

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Dipartimento di Scienze dell'Educazione Giovanni Maria Bertin

DOTTORATO DI RICERCA
in Scienze Pedagogiche

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 11/D1
Settore Scientifico disciplinare: M-PED/02

FAMILIES STORIES
RAPPRESENTAZIONI DI FAMIGLIE NELLA LETTERATURA
PER L'INFANZIA IN EUROPA E NEGLI STATI UNITI

Presentata da Maria Teresa Trisciuzzi

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Emma Beseghi

Relatore
Prof.ssa Emma Beseghi

Esame finale anno 2015

Indice

Introduzione (p. 6)

1. *Evoluzione storica, sociale ed educativa della famiglia: stato della ricerca* (p.18)

1. Fonti per una storiografia sulla famiglia (p. 19)
2. Processi di industrializzazione e movimenti migratori (p. 20)
3. Modelli di vita familiare tra l'Ottocento e il Novecento (p. 22)
4. Ambiente domestico e riti famigliari (p. 27)
5. Centralità dell'infanzia in famiglia (p. 31)
6. Il secolo del fanciullo (p. 34)
7. Rapporti tra genitori e figli (p. 38)
8. Le nuove famiglie (p. 41)

2. *In fuga dalla famiglia* (p. 49)

1. Piccoli fuggitivi (p. 50)
2. L'ora del tè. Gatti senza sorrisi e sorrisi senza gatti in Wonderland (p. 53)
3. La sapienza del fiume. "In cerca di guai" sulle rive del Mississippi (p. 64)
4. "There's No Place Like Home". Grigio come il Kansas, colorato come Oz (p. 70)
5. Lost Boys. Bambini sperduti a Neverland (p. 75)
6. Il Novecento. Infanzie al femminile (p. 83)
7. Bambine del Nord. Bibi e Pippi (p. 85)
 - a) Su e giù per la Danimarca. Bibi, "una ragazza in gamba" (p. 85)
 - b) Pillole Cunegunde per non diventare *grunde*. Pippi, sola per scelta (p. 90)
8. Il Ventunesimo secolo. Le famiglie divergenti (p. 96)
9. Una famiglia fast-food. Matilde di Roald Dahl (p. 98)
10. Claustrofobia domestica. Il dolore infantile (p. 102)
11. Mondi divergenti, famiglie distopiche.
Lo strano caso di Hunger Games e Divergent (p. 105)

3. ***Rinascere in famiglia*** (p. 111)
 1. Home Sweet Home? *La family story* (p. 112)
 2. Cronaca della famiglia March (p. 115)
 3. Dal *Beautiful Child* all'*Arcadian novel*. Frances Hodgson Burnett (p. 131)
 - c) Il piccolo *grande* Lord (p. 131)
 - d) Piccole principesse (p. 142)
 - e) Giardini segreti, segreti familiari (p. 145)
 4. Ascolta il mio... *Cuore* (p. 154)
 5. “La vita non era mai stata più dolce”. La fabbrica di cioccolato (p. 162)
 6. Bambini affittasi (p. 171)
 7. Paradise Lost. Tra bussole, lame e cannocchiali (p. 176)

4. ***Senza famiglia*** (p. 184)
 1. Bambini abbandonati, bambini incompresi (p. 185)
 2. La forza di andare avanti. Oliver, orfano per eccellenza (p. 188)
 3. Misunderstood. Infanzie incomprese (p. 194)
 4. Lungo la Senna. Il sapore della strada (p. 197)

5. ***Alles familie! la famiglia negli albi illustrati*** (p. 198)
 1. Dal “lector in fabula” allo “spectatorem in fabula” (p. 199)
 2. Come nasce l’albo illustrato? Una breve storia (p. 202)
 3. La famiglia nei *picturebook*. Nuovi paradigmi genitoriali (p. 211)
 4. 1972. L'anno di svolta (213)
 5. Quante famiglie? (216)
 6. La casa (241)

Bibliografia (p. 252)

Introduzione

In questa tesi viene preso in analisi il tema della *famiglia*, uno degli elementi fondanti della riflessione pedagogica, crocevia di una molteplicità di nuclei interpretativi con diramazioni e contaminazioni, con mutamenti attraverso le epoche storiche, rappresentato in pagine contenute nei Classici della *letteratura per l'infanzia* e nei migliori libri di narrativa contemporanea.

Si tratta di un tema di grande ampiezza, lungo un arco temporale che va dall'Ottocento fino a oggi, delineato attraverso una selezione improntata a criteri di qualità dei romanzi che hanno trattato temi riguardanti la famiglia nelle sue diverse accezioni di vita familiare, di abbandoni, di infanzie senza famiglia, di famiglie *altre*. Nelle diverse epoche storiche, le loro narrazioni hanno lasciato un segno per l'originalità interpretativa che ancora oggi ci raccontano storie di *vie familiare*¹.

I racconti, le narrazioni, ovvero *le rappresentazioni di famiglie* nella letteratura per l'infanzia e il loro radicamento e ramificazione in altre produzioni culturali – cinema, storia dell'arte e altri media – sono il punto di vista assunto dalla ricerca per esaminare l'evoluzione storica e sociale della famiglia nell'immaginario. Attraverso una rilettura della storia della letteratura per l'infanzia, si è scelto di compiere un'indagine approfondita delle trasformazioni dei modelli familiari, mettendo a fuoco uno studio delle interpretazioni dei mutamenti della famiglia e delle relazioni educative tra genitori e figli e tra adulti e bambini, che incrociasse le scienze dell'educazione, il cui oggetto di riferimento è il *rapporto educativo*², attraverso vari ambiti disciplinari quali la storia sociale, la storia del costume e la storia dell'infanzia.

¹ P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Regime*, Plon, Paris, 1960, (trad. it., *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Laterza, Bari, 1968); cfr. I. Weber-Kellermann, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974; cfr. M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1984; cfr. M. Corsi, C. Sirignano, *La mediazione familiare, problemi, prospettive, esperienze*, Vita e Pensiero, Milano, 1999; M. Stramaglia, *I nuovi padri. Per una pedagogia della tenerezza*, EUM, Macerata, 2009.

² E. Becchi (a cura di), *Storia dell'educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1987; cfr. L. Bellatalla, E. Marescotti, *Il piacere di narrare, il piacere di educare. Per una Pedagogia della narritività*, Aracne, Roma, 2005; cfr. S. Blezza Picherle, *Formare lettori, promuovere la lettura. Riflessioni e itinerari narrativi tra territorio e scuola*, Franco Angeli, Milano, 2013.

Dai romanzi ottocenteschi alle saghe fantasy degli ultimi cinquant'anni, fino ai *picturebook*, destinati ai più piccoli, le *families stories* possono costituire un materiale pedagogico privilegiato, sia offrendo occasioni di scoperta e conoscenza di sé e del mondo, attraverso le quali i lettori bambini, enigmatici frontalieri, varcano soglie verso altrove misteriosi, sia fornendo spunti agli studiosi per approfondire tematiche multiple e complesse (dalle avventure di Alice³ dispersa nel paese delle Meraviglie a quelle di Katniss Everdeen, tributo sacrificato negli Hunger Games⁴, dalle infanzie dickensiane⁵ a quelle vissute durante la seconda guerra mondiale come *La grande avventura* di Westall⁶, dai romanzi che narrano storie in cui i problemi⁷ risiedono all'interno delle mura domestiche⁸ a picturebooks in cui le difficoltà provengono dall'esterno⁹).

Specchi delle società, le *families stories* riflettono le divergenze che possono manifestarsi tra le prassi individuate e studiate dalle scienze sociali e le metafore narrative proposte dai numerosi Autori della letteratura per l'infanzia. Proponendo una prospettiva spesso spiazzante, colpiscono la realtà a fondo, talvolta senza rumore, cogliendo i più piccoli ed inosservati particolari che, invece, hanno la capacità di rompere gli schemi socio-educativi dell'epoca storica in cui le storie prendono vita. Intento privilegiato è quello di mostrare come la letteratura qui analizzata può essere considerata uno strumento prezioso per capire l'evoluzione dei rapporti familiari, stabilendo fino a che punto i comportamenti tenuti dai vari membri della famiglia siano determinati da concezioni ideologiche dell'epoca e quanto invece dipenda dalle situazioni specifiche. Come scrive Pino Boero, il tema della famiglia rappresenta uno dei “nodi centrali della produzione editoriale per bambini e ragazzi”, poiché l'assenza o la presenza del *nido domestico*

³ L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie con Attraverso lo Specchio*, Mondadori, Milano, 1978; L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

⁴ Qui si fa riferimento alla nota trilogia scritta da Suzanne Collins, Hunger Games. La trilogia, uscita in Italia per la Mondadori, Milano, si suddivide in *Hunger Games* (2009), *La ragazza di fuoco* (2010) e *Il canto della rivolta* (2012).

⁵ Un esempio: C. Dickens, *Oliver Twist*, BUR, Milano, 2002.

⁶ G. Westall, *La grande avventura*, Piemme, Milano, 2011.

⁷ Sul tema cfr. M. Corsi, C. Sirignano, *La mediazione familiare, problemi, prospettive, esperienze*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.

⁸ G. Kuijer, *Il libro di tutte le cose*, Salani, Milano, 2009.

⁹ Alcuni esempi di albi illustrati usciti in Italia sono: C. Barbero, *Più ricche di un re*, Promosso dall'associazione Famiglie Arcobaleno e la casa editrice Lo Stampatello, Milano, 2011; F. Pardi, ill. D. Guiciardini, *Qual'è il segreto di papà?*, Lo Stampatello, Milano, 2011; M. Hoffman, ill. R. Asquith, *Il Grande Grosso Libro delle Famiglie*, Lo Stampatello, Milano, 2012.

“hanno storicamente costituito un groviglio ideologico su cui spesso si sono inceppati gli stessi meccanismi narrativi della letteratura per l’infanzia”¹⁰. Contraddistinti da una profondità di significati e letture parallele, i romanzi più efficaci della letteratura di settore, tra cui *Incompreso* di F. Montgomery e *Senza famiglia* di Hector Malot, valorizzano zone d’ombra, evidenziano, dialetticamente le implicazioni marginali, ideologiche e narrative, o ne propongono delle amplificazioni, per sottolineare la ricchezza e l’attualità, talvolta inattesa e insospettata, di molti tra i più noti classici della letteratura.

Le varie storie che si susseguono nel tempo diventano *classici* grazie alla ribadita ricchezza dei temi, delle metafore e dei *topoi* della letteratura per l’infanzia e del loro universale valore, capaci di lasciare un segno indelebile nell’immaginario collettivo per tutta la vita di ogni lettore.

Se si osserva la storia attraverso il filtro della letteratura per l’infanzia il quadro di riferimento si fa ancora più complesso e variegato. Attraverso un apparato metaforico estremamente eterogeneo, la letteratura per l’infanzia non si limita a parlare del nostro mondo, ma si spinge a ipotizzare possibili alternative. Le prospettive di riferimento sono insolite poiché colte da un punto di vista particolare: lo *sguardo bambino*. *Topos* per eccellenza della più alta letteratura del settore, lo sguardo bambino scardina in maniera disarmante il contesto familiare narrato. Tra le pagine dei romanzi, i protagonisti si pongono domande, partecipano con una curiosità che naturalmente li contraddistingue, mostrandosi nella propria unicità e “semplice complessità”. Non solo, il potere resiliente che sovranamente li caratterizza, permette loro di creare rotture, restituendo un’immagine della società di cui fanno parte, nascosta all’occhio di molti, una denuncia che fa breccia nei punti più oscuri che li circonda.

Mi sono posta sulle tracce della *storia della famiglia*, o meglio delle *storie delle famiglie*, tramite le voci e gli sguardi dei narratori di storie per l’infanzia e sull’infanzia. Il loro sguardo penetrante ed acuto valica i confini percettivi del mondo adulto, per addentrarsi attraverso un apparato simbolico e metaforico potentissimo nell’universo

¹⁰ P. Boero, *Il cavallo a dondolo e l’infinito. Temi e autori di letteratura per l’infanzia*, Interlinea, Novara, 2014, p. 27.

infantile. Ho indagato le vicende dell'*età bambina*¹¹, delle relazioni tra bambini e adulti, in bilico tra i confini della “condizione data” e le aperture della “condizione prescelta”¹².

La famiglia tende sempre di più a trasformarsi da esperienza totale e permanente in esperienza parziale e transitoria della vita individuale¹³. Ed è da tale cambiamento che è nato il desiderio di questa ricerca, di compiere uno studio, attraverso l'utilizzo del paradigma della complessità, sui rapporti familiari e di approfondimento problematico sulla multidimensionalità e le rappresentazioni varie e articolate dei modelli familiari. Dal passato all'epoca contemporanea le modalità di "fare famiglia" sono mutate, ma non solo, si è trasformato il modo in cui la famiglia è stata definita e regolata. Precedentemente la famiglia era un aggregato che trovava i suoi più forti motivi di coesione in vincoli di carattere economico e sociale, che ponevano la convenienza e la conformità ai valori morali vigenti. L'affettività era messa in secondo piano, mentre i legami familiari dovevano garantire ai membri della famiglia solidarietà all'interno di essa e rispetto al suo esterno¹⁴. La famiglia si trasforma quando al suo interno si avverte una maggiore necessità di privacy, un crescente desiderio di intimità ed una sempre maggiore sensibilità verso l'importanza delle relazioni affettive.

Si affacciano oggi nuovi modi di stare insieme come le convivenze, rapporti fra single, famiglie allargate, coppie omosessuali, unioni tra persone provenienti da paesi diversi¹⁵.

Sollevando un po' il velo dell'ovvietà che cela la complessità della famiglia come costruzione pienamente umana, perciò non solo differente nello spazio e nel tempo, ma passibile di cambiamenti, può essere disvelato non solo un ritratto della famiglia, ma piuttosto il tentativo di guardarla da prospettive diverse, anche scomode, che aiutino a vederla al di là di ciò che è dato per scontato.

¹¹ E. Becchi, *I bambini nella storia*, Laterza, Bari-Roma, 1994.

¹² Cfr. M. Contini, M. Fabbri, P. Manuzzi, *Non di solo cervello. Educare alle connessioni mente-corpo-significati-contesti*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006.

¹³ Cfr. M. Corsi, M. Stramaglia, *Dentro la famiglia. Pedagogia delle relazioni educative familiari*, Armando, Roma, 2009; cfr. L. Formenti (a cura di), *Re-inventare la famiglia. Guida teorico-pratica per i professionisti dell'educazione*, Apogeo Education, Milano, 2012; cfr. A. L. Zanatta, *Le nuove famiglie. Felicità e rischi delle nuove scelte di vita*, Il Mulino, Bologna, 1997; cfr. S. Vegetti Finzi, *Il romanzo della famiglia. Passioni e ragioni del vivere insieme*, Mondadori, Milano, 1992.

¹⁴ Cfr. C. Pancera, *L'educazione dei figli. Il Settecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1999.

¹⁵ A. Gigli, *Famiglie mutanti. Pedagogia e famiglie nella società globalizzata*, ETS, Pisa, 2007.

Il metodo pedagogico utilizzato in questa ricerca ed in primis messo in atto da Faeti¹⁶, a partire dal problematicismo di Giovanni Maria Bertin¹⁷, è un metodo dialogante, connettivo ed ermeneutico al tempo stesso. La letteratura per l'infanzia si dirama verso diversi ambiti disciplinari come per esempio la storia e la filosofia, la sociologia e l'antropologia, e instaura con ciascuno studio un rapporto di reciprocità, mai di subordinazione¹⁸.

In ambito storico, questa tesi è debitrice al metodo di ricerca di Jacques Le Goff, che vede nella *storia* una disciplina in continua evoluzione. Afferma a proposito: "la storia è la scienza degli uomini nel tempo: il tempo vissuto, pensato, strutturato, immaginato dalle società umane è quindi uno degli obiettivi dello storico" il cui dovere permanente è quello di "riprendere i documenti sui quali fonda la propria analisi, confrontando senza sosta i lampi del passato con la riflessione su un presente in continua evoluzione"¹⁹.

Altro metodo da non dimenticare, fondamentale strumento conoscitivo che dialoga costantemente con la storia, è quello utilizzato da Carlo Ginzburg: il *paradigma indiziario*²⁰. Tale paradigma, mutuato dagli studi di Freud e dalla ricerca in psicoanalisi e attuato anche dalla semiotica, consente di estrapolare, attraverso un'approfondita ricerca di segni, tracce, indizi e, attraverso l'osservazione e l'analisi di singole parti del materiale indagato, i concetti generali. Afferma il noto studioso: "tracce magari infinitesimali consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattingibile"²¹.

In base a tali metodologie di indagine, guardando anche alla microstoria e a fonti meno note e poco analizzate, ho costruito un percorso paradigmatico degli studi svolti. Pertanto, attraverso itinerari sia diacronici che sincronici, ho tentato di comparare autori di ieri e di oggi, alla ricerca di un fil rouge che collegasse le diverse tematiche inerenti la

¹⁶ A. Faeti, *Diamanti in cantina, Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte vecchio, Cesena, 2011; A. Faeti, *Per qualche pollice di famiglia in più*, in *La bicicletta di Dracula. Prima e dopo i libri per bambini*, La Nuova Italia, Firenze, 1985.

¹⁷ G. M. Bertin, *Educare alla ragione*, Armando, Roma, 1995; G. M. Bertin, M. Contini, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando, Roma, 2004; M. Fabbri, *Sponde: pedagogia dei luoghi che scompaiono o che conducono lontano*, Clueb, Bologna, 2003.

¹⁸ A. Antoniazzi, *Contaminazioni. Letteratura per ragazzi e crossmedialità*, Apogeo, Milano, 2012, p. 2.

¹⁹ J. Le Goff, *Un lungo Medioevo*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006, pp. 5-6.

²⁰ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* in A. Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 57-106.

²¹ *Ibidem*, p. 65.

famiglia all'interno della storia della letteratura per l'infanzia. Le fonti che ho preso in esame sono in primo luogo i romanzi, da Astrid Lindgren²² a Jacqueline Wilson²³, da Mark Twain²⁴ a Stephen King²⁵. A ciò vanno aggiunte autobiografie e biografie di alcuni degli autori più importanti analizzati, tra cui Francis Hodgson Burnett²⁶, Roald Dahl²⁷ e Bianca Pitzorno²⁸. Sono stati di fondamentale aiuto e guida tutti i saggi critici di letteratura per l'infanzia, in particolare quelli di Emy Beseghi, Pino Boero, Peter Hunt e Hans-Heino Evers. Numerose sono le opere critiche di storia della famiglia, sociologia della famiglia, psicologia della famiglia e più di recente anche di pedagogia della famiglia. Punti di riferimento importanti sono gli studi in questi settori tra cui Lorence Stone, Michelle Perrot, I. Weber-Kellermann, Piero Melograni, Marzio Barbagli, David I. Kertzer, Anna Laura Zanatta, Laura Formenti e Alessandra Gigli.

*“Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l’elemosina”*²⁹.

L’attualità, narrativa ed educativa, in questo caso di Pinocchio, ma come anche di molti altri testi paradigmatici della letteratura per l’infanzia, viene caratterizzata da una serie di prospettive di lettura, che pongono l’accento sulla "dimensione antipedagogica del romanzo"³⁰, legata alla presenza di un mondo rovesciato, con un intento di dissacrazione dei valori borghesi e alla opposizione rispetto alle pratiche pedagogiche del suo tempo.

²² Dal mondo scandinavo, in particolare la Svezia, ricordiamo alcune opere della scrittrice Astrid Lindgren, tra cui: *Rasmus e il vagabondo*, Salani, Milano, 1986 e *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 1988.

²³ Alcuni esempi sono: J. Wilson, *Bambina affittasi*, Salani, Milano; J. Wilson, *La bambina con la valigia*, Salani, Milano; J. Wilson, *La bambina nel bidone*, Salani, Milano, 2001.

²⁴ M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, BUR, Milano, 2013; M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, BUR, Milano, 2013.

²⁵ S. King, *La bambina che amava Tom Gordon*, Sperling Kupfer, Milano, 1999.

²⁶ F. Hodgson Burnett, *Piccola Principessa*, Milano, 1953; F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, BUR, Milano, 1997; F. H. Burnett, *The Secret Garden*, Oxford University Press, Oxford, 2011; F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, BUR, Milano, 2013.

²⁷ Ricordiamo solo alcune tra le numerose opere letterarie di Roald Dahl, tra cui: *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, 1964; *Boy*, Salani, Milano, 1984; *Matilde*, Salani, Milano, 1988.

²⁸ Ricordiamo alcune sue opere, come, per esempio: B. Pitzorno, *L'incredibile storia di Lavinia*, Salani, Milano, 1985; B. Pitzorno, *Streghetto mia*, Salani, Milano, 1988; B. Pitzorno, *Speciale Violante*, Salani, Milano, 1989; B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, Salani, Milano, 1991; B. Pitzorno, *Polissena del Porcello*, Salani, Milano, 1993; B. Pitzorno, *Violante e Laurentina*, Salani, Milano, 2008.

²⁹ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Piemme, Milano, 2011.

³⁰ Cfr. F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari, 1997.

Accanto al romanzo di Pinocchio si ricorda una serie interminabile di fratelli di carta che, sottoposti ad un'attenta lettura non solo lasciano trasparire vari livelli di significato, ma anche un'alterità nascosta, che dipendentemente dalla lente di ricerca usata, sapranno disvelare multiple interpretazioni. Un esempio è il romanzo di Vamba, Gian Burrasca³¹. L'infanzia in queste pagine diaristiche narra le avventure quotidiane familiari all'interno della società borghese del primo Novecento. Gian Burrasca svela in maniera satirica ciò che lo circonda, ciò che abitualmente viene celato, raccontando al lettore che legge, attraverso lo *sguardo bambino* del protagonista, le ipocrisie della famiglia dell'epoca.

In questa tesi sono stati scelti, attraverso una rassegna approfondita di opere del settore, romanzi classici funzionali all'individuazione di *categorie interpretative* riguardanti il tema della famiglia e la sua evoluzione storica dall'Ottocento fino alla contemporaneità.

Si vuole altresì porre in evidenza che non si è scelto di indagare su un elenco esaustivo di testi. Quelli su cui è stata svolta l'indagine non sempre possono essere considerati i più noti, ma spesso hanno la capacità di evidenziare in maniera efficace le rappresentazioni e i cambiamenti familiari. La vita reale, riportata oggi nei fatti di cronaca, cruda e il più delle volte dolorosa, può essere ritrovata tra le pagine dei romanzi della letteratura per l'infanzia, ed è verso alcuni di questi che ho rivolto la mia attenzione privilegiando, sia pure per inevitabili criteri di scelta, alcune figure d'infanzia e di modelli familiari emblematici. Sono stati presi in esame alcuni romanzi per il loro significativo successo editoriale.

Ho potuto enucleare una serie di categorie ricorrenti entro le quali si può collocare e ricostruire la vita familiare e lo statuto che in diverse epoche l'ha retta. All'interno di questa analisi sono state utilizzate, per la ricostruzione diacronica della famiglia alcuni processi esistenziali che la accompagnano: la nascita, la malattia e la morte come pure la quotidianità, il gioco, il lavoro, l'abusività e la violenza e la fuga. Ho anche guardato alla relazione che intercorre tra diverse istituzioni educative tra cui, per esempio, famiglia e scuola. Si tratta di *universali metastorici* che danno conto della realtà familiare, che ogni epoca e ogni cultura hanno dettagliato e declinato in modo diverso. Tali approcci servono comunque come griglia euristica per arrivare ad uno studio approfondito, di particolari

³¹ Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, Giunti, Firenze, 1919.

nuclei ermeneutici appartenenti a diverse tipologie familiari – come si vede nei capitoli 2. *In fuga dalla famiglia*, 3. *Rinascere in famiglia*, 4. *Senza famiglia* e 5. *Quante famiglie?* – nel contesto della letteratura scelta per l'infanzia e per ragazzi.

Nell'Europa ottocentesca la famiglia diventa l'epicentro di quel "privato" che sarà determinante per la nascita degli stati nazionali e per lo sviluppo dell'economia capitalistica, con l'ascesa della borghesia ma anche di quel "terziario" che annovera lavoratori "scolarizzati", ovvero che sanno leggere, scrivere e far di conto.

La famiglia viene rappresentata come luogo degli affetti, in cui un'educazione religiosa e morale risultavano centrali. Certo questo non sempre accadeva, creando così scenari familiari presenti ma non completi: nei romanzi incentrati sulla storia di alcune "piccole donne" e della loro famiglia, scritti da Louisa May Alcott, il padre è assente dalla scena domestica; nel romanzo *Il piccolo Lord* si vede come un bambino, orfano di padre, riesce ad unire i restanti che compongono il quadro, la madre americana e il nonno inglese, costruendo il romanzo tra i due continenti e le due differenti culture, così vicine ma altrettanto lontane l'una dall'altra; nel romanzo *Il giardino segreto*, scopriamo come l'infanzia, attraverso l'alterità che emblematicamente la contraddistingue dagli adulti, assenti ed abbandonici, riesca anche qui a riunire gli affetti e le persone, facendo rinascere la famiglia. Anche se imperfette le famiglie raccontate, in cui talvolta gli adulti troppo spesso sono assenti o, seppur presenti, mancanti di attenzioni e incapaci di vedere la diversità dell'infanzia, non accettandola come "altra", offrono possibilità di riscatto.

L'istruzione allarga la diffusione del libro e accelera il processo di liberalizzazione dell'immaginario infantile, che in Inghilterra ha il suo apice inizialmente con il romanzo di Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie* e *Attraverso lo specchio*, e successivamente con il romanzo di James Matthew Barrie, *Peter Pan nei giardini di Kensington* – ed i vari seguiti o adattamenti a cura dell'autore stesso o di altri; negli Stati Uniti si passa da un più realistico *Le avventure di Tom Sawyer* e *Le avventure di Huckleberry Finn*, i cui protagonisti sono personaggi spavaldi, liberi e anticonformisti, a un più suggestivo e meraviglioso *Il meraviglioso mago di Oz*.

La famiglia talvolta rinasce attraverso la possibilità, occasione concessa dall'infanzia che vi si addentra con stupore e senza riserve. I bambini conservano quella loro "strepitosa risorsa, che consiste nella capacità di trasformare l'assenza, la depravazione, la mancanza (di attenzione, di cura, di comprensione, ma anche, più in

generale, di libertà e di possibilità di azione – quella propria, cioè, non solo di condizioni particolari e particolarmente gravi, ma quella di cui propriamente è intrisa la realtà con i suoi limiti), in qualcosa d'altro”³².

L'infanzia salvifica, motore del cambiamento, apre alla *possibilità* lo sguardo dell'adulto, che infine riesce a vederla ed accettarla senza cercare in ogni modo di cambiarla, di educarla, di adultizzarla. Fino ad avvicinarlo a quel punto di vista che emblematicamente caratterizza lo *sguardo bambino*³³, grande *topos* della letteratura per l'infanzia.

Si nota³⁴ perciò come la famiglia, nelle pagine della *family story*, genere caratterizzante di una parte della letteratura per l'infanzia di antica tradizione, scopre così la capacità di aprirsi a ciò che era ritenuto non sicuro e sconosciuto, arricchendosi della capacità di percepire ciò che prima era estraneo e nascosto.

Tra l'Ottocento e il Novecento si assiste ad una vera esplosione di capolavori per bambini, e a ben vedere quasi tutti hanno una caratteristica in comune: i giovani protagonisti esibiscono tutta la loro alterità, e sono anzi in netto contrasto dal mondo adulto, dalla sfera familiare, da cui fuggono alla ricerca di sé.

Il panorama è variegato ma è sempre attraversato da una costante: lo sguardo bambino, che molto spesso è deformato, negato, rimosso o allontanato dall'incapacità di vedere e riconoscere l'infanzia al di fuori di come il mondo adulto la vede e la vuole.

La fuga, motivata da un desiderio di avventura o da un disagio, resta sempre comunque un andare alla ricerca di quelle prove che, attraverso il loro superamento, stabiliscono il passaggio verso l'età adulta. Talvolta, forse, si fugge anche alla ricerca di un modo per conservare il proprio fanciullino interiore, mettersi alla prova in maniera autonoma, contribuendo così a rafforzare la propria identità senza cedere all'omologazione, facendo sì che la crescita non diventi l'inizio di una rinuncia, bensì un possibile punto di partenza verso una realizzazione personale.

³² G. Grilli, *L'infanzia malinconica*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001, pp. 94-95.

³³ E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011.

³⁴ Cfr. L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

Qualche volta i giovani protagonisti della letteratura per l'infanzia fuggono in mondi surreali e fantastici, "altrove" che rappresentano una realtà interiore, probabilmente l'unica nella quale si può conservare la propria infanzia. Per conoscere il mondo e per conoscersi i bambini e gli adolescenti, da sempre, hanno bisogno di distanziarsi dalla propria quotidianità, dalla propria famiglia o dalle mura domestiche entro le quali, troppo spesso, la loro esistenza è racchiusa, alla ricerca della propria identità attraverso la conquista dell'autonomia e della libertà. Nell'Ottocento, fino ai primi del Novecento, nelle pagine della letteratura di settore, quest'esigenza si concretizzava nella proiezione dei protagonisti in altrove lontani. Oggi, invece, si sente il bisogno di ancorare le storie a ciò che viene sperimentato direttamente in casa³⁵ o al di fuori di essa, spingendo così gli autori a creare mondi più simili a quello reale del lettore.

Ambientate nel periodo del dopoguerra, troviamo³⁶ storie legate alle rappresentazioni della ricerca del riscatto sociale, delle separazioni e le difficoltà subite dalle famiglie affrontate negli anni precedenti. Assieme ai grandi temi della divisione di classe, ancora presente come la "lotta di classe in classe" in *Ascolta il mio cuore* di Bianca Pitzorno, vi è il tema della disgregazione del modello nucleare della famiglia. Legata ancora ai giudizi tra le divisioni di classe, all'interno della famiglia avviene un cambiamento grazie agli atteggiamenti dell'infanzia e al loro sentire in maniera diversa, all'incontro tra esperienze, vite e provenienze diverse.

Temi chiave come l'*abbandono*, l'*orfanezza* vengono affrontati nella ricerca, proponendo una rilettura storica, sociale, pedagogica e letteraria all'interno di un contesto privilegiato, la narrazione per l'infanzia che, talvolta, scardina, anticipa e denuncia, ricercando idee, giudizi e pregiudizi, cambiamenti e fissità.

Un sofferto cammino, reale o metaforico, è condiviso da molti "senza famiglia" della letteratura per l'infanzia, esempi emblematici di orfanezza. A loro appartengono le

³⁵ Cfr. E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in *L'isola misteriosa. Finzioni di fine secolo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995; C. Covato (a cura di), *Metamorfosi dell'identità. Per una storia delle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2006; F. Cambi, *La casa: luogo-chiave della fiaba? Rileggendo le "Fiabe" dei Grimm*, in F. Cambi, G. Rossi, *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*, Armando, Roma, 2006; C. Covato (a cura di), *Vizi privati e pubbliche virtù. Le verità nascoste nelle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2010; L. Cantatore, *Ottocento fa casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, in L. Cantatore (a cura di), *Ottocento fa casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, Unicopli, Milano, 2013; F. Borruso, L. Cantatore (a cura di), *Il primo amore. L'educazione sentimentale nelle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2012; M. Vitta, *Dell'abitare. Copri spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008.

³⁶ Cfr. E. Beseghi, *Album di famiglia nei libri per l'infanzia*, 'Infanzia', n.5, 2011, pp. 337-339.

categorie del diverso e dell'imprevedibile, della fuga e del viaggio, valide interpretazioni dell'alterità dell'infanzia orfana.

Si scopre che, ciò che caratterizza significativamente l'infanzia orfana della letteratura per l'infanzia, è uno stato diacronico e planetario, nel senso che attraversa tutte le epoche e tutti i paesi, reali ed immaginari. Al di là del luogo e del tempo il bambino deve trovare la forza, la volontà e il desiderio per andare avanti, per crescere senza il supporto della famiglia.

Se da un lato i giovani protagonisti sono rappresentati come orfani schiacciati e umiliati, non è solo per poi elevarli più facilmente ad una condizione migliore, ma anche perché, per compiere meglio le proprie avventure, il proprio cammino, i genitori devono essere assenti, più o meno giustificati: iperprotettivi, i cari potrebbero intralciare infatti il percorso del bambino con la loro presenza.

Da piccoli eroi come Oliver di Charles Dickens a Harry Potter di J. K. Rowling, tanti piccoli orfani come loro, narrati tra le pagine della più autentica letteratura per l'infanzia sono, purtroppo, molto attuali, non solo perché oggi nel mondo esistono ancora milioni di bambini nelle loro stesse condizioni, ma anche perché mostrano il viaggio della lotta per la sopravvivenza, per la crescita.

Negli ultimi quarant'anni, nel panorama internazionale della produzione editoriale della letteratura per l'infanzia, si affacciano nuovi modi di stare insieme: famiglie allargate, famiglie adottive, ricomposte, separate, affidatarie, genitori omosessuali, single o conviventi, che ricorrono alla fecondazione assistita, unioni tra persone provenienti da paesi diversi. Ogni cultura esprime un concetto di famiglia³⁷ legato ad una determinata epoca e al paese in cui la nostra vita è stata vissuta. Attualmente è difficile dare una definizione di *famiglia*, che sia accettata e condivisa da tutti. Soprattutto per la varietà delle forme che la famiglia può assumere oggi, tanto che in luogo del termine famiglia si preferisce parlare di "costellazione di famiglie". Attraverso lo strumento del *picturebook*³⁸, considerato una forma narrativa specifica, in cui testo ed immagini

³⁷ Cfr. M. Contini, *Famiglie di ieri e di oggi fra problematicità e empowerment*, in A. Gigli, *Famiglie mutanti. Pedagogia e famiglie nella società globalizzate*, ETS, Pisa, 2007. Sulle famiglie omogenitoriali si veda anche A. Gigli (a cura di), *Maestra, ma Sara ha due mamme? Le famiglie omogenitoriali nella scuola e nei servizi educativi*, Guerini, Milano, 2011.

³⁸ Cfr. A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Nuova Edizione con una Introduzione "Quaranta anni dopo", Donzelli, Roma, 2011; Hamelin (a cura di), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Roma, 2012; P. Pallottino, *La storia dell'illustrazione italiana. Dal medioevo al XX secolo*, La casa Husher, Firenze, 2010; M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il*

interagiscono tra loro contribuendo alla formazione di una storia, si è provato a mettere in luce il valore educativo e pedagogico che le varie rappresentazioni di famiglia possono assumere per gli autori e gli illustratori delle storie, intendendo come “pedagogico” un racconto che suscita domande sui fondamentali temi filosofici e esistenziali che circondano il grande ambito delle “questioni di famiglia”, sul senso d’identità per l’infanzia, sulle proprie emozioni, sui rapporti e sulle relazioni al suo interno.

Data la sua morfologica struttura e le proprietà estetiche caratterizzanti il suo affascinante universo narrativo, il libro illustrato di qualità incoraggia il bambino a mettere in relazione gli elementi narrativi della storia secondo un rapporto di causa-effetto, una logica consequenziale e una valutazione delle scelte del protagonista, che accrescono, attraverso una personificazione, una sensibilità di giudizio rispetto agli eventi e ai comportamenti narrati³⁹.

Le famiglie si trasformano, come pure i libri che le raccontano. Queste storie, fatte di parole e di immagini, narrano gli itinerari di bambine e bambini, adulti di ogni età e sesso, animali antropomorfi parlanti. Ci parlano del rapporto tra adulti, tra bambini e adulti, attraverso nuovi alfabeti familiari che ci indicano che di strade ce ne sono tante, quante sono le famiglie.

mondo nei libri per l’infanzia, Carocci, Roma, 2012; R. Farnè, *Iconologia didattica. Le immagini per l’educazione: dall’Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna, 2002; M. Salisbury, *Illustrating Children’s Book. Creating pictures for publication*, A&C Black Publishers, London, 2004; M. Nikolajeva, *Introduction to the theory of Children’s Literature*, Tallin Pedagogical University, Tallinn, 1997; S. Blezza Picherle, *L’albo illustrato. Immagini, significati, sensi*, in A. Campagnaro (a cura di), *Poche storie... si legge!*, Atti Primo Convegno Regionale Lazio sulla promozione della lettura per bambini e per ragazzi, supplemento a “Il Pepeverde”, n. 20, 2004, pp. 34-43; M. Campagnaro, M. Dallari, *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*, Erickson, Trento, 2013; G. Mirandola, I. Tontardini, *Catalogone numero 3. Altre parole e altre immagini. 17 esercizi di lettura*, Babalibri, Milano, la margherita, Milano, Topipittori, Milano, 2010; Giannino Stoppani (a cura di), *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2005; Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Iela Mari. Il mondo attraverso una lente*, Babalibri, Milano, 2010; L. Farina, *Il libro gioco. Un po’ mestiere e un po’ passione*, Mercallo con Casone (Mi), 2004; Associazione Culturale Hamelin, *I libri per ragazzi che hanno fatto l’Italia*, Hamelin, Bologna, 2011.

³⁹ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

CAPITOLO 1

**Evoluzione storica, sociale ed educativa della famiglia:
stato della ricerca**

1. Fonti per una storiografia sulla famiglia

La storia della famiglia in epoca moderna ha visto impegnati molti studiosi di diversa formazione, in primo luogo storici, storici della pedagogia, ma anche sociologi, antropologi e demografi, come pure giuristi e economisti. A partire dalla seconda metà del Novecento, e dagli studi degli storici francesi de *Les Annales* e della storia di lunga durata, la storia della famiglia è stata fatta utilizzando nuove fonti, nuovi sistemi di classificazioni, nuove categorie interpretative. Queste diverse modalità di fare ricerca guardando sia all'iconografia che ai registri di stato civile, che agli stati di famiglia, alla letteratura - fiabe racconti romanzi - che alle biografie, autobiografie fino alle storie di vita hanno permesso di studiare la storia della famiglia da un punto di vista sia socio-pedagogico che storico-educativo. Le ricerche compiute ad esempio sulla storia dell'infanzia, sulla storia del matrimonio e della coppia, sulla storia della vita privata e della sessualità, investono profondamente un cambiamento della storia della famiglia, arricchendo in maniera straordinaria nuove conoscenze e demolendo molti miti del passato come quello della unicità/sacralità della famiglia.

Guardare alla storia della famiglia, significa guardare anche alla storia della vita domestica, al rapporto asimmetrico tra adulti e bambini e tra genitori e figli, alle relazioni di parentela con nonni, zii, cugini, ai rapporti di confidenza e familiarità con padrini e madrine, servi e serve a quelli di deferenza e di autorità con istitutori e istitutrici, maestri e maestre.

La distanza che separa il mondo infantile dal mondo degli adulti nella famiglia culmina durante il processo di civilizzazione nel XX secolo nel riconoscimento che l'età bambina rispetto, a quella adulta, ha diritto a tenere comportamenti e condotte diverse e che l'apprendimento deve essere comparato all'età progressiva di ognuno e alle caratteristiche personali di ognuno⁴⁰. Le nuove ricerche sulla famiglia devono molto quindi alla storia delle politiche sociali, delle mentalità, dell'immaginario e del quotidiano. Ad esempio, l'uso delle fonti epistolari alle quali per secoli uomini e donne, genitori e figli hanno affidato la propria affettività, porta lo storico della famiglia a scoprire "l'impalpabile soglia della vita privata"⁴¹, spesso attraversata da passioni ed

⁴⁰ Cfr. N. Elias, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna, 1983.

⁴¹ F. Borruso, *I modelli educativi del discorso amoroso borghese tra immaginario letterario e storie di vita*, in C. Covato, *Vizi privati e pubbliche virtù. Le verità nascoste nelle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2010, p. 141.

affetti, ma anche contraddistinta da censure e proibizioni che per secoli hanno contraddistinto le pratiche di controllo delle condotte all'interno della vita sociale e familiare. "Si tratta - scrive Francesca Borruso - di documenti ad alta intensità pedagogica, utili per ricostruire la storia di vita sia per analizzare il mondo relazionale e il contesto di vita nel quale l'individuo è immerso"⁴².

La storia della famiglia diventa una storia plurale: non più monocratica. Ogni traccia del vissuto di ognuno, dal sonaglio del neonato al bastone dal pomo intarsiato dell'anziano, diventano fonti storiche.

Dalla storia degli stati, dei loro governi, delle diplomazie, delle istituzioni politiche si passa alla storia delle persone, anche perchè per molte di esse non esisteva un contesto sociale più importante della famiglia. Essa non era un luogo comune dove si abitava *sotto lo stesso tetto*, ma spesso era anche una mini azienda domestica dove si lavorava tutti insieme al comune sostentamento e alla comune sopravvivenza. In altre parole l'unità residenziale era spesso anche un'unità produttiva fondamentale⁴³.

La famiglia era il luogo dove socializzavano e crescevano i bambini, dove si assistevano gli anziani e i disabili e dove si curavano gli ammalati. Erano i membri della famiglia che influenzavano maggiormente "il corso della vita di una persona: dalla scelta del lavoro a quella del coniuge e della dimora"⁴⁴.

2. Processi di industrializzazione e movimenti migratori

Lungo un secolo, tra la fine del Settecento e quella dell'Ottocento, i demografi evidenziano una forte crescita della popolazione in Europa. Anche se sono presenti ancora grandi epidemie come quelle di tifo e di colera, si assiste a una diminuzione progressiva della mortalità infantile dovuta al sorgere della pediatria e ad una maggiore cura dell'infanzia. Le popolazioni rurali che spesso si erano trovate legate con obblighi feudali alle elite a cui appartenevano (ad esempio in Russia la servitù della gleba venne abolita

⁴² Ibidem. Si veda anche Ph. Ariès, G. Duby, *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Bari, 1988; ed inoltre F. Cambi, *I silenzi della teoria: il nascosto e l'impensato*, in F. Cambi, S. Ulivieri (a cura di), *I silenzi nell'educazione. Studi storico-pedagogici*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 3-30.

⁴³ Cfr. M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1984.

⁴⁴ M. Barbagli, D. I. Kertzer, *La storia della famiglia. Il lungo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, p. 4. Cfr. inoltre M. Corsi, M. Stramaglia, *Dentro la famiglia. Pedagogia delle relazioni educative familiari*, Armando, Roma, 2009.

nel 1861 e negli Stati Uniti si scatena un conflitto contro l'abolizione della schiavitù dei neri) nel XIX secolo, a causa dei profondi processi di industrializzazione, iniziano a spostarsi sia verso le grandi capitali europee, sia da un continente all'altro: dal 1815 al 1914 circa cinquanta milioni di europei emigrano nelle Americhe.

In questo periodo i più importanti cambiamenti economici sia i processi di industrializzazione sia la rivoluzione dei trasporti che l'accompagnò. Significativa è la nascita in tutta Europa di una estesa rete ferroviaria, sia della comparsa di navi a vapore per i trasporti transatlantici.

La vita familiare era rimasta ancorata a modelli tradizionali nelle campagne, dove il tenore di vita non era cambiato e dove anche le abitazioni erano rimaste quelle piccole e promiscue di sempre e dove c'era un alto tasso di fecondità. Nelle città la famiglia ha una trasformazione progressiva: la classe operaia che inizialmente ha un alto numero di figli, con il passare del tempo realizza un nuovo equilibrio. I valori socio-culturali cambiano e le coppie iniziano a controllare il numero dei figli che danno alla luce. Si afferma perciò un basso livello di fecondità associato a un sempre minore tasso di mortalità infantile. Anche le aspettative di vita adulta subiscono forti miglioramenti: i genitori riescono a vivere più a lungo con i loro figli e si riducono i fenomeni di orfananza precoce.

Al miglioramento delle prospettive di vita si accompagna il miglioramento delle condizioni di vita, i cibi diventano più abbondanti, migliora l'igiene e la pulizia personale e la diffusione dell'alfabetizzazione generalizzata, di tutti i bambini e bambine in età scolare, portò ad un progresso culturale complessivo. Il calo della natalità si registra inizialmente più forte tra le classi più colte, professionisti e impiegate per poi successivamente stendersi lungo la gerarchia sociale fino alle famiglie operaie e contadine. Successivamente, durante l'arco del Novecento, la diffusione del lavoro extradomestico femminile, porterà ad un calo dei tassi di fertilità all'interno del matrimonio. Tale calo comincerà a manifestarsi dapprima nelle grandi città, e in seguito nelle aree rurali.

La trasformazione del rapporto tra famiglia e lavoro, ovvero il passaggio dalle aziende agricole familiari dove i figli erano considerati una ricchezza a un sistema industriale di tipo capitalistico in cui i lavoratori erano dei salariati dipendenti da altri, farà sì che nelle famiglie operaie il numero dei figli avrà una forte contrazione. Con

l'avvento dell'istruzione obbligatoria, che nel nostro Paese viene realizzata dopo l'Unità, i genitori iniziano a investire sulla formazione dei figli maschi (l'istruzione femminile avrà uno storico ritardo che verrà colmato soltanto dopo l'avvento della Repubblica nella seconda metà del Novecento).

3. Modelli di vita familiare tra l'Ottocento e il Novecento

Nell'Europa di fine Ottocento, la vita familiare costituisce un luogo importante di formazione delle classi sociali, borghesia e proletariato, e del conflitto tra di esse. Le trasformazioni dell'economia stavano mettendo in crisi le famiglie contadine che vivevano del lavoro manuale di tutti i componenti e anche molti lavori artigianali basati su collaborazioni familiari stavano perdendosi a favore di commerci e industrie molto più ampie e collegate a iniziative finanziarie. Di lì a poco, nel corso del Novecento, anche le grandi famiglie di imprenditori avrebbero ceduto il passo a società per azioni⁴⁵. In altri termini la famiglia da luogo di produzione economica si trasforma in luogo degli affetti. Le sue maggiori finalità saranno cura, assistenza e aiuto a tutti i suoi membri. E' questo il periodo in cui si formano i ceti medi europei, i colletti bianchi, i cui modelli di vita familiare si differenzieranno da quelli del proletariato. In letteratura, nel teatro, nella pittura e nella fotografia, nei racconti e nelle memorie di vita familiare, nell'architettura e nell'organizzazione degli spazi domestici, si afferma un nuovo modo di "essere famiglia". L'impianto familiare che si viene configurando è molto discusso ed emergono aspetti di criticità: le differenze di cultura fra le classi sociali, il ruolo dei generi e delle diverse età nella famiglia, i rapporti tra genitori e figli ed infine, ma non meno importante, i comportamenti sessuali dei giovani, la procreazione, la maternità e l'educazione dei figli.

Ricchezza e povertà rappresentano due immagini diverse della famiglia: una famiglia considerata buona e positiva, quella borghese⁴⁶, e l'altra considerata negligente e abbandonica, quella proletaria⁴⁷. La valutazione sul ruolo formativo della famiglia guardava ai sentimenti, ai comportamenti ed anche all'aspetto esteriore e di facciata, di come essa si presentava in società. I dagherrotipi dell'epoca mostrano famiglie rigide ed impostate di fronte all'obiettivo con genitori seriosi e compunti e figli dall'aria spesso

⁴⁵ Cfr. P. Bairati, *Le dinastie imprenditoriali*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.

⁴⁶ Cfr. G. Montroni, *La famiglia borghese*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana, op. cit.*

⁴⁷ Cfr. S. Musso, *La famiglia operaia*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana, op. cit.*

triste e smarrita; gli abiti dei borghesi sono con trine e stivaletti abbottonati, gli abiti dei meno abbienti sono spesso scuri e semplici, a volte rammendati ma pur sempre rispettabili. Entrambe le immagini rappresentano le due facce della stessa medaglia, che mostra famiglie coese, autoritarie, gerarchiche, con una forte identità e dignità all'interno della propria classe.

Si afferma un nuovo modello di vita domestica e della famiglia, tale modello benpensante e perbenista viene proposto alle famiglie proletarie e indigenti. Nei libri di testo ad esempio dell'Italia unitaria⁴⁸ ricorrono spesso le immagini di una famiglia proletaria onesta, con il padre lavoratore e la madre che accudisce la casa e i figli, e di una famiglia proletaria in completa disgregazione, con il padre ubriaccone che lascia moglie e figli nella più completa povertà.

Il nuovo modello di famiglia prevede quindi una maggiore intimità fisica ed emotiva tra i coniugi⁴⁹, la cura, l'allevamento dei figli e la loro alfabetizzazione, in definitiva una "felicità domestica" derivante anche dal superamento di miseria e violenze. Prevede anche che nel tempo, nel corso di tutto il Novecento, le "maglie autoritarie" della famiglia si allentino e le forti pressioni rivolte all'ubbidienza e al conformismo diminuiscano. Ad esempio una maggiore libertà concessa ai giovani nella scelta coniugale genererà sicuramente una metamorfosi del concetto di famiglia e un mutamento di come veniva inteso l'amore coniugale⁵⁰.

Le faccende pertinenti alla sfera sessuale e ai rapporti intimi vengono trattati con la massima segretezza. Anche i manuali di comportamento dell'epoca rivolti alle ragazze in età da marito passavano tali argomenti sotto silenzio, o vi facevano velate allusioni con toni allusivamente romantici. L'educazione sentimentale delle ragazze non chiariva loro i termini dei rapporti sessuali, tra l'altro per molti di loro la prima mestruazione era stata talvolta un'esperienza traumatica, proprio perchè giungeva in modo del tutto inaspettato e legato a segreti accenni tra gli adulti. Il concepimento e la nascita erano soggetti alla

⁴⁸ Cfr. M. Bacigalupi, P. Fossati, *Da plebe a popolo. L'educazione popolare nei libri di scuola dall'Unità d'Italia alla Repubblica*, La Nuova Italia, Firenze, 1986.

⁴⁹ Sul letto coniugale, come incrocio esistenziale tra "il sonno, l'amore e la morte" si veda: D. Roche, *Un letto per due* in G. Duby (a cura di), *L'amore e la sessualità*, Dedalo, Bari, 1986, p. 169; ed inoltre J. Flandrin, *La famiglia. Parentela, casa, sessualità nella società preindustriale*, Ed. di Comunità, Milano, 1984; A. Giddens, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna, Il Mulino, 1995.

⁵⁰ Cfr. F. Bacchetti, *I bambini e la famiglia nell'Ottocento. Realtà e mito attraverso la letteratura per l'infanzia*, Le Lettere, Firenze, 1997, pp. 10-11.

stessa segretezza. Se nelle campagne bambini e ragazzi potevano capire le dinamiche tra i sessi attraverso l'osservazione dei rapporti tra animali, nei centri urbani i giovani non avevano la stessa possibilità di conoscenza. Ogni forma di attività sessuale e di riferimento ad essa costituiva un tabù sociale e veniva stigmatizzata con severità dai religiosi. I giovani maschi ricevevano la loro iniziazione sessuale quando, sia per motivi di studio che di lavoro, si trovavano a vivere fuori di casa ed iniziavano in compagnia di altri uomini a frequentare case di piacere e bordelli.

In questo periodo di trasformazione del modello familiare, un nuovo ruolo lo assume la donna come moglie e come madre. Mentre in passato erano state disprezzate come moralmente inferiori agli uomini, ma di fatto lavoravano al loro fianco, nella nuova famiglia borghese la cultura familiare d'élite prevede una innovazioni dei ruoli dei due sessi, molti più distinti di quanto non lo fossero in passato⁵¹. Il capo famiglia rappresenta l'intera comunità familiare, comprendente la moglie e i figli, gli altri parenti che vivono sotto lo stesso tetto e la servitù. La donna sposata tuttavia per quanto soggetta all'autorità e alla volontà del marito, assume una forte autonomia nella gestione, anche economica, della casa ed è a capo di tutta la servitù. Il regno su cui essa esercita la sua autorità è di livello inferiore a quello maschile ma è nettamente separato da esso. Mentre il marito e padre svolge un ruolo oggettivo all'esterno della casa, nella sfera pubblica, la moglie e madre svolge un ruolo in famiglia più associato alla soggettività e alla intimità affettiva. La distinzione tra pubblico e privato serviva a giustificare in famiglia l'attribuzione agli uomini e alle donne di caratteristiche individuali diverse e di ruoli sociali differenti⁵². Le nuove idee pedagogiche sul comportamento dei genitori si era diffuso nelle classi colte di tutta Europa fin dal Settecento. Il cambiamento più vistoso si evidenzia nelle opere di Johann Heinrich Pestalozzi, il cui romanzo *Leonardo e Gertrude*, pubblicato nel 1821, evidenzia il passaggio da teorie dell'educazione incentrate sulla figura paterna ad altre che sottolineano il ruolo della madre. Le pratiche domestiche mostrano un forte attaccamento materno, che si esemplifica nella cura e nell'allevamento dei figli. Mentre i servizi domestici venivano delegati alla servitù, i figli non venivano più lasciati alle cure di servi, istitutori e istitutrici, al contrario la madre aveva frequenti rapporti con loro, cercava di

⁵¹Cfr. L. Scaraffia, *Essere uomo, essere donna*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana, op. cit.*

⁵² Cfr. A. T. Allen, *Femminism and Motherhood in Germany, 1800-1914*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 1991, p. 17.

capire i loro pensieri più intimi, li assisteva nei compiti a casa, premiava o puniva i loro atti e faceva da interlocutrice e interprete dei loro desideri presso il padre. Il simbolo del suo affetto⁵³ era costituito dalla vicinanza e dal bacio della buonanotte. Queste pratiche di attaccamento materno richieste dal nuovo modello familiare si diffondono pian piano in tutti i ceti, da quelli abbienti a quelli meno abbienti. Agli inizi del Novecento però molte usanze innovatrici della vita familiare rimanevano estranee alle abitudini delle classi inferiori. La tendenza a privatizzare i piccoli e ad averne cura in casa e a scuola, con difficoltà si estende ai figli del mondo operaio e contadino. Spesso i bambini lavoravano accanto agli adulti nelle fabbriche e nelle campagne i genitori non li mandavano a scuola nei periodi in cui i lavori agricoli richiedevano l'impegno di tutte le braccia possibili, soprattutto durante la mietitura e la vendemmia.

L'educazione al lavoro aveva l'impronta di una educazione informale fatta di imitazione diretta (per *exemplum*) e di guida pratica nello svolgimento di attività lavorative. Nella famiglia contadina la socializzazione dei bambini avveniva all'interno di un precoce avviamento al lavoro condiviso con gli altri. Nelle diverse occasioni dei raccolti agricoli, i bambini aiutavano i genitori e i propri famigliari, osservavano i modi in cui venivano svolte le varie attività, li ascoltavano e imparavano a loro volta il mestiere paterno. In tutte le famiglie in cui si svolgeva un lavoro manuale come pure nelle famiglie che tenevano un piccolo commercio, i figli imparavano ad utilizzare gli strumenti ed a interiorizzare le regole di tali lavori. I bambini crescevano così in stretto contatto con i propri genitori che, in alcuni casi, assumevano il ruolo di padroni come loro datori di lavoro. Infatti ai figli, come fossero garzoni o dipendenti, non venivano risparmiate le punizioni corporali, che andavano dagli schiaffi alle cinghiate. Gradualmente, grazie alle nuove teorie illuministe, i mezzi di coercizione esterni vengono sostituiti da un'educazione all'interiorizzazione delle norme stesse. La disciplina, anche nelle società contadine, si trasforma da rozzo e pesante intervento fisico sui figli e sui dipendenti ad una educazione all'autodisciplina. Per educare ad alcune norme comportamentali (l'amore per i genitori, il rispetto per gli anziani, l'attitudine all'impegno lavorativo e al rifuggire dall'ozio e dal gioco, la diffidenza verso gli sconosciuti, ecc...) si continuarono ad utilizzare metodi indiretti di educazione da sempre patrimonio della saggezza popolare,

⁵³ B. Smith, *Ladies of the Laisure Class: The Bourgeoise of Northen France in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, 1981, p. 64.

come i tabù, i presagi, i proverbi e la narrazione di storie. Questi mezzi di educazione a comportamenti socialmente utili, avevano la funzione di impedire ai bambini più piccoli di cadere in preda a pericoli, di allontanarsi dai famigliari e conseguentemente di farsi del male. Già a sette anni i figli avevano le loro mansioni precise, i loro compiti e le loro responsabilità. ai maschi venivano solitamente assegnati lavori che si svolgevano all'esterno delle mure domestiche, mentre alle bambine venivano assegnati compiti più vicino al loro futuro ruolo di madri, ovvero di occuparsi dei fratelli e sorelle più piccoli. Questi esempi mostrano che il lavoro svolto dai figli aveva un valore economico non indifferente per i genitori.

In Italia, ad esempio, la legge che vieta definitivamente il lavoro minorile è del 1902, inoltre la crescente alfabetizzazione di base porterà a un graduale sradicamento della consolidata opinione secondo cui i ragazzi dovevano partecipare al lavoro famigliare. Tuttavia in uno studio del 1963 di Dina Bertoni Jovine si riportano ancora casi di bambini impiegati a fare i guardiani di animali nelle Puglie⁵⁴ oppure i piccoli camerieri nei caffè. Ciononostante è evidente che il nuovo modello famigliare fondato sull'aumento dell'attenzione affettiva rivolta ai figli (scoperta dell'infanzia) tenderà a diffondersi nella misura in cui diminuiranno i tassi di natalità e quelli di mortalità infantile diventeranno sempre più bassi; su questa relazione affettiva adulti/bambini influisce anche la progressiva diminuzione della mortalità degli adulti. I nuovi modelli di vita famigliare si realizzano anche perchè ad una generica ed occasionale sorveglianza, tipica delle società del passato, può subentrare un saldo legame affettivo tra genitori e figli (ma soprattutto tra la madre e i figli), proprio perchè i genitori vivono sempre più a lungo, avendo così la possibilità di allevare la prole. La speranza di vita degli adulti, di poter vivere fino alla maturità dei figli, era già diffusa tra i ceti più ricchi fin dal Settecento, ma per le famiglie della classe lavoratrice questa possibilità rimane incerta fino ai primi decenni del Novecento. Ciò sta a significare che fino agli anni Venti del Novecento il destino di orfanità dell'infanzia era largamente diffuso sia per le epidemie ricorrenti (ad esempio il colera, la spagnola), sia per le guerre diffuse nel continente europeo (dalle guerre napoleoniche alla Prima Guerra Mondiale), sia per i lavori pesanti e senza protezione che

⁵⁴ D. Bertoni Jovine, *L'alienazione dell'infanzia: il lavoro minorile nella società moderna*, Manzuoli, Pian di San Bartolo, [1963] 1989.

molti operai erano tenuti a svolgere. Malnutrizione, sottoalimentazione e miseria endemica erano la norma di vita delle classi povere.

La refezione scolastica ha costituito un elemento simbolico di nutrimento per i figli delle famiglie meno abbienti. Pane ed alfabeto⁵⁵ costituiscono in Italia l'implicita consapevolezza che il problema scolastico andava considerato non tanto e non solo sotto l'aspetto pedagogico ma correlato ai più vasti nodi sociali nell'Italia di fine secolo.

4. Ambiente domestico e riti familiari

L'Ottocento e il Novecento sono i secoli dove si forma e si struttura nei centri urbani la vita del ceto medio, nasce così la vita domestica come viene intesa modernamente. La casa privata, centro della vita familiare, rappresenta uno dei luoghi culturalmente più innovativi della vita sociale. La netta separazione tra sfera della vita pubblica e sfera della vita privata, tipica del mondo occidentale contemporaneo, non nasce a caso, ma rappresenta il prodotto della strutturazione della famiglia borghese e della precisa distinzione dei ruoli tra i due sessi. Scrive Carmela Covato: "Gli uomini, infatti, potevano sperare di coniugare gli impegni della vita pubblica, con le sue preoccupazioni e soddisfazioni, alle delizie dell'intimità domestica. Al contrario, per le donne, questo dualismo era molto raro: la casa era il loro tutto, il sito naturale della loro femminilità"⁵⁶.

Inizialmente la sfera domestica è il ruolo del dominio privilegiato della borghesia, ha una parte considerevole nell'affermazione dell'egemonia culturale e politica del ceto medio. L'ascesa politica della classe borghese si ha nei luoghi pubblici della città, le opinioni politiche vengono dibattute nei ruoli d'incontro, i caffè, le piazze, i club; la borghesia rappresenta il mondo degli affari e della finanza e ha i suoi mezzi di comunicazione, soprattutto attraverso la nascita di gazzette, quotidiani, giornali. Rispetto al mondo del passato e dell'*ancien régime* la sfera pubblica borghese esprimeva un mondo più libero e democratico, anche se era riservata ai ricchi e spesso nel corso di tutto

⁵⁵ Cfr. S. Pivato, *Pane e grammatica. L'istruzione elementare in Romagna alla fine dell'800*, Franco Angeli, Milano, 1983.

⁵⁶ C. Covato, *Memorie discordanti. Identità e differenze nella storia dell'educazione*, Unicopli, Milano, 2007, p. 26. Si veda inoltre C. Halle, *Dolce casa*, in Ph. Ariès, G. Duby (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Bari, 1988.

l'Ottocento fu contestata da moti di piazza⁵⁷ fino alla Comune e alla Rivoluzione Sovietica del 1917.

Il mondo privato era invece alieno dalla politica e dalla competizione economica, aveva come centro la casa. La vita familiare si svolgeva quindi in abitazioni lontane dai luoghi di lavoro e da ogni specie di commercio, anzi con il tempo diventa di cattivo gusto parlare di affari in famiglia. La quotidianità è vissuta lontana da sguardi indiscreti e la famiglia si trasforma in un mondo esclusivo e privato, si può accedere alla casa solo per invito ed è esclusivamente dominata da donne e bambini. L'ambiente domestico diventa così il luogo privilegiato degli affetti e della rappresentazione della moralità, il buon governo familiare era garantito dalla padrona di casa. Come scrive Maynes "il capitalismo industriale riorganizzò lo spazio urbano, soprattutto in due modi: in primo luogo, accrebbe in misura mai raggiunta fin'allora la specializzazione funzionale e la separazione tra le zone commerciali e quelle residenziali; in secondo luogo provocò la nascita di quartieri residenziali nettamente distinti per ceto. Sorsero così, da un lato, gli squallidi quartieri di edifici d'affitto per i lavoratori, e dall'altro i complessi residenziali disposti intorno a piazze alberate e i sobborghi per i ceti medio-alti. [...] Lo stile abitativo borghese si esprime tipicamente in queste zone residenziali di nuova costruzione, destinate ai ceti superiori"⁵⁸. Le città cambiano volto: al centro si trovano gli uffici, il commercio e le attività finanziarie, nelle periferie vengono costruite fabbriche ed industrie e in nuove zone residenziali, possibilmente in colline e contornate da giardini, sorgono le ville padronali e le case del ceto medio. L'aspirazione alla privacy e ad una sorta di "idilliaca vita familiare" dava il segnale della nascita di un nuovo stile di vita, attraverso il quale la famiglia borghese intendeva affermare una sua superiorità morale e politica.

Il nuovo modello di vita familiare portò alla ricerca di abitazioni isolate. In primo luogo si pensò ad escludere dalla vita domestica il lavoro produttivo; in seguito nello stesso spazio abitativo si cominciò a separare le attività più private di retroscena - cucinare, lavarsi, dormire - dalle relazioni sociali con ospiti e visitatori. La *home* fu perciò un luogo anch'esso rigorosamente diviso tra spazio privato e spazio pubblico. Il nuovo ideale familiare della *privacy* non sarebbe stato in grado di realizzarsi senza

⁵⁷ L. Chevalier, *Classi lavoratrici e classi pericolose*, Laterza, Bari, 1976.

⁵⁸ M. J. Maynes, *Culture di classe e modelli di vita familiare*, in M. Barbargli, D. I. Kertzer (a cura di), *Storia della famiglia in Europa. Il lungo Ottocento*, op. cit., pp. 295-296.

l'introduzione di cambiamenti nella disposizione fisica della casa. Dallo spazio aperto della casa aristocratica tradizionale, oppure dalla promiscuità della casa, che spesso si configura come una o due stanze, dei meno abbienti, di fatto "la casa" che si diffonde come concetto e pratica nella borghesia europea, per tutto l'Ottocento e per buona parte del Novecento, rappresenta la famiglia che la abita e la sua unità, la vita che vi si svolge e i principali riti che la contraddistinguono. Bastione della privacy, la residenza familiare viene divisa in un certo numero di stanze per dormire, per cucinare e per mangiare. Esiste uno spazio riservato alle attività maschili, un luogo separato dove il marito e i suoi amici uomini possono riunirsi a parlare di affari (o di sesso), fumando e bevendo cognac o whisky. I domestici generalmente alloggiavano ai piani superiori, a cui accedevano da scale di servizio, separata da quella principale in uso alla famiglia. La camera dei genitori con il letto matrimoniale rappresenta il cuore della privacy domestica, dove avvengono i concepimenti, dove nascono i figli e dove gli anziani muoiono.

I figli e le figlie, al contrario, avevano stanze sullo stesso piano dei genitori. Sempre sullo stesso piano si trovava anche la camera dei bambini, la *nursery*, con giochi, giocattoli e in cui essi potevano passare il loro tempo senza disturbare la vita sociale degli adulti che si svolgeva al piano terreno. Scrive Egle Becchi "il costume, laddove le condizioni economiche lo consentono, di assegnare una stanza o comunque uno spazio proprio al bambino nella casa, dove egli può avere i suoi giocattoli, che si fanno sempre più sofisticati, divertirsi per conto proprio, studiare, sognare, senza esser importunato da adulti che reclamano ordine, che male tollerano oggetti puerili, che non capiscono l'importanza del gioco, si afferma decisamente"⁵⁹.

Sale da pranzo, soggiorni e salotti erano il luogo quasi sacro che rappresentava la famiglia e la sua storia⁶⁰. In tali sale si trovavano ritratti di famiglia, che tracciavano un rapporto tra le generazioni del passato e quelle del presente, gli album e i ricordi, "le buone cose di pessimo gusto"⁶¹ del salotto di nonna Speranza.

⁵⁹ E. Becchi, *Il nostro secolo* in E. Becchi, D. Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia. 2. Dal Settecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. 344.

⁶⁰ Cfr. M. Casciato, *L'abitazione e gli spazi domestici*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988. Si veda inoltre K. Hausen, *Il soggiorno*, in H.-G. Haupt (a cura di), *Luoghi quotidiani nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

⁶¹ G. Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, in A. Rocca, M. Guglielminetti, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1983, p. 35, v. 12.

Nel corso del Novecento la vita sociale dell'infanzia borghese si espande oltre gli spazi casalinghi a lei riservati, le occasioni di incontro e di socializzazione tra coetanei, sotto l'occhio vigile degli adulti, si ampliano. Le feste di compleanno, o di carnevale, o di fine scuola, diventano occasioni d'incontro tra famiglie dello stesso ceto, che si preoccupano di vestire i bambini, di intrattenerli in giochi per loro organizzati, dove l'ospite è il protagonista e si trova al centro della festa imparando a relazionarsi con gli altri bambini e con gli adulti. I luoghi della festa si spostano nel giardino della propria abitazione e, sempre più spesso, in luoghi che sono appendici della casa e del privato, sale affittate presso luoghi parrocchiali o di associazioni ludiche e sportive. Nei parchi cittadini, negli spazi aperti, nei maneggi con pony, i bambini vivono sempre di più insieme usufruendo di rappresentazioni e svaghi organizzati per loro: giostre, giardini zoologici, teatrini di marionette e burattini. Negli anni '30 vengono costruiti immobili urbani, destinati ad impiegati del ceto medio e della piccola borghesia, all'interno dei quali si trovano grandi cortili dove bambini e ragazzi si incontrano e giocano. Sono spazi controllati dagli adulti ma che permettono una socializzazione tra bambini di diverse età e tra i due sessi. In questi *luoghi di ludicità* si esercitano anche regole di una cultura dell'infanzia condivisa attraverso l'assegnazione di ruolo nel gioco e l'uso di gesti, parole, ritmi (canzoni, filastrocche e cantilene) che impegnano la motricità, la destrezza, ma anche la relazione con gli altri. Sono giochi di cortile e strada, giochi tradizionali trasmessi da bambino a bambino in spazi di gioco che si allargano sempre più fuori dalle mura domestiche. Nelle campagne gli spazi di gioco sono enormi, anche se il tempo da dedicarvi è sempre molto poco e residuale per i bambini, spesso impegnati in attività di lavoro a loro affidate. In concomitanza con il ventennio fascista, in Italia, nelle zone urbane vengono progressivamente concessi sempre più spazi ad attività sportive, attraverso la costruzioni di impianti sportivi, piscine, campi da tennis, piste di pattinaggio e stadi. Gli spazi di ludicità che prima si trovavano nella casa o in prossimità di essa, vengono sempre più a trasformarsi in spazi pubblici sportivi, con una marcata impronta militare. Il gioco si trasforma sempre più in competizione e i membri della famiglia vi partecipano dall'esterno come allenatori e sostenitori dei piccoli atleti⁶².

⁶² G. Bonetta, *Il secolo dei ludi: sport e cultura nella società contemporanea*, Lancillotto e Nausica, Roma, 2000; R. Isidori Frasca, *...e il duce le volle sportive*, Patron, Bologna, 1983.

5. Centralità dell'infanzia in famiglia

La relazione di amore e di affetto nell'ambito della famiglia tra genitori e figli è stata a lungo contraddistinta da una posizione d'animo rassegnata ai segni del fato, in quanto la precarietà della vita, sia infantile che adulta, rendeva gli stessi affetti precari e fragili. In altre parole, i genitori non si aspettavano che tutti i figli restassero in vita e come scrive Leonardo Trisciuzzi, "il sentimento di tenerezza verso i *cuccioli* dell'uomo era quasi tenuto a freno in attesa della sorte o del destino"⁶³.

E' possibile, rintracciare sia pure per grandi linee, le caratteristiche dello "stare in famiglia" del bambino, modalità di vita che hanno resistito a lungo nella storia umana e che solo oggi appaiono in via di modificazione. In primo luogo si può individuare una segmentazione del periodo di crescita infantile, non solo perchè mutano le fasi della crescita, ma anche perchè cambiano gli attori dell'allevamento e dell'educazione. Dalla nascita, fino ai sei/sette anni, il bambino è fatto crescere in casa - gli asili per l'infanzia, le scuole dell'infanzia e i Kindergarden costituiscono un fenomeno ottocentesco - principalmente in famiglia sotto la tutela delle donne. Questa prima età è delegata al governo femminile, da cui i bambini apprendono non solo la gestualità, i movimenti e le parole, ma anche intere concezioni della vita. Infatti vengono utilizzate, come scrive Egle Becchi, "strategie che avviano [il bambino] al sociale: fiabe, canzoni, gesti affettuosi, coccole, consolazioni, in un clima intersoggettivo ricco di emotività"⁶⁴. Sono modelli arcaici che hanno resistito a lungo come sistemi di socializzazione e di formazione e dove generazioni diverse e persone di origini sociali diverse convivono in famiglie allargate composte di padroni, servi, talvolta schiavi, domestici, lontani parenti e zie nubili.

La famiglia fa da cornice e da sfondo alla storia dell'infanzia, ma a volte l'infanzia si sposta di scena e la si trova in ospizi per trovatelli, orfani e bambini abbandonati, i quali senza madre nè padre, vivono in grandi apparati istituzionali, creati dalla società per salvaguardarne la sopravvivenza. Esistono quindi diversi modi di crescere, in una esistenza domestica contornati da figure genitoriali, parentali e amicali, ma anche in istituzioni dove un numero rilevante di bambini soli viveva in forme promiscue una vita collettiva.

⁶³ L. Trisciuzzi, *La scoperta dell'infanzia*, Le Monnier, Firenze, 1976, p. 7.

⁶⁴ E. Becchi, *I bambini nella storia*, op. it., p. 148.

Fin dalla fine del XVIII secolo, dopo la Rivoluzione francese, la borghesia compie il suo processo di ascesa sociale e si propone come classe egemone, non soltanto dal punto di vista politico ed economico, ma anche culturale e formativo⁶⁵. E' nell'ambito della famiglia borghese ottocentesca che nasce e si diffonde il "sentimento dell'infanzia", ovvero la società più evoluta prende atto del valore dell'infanzia attuando un processo che era già iniziato nell'*ancien régime*. Si tratta di un sentimento nuovo, di amorevolezza, di tenerezza, di protezione e di cura del bambino. Un bambino che, da figura di contorno del quadro sociale, ignorato e trascurato, oggetto di marginalità e di transitorietà esistenziale, diviene al contrario immagine centrale all'interno della famiglia. Come annota Egle Becchi, "è nella famiglia di ceto medio, la quale celebra il suo trionfo nella seconda metà del secolo XIX, che avviene quella concentrazione delle relazioni sui figli bambini cui i genitori trasmettono valori, funzioni, ruoli del sociale"⁶⁶. Nel privato di appartamenti in stile Biedermeier, l'infanzia assume e interpreta un ruolo importante e, interiorizzando le proiezioni paterne e materne, acquista una visibilità sociale maggiore. E' questa l'epoca storica in cui si realizza il passaggio da un modello di infanzia rimossa, marginalizzata, violata e sfruttata ad un nuovo modello di infanzia protetta, progressivamente privatizzata in famiglia, dentro le mura domestiche, in interni borghesi dove lo sviluppo del bambino corre lungo un rigido e stringente controllo delle condotte e dei comportamenti.

L'Ottocento è il secolo in cui si afferma un nuovo modello più curato e più amato di infanzia; tuttavia tale modello non si realizza immediatamente in tutte le classi sociali ma dopo essersi affermato all'interno della borghesia viene lentamente a rappresentare un esempio per tutte le altre classi meno agiate e più semplici. Si tratta di un lento processo di trasformazione in cui anche i figli della classe operaia e lavoratrice faticosamente iniziano a riscattarsi da condizioni di sfruttamento e di emarginazione. Anche la scuola di base e la conseguente alfabetizzazione rappresentano un lento ma irreversibile processo di emancipazione dell'infanzia disagiata. Se da un lato troviamo un'infanzia aristocratica e borghese, i figli delle classi più ricche, caratterizzata da cure e protezione, dall'altro ne troviamo una derelitta e spesso abbandonata a se stessa, che vive in condizioni di miseria e alienazione. Tuttavia va anche sottolineato che l'infanzia dorata dei ceti alti è spesso

⁶⁵ Cfr. E. J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia 1848-1875* (1975), trad. it., Laterza, Roma-Bari, 1976.

⁶⁶ E. Becchi, *L'Ottocento*, in E. Becchi, D. Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia 2. Dal Settecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. 195.

oggetto di un attento controllo e di una rigida disciplina, "privatizzata" e controllata quotidianamente da istitutori e istitutrici, un'infanzia che è al tempo stesso protetta, ma anche reclusa. A questo proposito Franco Cambi ha parlato di "catene dorate"⁶⁷, ma pur sempre catene. Viceversa, l'infanzia contadina e operaia dei figli del popolo, un popolo di lavoratori, urbanizzato e quasi sempre impiegato in industrie e fabbriche, rappresenta talvolta un'infanzia libera e autonoma. E' un'infanzia che a volte vive per strada, a rischio di devianza, perchè se orfana o abbandonata dai genitori deve provvedere da sola a se stessa ricorrendo a lavori occasionali o di espedienti, fino al furto. L'infanzia del popolo è spesso soggetta a forme di sfruttamento nel duro lavoro nei campi, nelle miniere - come i bambini di carta di Zola e Verga - e nelle industrie. Le pagine di denuncia di Hengels parlano di bambini che dalla nascita alla precoce scomparsa vivevano nelle fabbriche con orari di lavoro massacranti, si tratta di un'infanzia precocemente adultizzata, vittima di un sistema politico-economico senza alcuna forma di tutela e difesa dei diritti dei minori. E' un'infanzia che non ha cure né difese dove il bambino è contraddistinto dalla sorte di venire "assassinato, abbandonato, picchiato, terrorizzato e di subire violenze sessuali"⁶⁸. Scrive Hengels nel 1845: "Nelle miniere di carbone e di ferro ... lavorano fanciulli di quattro, cinque, sette anni; la maggior parte di essi però è superiore agli otto anni. Essi sono incaricati di trasportare il materiale staccato dal luogo di abbattitura al sentiero o alla galleria principale, e ad aprire o richiudere le porte che separano le diverse sezioni della miniera, al passaggio degli operai e del materiale. Alla sorveglianza di queste porte vengono adibite per lo più i bambini più piccoli, che a questo modo devono starsene soli per dodici ore al giorno nel buio, in un corridoio angusto e quasi sempre umido, senza avere neppure quel tanto di lavoro sufficiente a scacciare la noia abbruttente e demoralizzante dell'inattività ... Le donne e i fanciulli che devono trascinare il carbone, strisciano carponi lungo le basse gallerie attaccati con finimenti e una catena, che in molti casi passa tra le gambe, a un carrello che un altro di dietro spinge con la testa e con le mani ... In molti casi le gallerie sono anche umide, di odo che questi operai devono strisciare in mezzo a un'acqua sudicia o salata, profonda parecchi pollici, che provoca irritazioni cutanee. E' facile immaginare come le malattie di per sé peculiari a tutti gli

⁶⁷ F. Cambi, *Paradigmi d'infanzia nell'Italia liberale* in F. Cambi, S. Ulivieri, *Storia dell'infanzia nell'Italia liberale*, La Nuova Italia, Firenze, 1988, p. 13. Vedi anche F. Cambi, C. Di Bari, D. Sarsini, *Il mondo dell'infanzia. Dalla scoperta, al mito, alla relazione di cura*, Apogeo, Milano, 2012.

⁶⁸ L. De Mause (a cura di), *Storia dell'infanzia*, Emme Edizioni, Milano, 1983, p. 9.

operai dei pozzi debbano essere ulteriormente favorite da un così orrendo lavoro da schiavi"⁶⁹.

Il passaggio da una totale mancanza di diritti all'acquisizione di una carta dei diritti dell'infanzia segna una storica conquista del valore sociale dell'infanzia. Se il Novecento è il secolo del fanciullo la moderna scoperta dell'infanzia, contraddistinta da un sentimento affettivo di cura e di tutela (ma anche di controllo), costituisce una importante rivoluzione culturale che si è riversata sia nella vita quotidiana della famiglia sia nella stessa organizzazione della vita sociale. Il diritto alla vita, il diritto alla salute, il diritto all'istruzione, il diritto al gioco sono tutti elementi di novità rispetto alla società e alla famiglia autoritaria del passato, che contraddistinguono il XX secolo.

6. Il secolo del fanciullo

Nel 1905 Ellen Key definisce il Novecento "il secolo del fanciullo"⁷⁰. Si tratta di un forte investimento pedagogico sul bambino, considerato sia nei suoi bisogni naturali, sia nel suo nuovo ruolo di centro sia della vita familiare che sociale. La studiosa ha una visione rousseauiana del bambino e vede nell'infanzia gli indicatori di una nuova vita sociale più giusta ed umana, secondo l'idea che la trasformazione attraverso l'educazione dell'infanzia avrebbe comportato un mutamento positivo dell'intera società. Questa fiducia nel nuovo secolo, che avrebbe interpretato e tutelato al meglio l'età bambina, sia nella conoscenza che nell'apprendimento che nelle condizioni sociali, rivela uno sguardo lungimirante. Nel corso del secolo sono state molte le realizzazioni politico-sociali promosse in difesa dell'infanzia dalle legislazioni nazionali e internazionali per i diritti del bambino.

In luogo della famiglia, per proteggere ed allevare l'infanzia orfano o abbandonata fino all'Ottocento erano intervenute le Istituzioni religiose di carità. Con l'avvento degli Stati Nazionali, orfani, ragazzi a rischio e "giovani pericolanti" vengono accolti in nuove istituzioni di tipo assistenziale organizzate dai governi in difesa dei diritti dell'infanzia. Lo Stato entra legiferando nella sfera che per secoli era stata considerata privata, ovvero quella familiare. Si afferma l'idea di correggere e raddrizzare le vite dei ragazzi marginali attraverso l'istruzione pubblica e, nei casi più difficili, con istituti di protezione. In contesti

⁶⁹ F. Hengels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, Editori Riuniti, Roma, 1972, pp. 273-277.

⁷⁰ E. Key, *Il secolo del fanciullo*, Bocca, Torino, 1905.

territoriali molto variegati dove sono presenti realtà politiche, sociali e assistenziali diverse, si trovano organizzazioni istituzionali e pratiche educative e rieducative dirette sia a bambini abbandonati (trovatelli) sia agli orfani. Le caratteristiche di formazione del personale di servizio che ha la delega alla loro educazione e sorveglianza riguardano temi come la disciplina, l'istruzione, le pratiche religiose, i regolamenti, gli orari, l'abbigliamento e i regimi alimentari dei bambini e delle bambine. Generalmente le politiche assistenziali che regolano la tutela degli orfani e degli esposti sono simili; muta invece il destino dei ragazzi e delle ragazze al termine del loro percorso di tutela. Mentre i maschi allo scadere dei quindici anni venivano dimessi ed avviati ad un percorso lavorativo, le femmine avevano la possibilità di sposarsi se venivano richieste in sposa, o di andare a servizio presso qualche famiglia che le accoglieva oppure trascorrevano tutto il resto della loro vita come serve, cuoche, lavandaie, governanti o infermiere tra le mura dell'istituto, responsabile del loro onore e della loro virtù. Queste istituzioni si configuravano come la famiglia degli orfani⁷¹ che, in luogo della famiglia biologica, si prendeva cura di loro e del loro futuro. Esisteva un reale attaccamento da parte di questi ragazzi e ragazze per l'istituzione che li aveva accolti, e talvolta avveniva che trovandosi in mano di padroni o datori di lavoro violenti e ingiusti, i ragazzi fuggissero in cerca di una vita migliore. La diffusa percezione di questo fenomeno ha prodotto una vasta letteratura sul tema, di volta in volta dotta, popolare, moraleggiante, tragica, veristica e fantastica. Un aiuto alle famiglie del popolo e ai loro figli viene attivato da parte della borghesia italiana più colta attraverso l'istituzione di asili di carità a carattere religioso-educativo, inizialmente promossi da Ferrante Aporti, a cui si aggiunsero anche finalità di trasformazione sociale e politica connesse all'idea di riscatto nazionale. "Gli asili vennero così ad assumere un'importanza politica in quanto la borghesia in particolare avvertì, sempre più chiaramente, che la redenzione civile e politica secondo un modello imprenditoriale e interclassista ..., andava preparata negli animi, cominciando ad educarli

⁷¹ G. Da Molin (a cura di), *Senza famiglia. Modelli demografici e sociali dell'infanzia abbandonata e dell'assistenza in Italia (Secc. XV-XX)*, Cacucci Editori, Bari, 1997; vedi anche C. A. Corsini, *Infanzia e famiglia nel XIX secolo* in E. Bechi, D. Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia, Vol. II*, Laterza, Roma-Bari, 1996.

fin dalla prima età e che, al tempo stesso, un simile impegno costituiva un prezioso e insostituibile tirocinio per se stessa come futura classe dirigente"⁷².

Con l'Unità vengono poste le basi per l'edificazione del "mito della scuola", per cui, come scrive Gaetano Bonetta, "l'alfabetizzazione e la scolarizzazione sono accreditate come gli obbligati sentieri da percorrere, come i processi sociali da innescare necessariamente e da cui non si può prescindere; esse vengono ritenute i fenomeni fisiologici per la concretizzazione del tanto sospirato sviluppo sociale, economico e industriale della giovane nazione italiana"⁷³.

La storia della scuola in tutti i suoi gradi è stata, come scrive Egle Becchi "fino a non molto tempo fa una storia di discipline e disciplina, di violenza e ribellione, di evasione, di fuga reale e di evasione nell'immaginario"⁷⁴. Il maggiore valore riconosciuto alla scuola da parte della famiglia è quello di insegnare a bambini e ragazzi i saperi universalmente riconosciuti dalla società, infatti quando tali saperi diventano obsoleti, la scuola viene cambiata, le conoscenze innovate, le finalità curvate ad altre necessità sociali. A scuola masse infantili imparano i rapporti tra pari. A scuola si impara a primeggiare ma anche a fraternizzare, ad essere ossequiente al maestro, oppure a ribellarsi ad esso. A scuola si impara a fare la spia ma anche a difendere i più deboli, si apprendono saperi consolidati, ma si passano anche informazioni trasgressive ai più piccoli. A scuola ci si aiuta o ci si ostacola gli uni con gli altri, e l'aula diventa una sorta di società in miniatura dove il mondo infantile impara a relazionarsi con i pari e con il potere rappresentato dall'insegnante. Con l'istituzione per legge dell'istruzione obbligatoria di base nei vari stati europei, dopo la rivoluzione francese, il tempo della scuola diventerà sempre un tempo più esteso, sottratto alla famiglia, al lavoro e al gioco. Da una scuola elementare a cui si accede a sei a anche a sette anni, progressivamente il tempo scuola coinvolge anche i più piccoli, dapprima negli asili d'infanzia, poi nelle scuole materne e dagli anni '70 del secolo scorso, coinvolge bambini sempre più piccoli da zero a tre anni con l'istituzione degli asili nido. La famiglia delega sempre più tempo alle scuole e alle istituzioni educative e anche i giochi dei più piccoli diventano gradualmente esercizi

⁷² G. Genovesi, *Gli asili apertiani* in G. Genovesi, C. Pancera (a cura di), *Momenti paradigmatici di storia dell'educazione*, Corso Editore, Ferrara, 1993, p. 129.

⁷³ G. Bonetta, *Storia della scuola e delle istituzioni educative. Scuola e processi formativi in Italia dal XVIII al XX secolo*, Giunti, Firenze, 1997, p. 83.

⁷⁴ E. Becchi, *I bambini nella storia*, op. cit., p. 194.

didattici, apprendimenti sociali, attività creative. La scuola si fa sempre più pervasiva anche nel numero delle ore di presenza in aula che prevede. I doposcuola, le scuole a tempo pieno liberano la famiglia dal dover tutelare i propri figli, ma nello stesso tempo questa pervasività arriva fino a casa, richiedendo anche compiti da svolgere nel tempo libero, disegni, lavoretti manuali e studi a memoria.

In questo modo la delega della famiglia alla scuola si trasforma gradualmente in rapporto della famiglia con la scuola di relazione tra insegnanti e genitori, sempre più strette e regolate da norme scolastiche, fino ad arrivare negli anni '70 del Novecento ad un forte coinvolgimento della famiglia nella gestione scolastica attraverso l'introduzione di rappresentanze di genitori negli organi collegiali. La scuola per i piccoli diventa un luogo di apprendistato sociale, uno sperimentare la relazione con gli altri che resterà per tutta la vita. Con la diminuzione del numero di figli per nucleo familiare, il bambino e la bambina hanno sempre meno fratelli e sorelle e possono trovare dei coetanei soprattutto tra i compagni e le compagne di scuola. Le bambine entrano in questo gioco di ruoli sociali molto in ritardo e in misura più ridotta rispetto ai maschi. Inizialmente la famiglia preferisce educarle ed istruirle nei lavori domestici in casa, in rari casi vengono poste in istituti di educazione femminile che oltre a istruirle, vegliano sulle loro condotte e sulla loro integrità in maniera inibitoria e reclusoria. Le famiglie che aspiravano per le proprie figlie ad un destino matrimoniale di eccellenza, spesso delegavano ad appositi istituti, laici o religiosi, la formazione delle giovani⁷⁵.

La scuola fin dalla seconda metà dell'Ottocento – seguendo una tradizione iniziata con l'*Orbis Sensualium Pictus*⁷⁶ di Comenio – inizia i bambini e le bambine a letture artisticamente illustrate raccontandole, spiegandole e decodificandole. Questa esperienza rende autonomo l'approccio dei bambini alla lettura, apre loro la possibilità di scoprire il mondo attraverso le pagine di un libro. Talvolta alcune famiglie collaborano a questa iniziazione, alla conoscenza e alla fantasia, leggendo i testi ai piccoli e trasmettendo loro il gusto per la lettura. Queste modalità iniziatriche nel tempo si sono profondamente modificate: dischi, cassette, dvd hanno integrato e talvolta sostituito la voce narrante di

⁷⁵ Cfr. E. Catarsi, *Pedagogia della famiglia*, Carocci, Roma, 2008.

⁷⁶ Cfr. F. Barbier, *Storia del libro: dall'antichità al XX secolo*, Dedalo, Bari, 2004; R. Farnè, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna, 2002; Cfr. M. Salisbury, *Illustrating Children's Book. Creating pictures for publication*, A&C Black Publishers, London, 2004.

nonni e genitori. Altre fonti di apprendimento e conoscenza, a partire dalla seconda metà del XX secolo, arrivano potentemente all'occhio e alla vista di bambine e bambini: la televisione, il computer, gli i-pad e gli smartphone costituiscono i mezzi contemporanei di una narrazione crossover⁷⁷.

7. Rapporti tra genitori e figli

Molti studiosi hanno sostenuto che nei rapporti tra genitori e figli nella storia mancasse spesso un sentimento di affetto, in particolare che tali rapporti fossero dominati dalla sopravvivenza delle famiglie e dall'elemento materiale della vita. In De Mause è presente una periodizzazione psico-storica del rapporto genitori-figli, che evidenzia come elementi denotativi di tale rapporto l'infanticidio, l'abbandono e varie forme di violenza, tanto che secondo l'Autore la vita infantile nella storia può apparire come un incubo dal quale solo oggi ci siamo risvegliati. Alcuni autori hanno inoltre osservato che spesso era la miseria a indurre alcuni genitori ad eliminare il loro ultimo nato. In famiglie poverissime e con molti figli la nascita di un ulteriore bambino poteva significare la morte di fame per gli altri. L'infanticidio⁷⁸ e l'abbandono⁷⁹ non erano necessariamente una prova di indifferenza verso i figli da parte dei genitori poveri, ma potevano essere una testimonianza estrema del loro amore disperato per i figli già in vita.

Marzio Barbagli definisce molto problematico il concetto di "amore" materno o paterno. In passato, secondo Barbagli, le relazioni di affetto all'interno della famiglia erano diverse da quelle di oggi. I sentimenti genitoriali non trovavano quindi espressioni affettive ed emotive così come oggi sono concepite. Il rapporto genitori/figli era un rapporto di autorità/deferenza, che si esprimeva in una certa distanza nelle relazioni affettive. Tale comportamento può essere scambiato per reale mancanza di affetto. "Per molti secoli nella famiglia - scrive Barbagli - ha dominato un modello pedagogico che imponeva ai genitori di controllare il più possibile i loro sentimenti verso i figli, di ridurre le manifestazioni di affetti, di tenere questi ultimi a distanza"⁸⁰. Ai genitori si raccomandava di non essere nè troppo teneri con i figli nè troppo sensibili con loro, si

⁷⁷ A. Antoniazzi, *Contaminazioni. Letteratura per ragazzi e crossmedialità*, Milano, Apogeo, 2012.

⁷⁸ Cfr. G. Di Bello, *Il rifiuto della maternità: l'infanticidio in Italia dall'Ottocento ai giorni nostri*, ETS, Pisa, 1997.

⁷⁹ G. Di Bello, *Senza nome né famiglia: i bambini abbandonati nell'Ottocento*, Manzuoli, Pian di San Bartolo, 1989.

⁸⁰ M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, op. cit., p. 270.

consigliava di non accarezzarli se non raramente e di abbracciarli e baciarli in casi molto particolari e rari. Questa concezione educativa derivava dal timore che i figli crescendo scambiassero una eccessiva familiarità con i genitori come un segno di debolezza e come una mancanza di autorevolezza. L'essere troppo compassionevoli o indulgenti con i figli poteva indurre i bambini e poi i ragazzi a comportamenti sconvenienti e non conformi a quanto famiglia e società richiedevano da loro.

Le nuove teorie pedagogiche di Locke, di Rousseau, di Pestalozzi contribuiscono, insieme al diffondersi dell'Illuminismo e successivamente del Romanticismo, a far luce sulle dinamiche dei rapporti tra genitori e figli e a diffondere nuove idee sull'educazione e l'istruzione dell'infanzia⁸¹. In tutta Europa, dalla Francia all'Italia, dall'Inghilterra alla Danimarca, dalla Svizzera alla Germania, nuove forme di modernizzazione delle relazioni familiari si diffondono e trasformano inizialmente la mentalità dei circoli degli intellettuali allargandosi poi ai ceti borghesi e da questi ai ceti popolari. Nelle famiglie del ceto medio urbano si sviluppa una concezione dell'infanzia collegata al concetto rousseauiano di innocenza e di specificità dell'età bambina: nasce così la *child care*, ovvero il prendersi cura della vita del bambino, sia dal punto di vista biologico, sia dal punto di vista sentimentale che sociale. In una famiglia borghese in cui prende sempre più spazio il ruolo della madre educatrice, i bambini ricevono una solida educazione morale ed intellettuale che infonde in loro il senso di responsabilità, l'autodisciplina e l'industriosità, valori tutti del liberalismo. Al contrario l'allevamento e l'educazione dei figli delle classi meno abbienti rimane ancorato ad un'idea di dipendenza e di sottomissione. Il benessere della società presupponeva che l'educazione dei figli della gente comune non andasse oltre lo stretto necessario alla loro posizione subalterna e alle loro occupazioni dipendenti. Non è un caso che in Italia, nella seconda metà dell'Ottocento, quando l'istruzione viene resa obbligatoria ci si riferirà per loro solo ad alcune semplici nozioni come "leggere, scrivere e far di conto". L'istruzione dell'infanzia del popolo era vista dalle classi alte come un mezzo "pericoloso" di elevazione sociale e politica da concedere in forme molto elementari e graduali.

In questo periodo con il sorgere della pediatria la società inizia, per combattere l'alta mortalità neonatale ed infantile, a seguire con maggiore attenzione, norme igieniche

⁸¹ M. G. Riva, *Storia della pedagogia* in R. Massa (a cura di), *Istituzioni di pedagogia e scienze dell'educazione*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

e a controllare maggiormente l'alimentazione dei bambini, che spesso era alla base di disturbi gastrointestinali che avevano effetti disastrosi sulla possibilità di sopravvivenza dei bambini. Da più parti si sottolineava il valore dell'allattamento materno come il migliore per soddisfare le necessità dei piccoli. L'alimentazione artificiale che prevedeva l'uso di latte di mucca freddo e non diluito, somministrato con un apposito corno da cui il bambino succhiava, comportava frequenti disturbi, come pure la mancanza di igiene costituiva una pratica malsana che alimentava la mortalità infantile. A lungo la vita e la morte infantile erano accettate con molta rassegnazione. Di fronte alle vicissitudini dell'esistenza, alle frequenti malattie e alla morte, veniva citato il detto biblico "il signore ha dato, il signore ha tolto". Si credeva che i bambini, in quanto innocenti, al momento della loro morte avrebbero fatto il loro ingresso in Paradiso. Il Regno dei Cieli era considerato un luogo di felicità e di benessere, diversamente dalla vita terrena cosparsa di fatiche e dolori. La fede in una vita ultraterrena, fatta di gioia eterna, recava consolazione a molti genitori nei momenti in cui perdevano prematuramente diversi figli. La morte di un membro della famiglia era un fenomeno molto frequente e gli stessi bambini perdevano fratelli, sorelle e amici con facilità. L'esperienza personale e soggettiva della morte era molto consueta, e le persone si abituavano ad affrontarla ed a convivervi.

La mentalità fatalistica verso la morte dei bambini, venne contrastata sia dall'Illuminismo che da una medicina più vicina ai bisogni del popolo. I medici condotti, oltre ad occuparsi della salute degli adulti, iniziarono ad educare le madri a metodi di allevamento dell'infanzia più sani e più igienici⁸². Il Positivismo, poi, collegato alle nuove strutture urbane, portò a un sistema di reti fognarie e di distribuzione dell'acqua casa per casa. Questo ha comportato nelle varie unità abitative una maggiore igiene personale e diverse abitudini di cura del corpo. Anche le ostetriche professioniste cominciarono a diffondere nelle campagne nozioni di igiene e di prevenzione delle malattie.

Nel corso del XIX secolo i bambini si pongono gradualmente al centro della vita familiare. L'attenzione alla vita dei figli divenne patrimonio, seppure con gradualità, di tutte le classi sociali. Nel complesso i genitori tendevano a investire nei loro figli una quantità di risorse emotive, educative ed economiche maggiori che in passato. La stessa

⁸² Cfr. G. Cosmacini, *L'igiene e il medico di famiglia*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana*, op. cit.

attenzione all'istruzione dei figli denota un investimento sul loro futuro e sulle loro possibilità di successo esistenziale e sociale. Scrive Marina D'Amelia: "La frequenza e i progressi scolastici diventano un soggetto degno di interesse, se non un vero e proprio assillo nelle preoccupazioni dei genitori, in rapporto alle condizioni scolastiche del tempo e al ruolo particolare che la conquista che un titolo di studio veniva assumendo nelle aspettative famigliari. I genitori, segnatamente i padri, mostravano un interesse crescente per l'organizzazione del sistema scolastico"⁸³.

Tuttavia nell'accesso all'istruzione a lungo le bambine rimasero in seconda fila e mentre i loro fratelli venivano mandati a scuola, le bambine rimanevano spesso a casa con le madri, ricevendo un'educazione di stampo domestico. Le figlie, osservando le loro madri, anche nei quotidiani rapporti con i domestici, interiorizzavano i valori della gerarchia sociale. Durante i pasti, consumati con i figli solo in rare occasioni, i genitori richiedevano a tavola comportamenti molto formali e che venisse osservato il silenzio da parte dei figli. In questi pranzi familiari, veri e propri riti sociali iniziatici, bambini e bambine divenivano gradualmente consapevoli della dimensione nascosta, ma molto forte, delle differenze di genere e, in relazione ai domestici, delle differenze di classe.

8. Le nuove famiglie

Nel primo cinquantennio del Novecento vi sono stati molti mutamenti e grandi differenze nell'organizzazione della famiglia e della vita domestica dei vari ceti sociali. Le coppie dei ceti più agiati, dei dirigenti e dei liberi professionisti iniziano a vivere la propria vita matrimoniale con sempre maggiore libertà, emancipandosi dalle intromissioni e dalla presenza dei parenti e della comunità. La vita di coppia⁸⁴ non è più formale come in precedenza bensì si ritaglia propri spazi e propri tempi da dedicare alla propria intimità⁸⁵. Si diffonde l'uso della "luna di miele" da trascorrere in viaggio dopo le nozze, lontano dall'occhio talvolta intrusivo dei familiari, i rapporti di potere tra marito e moglie sono sempre meno asimmetrici e più paritari, l'autorità maritale si addolcisce grazie alla relazione affettuosa con la moglie. I ruoli coniugali restano segregati e

⁸³ M. D'Amelia, *Figli*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana, op. cit.*, p. 482.

⁸⁴ Cfr. M. Corsi, M. Stramaglia, *Dentro la famiglia. Pedagogia delle relazioni educative famigliari*, Armando, Roma, 2009.

⁸⁵ Cfr. C. Saraceno, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, in Ph. Ariès, G. Duby (a cura di), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Bari, 1988.

fortemente differenziati nell'ambito del lavoro a nel tempo libero uomini e donne vivono rapporti spontanei di amicizia e di affettività. Anche i vecchi condizionamenti che impedivano ai genitori di vivere liberamente il loro affetto verso i figli, vengono messi da parte e le relazioni familiari, tra genitori e figli, divengono sempre più affettuose e meno distanti. Come nota acutamente Marzio Barbagli, l'uso del *voi*⁸⁶ in famiglia come pronomi allocutivo di reverenza verso i genitori e gli anziani, comincia ad essere abbandonato già dagli anni Venti e sostituito con un più diretto e confidenziale *tu*. La distanza tra genitori e figli diminuisce in tutte le famiglie, ma principalmente a partire dalle famiglie borghesi, estendendosi alle famiglie di artigiani e commercianti, mentre nelle campagne, dove il padre era anche il capo dell'azienda familiare, i tratti di distanziamento si mantengono più a lungo. Scrive Marzio Barbagli: "Sono state le famiglie della borghesia intellettuale, dei professionisti, dei funzionari, dei dirigenti, le prime in cui sono mutate le regole dell'interazione tra genitori e figli, è diminuita la distanza sociale tra di loro, si è passati dalla deferenza all'intimità. Questo processo è avvenuto a poco a poco anche negli altri ceti sociali. Ma molto tempo dopo. [...] In altri, ad esempio quelli agricoli, il mutamento si è verificato più di un secolo dopo"⁸⁷.

La prima metà del Novecento è considerata l'epoca d'oro del matrimonio, in cui amore, sessualità e procreazione sono socialmente e moralmente accettabili e ammessi solo all'interno dell'istituzione matrimoniale. In questo periodo, a partire dalla borghesia e successivamente in tutte le classi sociali, si diffonde l'ideale dell'amore romantico, ovvero che esista un unico grande amore per tutta la vita coronato dal matrimonio. L'ideale dell'amore romantico comportava una parità tra i coniugi sul piano emozionale ed affettivo, ma non escludeva la subordinazione giuridica e sociale delle donne.

Nel campo degli affetti acquista valore l'individualismo affettivo, la ricerca e il diritto di ognuno alla felicità. L'autonomia individuale nel campo dei sentimenti e degli affetti connota la famiglia moderna, proprio perché la coppia coniugale si libera e si affranca dal controllo pervasivo dei gruppi parentali. Questo affrancamento ha portato a mutamenti familiari di grande portata. Benché oggi la maggior parte delle persone continuino a sposarsi e ritengano la famiglia un luogo di affetti e di coesione, tuttavia l'istituzione matrimoniale così com'è stata a lungo intesa, inscindibile e unica, si può

⁸⁶ M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, op. cit., pp. 488-491.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 492.

affermare che oggi sia entrata in crisi. In primo luogo non è più l'evento che legittima l'accesso alla vita sessuale e alla procreazione. Dalla diffusione della pillola anticoncezionale tra le giovani generazioni, a partire dagli anni sessanta e settanta, la vita sessuale è stata separata dalla procreazione e dal matrimonio. Il ritardo da parte dei giovani nell'accesso al mondo del lavoro, che oggi si è trasformato in precariato fino ai trenta e ai quarant'anni, ha portato al calo e alla posticipazione dei matrimoni. La mancanza di un reddito sicuro non permette alle giovani coppie di investire su nuovi nati e quindi oggi si assiste ad un calo complessivo delle nascite. Come scrive Anna Laura Zanatta "la famiglia tende sempre più a trasformarsi da esperienza totale e permanente in esperienza parziale e transitoria della vita individuale"⁸⁸.

Oggi si assiste ad un aumento delle convivenze, dette anche "famiglie di fatto"⁸⁹, e delle nascite di figli fuori del matrimonio. Separazioni e divorzi danno conto dell'aumento dell'instabilità coniugale e mostrano che la crisi della famiglia tradizionale ha varie motivazioni. In primo luogo si assiste, fin dagli anni settanta, quando fu approvata, ad esempio in Italia, la legge che permetteva il divorzio, ad una crescente secolarizzazione della società per cui si tende a considerare la fede e le pratiche religiose come un fatto privato non accettando il controllo delle gerarchie ecclesiastiche sulle scelte di vita compiute da ognuno. Insieme all'aumento delle convivenze, sono anche aumentati nel nostro paese i matrimoni civili, che in passato erano molto rari. Sul piano economico il forte ingresso delle donne nel mercato del lavoro, contribuendo a renderle indipendenti dagli uomini, favorisce una vita di coppia paritaria e senza le grosse divisioni di ruoli prima esistenti nella famiglia. Infine il sorgere di una generale presa di coscienza collettiva del proprio diritto alla ricerca della felicità costituisce una motivazione profonda che sta alla base di questa rivoluzione culturale e sociale che mette in crisi la famiglia. Il neo femminismo sorto negli anni settanta, mettendo in discussione i precedenti modelli famigliari patriarcali, ha contribuito ad abbattere l'autoritarismo paterno e maritale, per cui molte giovani donne da allora hanno iniziato a rifiutare un

⁸⁸ A. L. Zanatta, *Le nuove famiglie. Felicità e rischi delle nuove scelte di vita*, Il Mulino, Bologna, 1997, p. 9. Sul tema cfr. F. Bimbi, *Le madri sole. Metafore della famiglia ed esclusione sociale*, Carocci, Roma, 2000; C. Saraceno, M. Naldini, *Sociologia della famiglia*, Il Mulino, Bologna, 2007; M. Contini, S. Olivieri (a cura di), *Donna, famiglia, famiglie*, Guerini, Milano, 2010.

⁸⁹ Cfr. V. Pocar, P. Ronfani, *Coniugi senza matrimonio*, Cortina, Milano, 1992. Ed anche F. Belletti, P. Boffi, A. Pennati, *Convivenza all'italiana. Motivazioni, Caratteristiche e vita quotidiana delle coppie di fatto*, Paoline Editoriale Libri, Milano, 2007.

modello familiare che ne faceva delle casalinghe il cui lavoro domestico non veniva tenuto in conto adeguato, costringendole ad una vita di sottomissione e subalternità. Il lavoro femminile extra-domestico non crea di per sé instabilità all'interno della coppia, ma il lavoro e la sua retribuzione danno alle donne, mogli o compagne, un forte potere contrattuale all'interno della coppia e questo può essere alla base di un conflitto tra partners perché una donna che lavora tende a mettere in discussione i tradizionali modelli di ruolo. Un aspetto della crisi del matrimonio tradizionale è rappresentato dal processo di democratizzazione interna della famiglia, cioè il venir meno dei rapporti di autorità e di dipendenza tra mariti e mogli. Secondo alcuni studiosi l'aver posto la relazione d'amore a fondamento del matrimonio è uno dei fattori che ha reso più fragile tale unione. In passato il matrimonio era un'unione economica e/o un'alleanza tra famiglie; i sentimenti degli sposi erano del tutto banditi e considerati irrilevanti. In realtà il matrimonio era stabile proprio grazie al fatto che era un contratto e gli interessi economici e di potere garantivano la sua forza e la sua durata. Al posto del matrimonio combinato dalle rispettive famiglie di un tempo, oggi abbiamo un matrimonio d'amore e che si fa per libera scelta⁹⁰. Questo rapporto, però, si colloca in una società fortemente cambiata, sia per il pluralismo delle idee sia per le crescenti aspettative di ogni individuo. L'unione matrimoniale rischia quindi di perdere la sua ragion d'essere quando il sentimento d'amore viene meno. Ecco perché alla famiglia moderna è seguita più di recente una famiglia detta tardo-moderna o post-moderna, che pone al centro due elementi, l'importanza dei sentimenti nella relazione e l'autonomia individuale nella ricerca della felicità. La molteplicità dei modelli familiari esprime quindi oggi il pluralismo culturale della nostra società, i modi diversi che diversi individui danno al significato dell'esistenza e a come essi concepiscono la felicità individuale e di coppia. Scrive Mariagrazia Contini: "oggi chi volesse fotografare la famiglia italiana riscontrerebbe innanzitutto che l'immagine registra non più una, ma una pluralità di famiglie, tra cui quelle monoparentali, ricostituite, allargate e che sullo sfondo della foto si affacciano 'coppie di

⁹⁰ M. Stramaglia, *I nuovi padri. Per una pedagogia della tenerezza*, EUM, Macerata, 2009; A. L. Zanatta, *Le nuove famiglie. Felicità e rischi delle nuove scelte di vita*, Il Mulino, Bologna, 1997; A. L. Zanatta, *Nuovi padri e nuove madri*, Il Mulino, Bologna, 2011; M. Contini, *Per una pedagogia delle emozioni*, La Nuova Italia, Scandicci, 1992.

fatto', etero o omosessuali che rivendicano il loro diritto ad un riconoscimento - giuridico, sociale e culturale - come altrettanti nuclei famigliari"⁹¹.

La società italiana attuale è una realtà complessa e molto diversificata. Anche rispetto alla dimensione economica, sociale culturale in cui si colloca, la famiglia si presenta con caratteristiche di tradizione, di modernità e di post-modernità a seconda del territorio e delle sue particolarità, antropologiche e geografico, in cui si colloca. Per esempio il modello italiano di famiglia si diversifica in parte da quello del resto dell'Europa occidentale. Riferendosi al "familismo"⁹², Anna Laura Zanatta fa riferimento ad un "modello mediterraneo"⁹³ di evoluzione familiare che dipende da specificità collegate alle nostre tradizioni religiose culturali. Nell'ultimo decennio si può notare una forte accelerazione del cambiamento degli stili di vita familiare e dei processi di modernizzazione della famiglia.

Le indagini⁹⁴ sociologiche e pedagogiche confermano che anche se il matrimonio rimane il modello di famiglia prevalente, tuttavia separazioni e divorzi aumentano a ritmi sostenuti ed è in corso una diffusione di nuovi stili di vita familiare. Se quindi i giovani tendono a ribadire il valore della famiglia tradizionale come luogo della cura, dell'accudimento e della solidarietà intergenerazionale, tuttavia risultano sempre più diffusi orientamenti e stili di relazione tendenti alla individualizzazione e alla privatizzazione della vita familiare⁹⁵. A differenza del passato e dei loro genitori, il

⁹¹ M. Contini, *Famiglie di ieri e di oggi fra problematicità e empowerment*, in A. Gigli, *Famiglie mutanti. Pedagogia e famiglie nella società globalizzate*, ETS, Pisa, 2007, p. 14. Sulle famiglie omogenitoriali si veda anche A. Gigli (a cura di), *Maestra, ma Sara ha due mamme? Le famiglie omogenitoriali nella scuola e nei servizi educativi*, Guerini, Milano, 2011.

⁹² Il termine familismo ha assunto significati diversi, sia in positivo che in negativo. Da un punto di vista positivo lo si può intendere nel ruolo di forza e di importanza data nel nostro Paese alla famiglia. Da un punto di vista negativo si può definire familismo amorale, nel senso di privilegiare i componenti della famiglia al di là di ogni etica, sia nel pubblico che nel privato. Sul tema cfr. M. Barbagli, M. Catiglioni, G. Dalla Zuanna, *Fare famiglia in Italia. Un secolo di cambiamenti*, Il Mulino, Bologna, 2003; V. Pocar, P. Ronfani, *La famiglia e il diritto*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

⁹³ Cfr. G. A. Micheli (a cura di), *Strategie di "family formation". Cosa sta cambiando nella famiglia forte mediterranea*, Angeli, Milano, 2006.

⁹⁴ Cfr. A. Gigli, *Famiglie mutanti...op. cit.*; A. L. Zanatta, *Le nuove famiglie. Felicità e rischi delle nuove scelte di vita*, Il Mulino, Bologna, 1997; F. Bimbi, *Le madri sole. Metafore della famiglia ed esclusione sociale*, Carocci, Roma, 2000; C. Saraceno, M. Naldini, *Sociologia della famiglia*, Il Mulino, Bologna, 2007; M. Contini, S. Ulivieri (a cura di), *Donna, famiglia, famiglie*, Guerini, Milano, 2010; L. Formenti (a cura di), *Pedagogia della famiglia*, Guerini, Milano, 2000; L. Formenti (a cura di), *Sguardi di famiglia. Tra ricerca pedagogica e pratiche educative*, Guerini, Milano, 2014.

⁹⁵ Dal punto di vista pedagogico si veda A. Gigli, *Famiglie mutanti...op. cit.* Ed inoltre M. Corsi, M. Stramaglia, *Dentro la famiglia. Pedagogia delle relazioni educative famigliari*, Armando, Roma, 2009; e

rapporto con la sessualità è cambiato. I rapporti sessuali prematrimoniali sono oggi molto diffusi e naturali, senza preconcetti di tipo morale o religioso⁹⁶.

E' molto difficile per gli studiosi della famiglia dare una definizione di *famiglia*, che sia accettata e condivisa da tutti. Soprattutto per la varietà delle forme che la famiglia può assumere oggi, tanto che in luogo del termine famiglia si preferisce parlare di "costellazione di famiglie". Infatti possiamo parlare di famiglie quando consistono in una coppia di persone eterosessuali, ovvero in una coppia di sposi (*famiglie nucleari*) o di conviventi (*famiglie di fatto*) che vivono insieme sotto lo stesso tetto. Le famiglie di fatto sono definite come unioni libere, in quanto i partners vivono insieme con i loro figli senza aver contratto matrimonio. Oggi è un fenomeno molto diffuso, ma fino agli '60 del secolo scorso era ancora considerato dai più un comportamento deviante e quindi non socialmente accettabile. La convivenza riguardava soprattutto le persone con un'esperienza matrimoniale finita alle spalle, i quali non potevano risposarsi in quanto non esisteva l'istituto del divorzio. Le giovani coppie, oggi vivono spesso la convivenza come un periodo di prova che prelude al matrimonio. In passato, tuttavia, le coppie conviventi arrivavano al matrimonio nel momento in cui nascevano dei figli. Oggi che i figli nati al di fuori del matrimonio hanno lo stesso riconoscimento sociale e giuridico di quelli legittimi, i genitori non hanno più l'esigenza di sposarsi per i figli. Il matrimonio è sempre meno visto come un'istituzione "per tutta la vita" e la diffusa pratica del divorzio non rassicura che il futuro vincolo matrimoniale comporti autonomamente un sereno *happy end*.

Una nuova tipologia di famiglie è costituita da una coppia di persone omosessuali, le *famiglie omogenitoriali*. L'idea di famiglia omosessuale, in alcuni gruppi sociali, non è ancora completamente accettata in quanto stereotipi e pregiudizi mettono in discussione le esigenze affettive, la tendenza ad instaurare relazioni stabili e durature, a vivere in coppia e a desiderare dei figli degli omosessuali. La realtà delle famiglie omogenitoriali è sempre più emergente nella nostra società dove le *famiglie arcobaleno* occupano un posto insieme alle altre tipologie affermate di "essere famiglia oggi". Afferma Alessandra Gigli che lo sviluppo dei bambini nati all'interno delle nuove famiglie omogenitoriali non

il recente L. Formenti (a cura di), *Sguardi di famiglia. Tra ricerca pedagogica e pratiche educative*, Guerini, Milano, 2014.

⁹⁶ Cfr. M. Corsi, C. Sirignano, *La mediazione familiare. Problemi, prospettive, esperienze*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.

si differenzia da quello dei bambini nati da coppie omosessuali e che quindi l'orientamento sessuale di entrambi i genitori o di uno di essi non influisce sul benessere socio-relazionale dei figli⁹⁷. Anzi, i figli delle coppie omosessuali crescono con una maggiore disponibilità al confronto e all'accettazione della diversità in ogni sua forma, nei riguardi di persone diversamente abili, appartenenti ad etnie e a culture diverse.

Le famiglie con un solo genitore, le *famiglie monogenitoriali*, sono composte da un'unità familiare genitore-figlio/i, in cui la relazione di parentela è biologica o adottiva. Le famiglie con un solo genitore costituiscono una realtà familiare molto antica, basti pensare alla figura della vedova e dei suoi orfani. Una variante storica è costituita dalle ragazze madri, giovani donne a cui spesso veniva promesso il matrimonio, ma che dopo essere state sedotte, venivano abbandonate. Secondo alcuni studiosi, le famiglie con un solo genitore riguardano soprattutto donne sole⁹⁸ con figli, caratterizzate spesso da debolezza economica e marginalità sociale. Tra le cause che stanno alla base di queste unità familiari, si trova oggi la separazione legale o di fatto, il divorzio, e nei paesi dove ciò è possibile, l'adozione di uno o più bambini da parte di uno o una single. Nel mondo occidentale si sta verificando, quindi, una rivalutazione positiva di tali famiglie, che anziché essere vissute come vincoli incompleti o spezzati, si presentano come nuove famiglie monogenitoriali frutto di una libera e autonoma scelta per realizzare un proprio progetto esistenziale di felicità.

Esistono inoltre le *famiglie ricomposte*⁹⁹, i cui confini sono molto flessibili, in quanto i genitori al secondo (o terzo) matrimonio o convivenza, vivono insieme in casa con i propri figli, con quelli del partner e con eventuali bambini nati dalla nuova unione¹⁰⁰.

⁹⁷ Cfr. A. Gigli (a cura di), *Maestra, ma Sara ha due mamme? Le famiglie omogenitoriali nella scuola e nei servizi educativi*, Guerini, Milano, 2011.

⁹⁸ Cfr. G. Campani, *Madri sole. Dalle concubine romane alle single mothers*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2012; F. Bimbi, *Le madri sole. Metafore della famiglia ed esclusione sociale*, Carocci, Roma, 2000.

⁹⁹ Cfr. C. Van Cutsem, *Le famiglie ricomposte. Presa in carico e consulenza*, Cortina, Milano, 1999. Ed inoltre S. Mazzoni (a cura di), *Nuove costellazioni familiari. Le famiglie ricomposte*, Giuffrè, Milano, 2002.

¹⁰⁰ Cfr. V. Iori, *Separazioni e nuove famiglie. L'educazione dei figli*, Cortina, Milano, 2006. Si veda anche M. Contini (a cura di), *Molte infanzie molte famiglie*, Carocci, Roma, 2010; A. L. Zanatta, *Nuovi padri e nuove madri*, Il Mulino, Bologna, 2011; M. Barbagli, C. Saraceno, *Separarsi in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1998; D. Francescato, *Quando l'amore finisce*, Il Mulino, Bologna, 2002; D. Francescato, *Figli sereni di amori smarriti. Ragazzi e adulti dopo la separazione*, Mondadori, Milano, 1994.

Altra tipologia è rappresentata dalle *famiglie miste*¹⁰¹, costituite da coppie in cui i partners o coniugi sono di diversa cittadinanza, oppure sono cittadini dello stesso paese ma sono diversi per lingua, religione ed etnia. I forti flussi migratori e il fenomeno della globalizzazione, mettendo in contatto persone da nazioni e culture diverse favoriscono le unioni interetniche, in cui si confrontano stili di vita e cultura differenti. All'interno della coppia e nella relazione tra genitori e figli, tali unioni sviluppano nuove modalità di interazione.

Un'altra immagine delle forme di vita familiare è dato dal forte aumento del numero delle persone che vivono da sole, le *famiglie unipersonali*. Rappresentano la manifestazione più ridotta del processo di nuclearizzazione delle famiglie. Si tratta di un fenomeno che vede il singolo individuo assumere un ruolo di sempre maggior protagonismo e autonomia nella società. Il vivere da soli acquisisce un diverso significato a seconda della fase della vita individuale, sia che si tratti di giovani che vanno a vivere da soli fuori dalla famiglia, sia che si tratti di adulti, che dopo una vita di coppia riacquistano la loro libertà, sia che si tratti di una persona anziana per cui la vita da single rappresenta l'ultima tappa della dimensione esistenziale. La condizione per vivere la dimensione di famiglia unipersonale è data dall'indipendenza economica e dalla capacità di ciascuno di fare famiglia da sè.

¹⁰¹ Cfr. M. Tognetti Bordogna (a cura di), *Legami familiari e immigrazioni: i matrimoni misti*, L'Harmattan Italia, Torino, 2001.

Capitolo 2
In fuga dalla famiglia

1. Piccoli fuggitivi

“Esito a raccontarvi le cose come stavano:
il fatto è che si sentiva diviso in due.
A volte guardava con nostalgia e desiderio la sua mamma,
a volte guardava con nostalgia e desiderio
la finestra della camera.
Sarebbe stato bello essere ancora il suo bambino,
ma d'altra parte come si era divertito nel Parco!
Era poi tanto sicuro che gli sarebbe piaciuto
doversi infilare di nuovo dei vestiti?”
(J. M. Barrie, *Peter pan nei giardini di Kensington*)

Nell'Europa ottocentesca la famiglia diventa l'epicentro di quel “privato” che sarà determinante per la nascita degli stati nazionali e per lo sviluppo dell'economia capitalistica, con l'ascesa della borghesia ma anche di quel “terziario” che annovera lavoratori “scolarizzati”, ovvero che sanno leggere, scrivere e far di conto.

L'istruzione allarga la diffusione del libro e accelera il processo di liberalizzazione dell'immaginario infantile, che in Inghilterra ha il suo apice inizialmente con il romanzo di Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie* e *Attraverso lo specchio*, e successivamente con il romanzo di James Matthew Barrie, *Peter Pan nei giardini di Kensington* – ed i vari seguiti o adattamenti a cura dell'autore stesso o di altri; negli Stati Uniti si passa da un più realistico *Le avventure di Tom Sawyer* e *Le avventure di Huckleberry Finn*, i cui protagonisti sono personaggi spavaldi, liberi e anticonformisti, a un più suggestivo e meraviglioso *Il meraviglioso mago di Oz*.

Nel primo decennio del Novecento si assiste infatti ad una vera esplosione di capolavori per bambini, e a ben vedere quasi tutti hanno una caratteristica in comune: i giovani protagonisti esibiscono tutta la loro alterità, e sono anzi in netto contrasto dal mondo adulto, dalla sfera familiare, da cui fuggono alla ricerca di sé.

Il panorama è variegato ma è sempre attraversato da una costante: lo sguardo bambino, che molto spesso è deformato, negato, rimosso o allontanato dall'incapacità di vedere e riconoscere l'infanzia al di fuori di come il mondo adulto la vede e la vuole.

Lo sguardo dell'infanzia è dilatato. L'infanzia e il suo emblematico punto di vista, con cui guarda l'adulto e ciò che lo circonda, diventa protagonista dei migliori libri per bambini, e dà voce a quella realtà spesso "invisibile" di cui fa parte nell'ambito familiare.

La fuga, motivata da un desiderio di avventura o da un disagio, resta sempre comunque un andare alla ricerca di quelle prove che, attraverso il loro superamento, stabiliscono il passaggio verso l'età adulta. Talvolta, forse, si fugge anche alla ricerca di un modo per conservare il proprio fanciullino interiore, mettersi alla prova in maniera autonoma, contribuendo così a rafforzare la propria identità senza cedere all'omologazione, facendo sì che la crescita non diventi l'inizio di una rinuncia, bensì un possibile punto di partenza verso una realizzazione personale.

Qualche volta i giovani protagonisti della letteratura per l'infanzia fuggono in mondi surreali e fantastici, "altrove" che rappresentano una realtà interiore, probabilmente l'unica nella quale si può conservare la propria infanzia.

Per conoscere il mondo e per conoscersi i bambini e gli adolescenti, da sempre, hanno bisogno di distanziarsi dalla propria quotidianità, dalla propria famiglia o dalle mura domestiche entro le quali, troppo spesso, la loro esistenza è racchiusa, alla ricerca della propria identità attraverso la conquista dell'autonomia e della libertà. Nell'Ottocento, fino ai primi del Novecento, nelle pagine della letteratura di settore, quest'esigenza si concretizzava nella proiezione dei protagonisti in altrove lontani. Oggi, invece, si sente il bisogno di ancorare le storie a ciò che viene sperimentato direttamente in casa o al di fuori di essa, spingendo così gli autori a creare mondi più simili a quello reale del lettore.

Sfogliando le pagine della letteratura per l'infanzia si trovano alcuni personaggi, più emblematici e caratterizzanti la scelta della fuga.

Alice fugge nel paese delle meraviglie, più di una volta, per prendere le distanze dalla sua condizione di bambina vittoriana dal destino già definito. La protagonista va alla ricerca di un luogo dove alle domande non si danno le solite risposte, dove per ogni problema ci sono diverse soluzioni e dove il senso di ogni cosa viene continuamente rovesciato.

Tom fugge di casa insieme ai suoi amici sentendosi incompreso da tutti. Viene creduto morto e la beffarda ironia di Mark Twain lo fa ritornare a casa, nella sua comunità-famiglia, dalla zia Polly, proprio nel momento in cui si sta celebrando il suo

funerale. Tom ed i suoi amici vanno tutti in cerca di qualcosa, ovvero la dimensione del possibile, quel luogo dove tutto può essere messo in gioco. Solo lontano dalla propria famiglia, nella dimensione dell'altrove – luogo in cui non sussistano più le regole degli adulti, le abitudini, le costrizioni e impedimenti che nel contesto quotidiano impediscono l'espressione di sé, bloccano qualsiasi volo, ostacolano l'iniziativa – i protagonisti possono affrontare il mondo in piena autonomia.

Dorothy si ritrova obbligata, sotto la spinta propulsiva dell'inadeguatezza degli adulti, a prendere in mano il proprio destino e a crescere da sola, attraverso la fuga in un altrove magico, colorato e brillante. L'aridità dei sentimenti, l'assenza emotiva dell'adulto, talvolta della famiglia o di chi si prende cura dell'infanzia, è giocata intorno all'incomprensione della propria responsabilità e della propria appartenenza.

Wendy e i suoi fratelli volano dietro a Peter lasciandosi anche loro alle spalle un interno vittoriano, con una madre chiusa nel suo sacrificio di donna vittoriana, e il padre alienato e ridicolizzato, che conta sempre i soldi e tenta di programmare tutto. I bambini Darling – Wendy come già Alice – vanno alla ricerca, nel luogo in cui non occorre rinunciare all'infanzia, del coraggio di rifiutare quell'unica possibilità già determinata alla quale il loro mondo li destina.

2. L'ora del tè

Gatti senza sorrisi e sorrisi senza gatti in Wonderland

"Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, 'and what is the use of a book,' thought Alice, 'without pictures or conversations?'"¹⁰²

Attraverso i richiami ai libri di ieri e di oggi, la letteratura per l'infanzia sembra guidarci in un "sotterraneo" e complesso viaggio interpretativo "attraverso" e "oltre gli specchi" in cui proprio i grandi romanzi ci invitano ad entrare. La pluralità di chiavi interpretative e la fittissima rete di connessioni contenuta nei testi sono frontiere, soglie provvisorie per un'esplorazione che dialoga con l'immaginario, che la storia della letteratura per l'infanzia e per ragazzi custodisce.

Il personaggio di *Alice*, "bambina di sogno"¹⁰³, nacque dalla penna di Charles Lutwidge Dodgson, nella seconda metà del XIX secolo, in Inghilterra.

Nato nel 1832, Charles Lutwidge, terzo degli undici fratelli Dodgson e maggiore di quattro maschi, all'età di ventiquattro anni, nel periodo in cui aveva cominciato a collaborare al "Comic Times", adottò lo pseudonimo di Lewis Carroll, in omaggio al cognome materno (Lutwidge-Ludovic-Louis-Lewis e Charles-Carolus-Carroll)¹⁰⁴.

Il padre, l'austero curato Charles Dodgson, futuro arcidiacono di Richmond, esercitò sul figlio "l'indiscutibile autorità di un capofamiglia vittoriano"¹⁰⁵. Colui che in futuro divenne il *padre d'inchostro* di Alice, tentò di abbracciare la carriera ecclesiastica per seguire, appunto, le orme paterne ma, a causa della sua scarsa vocazione, o sembra, a causa della balbuzie e della timidezza che lo affliggevano, non proseguì oltre, rinunciando a prendere gli ordini superiori.

¹⁰² L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 9.

¹⁰³ "The dream-child moving through a land/Of wonders wild and new": in L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie con Attraverso lo Specchio*, Mondadori, Milano, 1978, p. 129.

¹⁰⁴ Cfr. M. d'Amico, *Lewis Carroll. Attraverso lo specchio*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1991.

¹⁰⁵ Ivi, p. 9.

Fin dall'infanzia Charles Ludwidge, che d'ora in poi chiameremo col suo noto pseudonimo, Lewis Carroll, organizzava giochi e intrattenimenti per i fratelli e le sorelle minori. Diventò esperto negli enigmi linguistici creando giochi con regole proprie, che trascriveva in una serie di giornalini ad uso domestico, illustrati da vivaci disegni umoristici, come per esempio il più conosciuto "The Rectory Umbrella" (del 1850-1853). Nei suoi vari lavori non mancavano mai i "giochi verbali, i *limericks*, i nonsensi, non di rado questi influenzati da Edward Lear, il cui *Libro dei nonsensi*, composto negli anni Trenta per lo svago dei figli di Lord Derby, era uscito a stampa nel 1846"¹⁰⁶.

Non vi è difficoltà a rintracciare già dai primi giornalini familiari anticipazioni delle sue famose storie, se non addirittura un repertorio al quale Carroll avrebbe attinto spesso in futuro¹⁰⁷.

Dopo essere diventato un membro a vita del Collegio universitario di Christ Church a Oxford, ottenendo un posto sicuro ma anche l'obbligo del celibato e degli ordini sacerdotali, fa la conoscenza con il decano del Collegio, Henry George Liddell. Nel 1855 l'incontro e la conoscenza con Alice Liddle e le sue sorelle Lorina Charlotte ed Edith, segnerà per sempre la vita del giovane Lewis Carroll, dando vita anni dopo alla storia de *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* (1865) e *Attraverso lo Specchio e quello che Alice vi trovò* (1871), destinate a diventare tra le opere più amate e note della letteratura per l'infanzia.

Alice diventa la rappresentazione dell'infanzia come figura di evasione dalla quotidianità, l'eroina-bambina anglosassone per antonomasia che, curiosa e coraggiosa, fugge, tra segni e sogni, in un altrove immaginifico.

Come sembra ricordarci *Il Piccolo Principe*, la curiosità è bambina. Nei bambini infatti la curiosità è il grande impulso alla conoscenza e risponde al bisogno di trovare un senso alle cose e al mondo¹⁰⁸, poiché l'infanzia non rinuncia al desiderio e al bisogno di conoscere. Non riesce a non porsi la domanda su che cosa ci sia dietro la porta, oltre

¹⁰⁶ Ivi, p. 33.

¹⁰⁷ Per approfondimenti sulla vita e le opere di Lewis Carroll cfr: M. d'Amico, *Lewis Carroll. Attraverso lo specchio*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1991; D. Hudson, *Lewis Carroll*, Editori Riuniti, Roma, 1981; P. Leach, *Lewis Carroll. La vita segreta del papà di Alice*, Castelvechi, Roma, 1981.

¹⁰⁸ Cfr. G. Grilli, *Le maschere del mondo e i buchi delle serrature. Delle curiosità, del leggere e del raccontare*, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2008; cfr. E. Beseghi, *La mappa e il tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia*, in E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011.

l'arcobaleno, al di là dello specchio. Sente che dietro una cosa si cela qualcos'altro, che sotto il manto erboso, tra le radici di un albero c'è un altro mondo, altri esseri, e solo chi è realmente curioso e solo chi cerca con il cuore può vedere cosa vi è nascosto oltre, poichè l'essenziale, come ci ricorda il "fanciullino dalla vista buona"¹⁰⁹, è invisibile agli occhi.

Il "paese delle Meraviglie" e quello "aldilà dello specchio", diventano per Alice (e quindi per Carroll stesso) un nido, una tana, un paese immaginario dove essere sé stessi, ritrovare una propria, vera, identità.

In questi romanzi si scorge una fisionomia della famiglia allargata o immaginifica, come per esempio nel romanzo di James Matthew Barrie, *Peter Pan*, il protagonista sceglie chi può far parte di una sua "ideale famiglia": la famiglia di Wendy e i bambini sperduti.

Nei suoi viaggi Alice non cerca una famiglia nuova, che possa sostituire la sua, bensì cerca, attraverso un percorso iniziatico, una propria libertà di "essere", di conoscere se stessa. Non allontanandosi mai del tutto dalla sua realtà quotidiana, si scopre invece a deformarla attraverso poesie e citazioni, ricordando quello che le è stato insegnato ma in maniera bizzarra, quasi che inconsapevolmente la sua mente si fosse adeguata al mondo strambo in cui si trova.

Nel romanzo si trovano elementi "familiari", "domestici": la convenzione di bere il tè sedendosi insieme a tavola per l'orario stabilito, come succede ad Alice di ritorno dal "Paese delle Meraviglie":

"«Svegliati, Alice, cara!» diceva sua sorella. «Che dormita hai fatto!»

«Ho fatto un sogno così curioso!» disse Alice. [...]

«Certo è stato un sogno curioso, cara; ma ora corri a prendere il tè: si sta facendo tardi»¹¹⁰.

Questa abitudine viene ritrovata anche nel "Mondo del nonsenso" quando la protagonista incontra Il Cappellaio, il Ghiro e la Lepre Marzolina, seduti a bere il tè, *Un*

¹⁰⁹ S. King, *Danse Macabre*, Teoria, Roma, 1985, p. 148.

¹¹⁰ L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Mondadori, Milano, 1978, p. 125.

*Tè di Matti*¹¹¹ e passando il tempo, anche se era stato precedentemente *ucciso*¹¹² dal Cappellaio. Alice rivive una cosa a lei conosciuta e vissuta quotidianamente ma in maniera del tutto eccentrica e strampalata. Differentemente da *altre* bambine, protagoniste di avventure *altre*, come Dorothy¹¹³, Alice non incontra sul proprio cammino "adulti sostitutivi", figure genitoriali nuove e migliori, surrogate a quelle reali, che ci indicano la strada meno pericolosa o che ci accompagnano affettuosamente fino a destinazione. Nelle sue *Avventure* fa conoscenza con conigli parlanti, bruchi eccentrici che dispensano consigli, fiori vanitosi, bambini-porci, gatti senza sorrisi e sorrisi senza gatti, bambini grossi come enormi uova ed enormi uova grosse come bambini.

Lewis Carroll si era prefigurato non tanto una "famiglia" tradizionale, contestualizzata nell'epoca vittoriana in cui viveva, quanto la rappresentazione di una "famiglia ideale", dove Alice Liddle e le sue compagne diventano il nucleo di una nuova forma di legame familiare. E questo avviene elevando solo persone scelte come pari, vicine a lui e al suo modo di essere.

Carroll concedeva una attenzione "personalizzata" alle sue giovani interlocutrici: "la maggior parte delle quali veniva senza dubbio conquistata dal sentirsi trattare alla pari, come qualcuno da porre sullo stesso piano, e non come l'imperfetto, immaturo, reprimibile oggetto che i vittoriani solevano vedere nel fanciullo"¹¹⁴.

Alice, dagli innumerevoli piani di lettura, è solo superficialmente un capolavoro di *nonsense*, ma in realtà ha un "underground"¹¹⁵ che lo rende capace di porsi in relazione con il punto di vista dell'infanzia e di comprendere che cosa significhi essere bambini in un mondo dominato dal capriccio, dall'inaffidabilità e dall'ignoranza degli adulti.

La giovane protagonista fugge dalla sua realtà, forse sogna di giungere in un mondo *altro*, strampalato e senza dubbio singolare. Ma questa sua singolarità si rapporta

¹¹¹ Qui si fa riferimento al capitolo VII, *Un tè di Matti*, in cui Alice incontra la Lepre Marzolina il Cappellaio e il Ghiro, in L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 69-78.

¹¹² "...avevo appena finito la prima strofa" disse il Cappellaio "che la regina si mise a strillare: "Sta assassinando il tempo! Mozzategli il capo". Questo gioco di parole è una delle tante stravaganze linguistiche carrolliane: Killing time, "ammazzare il tempo" vuol dire anche "passare il tempo", "oziare", in L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Mondadori, Milano, 1978, p. 74.

¹¹³ F. L. Baum, *Il Meraviglioso Mago di Oz*, Einaudi, Torino, 2012.

¹¹⁴ M. d'Amico, *Lewis Carroll. Attraverso lo specchio*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1991, p. 99.

¹¹⁵ Viene fatto riferimento al volume *Alice's Adventures under Ground* (1863). Lewis Carroll ne spedì una copia ad Alice Liddle l'anno successivo. Dopo che la storia fu revisionata da Carroll, il libro fu pubblicato definitivamente nel 1865 col titolo *Alice's Adventures in Wonderland* e con le illustrazioni di John Tenniel.

all'età vittoriana, epoca in cui le *Avventure* prendono vita. La storia di Alice nacque per un pubblico adulto e si presenta come un'opera dove si cela un substrato di ironia, di parodia e allusività simbolica molto complesso. "Un romanzo scritto per gli adulti e celato agli occhi dei più, per non essere sottoposto alla censura o alla cancellazione"¹¹⁶.

Durante il *Vittorianesimo*, il bambino veniva considerato come un essere imperfetto, l'uomo che dovrà diventare e che ancora non è, ed ogni sforzo dell'educatore era volto a farlo diventare adulto il più rapidamente possibile¹¹⁷. Il bambino, inoltre, era visto dai borghesi dell'epoca come una fragile creatura da proteggere, come un grazioso accessorio da mettere in mostra, la cui personalità non contava affatto. Esiste appunto un detto: "Children should be seen and not be heard", ovvero "i bambini si dovrebbero vedere e non sentire".

Alice può essere infatti considerato il primo romanzo scritto totalmente dalla parte dell'infanzia e in totale complicità con essa. Protagonisti delle storie, creati dall'idea di quello che gli adulti credono che l'infanzia sia, e che invece non è, non sono più bambini estranei ai giovani lettori. L'infanzia ritrova se stessa, rivede le proprie paure, le storie diventano specchio della mente del bambino: affronta le difficoltà, scappa dalle avversità, teme di non farcela, come talvolta succede al protagonista, giudica strambo il mondo adulto con le sue regole.

Per molto tempo "lo scopo della fanciullezza [...] era impegnarsi a fondo per arricchire l'animo dei principi fondamentali del Cristianesimo, di pietà, generosità, mitezza, umiltà, onestà e purezza. Questa ondata di moralità e di religiosità penetrò nelle *nurseries* attraverso una valanga di scritti rivolti a genitori, istitutrici, bambinaie ed ai bambini stessi. Per gli adulti c'erano trattati su argomenti sacri, manuali e dissertazioni sull'educazione, [...]. Un'influenza ancor maggiore nell'inculcare principi religiosi e morali nei bambini fu esercitata dalla sempre più diffusa letteratura per l'infanzia. [...] Per i più piccoli le prime lezioni morali venivano impartite dall'abecedario, sotto le cui figure erano scritti versetti morali [...] in questi libri gli adulti appaiono sempre virtuosi e i bambini cattivi e, di conseguenza, bisognosi di aiuto per essere salvati – una

¹¹⁶ D. Daiches, *Storia della letteratura inglese tre*, Garzanti, Milano, 1989, p. 173.

¹¹⁷ Cfr. S. Lasdun, *Vita di infanzia nell'età vittoriana. Il mondo dei bambini Drummond 1827-1832*, Passigli Editore, Firenze, 1986; S. Lasdun, *Vita di casa nell'età vittoriana*, Passigli Editore, Firenze, 1982.

concezione questa che l'Evangelismo aveva riproposto e che Mrs Sherwood condivideva"¹¹⁸.

In *Alice* l'infanzia dell'epoca vittoriana trova una lettura capovolta, "a testa in giù", in cui gli adulti non sono virtuosi e la protagonista non ha bisogno di nessuno per salvarsi. Un romanzo opposto, in evidente contrasto con la letteratura dell'epoca, considerato l'opera del *nonsense* ma che invece, di senso, ne ha molto. *Alice*, diversamente dalla letteratura per l'infanzia che lo precede, è "anarchico, dove l'autorità è mostrata come dispotica, capricciosa e intollerante; dove le istituzioni sono comprensibili e ingiuste; dove la divinità non è nominata neppure"¹¹⁹.

Alice, "polite little girl"¹²⁰, durante le sue avventure vive in due straordinari paesi in cui trova una eccentrica anarchia, nella quale continua a cercare un senso e un ordine; ma anche se viene confusa da ciò che la circonda, i due bizzarri mondi e i loro abitanti che incontra nel suo cammino, non si ferma, non si dà per vinta e continua e continua ad andare avanti, a correre in cerca del suo destino.

Noi lettori, come Alice, "siamo impauriti, stupiti, sconcertati, sorpresi, perplessi, ma abbiamo comunque voglia di conoscere"¹²¹.

Curiosa, curiosissima nei confronti di tutto e tutti, cerca costantemente di capire, ascoltando e riflettendo, scoprendo nuovi modi per definire il mondo. Un mondo singolare ed originale, in costante cambiamento, dove la logica segue un suo eccentrico percorso.

Alice cerca una nuova identità, è confusa su chi lei sia e tenta inoltre di comprendere, interrogando e parlando con chi trova sul suo cammino. Inoltre il nucleo del capolavoro di Carroll è l'improvvisa e incontrollabile trasformazione del sé, il sentirsi ingigantire in pochi istanti in un luogo e in un tempo senza regole:

" «Stranissimissimo!» gridò Alice. [...]

¹¹⁸ S. Lasdun, *Vita di infanzia nell'età vittoriana. Il mondo dei bambini Drummond 1827-1832*, Passigli Editore, Firenze, 1986, p. 31.

¹¹⁹ M. d'Amico, Lewis Carroll, in "Anniversari", *op. cit.*, p. 29.

¹²⁰ J. Wullschläger, *Inventing Wonderland. The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame and A.A. Milne*, Metuen, London, 1995, p. 50.

¹²¹ A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Bur, Milano, 2010, p. 60.

«Mi sto allungando come il cannocchiale più grande che sia mai esistito! Addio piedi!» (perchè quando si guardò i piedi, giù in basso, le parvero quasi invisibili, tanto si stavano allontanando). [...]

Alice si tirò su a sedere e ricominciò a piangere.

«Vergogna,» diceva «grande e grossa come sei» (e poteva ben dirlo) «piangere in questo modo! Smetti immediatamente, ti dico!»¹²².

Bambina disciplinata, sicura inizialmente di cosa fosse socialmente “adatto” (o almeno cosa la società dell'epoca le aveva insegnato fosse adatto per una bambina della sua età – sette anni quando si avventurò nel "Paese delle Meraviglie" e sette anni e mezzo precisi in quello "oltre lo Specchio"), scopre nuove forme di pensiero, nuovi modi di essere e di vivere.

Incontra personaggi scorbutici come la Regina di Cuori, la Duchessa, il Cappellaio (incontrati nel "Paese delle Meraviglie") o inetti fino a rasentare il grottesco come la Regina Bianca (nel "Mondo aldilà dello Specchio").

Il gioco nei romanzi riveste un ruolo molto importante: per esempio la struttura della società del "Paese delle Meraviglie" è costituita soprattutto da un mazzo di carte da gioco: le figure rappresentano l'aristocrazia – come per esempio la Regina di Cuori e suo marito, il Re di Cuori – le scartine sono suddivise in base ai semi. Le picche (*spades* in inglese, che vale anche per “vanghe”) sono i giardinieri; i fiori (*clubs*, “mazze”) sono i soldati; i quadri (*diamonds*, “diamanti”) sono i cortigiani, e i cuori sono i figli del Re e della Regina di Cuori, i dieci principini: “ce n'erano dieci, e quei tesorini saltellavano allegri, per mano, a coppie; erano tutti adorni di cuori”¹²³.

La struttura del Paese “aldilà dello specchio” è basata sul ruolo degli scacchi e il gioco preferito della Regina Rossa è il croquet.

Alice, nella sua prima avventura nel "Paese delle Meraviglie", è obbligata a giocare a croquet con la Regina di Cuori, pena il taglio della testa.

Giocare a croquet con fenicotteri, porcospini e soldati al posto delle mazze, delle palle e delle convenzionali porte potrebbe anche essere fattibile, se questi siano disposti a imitare la condotta degli oggetti inanimati che sostituiscono, ma nel Paese delle Meraviglie tutti, animali e esseri umani, si comportano come preferiscono, senza seguire

¹²² L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 17-18.

¹²³ L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, op. cit., pp. 80-81.

alcuna regola, e giocare diventa impossibile poichè anarchia e incompetenza sono inconciliabili con il gioco, per cui è fondamentale seguire delle regole.

L'unica regola, forse, è cercare in ogni modo di far vincere la Regina, descritta da Lewis Carroll nell'articolo *Alice sulla scena* "come una sorta di incarnazione di passione incontrollabile, di Furia cieca e senza scopo"¹²⁴. Non per niente le frasi preferite da questa rossa donna sono "Mozzatele il capo" e "Mozzategli il capo".

Alice si arrabbia, si annoia, si rende conto che quel gioco sembra non avere alcun senso per lei, come l'intero Paese delle Meraviglie e i suoi abitanti, ma ci prova ugualmente.

Testarda e curiosa, intelligente e talvolta anche sfacciata, cerca di seguire le regole che esistono in quel mondo e si concede di tanto in tanto all'anarchia che lo rappresenta. Restando, quasi sempre¹²⁵, "coi piedi per terra" e provando a mantenere la sua identità: ad essere sempre la Alice Lidell che lei sa o pensa ancora di essere.

Anche se alla fine delle sue due avventure, dopo essere precipitata in mondi assurdi che non può comprendere, Alice ritorna a casa, il suo viaggio seppur di "sogno" non è stato un "falso movimento"¹²⁶. Non è rimasta ferma mentre tutto le girava intorno, ma ha affrontato una avventura intellettuale che la ha portata avanti, cambiandola.

Alice ha sempre avuto un ruolo attivo di fronte agli ostacoli che si frapponivano sul suo cammino, reagendo, interrogando, criticando e anche protestando. Alcune volte si è presa della stupida dai suoi interlocutori, seppur rispondendo sempre dopo una riflessione, non sembrando mai ottusa bensì in grado di usare il suo acume e la sua intelligenza.

Questi romanzi, afferma Emy Beseghi, "al centro di un'affascinante e raffinata ermeneutica che ha messo a confronto diverse e sofisticate interpretazioni"¹²⁷, si aprono

¹²⁴ M. d'Amico, (Traduzione e note di), Nota 43 in L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Mondadori, Milano, 1978, p. 139.

¹²⁵ "Le bastò tenere le punte delle dita sulla ringhiera per scivolare dolcemente giù senza nemmeno toccare i gradini con i piedi; poi attraversò sempre scivolando l'ingresso, e sarebbe finita dritta contro la porta sullo slancio se non si fosse aggrappata allo stipiti. Dopo tanto fluttuare in aria le girava un po' la testa, e fu alquanto lieta di ritrovarsi a camminare in modo normale" in L. Carroll, *Attraverso lo Specchio*, Mondadori, Milano, 1978, p. 165.

¹²⁶ B. Pitzorno, *Ho il diritto di pensare, disse Alice alla duchessa*, in F. Lazzarato e D. Ziliotto (a cura di), *Bimbe donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Artemide, Roma, 1987, p. 64.

¹²⁷ E. Beseghi, *La mappa e il tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia*, in E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011, p. 70.

ad un approccio interdisciplinare, ovvero si offrono ad analisi interpretative di tipo pedagogico, psicoanalitico, linguistico, logico e semiotico.

Alice, e l'infanzia che rappresenta, rivendica in pieno Ottocento il diritto di pensare con la propria testa: la battuta più ricordata di Alice è “Ho il diritto di pensare!” detta con decisione alla Duchessa, simbolo della massima autorità, dell'essere adulto che cerca sempre di impartire insegnamenti e una morale anche quando non c'è.

Infatti "gli adulti non sono più punti di riferimento, sbagliano o scompaiono, le famiglie vanno in crisi e i ragazzini fuggono e si ritrovano da soli: ma è una solitudine piena di libertà, in cui i pericoli diventano tappe formative"¹²⁸.

Inoltre Alice, nei suoi dialoghi, pone domande filosofico-esistenziali con cui cerca di dipanare i suoi dubbi, come succede durante la conversazione col Gatto del Cheshire:

" «Micetto del Cheshire» cominciò un po' timidamente, poichè non aveva la minima idea se l'altro avrebbe gradito quell'appellativo: ma il Gatto si limitò ad allargare il sorriso ancora di più. «Via, fin qui è contento» pensò Alice, e proseguì. «Vorresti dirmi di grazia quale strada prendere per uscire di qui?»

«Dipende soprattutto da dove vuoi andare» disse il Gatto.

«Non m'importa molto...» disse Alice.

«Allora non importa che strada prendi» disse il Gatto.

«... purchè arrivi in qualche posto» aggiunse Alice a mo' di spiegazione.

«Ah, per questo stai pur tranquilla,» disse il Gatto «basta che non ti fermi prima»¹²⁹.

Alice, usando le parole di Bianca Pitzorno, è il “simbolo dell'infanzia libera e irriverente che viaggia perplessa in un universo che non la convince sino in fondo”¹³⁰.

Carroll, un po' come la Regina Bianca, ha “memoria passata e futura”:

" «La mia funziona in una direzione sola» osservò Alice. «Io non posso ricordare le cose prima che siano successe.»

¹²⁸ Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Contare le stelle. Venti anni di letteratura per ragazzi*, Clueb, Bologna, 2007, p. 184.

¹²⁹ L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, op. cit., p. 65.

¹³⁰ B. Pitzorno, *Introduzione critica*, in L. Carroll, *Alice attraverso lo specchio*, De Agostini, Novara, 1982, p. X.

«Una memoria che funzioni solo all'indietro non è un gran che» osservò la Regina.¹³¹

Come si intuisce dalla poesia finale del romanzo *Attraverso lo Specchio*, Carroll sa che Alice – la “sua Alice”, la sua amata compagna di giochi Alice Liddell – sta crescendo, sta per diventare adulta, una “Regina”. E che quindi la loro amicizia finirà.

Lewis Carroll sa che non potrà più accompagnarla oltre, come il Cavaliere Bianco nel Mondo “oltre lo specchio”. Poiché, “varcato il fiume”, Alice da bambina diventerà donna:

"«Io non voglio essere presa prigioniera da nessuno. Voglio diventare Regina»

«E così sarà, quando avrai attraversato il prossimo ruscello» disse il Cavaliere Bianco. «Ti accompagnerò perchè non ti accada nulla fino alla fine del bosco... e poi dovrò tornare indietro. E' la fine della mia mossa». [...]

«Non hai più che pochi metri davanti a te» disse «giù per il colle e varcato il fiume, e poi sarai Regina...»¹³².

Una cosa il Cavaliere Bianco sa – o spera che succeda – è che quando Alice sarà diventata Regina e il sogno sarà finito, la canzone cantatale sarà quella che la bambina ricorderà più chiaramente negli anni a seguire.

La critica suggerisce che il personaggio del Cavaliere Bianco sia Carroll stesso, che abbia messo molto di sé nel personaggio del gentiluomo che non riesce a stare a cavallo, a partire dalle sue invenzioni strampalate fino ad arrivare all'atteggiamento protettivo. Un atteggiamento che a differenza di quasi tutti i personaggi incontrati da Alice in entrambi i suoi viaggi, è appunto malinconicamente affettuoso. Come il Cavaliere Bianco, Carroll stesso spera che i ricordi delle giornate soleggiate trascorse insieme compiendo gite in barca, dei loro giochi, e delle risa restino nel tempo e continuino a vivere nei loro ricordi:

"Di tutte le cose strane che Alice vide durante il suo viaggio Al di là dello Specchio, questa fu quella che ricordò sempre con più chiarezza. Anni dopo poteva ancora far rivivere tutta la scena come fosse accaduta soltanto il giorno prima - i miti occhi azzurri e il sorriso gentile del Cavaliere, il sole del tramonto che gli luceva tra i capelli, e lo scintillio abbacinante dell'armatura, il cavallo che camminava piano qua e là, con le

¹³¹ L. Carroll, *Attraverso lo Specchio*, op. cit., p. 209.

¹³² L. Carroll, *Attraverso lo Specchio*, op. cit., pp. 248-261.

redini lente sul collo, brucando l'erba ai suoi piedi, e dietro le ombre nere della foresta -, tutto questo si compose come un quadro davanti agli occhi di Alice, che si appoggiò contro un albero facendosi schermo con una mano e stette a guardare la strana coppia, ascoltando come in un dormiveglia la malinconica musica della canzone"¹³³

¹³³ L. Carroll, *Attraverso lo Specchio*, op. cit., p. 257.

3. La sapienza del fiume.

“In cerca di guai” sulle rive del Mississippi

Mark Twain

In un altro contesto geografico, culturale ed immaginativo, Mark Twain riprende il tema della *fuga dalla famiglia* attraverso il sogno, già presente in *Alice* di Carroll, ma lo fa utilizzando categorie diverse, ribaltando il concetto di libertà. Per Twain, infatti, la libertà dell'individuo non era il lavoro bensì il sogno. Considerava gli uomini del XIX secolo attivi, energici, positivi e pratici lavoratori, ma non sognatori. Twain infatti sottolinea che "questa dedizione al lavoro non portava con sé la garanzia dell'indipendenza dell'individuo, ma che, piuttosto, contribuiva a intrappolarlo all'interno del sistema sociale"¹³⁴. Questo suo timore si proietta tra le pagine delle avventure vissute da Tom e Huck arrivando "a domandarsi se la natura americana avesse mai espresso una purezza rigeneratrice realmente antitetica alla corruzione della società europea"¹³⁵. Come nel caso di Tom Sawyer per esempio che anche se, durante la sua fuga, si era rifugiato all'interno della caverna al riparo dalla corruzione della società adulta e ciò che essa imponeva, vi aveva trovato terrore, morte e corruzione. Corruzione del suo io bambino, una possibile rottura e cambiamento accelerati verso il mondo adulto, con tutti i suoi difetti, visti dagli occhi attenti di Twain. All'interno della caverna Tom vi "aveva trovato l'oro, elemento che appunto lo aveva iniziato direttamente in quella società degli adulti"¹³⁶. Attraverso il denaro la società alletta i bambini estirpando l'ingenuità che li rendeva tali, facendogli pagare un fio troppo alto e che indirettamente non avrebbero voluto perdere: la loro infanzia. Afferma Albert E. Stone: "La sete di denaro che travolge quasi tutti gli adulti finisce per pesare anche su Tom e Huck, il cui ingresso nella società "rispettabile" si verifica solo dopo che il tesoro li ha fatti ricchi"¹³⁷.

Sui due romanzi che narrano la storia di Tom e Huck, Gianni Celati afferma che "da un lato vengono ripresi i motivi tipici del romanzo familiare, qui trasposto nel romanzo della comunità, e dall'altro ciò che il romanzo familiare ha bandito, ossia il

¹³⁴ P. N. Carroll, D. W. Noble, *Storia sociale degli Stati Uniti*, Edizioni Riuniti, Roma, 1981, p. 258.

¹³⁵ P. N. Carroll, D. W. Noble, *Storia sociale degli Stati Uniti*, op. cit., p. 259.

¹³⁶ P. N. Carroll, D. W. Noble, *Storia sociale degli Stati Uniti*, op. cit., p. 259.

¹³⁷ A. E. Stone, *The innocent Eye. Childhood in Mark Twain's Imagination*, Cambridge, Archon Books, 1970 in A. Portelli (a cura di), *Interpretazioni di Twain*, Roma, 1978, p. 149.

romance donchisciottesco, di avventure parodico-ideali fuori dalla comunità"¹³⁸. Il lettore si trova di fronte a dei romanzi che narrano la storia di una comunità-famiglia e dei rapporti emotivi tra bambini e adulti. Il senso di comunità si nota soprattutto nell'esempio del ritorno dei ragazzi "morti" all'interno della chiesa di St. Petersburg, proprio durante i loro stessi funerali. La scena, come afferma Stone, diventa di colpo profondamente commovente¹³⁹, rivelando una solidarietà sociale forte e sensibile.

Come si è detto, le storie di Tom e di Huck possono essere considerate iniziazioni dell'infanzia alla vita adulta, vissute in una piccola cittadina del sud degli Stati Uniti. Ma non solo. Twain, attraverso le loro avventure, narra una storia d'infanzia come fuga dalla civiltà.

L'itinerario che Tom e Huck percorrono per giungere all'iniziazione alla vita adulta viene definito da Gianni Celati "voyeuristico"¹⁴⁰. Nel cimitero e nel cuore della notte quando l'intera popolazione rispettabile dorme i due bambini assistono ad un omicidio. Gli occhi degli adulti non percepiscono il motivo di una minaccia per la comunità-famiglia. Solo lo sguardo regressivo dell'indiscrezione infantile scopre il lato oscuro della realtà. Solo Tom e Huck sono testimoni oculari di ciò che avviene nel ventre della società, al di là degli sguardi comuni. Solo lo sguardo bambino vede al di là della coltre nebbia del sonno. Afferma Celati: "In altri termini, qualcosa che può essere visto solo con gli occhi del corpo proprio, non con gli occhi della società. E' il segreto che ognuno imparerà per diventare adulto e dimenticare"¹⁴¹.

Huckleberry Finn realizza la sua voglia di indipendenza fuggendo alle convenzioni che la società cercava di imporgli. Tom invece la sfoga attraverso delle evasioni fantastiche e intraprendendo avventure preziose. Ma i due bambini non riescono ad ottenere completamente la libertà che desiderano. Huck infatti fugge dalla crudeltà del padre, dall'opera "civilizzatrice" della signora Watson e della vedova Douglas, dal dover essere una persona 'rispettabile'. Tom, rimasto orfano dei genitori, vive con suo fratello e sua sorella a casa della zia Polly, sorella della madre defunta. Il suo rapporto con la zia viene sempre compromesso dalla sua voglia di fuga, dalla sua incompresa esigenza di

¹³⁸ G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*, Torino, Einaudi, 1975 in A. Portelli, *Interpretazioni di M. Twain*, Savelli, Roma, 1978, p. 153.

¹³⁹ A. E. Stone, *The innocent Eye. Childhood in Mark Twain's Imagination*, op. cit., p. 149.

¹⁴⁰ Cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali*, op. cit., pp. 152-155.

¹⁴¹ G. Celati, *Finzioni occidentali*, op. cit., p. 155.

essere ormai un adolescente. Ai suoi ragazzi Twain non nega nulla, li sottopone a tutte le prove, come per Tom che dopo l'impresa e il rischio c'è la grotta, luogo in cui lui e la ragazzina, di cui è innamorato, si nascondono e in cui si compie il sogno adolescenziale.

Mark Twain, pseudonimo scelto da Samuel Langhorne Clemens nel 1863 per pubblicare i suoi scritti, nacque negli Stati Uniti nel 1835. Twain appartiene alla classe del ceto medio della borghesia dell'America industriale, urbana che, finita la guerra civile, si trova in mezzo a delle tensioni: “fra il progresso tecnologico e le nuove relazioni sociali a cui deve la sua esistenza, ed il passato con cui cerca di legittimare la propria ascesa coltivandone tutti i simboli di status, di raffinatezza”¹⁴².

Clemens-Twain è un tipografo, un pilota di battelli sul Mississippi, un conferenziere, uno scrittore umorista e moralista dalle opinioni poco convenzionali e spesso provocatorie, è stato un “giornalista e bohémien della frontiera che mette la maschera del borghese rispettabile, oppure viceversa, è un gentiluomo vittoriano costretto a travestirsi da pagliaccio? Né queste due immagini ci aiutano molto a semplificare; è saggezza popolare che il pagliaccio nasconda, dietro il trucco che lo copre, un volto triste e innumerevoli studi ci hanno ormai insegnato come la cultura vittoriana si caratterizzi per la decisione con cui è riuscita a separare le proprie manifestazioni esterne, contrassegnate dall'assoluta accettazione delle regole sociali del decoro e della buona educazione, dalla forza e dalla contraddittoria complessità dei propri turbamenti più profondi”¹⁴³.

Qui verrà ricordato soprattutto come l'autore di almeno due indimenticabili opere per ragazzi, le sue *Avventure*¹⁴⁴ sul fiume Mississippi, le fughe di Tom e Huck considerate, con le parole di Ernest Hemingway, come dei romanzi preziosi: “Non abbiamo mai avuto di meglio”¹⁴⁵.

Nella mappa dell'Avventura, come afferma Antonio Faeti, la cittadina di St. Petersburg “è il luogo in cui cominciano tanti romanzi ottocenteschi”¹⁴⁶. La comunità-famiglia di cui fanno parte i due protagonisti è sia piccola che immensa. C'è un cimitero

¹⁴² A. Portelli (a cura di), *Interpretazioni di Twain*, Roma, 1978, pp. 11-12.

¹⁴³ G. Carboni, *Invito alla lettura di Mark Twain*, Mursia, Milano, 1992, pp. 19-20.

¹⁴⁴ M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, BUR, Milano, 2000; M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, BUR, Milano, 2001.

¹⁴⁵ A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, BUR, Milano, 2010, p. 279.

¹⁴⁶ A. Faeti, *Gli amici ritrovati, op. cit.*, p. 283.

e un medico che cerca di esumare un cadavere, c'è una lotta e un omicidio, c'è una fuga a perdifiato nella notte. Ma non solo, c'è anche una casa dei fantasmi – ricorda Faeti, “poteva mancare? Ma via, siamo seri: un'adolescenza senza una casa dei fantasmi è insipida, non sa di niente”¹⁴⁷.

Nelle avventure di Tom e Huck il tema del “viaggio” assume la forma del viaggio di un “innocente” per le strade del mondo. Le loro avventure picaresche, simili ad un *Bildungsroman*, portano a trasformare la loro “innocenza” in “conoscenza” del bene e del male. I bambini, durante il viaggio, perdono a poco a poco la loro innocenza: Twain mostra così le zone di luce e le zone d'ombra di queste avventure, che portano i bambini a dover compiere delle scelte, imprigionandoli nella complessa rete delle scelte morali che dovranno, successivamente, compiere.

Le assi narrative su cui le avventure di Tom e Huck scorrono, a cui fa ricorso Mark Twain, sono il “viaggio” e la sua figura simmetrica, il “villaggio”.

Si tratta, come spiega lo studioso Guido Carboni, di una perfetta inversione della prospettiva, da quella di un *viaggiatore* che si sposta di luogo in luogo a quella della *comunità* in cui questo viaggiatore approda.

Quindi si può anche dire che solo viaggiando si riesce a trovare la giusta prospettiva per capire quello che abbiamo di fronte, che sia la novità di un luogo sconosciuto, che di un villaggio e la sua comunità.

Il viaggio porta a liberare Huck dalla prigionia che aveva trovato nel villaggio, ma lo porta, attraverso il susseguirsi degli avvenimenti, anche a perdere l'innocenza con cui riusciva a vedere il mondo in maniera diversa. La conclusione di Twain è che non ci sono né *stranieri* infatti nel “villaggio del mondo”, né *innocenti*, se non nello stato precario e temporaneo dell'infanzia.

Il limbo tra la comunità-famiglia e il viaggiatore, tra la cittadina di St. Petersburg e il mondo è il Mississippi. Il luogo in cui “viaggio” e “villaggio” simbolicamente si congiungono è l'archetipo del giardino dell'Eden: “Sia che in esso si sottolinei l'aspetto legato all'immagine della casa del padre, e grembo nutritivo della madre, luogo di una perfezione di “innocenza” da cui i figli si allontanano, e a cui aspirano a ritornare, sia che si sottolinei l'aspetto legato all'immagine del luogo in cui compare, si rende visibile, la

¹⁴⁷ A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, op. cit., p. 283.

presenza tentatrice della “conoscenza” che rivela una “naturale” potenzialità di corruzione dell'innocente e del “villaggio” in cui abita”¹⁴⁸.

Ne *Le avventure di Tom Sawyer*, Tom decide di diventare pirata e scappare, per “sfuggire ai maltrattamenti e all'incomprensione della famiglia e di andare ramingo per il vasto mondo per mai più tornare”¹⁴⁹.

Ma non appena lo disse a Joe, saltò fuori che Joe era alla ricerca di Tom per fargli la stessa proposta: “sua madre gli aveva somministrato una bella battuta accusandolo di aver mangiato una certa crema di latte che lui neppure aveva assaggiato e della quale non sapeva proprio niente. Era dunque chiaro che sua madre era stanca di lui e desiderava toglierselo dai piedi e se lei provava sentimenti del genere, non c'era altro da fare che soccombere; Joe sperava che d'ora in poi sarebbe stata felice, che mai si dovesse pentire di aver cacciato via il suo povero figliolo, spingendolo nel mondo insensibile a soffrire e morire”¹⁵⁰.

E Huckleberry Finn? Lui acconsentì subito a seguirli: tutte le carriere gli andavano bene, anche quella del pirata, non aveva preferenze. Perciò decisero di fuggire dal villaggio, e di andare a rifugiarsi nella natura, verso il loro “paradiso terrestre”, “l'isola di Robinson dove tutti gli adolescenti vogliono andare se non altro per capire se sanno friggere da soli le uova con la pancetta”¹⁵¹: “A circa cinque chilometri dal villaggio, nel punto in cui il fiume Mississippi era largo appena un chilometro e mezzo, c'era un'isola lunga e stretta, ricoperta di vegetazione, delimitata a un'estremità da una secca, ottima come rifugio. Era disabitata, abbastanza vicina alla riva e di fronte a una fitta foresta anch'essa quasi del tutto deserta. Così l'isola Jackson venne scelta come base delle operazioni”¹⁵².

Come spiega Faeti, “nell'isola ci si va, dall'isola si torna”¹⁵³, come Peter Pan e come altre figure di bambini-animali, di bambini-selvaggi, di bambini nutriti, accuditi, protetti dalla Natura, quella stessa che da tempo ha smesso di parlare agli adulti, sono

¹⁴⁸ G. Carboni, *Invito alla lettura di Mark Twain*, op. cit., p. 195.

¹⁴⁹ M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, op. cit., p. 120.

¹⁵⁰ M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, op. cit., p. 120.

¹⁵¹ A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, op. cit., p. 283.

¹⁵² M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, op. cit., p. 121.

¹⁵³ A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, op. cit., p. 283.

sospesi in questo Eden, luogo senza tempo e in cui possono perdere, per poi ritrovare, la loro identità.

Come Huck che, nelle sue *Avventure*¹⁵⁴, fingendosi morto, e quindi rinunciando alla propria identità, parte sia per liberarsi dall'oppressione benevola di quella che simbolicamente è una madre, sia da quella violenta del padre. Infatti se la vedova Douglas vuole impadronirsi dell'anima di Huck ed educarla, d'altra parte il padre tenta di impossessarsi del denaro del figlio, cercando di mantenerlo a forza nell'ignoranza e nella degradazione.

Il giovane protagonista si allontana da casa e affronta una serie di peripezie, incontri misteriosi e pericolosi, episodi che certo influiscono sulla sua maturazione, per aiutare Jim, uno schiavo, a fuggire. Queste vicende culminano con la presa di coscienza da parte di Huck delle proprie responsabilità umane nei confronti di Jim. Infatti se Huck tenta di aiutare Jim inizialmente per uno “scherzo del destino”¹⁵⁵, successivamente decide di aiutarlo per libera scelta.

La ricerca della libertà di Huck coincide anche con la ricerca della libertà dello schiavo Jim. Insieme affrontano un viaggio, in cui le avventure diventano tappe nella formazione dell'identità dei personaggi.

¹⁵⁴ M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, op. cit., 2001.

¹⁵⁵ G. Carboni, *Invito alla lettura di Mark Twain*, op. cit., p. 217.

4. “There’s No Place Like Home”

Grigio come il Kansas, colorato come Oz

Lyman Frank Baum

La dimensione del sogno caratterizza anche un altro classico della letteratura americana per l’infanzia, *Il mago di Oz*, di Lyman Frank Baum.

“Dorothy viveva nelle grandi praterie del Kansas con lo zio Henry, che era un contadino, e la zia Emma, sua moglie. La loro casa era piccola...”¹⁵⁶. L'attenzione è subito puntata sulla protagonista, Dorothy, e sulle persone che fanno parte della sua vita, lo zio Henry - catalogato subito come “contadino” - e la zia Emma - solo “sua moglie” -, ed infine il luogo in cui vive: una piccola casa. In maniera semplice ma concisa, l'Autore ha tracciato il profilo familiare e sociale della bambina: Dorothy è un'orfana ed è povera.

Nelle prime pagine, Dorothy viene presentata in piedi sulla porta di casa con il suo cagnolino Toto in braccio, mentre osserva l'ubiquo e tragico grigiore che la circonda ogni giorno:

"Quando stava sulla porta e si guardava intorno, Dorothy non vedeva altro che la grande, grigia prateria, da ogni lato. Nè un albero, nè una casa interrompevano quella vasta distesa piatta che si espandeva fino all'orizzonte in ogni direzione. Il sole aveva seccato la terra arata, rendendola una massa grigia incrinata da sottili crepacci. Perfino l'erba non era più verde, poichè il sole aveva bruciato le cime dei suoi lunghi fili, rendendoli del medesimo colore grigiastro che si vedeva ovunque. La casa era stata verniciata, una volta, ma i raggi del sole avevano sgretolato la tinta e la pioggia l'avevano lavata via, e ora anche la casetta era grigia e smorta come tutto il resto"¹⁵⁷.

La descrizione della zia Emma è quella di una donna triste, avvolta dal manto del grigiore che ha oscurato il Kansas, come a presagire il futuro di Dorothy:

"Quando la zia Emma era andata a vivere là, era giovane e carina, ma il sole e il vento avevano cambiato anche lei. Avevano spento la scintilla nei suoi occhi, lasciandoli di un grigio scialbo, e cancellato il rossore dalle guance e dalle labbra, diventate a loro volta grigie. Quando Dorothy, che era orfana, era andata ad abitare con lei, la zia Emma

¹⁵⁶ L. F. Baum, *Il Mago di Oz*, Einaudi, Torino, 2012, p. 7.

¹⁵⁷ L. F. Baum, *Il Mago di Oz*, op. cit., pp. 7-8.

era così turbata dalle risate della bambina che trasaliva e si premeva la mano sul cuore ogni volta che la sua voce allegra le giungeva alle orecchie; e anche ora continuava a guardare stupita la ragazzina, domandandosi che cosa avesse mai da ridere"¹⁵⁸.

Ancora peggiore appare la descrizione dello zio Henry. Di lui non si ricorda il passato, gli anni in cui non era ancora stato "contaminato dal grigio". Simile a "Il Nulla" che Bastiano incontra durante un suo viaggio nel mondo di Fantasia, anche il grigio descritto da Baum non fa discriminazione e, dopo averti inghiottito, non ci sono più speranze, più sogni, più ricordi:

"Lo zio Henry non rideva mai. Lavorava sodo dalla mattina alla sera e non sapeva che cosa fosse la gioia. Anche lui era grigio, con una lunga barba fino alla punta dei rozzi stivali, aveva un'aria austera e solenne, e parlava di rado"¹⁵⁹.

Così Baum descrive il Kansas e la famiglia da cui Dorothy si allontana, trasportata da un ciclone in un mondo magico e sorprendente. Il contrasto si sente subito: se prima, nell'arida Kansas, eravamo circondati da un silenzio spaventoso, da un grigiore cupo e sterminato, nel mondo di Oz la luce, i colori quasi accecanti - nella città di Smeraldo si devono indossare delle lenti particolari per non essere abbagliati - le voci e i suoni sono dolcissimi:

"Il ciclone aveva depositato la casetta - e con estrema delicatezza, per essere un ciclone - in un paesaggio di incredibile bellezza. Tutt'intorno si stendevano splendidi prati verdi, con alberi maestosi carichi di frutti succulenti. Ovunque si vedevano macchie di fiori variopinti e uccelli dal piumaggio strano e brillante cantavano, svolazzando tra gli alberi e i cespugli. Poco lontano, un ruscello scorreva scintillante fra sponde verdeggianti, mormorando con voce dolcissima, per una ragazzina che aveva vissuto tanto a lungo fra grigie e aride praterie"¹⁶⁰.

L'aridità dei sentimenti, l'assenza emotiva dell'adulto, talvolta della famiglia o di chi si prende cura dell'infanzia, è giocata intorno all'incomprensione della propria responsabilità e della propria appartenenza. Questo succede perché, nota Antoniazzi, "una

¹⁵⁸ L. F. Baum, *Il Mago di Oz*, op. cit., p. 8.

¹⁵⁹ L. F. Baum, *Il Mago di Oz*, op. cit., p. 8.

¹⁶⁰ L. F. Baum, *Il Mago di Oz*, op. cit., p. 13.

volta indossata la pesante e infrangibile maschera dell'adulità, ci si dimentica di essere stati bambini e adolescenti¹⁶¹ e che cosa questo comporti.

Il Mago di Oz, come afferma Salman Rushdie, “è un film la cui forza propulsiva è proprio l'inadeguatezza degli adulti, anche di quelli buoni, e il fatto che la loro debolezza obbliga i bambini a prendere in mano il proprio destino e, ironicamente, a crescere da soli¹⁶²”.

La zia Emma e lo zio Henry sono per Dorothy le figure genitoriali sostitutive e, come si nota nelle prime scene del noto film¹⁶³ tratto dal romanzo, si rivelano incapaci di aiutarla a mettere in salvo il cagnolino della bambina, Toto, dalla prepotente Miss Gulch. Il viaggio che Dorothy affronta rappresenta un rito di passaggio, che la trasporterà dal suo mondo in bianco e nero, il Kansas, al mondo colorato e magico di Oz, altrove in cui lei non è più una bambina considerata incapace e “piccola”, bensì un luogo in cui verrà considerata un'eroina, un luogo dove tutto e tutti sono a sua misura.

Come Alice, anche Dorothy fugge di casa attraverso il sogno. Come una giovane Addormentata che al suo risveglio si scopre cresciuta e maturata. “Chi si sarebbe mai immaginato che una ragazza come te avrebbe potuto distruggere la mia splendida malvagità”, afferma la Strega Malvagia dell'Ovest mentre si scioglie. La giovane protagonista riesce a trovare le forze per affrontare gli ostacoli in cui si imbatte durante il suo incredibile viaggio.

Il paese di Oz, come la faccia di una stessa medaglia, è il doppio, simile ma opposto al grigio e polveroso Kansas. Dorothy incontra amici e nemici durante il suo cammino che hanno le stesse caratteristiche degli amici e dei nemici che conosce nel suo mondo di appartenenza. La differenza forse non sta tanto nella magia o nel colore che distingue l'Altrove su cui atterra, insieme a Toto e alla sua casa, ma in lei. L'unica che cambia è lei e non quello che la circonda. La sua famiglia, gli amici, persino la rapace Miss Gulch del film cambiano nell'aspetto ma non nel carattere. La debolezza degli zii la si ritrova nell'incapacità del Mago, la differenza la si trova nella reazione di Dorothy: se con la sua famiglia nel Kansas ha avuto la reazione di fuggire di casa, scappare di fronte

¹⁶¹ A. Antoniazzi, *Un gioco da ragazzi. Ovvero quando le bande diventano lo specchio della realtà*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001, p. 122.

¹⁶² S. Rushdie, *Il Mago di Oz*, Mondadori, Milano, 2000, p. 11.

¹⁶³ *Il Mago di Oz*, Stati Uniti, 1939, Produzione: Mervyn LeRoy, Regia: Victor Fleming.

all'inadeguatezza della famiglia, degli adulti che la circondavano, quando si trova alle prese col "grande" Mago di Oz - o "Il Grande e Terribile Impostore"¹⁶⁴, come lo chiama la bambina - la sua reazione cambia. Dorothy è cresciuta, da sola - solitudine che si trasforma in dichiarazione di individualità -, e affronta con coraggio la Strega e lo stesso Mago, puntando i piedi, sulle sue nuove scarpine rosse (argentate nel romanzo di L. F. Baum).

L'orfana Dorothy, bambina solitaria, imprigionata da un destino grigio e senza felicità vive un'avventura nel mondo meraviglioso di Oz, in bilico tra il desiderio di far ritorno a casa e la curiosità nata dalla meraviglia di quell'Altrove: l'allontanamento, la fuga si capovolge nella ricerca del modo che la possa riportare al suo rigido e tradizionale ruolo femminile:

"Per quanto il nostro Paese sia grigio e arido, noi persone fatte di carne e di sangue preferiamo vivere lì, piuttosto che in qualsiasi altro luogo, pur meraviglioso che sia. *Non c'è nessun posto come la propria casa*"¹⁶⁵.

Quest'ultima frase, posta a conclusione del film di Victor Fleming, "*there's no place like home*", è il punto d'arrivo del viaggio che la protagonista compie: viaggio di iniziazione, viaggio di crescita interiore. L'autore trasmette il suo pensiero: l'infanzia abbandonata¹⁶⁶, l'infanzia non seguita, può crescere e maturare in solitudine, "basta che poi alla fine ritorni a casa". Questa è una metafora fiabesca antichissima, un nesso che ci ricorda che la conclusione delle nostre avventure deve avvenire con il ritorno al punto di partenza. Ricordandoci che la vita è come un cerchio, con le sue tappe ed i suoi riti da cui passare e superare.

Ma come afferma giustamente Rushdie: "Com'è che alla fine di questo film radicale e corroborante, che insegna nel modo meno didattico possibile a costruire su ciò che abbiamo, a dare il meglio di noi stessi, ci viene propinata questa piccola omelia conservatrice? Dobbiamo davvero credere che Dorothy non abbia imparato altro, nel suo viaggio, se non che non aveva nessun bisogno di intraprenderlo? Dobbiamo accontentarci

¹⁶⁴ L. F. Baum, *Il Mago di Oz*, op. cit., p. 155.

¹⁶⁵ L. F. Baum, *Il Mago di Oz*, op. cit., p. 34.

¹⁶⁶ Sul tema cfr. M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfananza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, BUP, Bologna, 2009; M. Bernardi, *Pin, Pin e Pollicino. Ritratti di bambini resistenti e autenticità dell'infanzia*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001.

del fatto che adesso accetti le limitazioni della sua vita familiare e che viva secondo la nozione che tutto ciò che non ha non è una perdita? È giusto così? Bè, senza offesa, Glinda, che orrore”¹⁶⁷.

¹⁶⁷ S. Rushdie, *Il Mago di Oz*, op. cit., p. 82.

5. Lost Boys

Bambini sperduti a Neverland

James Matthew Barrie

"Pan, who and what art thou?" he cried huskily.
"I'm youth, I'm joy," Peter answered at a venture,
"I'm a little bird that has broken out of the egg"¹⁶⁸

Dalla seconda metà dell'Ottocento all'inizio del Novecento, periodo in cui prende vita il personaggio di Peter Pan, la concezione d'infanzia subisce un forte cambiamento: infatti se per i vittoriani il bambino era poco più di un adulto in miniatura e simbolo di innocenza, bontà e purezza, per gli edoardiani la fanciullezza era una particolare categoria con un intero universo proprio, e nei bambini vedevano il simbolo del divertimento, dell'avventura e prima di tutto della spensieratezza¹⁶⁹. Troviamo così Peter in volo tra queste due concezioni, sospeso con "leggerezza"¹⁷⁰ come dimensione esistenziale, diventando così sia l'incarnazione del mito romantico dell'infanzia buona ed innocente, che la rappresentazione di un ragazzino dai denti da latte che rifiuta in maniera ostinata di diventare adulto.

L'Inghilterra edoardiana (1901-1910), rispetto alla sfera sociale e culturale, resta molto simile alla successiva epoca vittoriana¹⁷¹ (1837-1901). Il ruolo delle donne non era cambiato: relegate ai margini della società, la loro identità coincideva con quella del marito. Considerate deboli, indifese, le donne conducevano una vita, fin dall'infanzia per poi proseguire nell'età adulta, che si svolgeva all'interno delle mura domestiche. I loro compiti ed occupazioni erano le faccende di casa e altre relative alla vita mondana, come ricevere ospiti ed andare a fare visita a vicini ed amici, mentre gli uomini invece andavano al lavoro, mantenendo lontana dalla sfera familiare la loro presenza per tutta la durata della giornata.

¹⁶⁸ J. M. Barrie, *Peter and Wendy*, Introduction and notes by Jack Zipes, Penguin Books, London, 2004, p. 130.

¹⁶⁹ Cfr. A. Carotenuto, *La strategia di Peter Pan*, Bompiani, Milano, 1995.

¹⁷⁰ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, --

¹⁷¹ "Queen Victoria reigned for sixty-three years, the longest reign in English history" cit. in G. Avery, *Victorian people. In life and in literature*, Collins, St. Jame's Place, London, 1970, p. 7.

Arrivate all'età dello sviluppo e quindi, per l'epoca, quasi pronte per il matrimonio, l'educazione scolastica delle giovani ragazze restava molto superficiale poichè le famiglie ritiravano da scuola le figlie affidandole, se eventualmente se lo potevano permettere, alla cura di istitutrici. I compiti di quest'ultime erano di istruire le ragazzine soprattutto ai lavori di casa, in preparazione al loro futuro ruolo di mogli e madri: "The Victorian girl of good family was usually educated at home. She might be taught by her mother, or by a resident governess, or by an older member of the family, and it says much for the discipline and orderly life of a Victorian household that girls did often manage to achieve a fair degree of learning under such circumstances"¹⁷². Afferma a proposito Pennaiola: "In questo modo si riaffermava la condizione di inferiorità della donna, che priva di potere, e di *sapere*, poteva soltanto sottomettersi, prima dell'autorità dei genitori, in seguito a quella del marito"¹⁷³.

L'educazione dei figli piccoli di solito era compito delle madri o delle balie. Anche nel caso della famiglia Darling fu scelta una bambinaia ma, "dal momento che non erano facoltosi ..., assunsero come tata un'intraprendente cane di Terranova, di nome Nana"¹⁷⁴. La famiglia Darling risulta fin da subito una famiglia bizzarra, e forse è per questo motivo che Peter sceglie proprio la loro finestra. Casa Darling appare fin dalle prime pagine del romanzo un ambiente caratteristico e originale. La madre e il padre stessi sono due personaggi particolari, apparentemente vicini ai bambini rispetto al ruolo genitoriale dell'epoca, ma in realtà contraddistinti da un affetto sfuggente. Fin dalla prima descrizione della signora Darling, si viene a sapere che Wendy sa che non potrà mai avere totalmente l'affetto della madre, rappresentato in un bacio: "Sulla sua bocca ... c'era un bacio che Wendy non era mai riuscita a cogliere, sebbene fosse lì all'angolo destro, visibile a tutti"¹⁷⁵.

La figura del padre, se da una parte consona al ruolo di padre di famiglia tipico dell'epoca, viene messa in ridicolo in varie situazioni. Come quando decide di vivere nella cuccia di Nana, scelta fatta a causa dei suoi sensi di colpa nei confronti della scomparsa dei figli, o come quando si preoccupa che il cane non possa condividere il

¹⁷² G. Avery, *Victorian people. In life and in literature*, Collins, St. Jame's Place, London, 1970, p. 121.

¹⁷³ C. Pennarola, *Frammenti di immortalità. Peter Pan di J.M.Barrie*, Firenze Atheneum, p. 58.

¹⁷⁴ J. M. Barrie, *Peter e Wendy*, op. cit., p. 89.

¹⁷⁵ J. M. Barrie, *Peter e Wendy*, op. cit., p. 83.

senso di ammirazione che suppone tutta la famiglia gli accredita, o quando per paura non prende la medicina dandola per scherzo sempre a Nana.

“Ma non sono solo i signori Darling bersaglio della satira di Barrie, anche Wendy fa le spese dell’ironia del suo creatore. Ella infatti rappresenta l’ideale edoardiano della fanciulla innocente e operosa, che si prende cura dei fratellini piccoli, e aiuta nelle faccende domestiche”¹⁷⁶.

Giunta infatti all’Isolachenoncè Wendy si fa carico del ruolo di madre con entusiasmo. Alla richiesta rivolta dai bambini sperduti di diventare la loro madre, “quel che ci occorre è una persona che sia dolce e materna con noi”, Wendy sente di essere proprio come loro desiderano. E così *Mamma Wendy*, circondata da una casa che i “suoi monellacci” le hanno costruito apposta, trascorre il tempo presso l’Isolachenoncè: “Credo che Wendy fosse letteralmente estasiata dalla vita della casa, anche se i ragazzi indiatolati le davano sempre un gran daffare. C’erano intere settimane durante le quali, a eccezione di qualche serata in cui usciva per rammendare un calzino al chiaro di luna, non riusciva a mettere piede fuori. La cucina, in special modo, la teneva incollata alle pentole, e anche se le pentole erano vuote, anche se non c’era nessuna pentola, doveva comunque assicurarsi che fossero ben calde”¹⁷⁷.

Wendy decide di seguire Peter e di fuggire insieme a lui, seguita dai fratellini George e Michael, sull’Isolachenoncè. Allontanandosi dalla realtà, Wendy si propone come madre amorevole e narratrice di storie, poiché è stata per quelle che Peter l’ha scelta. Fuori dalla camera dei bambini, ogni notte Peter ascoltava le fiabe che Wendy narrava, a puntate come impone la tradizione, ai suoi fratelli, aspettando in trepida attesa la notte seguente per sapere cosa era successo a Cenerentola e alla sua scarpetta. E Peter riesce a convincerla a partire con lui, facendole lasciare il mondo adulto e scegliere l’infanzia a tutto. Ma Wendy non si lascia indietro la propria vita e la propria famiglia del tutto. Depositaria di una memoria familiare che neppure l’isola meravigliosa e incantata di Peter Pan riesce a cancellare, Wendy decide di tornare. Il viaggio verso l’eterna fanciullezza diventa così un viaggio verso la crescita, verso l’accettazione del futuro, del cambiamento, della morte.

¹⁷⁶ C. Pennarola, Frammenti di immortalità. Peter Pan di J.M.Barrie, Firenze Atheneum, pp. 53-4.

¹⁷⁷ J. M. Barrie, Peter e Wendy, op. cit., p. 159.

All'inizio del Novecento il tema della "banda" ha assunto una valenza importantissima tra le pagine della letteratura per l'infanzia e per ragazzi, diventando protagonista di molti romanzi, come *I ragazzi della via Pál* (F. Molnár, 1906), *La guerra dei bottoni* (L. Pergaud, 1912) oppure *Il signore delle mosche* (W. Golding, 1954). L'infanzia si apre ad una forma di esistenza che si fonda sulla ricerca, la curiosità, l'apertura incondizionata al reale, verso un luogo lontano dallo stretto cerchio familiare in cui poter trovare rifugio, ma anche "saggiare le proprie abilità, scoprire i propri limiti, combattere le proprie battaglie".¹⁷⁸ Tutto ciò succede a Peter Pan e ai suoi "Lost boys", i bambini sperduti che vivono sull'Isolachenoncè, che infrangono i divieti dei grandi, vivono una seconda vita separata e nascosta, rischiano e spesso si procurano punizioni, ma non fanno altro che portare alta la bandiera delle vecchie tradizioni, quelle che i genitori sembrano aver dimenticato.

"Numerosi romanzi ci rimandano ad un'epoca, temporalmente non troppo distante dalla nostra, ma culturalmente lontanissima, nella quale ai ragazzi era affidato un compito fondamentale: quello di mantenere vivo il contatto con la natura. Una natura "maestra" in grado di trasformare i bambini di ieri nei bambini di oggi"¹⁷⁹.

Proprio quei romanzi ci ricordano che l'infanzia, prima di crescere e di diventare adulta, ha bisogno di un passaggio, di vivere una soglia che gli permetta di viaggiare ed essere sia *qui* che *altrove*, compiendo un viaggio lontano dallo sguardo adulto.

Peter Pan, come altre figure di bambini-animali, di bambini-selvaggi, di bambini nutriti, accuditi, protetti dalla Natura, quella stessa che da tempo ha smesso di parlare agli adulti, è sospeso tra l'essere e il non essere. Come i bambini sperduti delle sue avventure che, appunto, perduti dai grandi, vengono recuperati, raccolti e ospitati nel ventre della Madre terra che allestisce per loro una tana ed una culla, sono "esempi della sospetta inutilità degli uomini e dei genitori umani specifici, per un'infanzia che comunque il cosmo accoglierebbe tra le proprie, più ampi, per lei generose braccia"¹⁸⁰.

¹⁷⁸ A. Antoniazzi, Un gioco da ragazzi. Ovvero quando le bande diventano lo specchio della realtà, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001, p. 108.

¹⁷⁹ A. Antoniazzi, Un gioco da ragazzi. Ovvero quando le bande diventano lo specchio della realtà in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001, p. 107.

¹⁸⁰ G. Grilli, *L'infanzia malinconica*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001, p. 101.

Peter Pan, "l'orfano per scelta, il bambino senza genitori che vive, da solo, un'avventura destinata a condurlo nei più remoti "altrove" o ad affrontare il quotidiano in piena e motivata libertà. Non è un trovatello, ma qualcuno che non si fa trovare, un imprendibile folletto che non abbandonerà mai l'Isola che non c'è per farsi adottare, crescere e andare a lavorare nella City"¹⁸¹.

Nei confronti dei Lost boys, Peter diventa una figura genitoriale simile all'immagine che molti bambini credono sia un padre. Come la luce che, oltre a splendere, porta con sé le ombre che produce. Con i piccoli sperduti Peter è un capo buono ma anche crudele, non sembra infatti avere forti legami con loro, solo una superficiale amicizia che può svanire da un momento all'altro; pur prendendosi cura di loro, non esita a liberarsene non appena trasgrediscono ai suoi comandi, come nell'episodio in cui Fischietto colpisce Wendy con una freccia. Nel sesto capitolo di *Peter e Wendy*, Peter porta con sé in volo all'Isolachenoncè i bambini Darling – John, Michael e Wendy – e i Lost boys, tratti in inganno da Campanellino, cercano di uccidere Wendy, credendola un uccello. Quando Peter atterra esclamando: “Buone notizie, bambini. Vi ho finalmente trovato una mamma”¹⁸², Trombetta non nasconde la sua colpa. “Trombetta non indietreggiò e si scopri il petto «colpisci Peter» disse coraggiosamente «colpisci senza sbagliare»”¹⁸³. Più di una volta Peter cercò di colpirlo, ma “Mamma Wendy”, come venne in seguito chiamata la bambina dai Lost boys, bloccò la mano e il colpo diretto al suo quasi figlio/assassino. Contraddistinti dal segno di una rottura, Peter e i suoi compagni di avventure, come i giovani protagonisti del romanzo di Ballard, *Un gioco da ragazzi*, sono tutti bambini sperduti. Il mondo che li ha visti nascere e crescere si spezza, come il tempo tra quello che c'era e quello che ci deve ancora essere.

L'adulto talvolta presente, altre no, è visto con disprezzo e la ribellione allo scorrere del tempo è presente e vivida. Nel romanzo Ballard racconta la tragedia avvenuta in un moderno villaggio residenziale vicino a Londra. I ragazzi del villaggio massacrano le proprie famiglie, tutti gli adulti, spinti dal desiderio di affrancarsi dalle attenzioni e dal regime iperprotettivo e di controllo dei genitori. Da Ballard: “Incapaci di manifestare i propri sentimenti o di reagire a quelli altrui, soffocati sotto una coltre di elogi e

¹⁸¹ F. Lazzarato, Oliver, Remi, Huck e gli altri. I senza famiglia, pilastro dei libri per l'infanzia, "il manifesto", 20 Aprile 1989.

¹⁸² J. M. Barrie, Peter e Wendy, DeA, Novara, 2012, p. 147.

¹⁸³ J. M. Barrie, Peter e Wendy, DeA, Novara, 2012, p. 148.

approvazione, si sentivano imprigionati per sempre in un universo perfetto. In una società totalmente sana, l'unica libertà è la follia”¹⁸⁴.

La banda dei ragazzi ballardiani spezza le catene che li tiene legati a quella vita di controllo, spezza il tempo che trascorre piatto nelle loro giornate, spezza le vite degli adulti che, assenti ma dalla sempiterna presenza¹⁸⁵, li circondano.

E la banda dei bambini sperduti capeggiati dal loro capo Peter Pan? Il tema della morte è “inafferrabilmente consistente” in questo romanzo. Chi sono esattamente i Lost boys e da dove provengono? Wendy stessa lo chiede a Peter nella sua camera da letto nella Londra vittoriana: “Sono i bambini che cadono dalle carrozzine quando le bambinaie si distraggono. Se non vengono reclamati entro sette giorni, vengono spediti all’Isolachenoncè perché nessuno ne copre le spese. Io sono il loro capitano [...] ma ci sentiamo così soli. Non abbiamo nessuna compagnia femminile [...] e bambine sono troppo furbe e non cadono mai dalle carrozzine”¹⁸⁶.

Tranne forse per il caso conosciuto di Phoebe Phelp che, insieme a Walter Stephen Matthes, è sepolta nei Giardini di Kensington. Le due pietre bianche con numeri e iniziali, posizionate per segnare il confine esatto tra la parrocchia di Westminster St. Mary e la parrocchia di Paddington, sono in realtà, ci spiega Barrie, che le lapidi delle tombe dei due bambini, morti dopo essere caduti dalle loro carrozzine senza essere visti, e seppelliti da Peter: “Phoebe aveva appena tredici mesi, e Walter probabilmente era persino più piccolo, perché Peter ebbe la delicatezza di non incidere l’età sulla sua lapide”¹⁸⁷.

E Peter Pan? Persino la signora Darling, ripensando alla sua infanzia, ricorda un Peter Pan che si diceva visse con le fate: “Si raccontavano strane storie sul suo conto, ad esempio che quando un bambino moriva, Peter lo accompagnava per un tratto di strada perché non avesse paura”¹⁸⁸.

Peter Pan rappresenta l’*Accompagnatore*, il Traghettoniere di anime bambine sperdute verso un’isola, l’Isolachenoncè, un altrove che si trova aldilà della seconda stella a destra e poi a dritto, fino al mattino. Peter, come Caronte, guida i bambini oltre il tempo

¹⁸⁴ J. G. Ballard, *Un gioco da bambini*, ...p.

¹⁸⁵ Cfr. A. Antoniazzi, *Un gioco da ragazzi. Ovvero quando le bande diventano lo specchio della realtà*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001, p. 122.

¹⁸⁶ J. M. Barrie, *Peter e Wendy*, DeA, Novara, 2012, p. 113.

¹⁸⁷ J. M. Barrie, *Peter Pan nei giardini di Kensington*, DeA, Novara, 2012, p. 80.

¹⁸⁸ J. M. Barrie, *Peter e Wendy*, DeA, Novara, 2012, p. 90.

e lo spazio conosciuti, in un mondo in cui non si cambia, non si cresce. E Peter diventa per loro non solo un capo, ma anche un padre, diventando poi oltre che Peter, anche Pan, in onore all'antico Dio greco, simbolo del paganesimo, della natura.

Pan, come nota Hillman, era “un vagabondo privo persino della stabilità derivante dalla genealogia”¹⁸⁹. Considerato “il bambino abbandonato”, Pan è il dio-capro e personifica per la nostra coscienza tutto ciò che si assimila alla Natura. E, come afferma sempre Hillman, “il comportamento il cui corso è naturale è, in un certo senso, divino”¹⁹⁰. Bambino unico, solo e immortale, Peter diventa così l'archetipo del *puer aeternus*¹⁹¹: “«Pan, chi e cosa sei?» ... «Io sono la giovinezza, io sono la gioia... Io sono un uccellino appena uscito dall'uovo»”¹⁹².

La Natura si fa famiglia sia per Peter che per i bambini sperduti. Barrie ci spiega che prima di nascere i bambini sono uccelli, che “tutti i bambini sarebbero in grado di ricordare [...] se si premessero con forza le mani sulle tempie, perché, essendo stati uccelli prima di trasformarsi in esseri umani, sono ovviamente un po' selvaggi durante le prime settimane di vita e hanno anche un certo prurito sulle spalle nel punto in cui un tempo c'erano state le ali”¹⁹³.

Per questo secondo Barrie le finestre hanno le sbarre, perché i bambini appena nati non seguano l'istinto e decidano di prendere il volo e non tornare. Come ha fatto Peter quando fuggì dalla sua cameretta di Londra, lasciando una madre e un padre di cui noi lettori sappiamo poco, proprio perché Peter stesso impone ai bambini sperduti un divieto di parlare delle madri. Solo quando infine si apre, lasciando trapelare la sua piccola fragilità emotiva, della volta in cui decise di tornare a casa e, arrivato alla finestra di camera sua, la trova chiusa. Chiuso fuori non solo dalla casa ma soprattutto separato dagli affetti familiari, Peter rivela la storia dal suo abbandonico punto di vista e quindi di come la madre, stanca forse di aspettarlo, si sia dimenticata di lui sostituendolo con un nuovo bambino. L'eterno fanciullo si rivela in una luce completamente diversa: “la boria

¹⁸⁹ J. Hillman, Saggio su Pan, Adelphi, Milano, 1977, p. 52.

¹⁹⁰ J. Hillman, Saggio su Pan, Adelphi, Milano, 1977, p. 52.

¹⁹¹ Cfr. J. Hillman, Puer aeternus, Adelphi, Milano, 1999.

¹⁹² J. M. Barrie, Peter e Wendy, DeA, Novara, 2012, p. 238.

¹⁹³ J. M. Barrie, Peter Pan nei giardini di Kensington, DeA, Novara, 2012, p. 19.

e l'egoismo sono forse soltanto un fragile paravento, l'autoincensamento di un bambino che non sarà mai coccolato”¹⁹⁴.

¹⁹⁴ C. Pennarola, Frammenti di immortalità. Peter Pan di J.M.Barrie, Firenze Atheneum, p. 58.

6. Il Novecento. Infanzie al femminile

Durante il corso del Novecento, si nota come l'infanzia comincia ad affrancarsi da quell'ideale vittoriano a cui era destinato. Le bambine, non più melanconicamente destinate al ruolo di piccole vestali domestiche, non cercano più la libertà in un altrove fantastico e meraviglioso. L'autonomia e la libertà viene ricercata in storie più concrete, anche all'interno delle mura domestiche, purchè libere da infestanti genitori o occupate da adulti vicini all'infanzia e che la comprendono.

Le due bambine di carta Bibi e Pippi, nate dalla penna delle "autrici del Nord" Karin Michaëlis e Astrid Lindgren, e Matilde, protagonista dell'omonimo romanzo dello scrittore Roald Dahl, sono figlie del proprio secolo e dei cambiamenti storici e sociali che lo caratterizzano. La ricerca dell'autonomia, della libertà e della democrazia contraddistinguono i personaggi di queste storie. Queste giovanissime protagoniste fanno affidamento su loro stesse, sulla loro forza, lontano dal proprio nucleo familiare. Che sia per scelta o che sia per necessità, la fuga che porta queste bambine ad affrontare le avventure sul loro percorso, le porta ad essere ciò che sono, a scegliere in assoluta autonomia chi vogliono essere, con chi stare e dove.

Pippi è capace di tenere testa ai poliziotti, alle autorità, di avere proprie idee sul mondo e di portarle avanti, con l'enorme forza della spontaneità. Come lei, anche le sue sorelle di carta Bibi e Matilde, vedono e descrivono il mondo adottando il punto di vista del bambino che guarda l'adulto e ciò che lo circonda, e non viceversa.

Questi testi si rivelano tutti irriverenti, ironici, capaci di raccontare un'altra infanzia, sbilenca, inafferrabile e, soprattutto, profondamente vera. Prevale perciò la dimensione del grottesco, di una visione surreale e obliqua della realtà, con gli adulti che si rivelano acerrimi nemici dei bambini, talvolta specialmente quelli che fanno parte della sfera familiare, tolto i pochi che con essa sanno comunicare.

È proprio nella famiglia o nelle istituzioni, che dovrebbero essere i luoghi più sicuri ed accoglienti, che si verificano i divari più drammatici: basta pensare agli orribili genitori di Matilde, sciatti, ignoranti, bugiardi e imbrogliatori, così ottusi da non rendersi nemmeno conto della genialità della figlia, o alla spaventosa direttrice Spezzindue, che ama i ragazzini della sua scuola al punto da lanciarli via come martelli olimpionici, o da affermare "Domare una mocciosa perversa è come cercare di schiacciare un moscone su

una cacca. Cerchi di colpirlo e quello è già volato via. Che cosa disgustosa, le bambine. Per fortuna io non sono mai stata una bambina”.

Tra la prima e la seconda metà del Novecento quindi, in Europa e negli Stati Uniti, bambini invisibili come Matilde, perché diversi dall’esistenza alienata di una famiglia tra schermi televisivi e slogan pubblicitari, ma con risorse salvifiche nascoste, attraversano le pagine della letteratura per l’infanzia.

Matilde, una delle ultime eroine di Dahl, i cui libri vengono ormai considerati “classici del futuro”¹⁹⁵, è, a tutti gli effetti, un manifesto sull’infanzia incompresa e sulla pochezza di troppi adulti, divenuti solo grottesche caricature. Matilde consegna al lettore tutta la sua malinconica solitudine all’interno di una desolante famiglia la cui vita è regolata, come in un eterno fast-food, sui ritmi della televisione e sui miti del consumo. Il finale del romanzo poi è particolarmente esemplificativo: i genitori di Matilde decidono in pochi secondi di fare le valigie e sparire per sempre; la bambina non lo accetta e loro la lasciano, senza troppi pensieri e senza neanche un saluto. Un finale venato di malinconia ed amarezza, ma anche da un senso di vittoria e sguardo proposito verso un futuro sicuramente migliore. Anche perché, come ci fa capire Dahl, basta poco per essere migliori della famiglia Dalverme.

L’eccezionale legame di Matilde con la sua insegnante, la signorina Dolcemiele, costituisce il nucleo emotivo della storia e, alla fine, la protagonista decide di abbandonare la sua *famiglia disfunzionale* per vivere con la sua nuova amica adulta, una possibilità che numerosi bambini potrebbero aver desiderato nei momenti più cupi. Si nota come l’amore celebrato da Dahl, dalla Michaëlis e dalla Lindgren, non è quello tradizionale fra genitori e figli, bensì un’amicizia preziosa instaurata dal bambino alle proprie condizioni, e in un contesto estraneo alla famiglia¹⁹⁶.

¹⁹⁵ E. Beseghi, Album di famiglia nei libri per l’infanzia, “Infanzia”, Bologna, n. 5/2011, p. 337.

¹⁹⁶ D. Sturrock, Roald Dahl. Il cantastorie, Odoya, Bologna, 2012.

7. Bambine del Nord. Bibi e Pippi

a. Su e giù per la Danimarca. Bibi, “una ragazza in gamba”

“Però non mi lascio *adattare*.

Perchè allora non credo che potrei scappare”¹⁹⁷.

Scritte tra il 1929 e il 1939, le avventure di Bibi ci accompagnano in un viaggio lungo tutta la Danimarca, paese natale della scrittrice Karin Michaëlis (1872-). La serie è stata tradotta in ventitré lingue ed è stata pubblicata in Italia dalla casa Editrice Vallardi tra il '31 e il '42.

Bibi, nata su una piccola e verde isola di nome Thurø, ha due gambe lunghe, due lunghe trecce bionde e gli occhi azzurri. Ma il suo vero nome non è Bibi, ma Ulrikke (Ulla) Elisabeth. Finchè un giorno non lo barattò con quello della sua amica Bibi. Da quel giorno lei si fa chiamare da tutti, anche da suo padre in questo modo. La scelta di cambiare nome è il primo inconfondibile tratto della sua forte personalità. Determinata a non farsi chiamare così più da nessuno, prende la decisione di cambiarlo per sempre e sostituirlo, scambiandolo con la sua amica. Il suo nome, Ulriche Elisabetta, anche se scelto dai suoi genitori, non le piace, poiché è un nome nobile. Infatti lei odia i suoi nonni, i genitori di sua madre. La storia, narrata dalla stessa bambina, racconta di come la madre, figlia di conti che vivono in un castello, sceglie di andare contro la volontà della propria famiglia, che la vorrebbe sposata con uomo aristocratico, e di sposare il capostazione di un paesino della Danimarca.

Il coraggio, preso sicuramente dalla madre, la spinge ad essere forte e determinata nelle sue scelte. Un giorno, quando lei aveva un anno, la madre morì, lasciando la bambina e il padre soli. Da quel giorno Bibi, come ci racconta, va spesso a trovare la sua tomba, portandole dei piccoli doni in regalo, per poi riportarli subito dopo a casa. Successivamente, li pone in una scatola, che lascia nella stanza della madre, lasciata così com'era dopo la sua morte.

Bibi ama moltissimo suo padre, ma la sua grande curiosità la spinge a prendere il primo treno che passa, andando così a visitare tutta la Danimarca. Certo vuole che il padre sia un capostazione e quindi lei può viaggiare gratuitamente ovunque lei voglia. Questi

¹⁹⁷ Ivi, p. 254.

suoi viaggi ci sono raccontati attraverso delle lettere, indirizzate sempre al suo “Papi”, che la aspetta a casa. Tutto il libro è colmo di lettere e disegni, poiché Bibi annota tutto, racconta con precisione di dettagli, sia negli scritti che attraverso i suoi disegni, quello che le succede, così scopre. Così noi che leggiamo le sue avventure scopriamo la geografia della Danimarca, come viveva la gente, gli usi e i costumi del passato.

I romanzi in cui si può leggere di lei e del suo viaggiare sereno e libero sono sei: *Bibi, una bimba del Nord*; *Bibi e il suo grande viaggio*; *Bibi ha un amico*; *Bibi e le congiurate*; *Bibi di sorpresa in sorpresa*; *Bibi si fa contadina*.

Karin Michaëlis, grazie a queste sue opere, ottenne la popolarità a un prezzo troppo alto. Quando le storie di Bibi arrivarono in Germania, “il fascino del personaggio non sfuggì al Nazismo. Goebbels propose all’autrice perfino di scrivere episodi politicizzati della serie, e ricevuto un categorico rifiuto, mise letteralmente al rogo le storie della bambina: era in buona compagnia, visto che, tra gli altri, stessa sorte era capitata ad un altro grande scrittore per ragazzi”¹⁹⁸: il tedesco Erich Kästner, autore di *Emilio e i detective*. Lo stesso anno in cui uscì *Bibi*, Kästner pubblicò il romanzo, che in quegli anni ebbe in Italia grande successo e libertà di circolazione.

Sebbene avessero ricevuto la scomunica nazista perché considerati sovversivi, i due romanzi ebbero grande successo in Italia. Ma non si fece scoraggiare da ciò e, con nostra grande fortuna, sfuggì alla censura nel nostro Paese. Il fascismo infatti non aveva intuito lo spirito rivoluzionario e libero dei romanzi, le cui storie portarono una boccata di aria fresca alle giovani italiane che apprezzarono l’audacia, la determinazione, la visione democratica, la caparbia di voler essere libera e di avere l’autonomia di poter scegliere chi si vuole essere. In Italia “un regime meno sottile e oculato – come afferma Donatella Ziliotto – s’era fermato ai suoi capelli biondi e ai suoi occhi glauchi. Nessuno aveva aperto la copertina arancione di quei ‘romanzi per bambine’ e aveva avuto modo di sobbalzare di fronte al loro travolgente potere eversivo. Anche così si può perdere la guerra”¹⁹⁹.

Bibi, nella raccolta dei sei romanzi scritti dalla Michaëlis, cresce mantenendo sempre quello spirito libero che la contraddistingue. Solo nel 1953, dopo la morte

¹⁹⁸ Hamelin (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l’Italia*, Hamelin, Bologna, 2011, p. 89.

¹⁹⁹ D. Ziliotto, *Generazione Bibi, generazione Pippi*, in F. Lazzarato, D. Ziliotto (a cura di), *Bimbe, donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l’infanzia*, Artemide edizioni, Roma, 1987, p. 30.

dell'autrice, la traduttrice italiana, Emilia Villorese, che negli anni aveva tradotto i romanzi, scelse di continuare le avventure di Bibi facendola sposare. Con *Bibi si sposa: seguito e fine della storia di Bibi di Karin Michaelis*, Emilia Villoresi compie il tentativo di far rientrare nei canoni di un femminile tradizionale la giovane protagonista.

Karin Michaëlis aveva scelto di lasciare un finale più “aperto”, allontanando, appunto, la sua giovane protagonista da legami sentimentali e geografici, facendo sì che il viaggio la portasse ovunque lei desiderasse andare. Scriveva l'Autrice: “Si può misurare la libertà in chilometri, questa comincia col mettersi in movimento e coll'uscire dallo spazio geografico e sociale. In seguito si passerà dalla libertà di movimento alla libertà di fatto”²⁰⁰.

Per la Michaëlis, in verità, il passaggio dall'infanzia al mondo adulto, dalla ribellione all' accettazione più o meno remissiva di un possibile matrimonio, tende ad assomigliare ad un graduale processo di repressione. E il motivo va forse ricercato tra le pagine della storia della sua vita.

Katharina (Karin) Bech-Brondum Stageland è nata nel 1972 a Randers, un piccolo villaggio della Danimarca. La sua famiglia, di umili origini, era composta dal padre, che era telegrafista e dalla madre, che intrecciava tradizionali corone di fiori secchi. La Michaëlis non scrisse solo le avventure dell'avventurosa Bibi, nata dalla sua abile penna dal 1929, ma altri libri tra cui, ben diciannove anni prima, *L'età pericolosa*. Autobiografia “capovolta”, come afferma la Ziliotto, il romanzo narra la storia di una donna, Elsie, e le sue evidenti difficoltà psicologiche ad affrancarsi dalla condizione femminile dell'epoca. I pregiudizi del suo tempo e della sua condizione sociale non l'abbandonano; la sua visione estetizzante della donna con il suo narcisismo e l'ipocrisia che la caratterizzavano, fanno sì che non solo la protagonista ma il romanzo stesso assuma dei toni ambigui per l'epoca e la penna da cui era nato. L'autrice infatti affronta il tema dell'affrancamento femminile in maniera sottile e ambigua, e noi ci chiediamo “perchè affermarlo e negarlo nello stesso tempo affidandone la causa ad una donna così vuota, arrivista, priva di interessi? La lotta del femminismo era allora troppo recente per indebolirla presentando una contro-eroina”²⁰¹.

²⁰⁰ D. Ziliotto, Introduzione, in K. Michaëlis, *L'età pericolosa*, Giunti, Firenze, 1989, pp. VII-VIII.

²⁰¹ D. Ziliotto, Karin Michaëlis, in M. Grilli, G. Tartarini, *Sotto il sole di mezzanotte. Autrici e protagoniste della letteratura scandinava per l'infanzia*, Centro di Documentazione delle Donne, Bologna, 1997, p. 11.

Karin, attraverso la serie di romanzi di Bibi, riuscì a mettere in risalto la sua bambina interiore che chiedeva di essere raccontata, che urlava a piena voce di voler fare ciò che vuole ed essere chi vuole senza dover rinunciare, come Elsie, ad una parte di sè. L'autrice, coraggiosa ed anticonformista, aveva cambiato la sua vita in occasioni diverse, divorziando ben due volte – nel 1985 aveva sposato uno scrittore danese da cui divorziò nel 1911 e successivamente nel 1912 un diplomatico americano, divorziando cinque anni dopo, nel 1917. Scelse di vivere da principio in isolamento a Thuro, aprendo poi la sua “Villa Bianca” ad artisti e altri perseguitati dal nazismo, trasformando casa sua in un luogo di rifugio. Nomi famosissimi sono stati ospitati nella “Villa della salvezza” della Michaëlis, tra cui Bertold Brecht, Rilke, Einstein, Walter Bejamin, Kokoschka, il pittore del gruppo “Die Brücke” (Il muro) Martin Bloch, Elia Ehrenburg.

Karin ebbe un finale invece dolce/amaro: si salvò, ma perdendo molto. Nel 1939, mentre era a trovare sua sorella negli Stati Uniti, fu spiccato un mandato di arresto a suo nome. Senza denaro e senza appoggi, si ritrovò lontana dal suo Paese, da casa sua, bloccata a New York. Le vennero, col tempo, in aiuto, artisti americani che imparando a conoscerla la apprezzarono ed aiutarono. Solo quando la guerra finì, Karin Michaëlis poté fare ritorno alla sua piccola isola, alla sua “Villa Bianca” in Danimarca, ma era stata dimenticata da tutti in Europa e morì nel 1950 sola ed in miseria.

La sua Bibi invece viene letta ancora in Italia come in altri Paesi, apprezzata per la sua vivacità e determinazione, il suo anticonformismo e la sua democraticità.

E che fine fa Bibi?

La bambina, viaggiando e girando in treno, in bicicletta, sui carri bestiame o al seguito dei bovani, incontra tantissime persone, tutte diverse per estrazione sociale e culturale, tra cui, alla fine del primo romanzo, “i grigi”: “Sì, insomma, i signori grigi sono la Mamma e il Papà della Mamma! Ecco perchè stavano seduti sulla panchina della tomba della Mamma e lei piangeva dentro la veletta. Credo che siano pentiti di essere stati tanto bestie con la mia Mamma, che è appesa tutt'intorno alle pareti, però è più forte di me, io a quelli gli voglio bene lo stesso”²⁰².

L'incontro coi nonni è coerente con il suo essere una piccola vagabonda: viene colta dal giardiniere del castello a rubare della frutta. Ma Bibi non si fa intimorire ed urlando, attira l'attenzione dei “grigi”, che, non appena la vedono e riconoscono,

²⁰² K. Michaëlis, Bibi, una bambina del Nord, Salani, Milano, 2005, p. 227.

affermano che “pulita o sporca, io non ti lascio mai più...”. Certamente la nostra Bibi non si lascia intimorire da affermazioni del genere, seppur adagiandosi subito nel suo ruolo di contessina Ulrikke Elisabeth. Karin Michaëlis ci mostra come l’essere umano, trascinato dagli affetti e dai luoghi familiari di provenienza, si lascia “domare”. Ma non del tutto. Se infatti i nonni vorrebbero adottarla, Bibi è contraria. L’ultima frase, nella lettera indirizzata al padre, che conclude il romanzo di *Bibi, una bambina del nord* è emblematica e significativa del suo essere: “Però non mi lascio *adattare*. Perché allora non credo che potrei scappare”²⁰³.

²⁰³ Ivi, p. 254.

b. Pillole Cunegunde per non diventare grunde.

Pippi, sola per scelta

“Il giorno in cui mi capiterà di sentire che un bambino si rattrista all’idea di arrangiarsi da solo, senza l’intrusione dei grandi, giuro che imparerò l’intera tavola *piragotica* all’inverso!”²⁰⁴

Un’altra bambina del “Nord”, pochi anni dopo Bibi, era destinata a scardinare ancora più profondamente lo *status quo* della famiglia borghese. *Pippi Calzelunghe*, quando uscì in Svezia nel 1945, era qualcosa di nuovo. La bambina non assomigliava assolutamente alle tante altre giovani protagoniste dei libri per l’infanzia a lei contemporanee, e la sua pubblicazione causò un forte scandalo. Molti adulti, tra cui genitori e pedagogisti, l’attaccarono, disturbati dall’anticonformismo, la libertà e la ribellione che caratterizzavano il personaggio di Pippi²⁰⁵.

Uscito in Italia circa quindici anni dopo, nel 1958, il romanzo fu tradotto da Donatella Ziliotto e pubblicato in apertura alla collana “Il Martin Pescatore”, di cui era la curatrice per la casa editrice Vallecchi.

Il romanzo di Astrid Lindgren segnò un cambiamento in Italia, verso un’emancipazione casalinga, ovvero un’indipendenza molto matura acquisita, appunto, “in casa”, poiché nel romanzo non si rinuncia all’intimità delle tradizioni e delle abitudini²⁰⁶.

Come afferma Emy Beseghi, Pippi, orfana per scelta o orfana utopica, torna dal padre solo in visita e non per troppo tempo, “non diventerà mai una ragazza perbene: a furia di cavarsela da sola è diventata simbolo di libertà”²⁰⁷.

Pippi porta avanti le sue scelte con le conseguenze che ne derivano, positive o negative che siano. La bambina, messa davanti ad una decisione sceglie, non una non due

²⁰⁴ A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 1988, p. 230.

²⁰⁵ L’autrice crea inizialmente il personaggio di Pippi per sua figlia Karin, costretta a letto da una polmonite. La bambina reclamava nuove avventure della bambina dai capelli color carota, un paio di calze lunghe, una marrone e l’altra nera, e scarpe nere, lunghe esattamente il doppio dei suoi piedi.

²⁰⁶ Cfr. D. Ziliotto, *Nuove case per nuove bambole*, in “Liber”, Campi Bisenzio (FI), n. 24, 1994, p. 11.

²⁰⁷ E. Beseghi, *Inseguendo il Bianconiglio: avventure, ribellioni e conquiste delle bambine attraverso il Novecento*, in E. Varrà (a cura di), *L’età d’oro. Storie di bambini e metafore d’infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001, p. 53.

ma tre volte, di restare a vivere a Villa Villacolle, con la sola compagnia della sua scimmietta, il signor Nilson, e il suo cavallo.

Pippi non vive con i genitori o con qualcuno che si prende “cura di lei”. Lei vive da sola, anzi, sceglie di vivere da sola, “ma i cambiamenti che nei romanzi per ragazzi le succedono non sono necessaria conseguenza di un’alterazione del nucleo familiare; molte apparentemente sono le famiglie ‘normali’, ma che di normale hanno solo la composizione: i genitori, gli infallibili genitori, manifestano – *talvolta* – tutte le loro debolezze di adulti”²⁰⁸. Pippi Calzelunghe “aveva nove anni e se ne stava lì sola soletta: non aveva né mamma né papà, e in fin dei conti questo non era poi così terribile se si pensa che così nessuno poteva dirle di andare a dormire o propinarle l’olio di fegato di merluzzo quando invece lei avrebbe desiderato delle caramelle”²⁰⁹.

I suoi vicini di casa sono due bambini, un fratello e una sorella a lei coetanei, che vivono in casa con il padre e la madre. La famiglia di Tommy e Annika si propone come la famiglia nucleare tradizionale²¹⁰ dell’epoca contemporanea a quella dell’autrice, contrapposta a quella inusuale della protagonista. I bambini svedesi che avevano letto Pippi appena uscì in Svezia, diventati poi genitori, “influenzati dal modo di vedere l’infanzia della Lindgren ... educavano [i figli] con un’elasticità del tutto nuova e in contrasto con il tipo di educazione ‘vittoriana’ che avevano ricevuto. [...] La differenza stava nel fatto che il bambino intraprendente e irrequieto non era visto come una ‘minaccia’ per la famiglia e la società, ma come un piccolo soggetto curioso, degno di essere conosciuto e rispettato”²¹¹.

Fuori dal comune e perlopiù assente, la famiglia di Pippi è comunque percepita dal lettore, dato che la bambina non nega di avere dei genitori poiché parla di loro spesso e volentieri: ha una mamma come angelo e un babbo che è capotribù. Orfana di madre, la bambina non passa il tempo a piangere la sua perdita ma, energicamente, affronta le sue giornate con lo sguardo rivolto verso l’alto, all’insù come le sue due trecce rosse.

²⁰⁸ D. Ziliotto, Nuove case per nuove bambole, “Liber”, Campi Bisenzio (FI), n. 24, 1994, p. 11.

²⁰⁹ A. Lindgren, Pippi Calzelunghe, Salani, Milano, 1988, p. 5.

²¹⁰ Tommy e Annika “erano due bambini molto gentili, bene ducati e obbedienti: mai che Tommy si mangiasse le unghie o si sognasse di non fare quello che la mamma gli chiedeva; quanto ad Annika, non si metteva a strillare quando non riusciva ad averla vinta, e se ne andava sempre in giro tutta pulitina, con dei vestitini di cotone perfettamente stirati, che stava bene attenta a non sporcare”. In A. Lindgren, Pippi Calzelunghe, Salani, Milano, 1988, p. 8.

²¹¹ J. Dillner, I figli di Pippi Calzelunghe, in Astrid, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2007, p. 34.

Guardando verso il cielo ogni giorno la bambina manda un saluto alla madre e le dice: “non stare in pensiero per me, io me la cavo sempre!”²¹². E bisogna dire che Pippi se la sa cavare benissimo da sola, senza i genitori o un figura adulta che ne faccia le veci. Infatti quando la sua amica Annika, leggermente inquieta per l’assenza di genitori nella Villa di Pippi, un giorno le chiede “non hai né mamma né papà?”, Pippi le risponde con disinvoltura che lei non ne ha “nemmeno un pezzettino”²¹³. Ma un pezzettino di padre la protagonista lo ha: la bambina è figlia di un capitano di marina, diventato poi capotribù di una popolazione di indigeni. Afferma Pippi a proposito di suo padre: “navigava per il vasto mare; Pippi era sempre stata con lui sulla sua nave, finché un giorno, durante un temporale, lui era volato via ed era scomparso. Pippi però era sicurissima che una volta o l’altra il suo papà sarebbe ritornato: il pensiero che potesse essere annegato non la sfiorava nemmeno. Era invece convinta che le onde lo avessero sospinto a terra, e precisamente in un’isola popolata di negri. Lì suo padre era diventato il loro re e per tutto il giorno camminava su e giù con una corona d’oro sulla testa”²¹⁴. L’autrice stabilisce la sopravvivenza del padre di Pippi, anche se il ritorno dell’uomo a casa, a Villa Villacolle, dura molto poco. Il capitano Efraim Calzelunghe infatti, dopo pochissimo tempo, riparte per mare insieme alla sua nave, Saltamatta, e al suo equipaggio, lasciando alla figlia la possibilità di scegliere se partire con lui o rimanere a casa. La bambina, se inizialmente aveva deciso di salpare per mare, dopo aver visto la tristezza dei suoi due nuovi amici Tommy e Annika, sofferta per la sua partenza, decide di restare. Antepone la compagnia dei suoi amici e la sua casa, porto sicuro e nido confortevole seppur solitario, rispetto a quel che le era rimasto della sua famiglia, ovvero il padre. Seppur non abitando sotto lo stesso tetto dei suoi due amici Tommy e Annika, la bambina sceglie non solo di restare da sola ma di costruirsi una famiglia nuova, composta da componenti non consanguinei e, anche, non umani, come la sua scimmietta e il suo cavallo. Afferma Pippi, salita sulla *Saltamatta*, pronta per il suo lungo viaggio verso misteriose e remote regioni della terra: “Non riesco a tollerare che anche una sola creatura sulla verde terra di Dio pianga e si disperi per causa mia. E tanto meno se si tratta di Tommy e Annika. Rimettete la passerella: io resto a Villa Villacolle”. Salutando il padre in partenza, Pippi gli rivolge

²¹² A. Lindgren, Pippi Calzelunghe, Salani, Milano, 1988, p. 6.

²¹³ A. Lindgren, Pippi Calzelunghe, Salani, Milano, 1988, p. 12.

²¹⁴ A. Lindgren, Pippi Calzelunghe, Salani, Milano, 1988, p. 6.

una domanda: “mi sembra molto meglio per una bambina abitare in una casa vera e propria, che andarsene tanto a spasso per i mari e vivere in una capanna di fango. [...] è assolutamente necessario, per i bambini piccoli, avere una vita organizzata; specialmente quando se l’organizzano da soli!”²¹⁵.

La bambina, attraverso queste emblematiche affermazioni, ribadisce il suo desiderio di libertà ed autonomia. Pippi prende il sopravvento nell’esercizio dell’autorità, che viene eseguita senza auto-impartirsi minacce o ordini, come spesso fanno i genitori sui figli, ma dimostrando quanto possa essere utile per far emergere le potenzialità di un bambino.

Tutto ciò può farlo anche grazie ad una indipendenza economica permessa da ingenti quantità di monete d’oro – ne possiede una grossa valigia piena – datele dal padre. Pippi è quindi ricchissima non solo nel cuore, ma anche di fatto. Con queste monete la bambina organizza allegri e succulenti banchetti, spedizioni nei negozi alla ricerca di imprecisi ed indeterminati *spunk*, acquistando nel frattempo regali e dolciumi per tutti i suoi amici della città. “Con il suo comportamento Pippi propone di continuo la supremazia dei valori dell’essere su quelli dell’avere”²¹⁶. E la bambina non smette mai di dare tutto ciò che ha, non solo di materiale come le sue monete d’oro ma partendo innanzitutto dalla bontà che la caratterizza.

Molto simile ad un’altra, come lei, bambina del Nord, orfana di madre: Bibi, della scrittrice Karin Michaëlis. A entrambe piace l’autonomia e la democrazia, anche se Pippi democratica per scelta come Bibi non è, o almeno non ne è consapevole ma semplicemente lo è, senza saperlo. Sono due esploratrici, due bambine che si divertono in libertà, viaggiano, giocano, non vanno a scuola – Pippi solo lo stretto necessario per avere le vacanze, Bibi si è fatta espellere da ben due scuole – e fanno affidamento su loro stesse, sulla loro forza.

E Pippi di forza ne ha tanta, ma così tanta che riesce ad alzare addirittura un cavallo sopra la testa, è “capace di tenere testa ai poliziotti, alle autorità, di avere proprie idee sul mondo e di portarle avanti, con l’enorme forza della spontaneità”²¹⁷. Come quando va per compere ed affronta la questione delle sue lentiggini. Davanti alla

²¹⁵ A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 1988, p. 179.

²¹⁶ A. Valeri Maneta, *Pippi Calzelunghe: “Sola, ma me la cavo sempre”*, in “Liber”, Campi Bisenzio (FI), n. 24, 1994, p. 13.

²¹⁷ L. Walter, *Com’è verde la mia Astrid*, in *Astrid*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2007, p. 40.

profumeria, accompagnata dai suoi due inseparabili amici Tommy e Annika, Pippi nota in vetrina una gran vaso di pomata contro le lentiggini. La sua determinazione a non essere omologata e classificata la porta ad affrontare e rivendicare con risoluta fermezza la sua identità, il suo essere unica per quello che è. Orgogliosa di se stessa, lotta con decisione ed espone le sue idee contro un mondo che cerca di cambiare l'altro, di farlo sentire sbagliato, brutto e imperfetto. "Non soffro di lentiggini", "anzi, mi piacciono". Uscendo dal negozio, si fermò sulla porta gridando: "Se invece vi dovesse arrivare qualche porcheriola per avere ancora più lentiggini, vi prego di mandarmene a casa sette o otto barattoli"²¹⁸.

Sul rapporto tra bambini ed adulti, come molti altri bambini di carta che l'hanno preceduta²¹⁹, Pippi ha inoltre le idee molto chiare: non vuole crescere ed invecchiare, diventando a sua volta adulta: "Sì, il tempo passa e noi s'invecchia. In autunno compirò dieci anni, e allora potrò davvero dire di aver vissuto i miei anni migliori"²²⁰.

Afferma a proposito Emy Beseghi: "Fedele al suo essere bambina, ilare ma anche malinconica, bambina diversa, talmente verosimile da sfiorare il vero, la piccola eroina svedese rifiuta la crescita, la teme, non si rassegna alla natura e tenta di fermarsi all'infanzia ingoiando le famose pillole Cunegunde in grado di non farla mai diventare...*grunde*"²²¹ in quanto, come riferisce un giorno Pippi ai suoi amici Tommy e Annika, "il trucco sta proprio qui: quasi tutti dicono 'grande', e non potrebbero commettere sbaglio peggiore, perché allora si comincia a crescere e non si smette più"²²².

Pippi vede e descrive il mondo adottando il punto di vista del bambino che guarda l'adulto e ciò che lo circonda, e non viceversa. La sua solitudine per scelta, la porta ad essere un personaggio sui generis femminile della letteratura per l'infanzia, completamente fuori da qualsiasi schema, libero e incatturabile. La Lindgren chiude il sipario delle avventure della sua eccentrica bambina di carta, lasciando il lettore con un'unica e fondamentale certezza, che Pippi rimarrà a Villa Villacolle per sempre.

²¹⁸ A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 1988, p. 115.

²¹⁹ Un esempio è quello del bambino, enigmatico frontaliero tra il *qui* e l'*altrove*, metà umano e metà uccello, *Peter Pan*.

²²⁰ A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 1988, p. 150.

²²¹ E. Beseghi, *Sognando Pippi*, in *Astrid*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2007, p. 33.

²²² A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 1988, p. 269.

“Pippi stava seduta al tavolo, la testa poggiata alle palme, e con aria sognante fissava una piccola candela dalla fiamma tremula.

«Ha... ha l'aria di essere così sola...» disse Annika con un nodo alla gola.

«Se guardasse da questa parte, potremmo salutarla» disse Tommy.

Ma Pippi stava fissando con occhi sognanti qualcosa di invisibile davanti a sé.

Infine spense la candela”²²³.

²²³ A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 1988, pp. 271-272.

8. Il Ventunesimo secolo. Le famiglie divergenti

All'interno del romanzo contemporaneo la famiglia, quando presente nella storia, viene rappresentata talvolta come incapace di stabilire un legame con i figli e la sua presenza spesso non è rilevante poichè è come assente dal quadro. Un esempio pertinente è la situazione in cui vive l'omonima protagonista del romanzo di Roald Dahl, *Matilde*. La sua famiglia, come drogata di spot pubblicitari e trasmissioni scadenti, passa le giornate assuefatta davanti alla televisione, guardando programmi che spengono il cervello e la fantasia. I genitori di Matilde cercano, a modo loro, di "correggere" la bambina, indirizzandola verso il "demone tv", tentando di sopire la mente brillante e frizzante della figlia da loro incompresa. Trova però una sua strada attraverso la lettura, che "spalanca a Matilde nuovi mondi e le mostra la vita sotto una luce che prima ignorava, le offre un'altra capacità di conoscere il mondo e di modificarlo, le fa intravedere mondi alternativi di cui prima non sospettava l'esistenza"²²⁴.

Talvolta invece, il divario tra bambini e adulti si accentua quando la famiglia diventa una condizione angosciante e claustrofobica per l'infanzia. Come per Thomas ne *Il libro di tutte le cose*. La sua situazione, descritta nel romanzo dell'olandese Guus Kuijer, è caratterizzata da continui maltrattamenti inferti dal padre. La drammaticità che trapela dalle pagine di questo romanzo si sente fin da subito, raccontata in terza persona dal giovane protagonista. Il dimensione domestico risulta claustrofobica, oppressiva, toglie il fiato e la serenità come la grandine strappa via le foglie dagli alberi. In maniera secca e forte l'autore racconta i primi pensieri del bambino e della sua malinconia, del suo sentirsi diverso e incompreso.

L'intrinseca realtà che spinge il protagonista a cercare una via di fuga dalla situazione familiare in cui vive, si abbatte sul lettore. In Thomas si scorge il topos del 'fanciullo divino'²²⁵, un giovane mandato dal cielo per riportare la speranza laddove è sparita. Nella sua caratterizzante alterità, il bambino riporta la pace in famiglia, trovando il coraggio per opporsi ad un padre violento ed infelice.

²²⁴ E. Beseghi, *La passione secondo Montag*, in *Infanzia e racconto. Il libro le figure la voce lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2003, p. 14.

²²⁵ H. Hillman, *Puer aeternus*,

Nuovi romanzi che caratterizzano la scena editoriale degli ultimi anni sono i *dystopian novels*, “scenari antiutopici che ricalcano e portano all’estremo ...le inquietudini, insicurezze e calamità già incombenti sull’oggi”²²⁶. I protagonisti dei romanzi afferenti al genere narrativo distopico affrontano difficoltà e rischi in un futuro catastrofico e allarmante. Il pubblico adolescenziale, afferma Fernando Rotondo, “spinge queste distopie a mettere in scena le difficoltà o addirittura la rottura di rapporti tra giovani e adulti”²²⁷. Il sentimento che prevale in questi romanzi è il coraggio, la forza che scaturisce dai personaggi viene empatizzata dal lettore che, entrando a sua volta in un altrove distopico, affronta paure e tormentate scelte in un mondo in cui la famiglia è assente o talvolta anche “nemica”, divergente.

Il rapporto tra le due generazioni, tra adulti e bambini, tra genitori e figli, risulta quindi conflittuale, gli orizzonti si fanno bui e senza speranze, che seppur proiettate sull’avvenire, scemano col disincanto che segue il fallimento della società, incapace di progettare il proprio futuro.

Nella letteratura per l’infanzia contemporanea la famiglia si presenta come incapace di mettersi in gioco, le figure genitoriali sono deludenti e inconcludenti per un raggiungimento di una serenità familiare. I sentimenti e le reazioni dei giovani protagonisti di fronte a situazioni familiari disarmanti e fin troppo reali non sono celate e nascoste ma presentate con netta evidenza all’occhio del lettore. Se in passato i Classici, come abbiamo potuto vedere, raccontano le tensioni e le difficoltà dei bambini nel seguire le regole imposte dagli adulti, dalle loro famiglie, scegliendo quindi talvolta una via di fuga da esse, attraverso i romanzi di oggi invece si riesce a scorgere la natura dei rapporti familiari attuali. In alcuni casi, come vediamo nei romanzi *distopici*, la famiglia viene tratteggiata come *disfunzionale*, *divergente* e quindi in contrasto con i figli e il loro stesso futuro. Certo, e per fortuna, come ci sono questi romanzi e queste realtà, esistono nella letteratura e nella vita stessa anche figure adulte altre, positive e vicine al mondo bambino.

²²⁶ F. Rotondo, *La faccia triste dell’utopia. Viaggio tra i romanzi distopici*, in “Liber. Libri per bambini e ragazzi”, n. 93, 2012, p. 24.

²²⁷ Ibidem

9. Una famiglia fast-food

Matilde di Roald Dahl

Un altro autore di origini scandinave, Roald Dahl, ritorna sul tema delle bambine in fuga dalla famiglia, proponendo nuovi modelli e paradigmi educativi.

Per comprendere meglio i suoi personaggi occorre partire da alcuni dati biografici. Roald Dahl era alto, altissimo. Anzi, quasi un gigante.

Nato a Llandaff, nel 1916 in Galles da genitori norvegesi, ha passato la sua infanzia e la giovinezza con la sua famiglia in Inghilterra. La madre, Sofia Margareth Hesselberg, era la seconda moglie di Harald Dahl, essendo la prima moglie morta di parto nel 1907. La famiglia crebbe velocemente e in poco tempo, e in poco tempo conobbe presto anche il dolore della perdita. Nel 1920 perse prima la sorella di sette anni, Astri, che morì di appendicite. “Aveva sette anni, la stessa età della mia bambina più grande, Olivia, quando morì di morbillo quarantadue anni più tardi”²²⁸. Poche settimane dopo morì anche il padre, di polmonite. Il padre di Roald, Harald Dahl, non si riprese più dalla tragica morte della figlia. “Astri era in assoluto la preferita di mio padre” scrive Roald in *Boy*, “Lui l’adorava smisuratamente e la sua morte improvvisa lo lasciò letteralmente senza parola per parecchi giorni. Era così sopraffatto dal dolore che, quando egli stesso, circa un mese dopo, si ammalò di polmonite, non si curò di vivere o morire”²²⁹.

Con il GGG, nel 1987²³⁰, Dahl inaugura la collana della Salani, gli “Istrici”. Scelto dalla curatrice della collana Donatella Ziliotto, il libro è dedicato alla figlia Olivia, morta all’età di sette anni, come sua sorella Astri. La storia parla di una bambina orfana rapita da un gigante, fortunatamente un gigante vegetariano, nell’Ora delle Ombre.

È difficile non notare quanto simili il gigante e Dahl siano, entrambi così fuori dalle regole, entrambi così “giganti”. Roald Dahl e la sua “grande creatura di carta gentile” sono dei “diversi” rispetto a mondo in cui vivono. Come scrive Donald Sturrock nella biografia sull’Autore: “gli inglesi lo trovavano strambo. Il suo migliore amico delle elementari ammise che era affascinato da Roald perché era “straniero”. In effetti era così:

²²⁸ R. Dahl, *Boy*, Salani, Milano, 1994, p. 21.

²²⁹ *Ibidem*

²³⁰ A. Faeti, *Diamanti in cantina, Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte vecchio, Cesena, 2011.

sebbene fosse nato in Inghilterra e fosse cittadino inglese, sotto molti punti di vista Roald conservava la mentalità di un *émigré*²³¹.

Inoltre, l'Autore, un gigante lo era davvero: era alto circa due metri ma, anche se così *grande*, egli non dimentica cosa vuol dire essere *piccoli*, ovvero cosa vuol dire essere bambini in un mondo di adulti: Sofia, protagonista de *Il GGG*, è un bambina in un mondo di adulti, lui è un gigante nel mondo di Sofia, il nostro naturalmente, ma è un "piccoletto" e un *émigré*, nel mondo dei giganti.

Dahl non si soffermava spesso sui primi traumatici anni della sua infanzia e, in genere, si prendeva gioco di eventuali collegamenti notati dalla critica tra la sua vita e le sue storie, ma i parallelismi, ciononostante, sono affascinanti. Nei suoi libri, per esempio, i lutti vissuti durante l'infanzia non sono mai lacrimevoli. I giovani protagonisti seguono sempre l'atteggiamento positivo che Roald, la madre – una donna norvegese molto forte ed autorevole, una guida costante e punto di riferimento – e le sue sorelle adottarono dopo la morte del padre. Ne *Il GGG*, Sofia ha vissuto in orfanotrofio da sempre, ma non se ne cura:

«“Io non può smettere di pensare” disse il GGG “ai tuoi poveri mamma e papà. A quest'ora sta certamente saltellando su e giù per la casa gridando: “Ohili, ohilà. Sofia dove sta?” “Non ho né papà né mamma” disse Sofia. “Sono morti tutti e due quand'ero appena nata”. “Oh, povera piccirottola!” esclamò il GGG. “E ti manca terribilmente?” “In realtà no, perché non li ho mai conosciuti”»²³²

Era tipico dello stesso Dahl essere così pragmatico: forse perché non avendo mai conosciuto davvero il padre sembrava non aver sofferto troppo per la sua assenza.

Quest'atteggiamento contribuiva ad una concezione della famiglia senza sentimentalismi e spesso anticonformista, che si riflette prepotentemente nei suoi romanzi per l'infanzia. Il bambino si trova sempre al centro della narrazione e la *sopravvivenza* è spesso la sua unica motivazione.

Nelle storie di Dahl i nemici dell'infanzia provengono tanto dall'esterno quanto dall'interno della famiglia. A volte il nemico è rappresentato dai genitori stessi, soprattutto se sono noiosi o privi d'immaginazione. La maggior parte delle volte i genitori compaiono in veste di forza negativa che il bambino deve imparare a sopportare o

²³¹ D. Sturrock, *Roald Dahl. Il cantastorie*, Odoia, Bologna, 2012, p. 28.

²³² R. Dahl, *Il GGG*, Salani, Milano, 1987, p. 37.

tollerare, talvolta invece da cui sfuggire o destabilizzare. Per riuscirvi, di solito i piccoli protagonisti trovano un amico inatteso, che apprezza le sue qualità speciali e consente loro di vivere appieno la loro infanzia. Lo spirito affine di Sofia, la bambina de *Il GGG* è, per esempio, il buon gigante, anche se lei è orfana e non ha genitori da ripudiare. Matilde Dalverme, invece, protagonista dell'omonimo romanzo, *Matilde*, è una piccola bambina così geniale da imparare a leggere da sola all'età di tre anni e vive in una famiglia che ha per lei "la considerazione di una crosta". Matilde ha due genitori che sembrano usciti dall'inferno: due idioti volgari e intrallazzatori che ignorano la figlia e che cercano di soffocare il suo amore per la lettura. Sono caricature comiche, ma sono anche capaci di un'insensibilità brutale, "così idioti e così chiusi nelle loro piccole, meschine abitudini" che Dahl dubita si sarebbero accorti di qualcosa se la figlia "si fosse trascinata a casa con una gamba rotta"²³³.

Nota Laura Tosi che "in un certo senso Matilda è orfana nella sua famiglia, da cui "divorzia" consensualmente alla fine del romanzo"²³⁴, scegliendo di restare nella sua città e nella sua scuola e andando ad abitare con la sua nuova mamma, la signorina Dolcemiele. Matilde, come in altri romanzi dahliani, si allea con una figura adulta positiva e non aggressiva per contrastare il feroce mondo adulto.

Con *Matilde*, Roald Dahl ci racconta la storia di una bambina lettrice, così intelligente da avere una mente che sprizza magia, soprattutto contro gli adulti prevaricatori ed ignoranti, come i suoi genitori e la perfida direttrice della scuola, la signorina Spezzindue. Per fortuna c'è un'insegnante diversa, la signorina Dolcemiele, un'adulta che sia avvicina alla sensibilità infantile. Per Antonio Faeti "la poeticissima storia dell'amore di una bimba per la sua maestra, che è una ragazza molto sola, molto povera, molto perseguitata... Dahl dev'essere studiato tenendo conto anche della sua componente patetica"²³⁵.

L'eccezionale legame di Matilde con la sua insegnante, la signorina Dolcemiele, costituisce il nucleo emotivo della storia e, alla fine, la protagonista decide di abbandonare la sua *famiglia disfunzionale* per vivere con la sua nuova amica adulta.

²³³ R. Dahl, *Matilde*, Salani, Milano, 1995, p. 10.

²³⁴ L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, Bononia University Press, Bologna, 2011, p. 351.

²³⁵ A. Faeti, *La scuola si aggiorna*, Eri, n. 10, 1992.

Matilde è l’emblema di un’infanzia che da sempre ha dovuto lottare contro il mondo degli adulti. Grazie all’intelligenza e a insperati poteri magici, la giovane protagonista riesce a sconfiggere solitudine e soprusi. Dal finale malinconico, Dahl ci racconta la storia, molto più simile al reale di quanto il lettore possa immaginare, con ironia. Certamente il quadro della famiglia Dalverme è estremizzato, tuttavia si avvicina molto alla realtà. Attraverso la lettura dei romanzi di Dahl si incontrano rappresentazioni di infanzie forti ma al tempo stesso melanconiche e, come succede per Matilde, raffigurata in una scena familiare desolante e allarmante.

Come afferma Sturrock, spesso i libri di Dahl sono dei “fantasiosi manuali di sopravvivenza”²³⁶ per bambini su come cavarsela nel mondo adulto che li circonda. Offrono infatti l’immagine di un’esistenza libera dal controllo dei genitori, un mondo pieno di fantasia e piacere, dove tutto, o quasi, è possibile.

Una volta raggiunto l’obiettivo della vendetta sia contro i genitori – disonesti, arroganti ed ignoranti – che contro la terribile direttrice Spezzindue, i magici poteri di Matilde scompaiono e ciò che resta è ciò che caratterizza questo personaggio, quello per cui viene così amato dai lettori: le sue risorse salvifiche, la sua forza, il suo spirito indomito che riesce a non farsi sottomettere all’omologazione di un’esistenza alienata in una famiglia che vive tra schermi televisivi e slogan pubblicitari, fa di Matilde icona di una infanzia invisibile e resiliente.

E come afferma Sturrock, “forse il segreto di Dahl è di non aver mai dimenticato di portare dentro di sé il bambino (l’orfano di padre) che è stato, e che “la vita è piena di cose terribili e di persone terribili” ma tuttavia va affrontata e amata, scovando le strade giuste per difenderla, con la giusta generosità nella conquista degli alleati insieme ai quali avanzare. La consolazione arriva al termine di dure prove, ed è, lo sappiamo, provvisoria, chè domani altre prove e altri mostri ci aspettano, ma anche altre astuzie da escogitare, altri brividi da provare, altri incontri da godere”²³⁷

²³⁶ D. Sturrock, *Roald Dahl. Il cantastorie*, Odoya, Bologna, 2012, p. 49.

²³⁷ *Ibidem*, p. 11.

10. Claustrofobia domestica. Il dolore infantile

Guus Kuijer

“Guardò fuori dalla finestra per pensare,
perchè senza una finestra non riusciva a riflettere.

O forse era il contrario:
bastava una finestra perchè automaticamente cominciasse a pensare.

Poi scrisse: ‘Da grande diventerò felice’”²³⁸

Thomas ha nove anni e da grande vuole essere felice: questo scrive sul suo quaderno di pensieri e storie, da lui battezzato il *Libro di tutte le cose*. Come poter realizzare questo sogno, però, non lo sa. Perchè Thomas vede sofferenza ovunque: per le strade e negli occhi della gente, impegnata a risollevarsi dalle macerie della guerra appena finita – la storia si svolge nel 1951, in Olanda – e, soprattutto, all’interno della propria casa, dove l’amore e la serenità familiari sono calpestati da un padre violento, dispotico e ligio fino all’ossessione al rispetto delle Sacre Scritture. La sua innocente e sana curiosità, la sua fervida fantasia, la brillante intelligenza e la forte sensibilità, non vengono accolte bene dal padre, che reagisce picchiando; una violenza elargita anche alla madre del ragazzo che, per difenderlo e proteggerlo, si antepone fisicamente al figlio, davanti alla violenza del marito.

Il non facile cammino di Thomas verso la felicità è disseminato anche da sorprese piacevoli, che lui quotidianamente coglie e trascrive nel suo “libro di tutte le cose”: come, per esempio, l’incontro con Eliza, una bambina più grande di lui a cui egli scrive la sua prima lettera d’amore, oppure la sua significativa amicizia con l’anziana signora Van Amersfoor che insegna a Thomas il potere della – buona – lettura e dell’ascolto della musica classica, che il bambino non aveva mai sentito in vita sua, che lo travolge ed emoziona inaspettatamente. Per il giovane protagonista saranno proprio le storie attraverso il loro potere salvifico, e l’incontro con la signora Van Amersfoor, che in casa ha una grande biblioteca, a dargli gli strumenti necessari per lottare, a creare le condizioni per mettere fine alla violenza domestica e ricreare un ambiente sano tra le mura familiari.

²³⁸ G. Kuijer, *Il libro di tutte le cose*, Salani, Milano, 2009, p. 9.

Le storie sono, per il protagonista, un vero e proprio strumento per trovare ciò che cerca: la felicità.

In sole novantaquattro pagine Guus Kuijer riesce davvero a scrivere un “libro di tutte le cose”, dove l’intelligenza, l’ironia, l’amicizia, le storie e la musica sono le chiavi per la felicità.

I bambini rappresentano la dimensione dell’alterità all’interno della famiglia: incompresi sognatori, lontani dalle regole sociali che gli adulti cercano di imporgli, educati spesso a crescere, il più possibile, velocemente. Sono, talvolta, vittime del potere degli adulti, soprattutto dei genitori. Perché non è tanto dall’esterno che l’infanzia viene oppressa e limitata, da chi non conosce, ma soprattutto da chi gli sta più vicino nella quotidianità, da chi ha il compito di incoraggiarla e sostenerla ancor di più, con cui dovrebbe potersi sentire maggiormente protetta. Per l’infanzia, la paura è la dimensione più reale che possa esistere²³⁹. Spesso “l’uomo nero” si nasconde sotto il letto o dentro l’armadio, è il buio che la circonda nella sua camera prima di andare a dormire o uno strano vicino di casa. A volte, purtroppo, è lo stesso padre.

Non solo allontanandosi dalla casa, dalla domesticità in cui i problemi opprimono la vita del protagonista, per Thomas è possibile trovare la propria identità. Non solo, anche attraverso il dialogo con Gesù, come proiezione del suo subconscio, come un amico immaginario con cui parlare e condividere i suoi più intimi problemi, il protagonista di questo piccolo ma prezioso romanzo riesce a guardare al futuro e cercare una soluzione per risolvere le dinamiche familiari e finalmente essere felice. Perché, se il suo desiderio per il futuro è essere felice, è evidente che nel presente non lo sia²⁴⁰.

La storia di Thomas è un piccolo gioiello della letteratura per l’infanzia contemporanea, dove chi racconta si fa portatore di una storia che ha ricevuto in dono da uno sconosciuto, nella forma di un quaderno. Da qui infatti nasce la storia.

La letteratura per l’infanzia ha sempre dato voce alle sofferenze dei più piccoli: da Charles Dickens a Hector Malot, da Florence Montgomery a Johanna Spyri, i bambini hanno subito ingiustizie, violenze ed incomprensioni da parte del mondo adulto. Nel romanzo *Il libro di tutte le cose* il protagonista, felice all’apparenza, vive in un contesto

²³⁹ Cfr. E. Cesaretti, *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo*, Longo, Ravenna, 2011.

²⁴⁰ Cfr. G. Grilli, *Libri nella giungla. Orientarsi nell’editoria per ragazzi*, Carocci, Roma, 2012.

famigliare oppressivo e violento. Chiuso nel suo mondo, Thomas scrive un libro prezioso, in quelle pagine finiscono le sue gioie ma soprattutto i suoi dubbi e dolori. La scrittura, per lui, diventa lo strumento necessario per sopravvivere. Con il suo libro, Thomas diventa testimone prezioso, per comprendere le atrocità che l'infanzia subisce. Il lettore percepisce l'immensa solitudine di un bambino privato dell'affetto paterno. Tra le pagine, come una sottile nebbia, si intravede il velo di un'acuta e rasserenante ironia: il gioco di intesa tra lui e sua sorella mentre il padre legge la Bibbia, o i momenti trascorsi con la vecchia Van Amersfoort a leggere libri che gli erano stati proibiti dal padre stesso, ascoltando il grammofono e decantando i salmi. Ma non c'è solo la scrittura a soccorrere Thomas, la signora offre infatti al bambino la possibilità di scoprire altre storie di vita attraverso la letteratura: due classici per l'infanzia, *Emilio e i detective* di Erich Kästner e *Senza famiglia* di Hector Malot. La storia di una banda di bambini che sconfiggono il crimine e quella di un orfano che solo sulla strada è veramente se stesso. Emilio e Remi dimostrano la meschinità del mondo adulto, sono i simboli di una sofferenza archetipica dell'infanzia ed attraverso loro Thomas scopre la via d'uscita, quell'alternativa che non gli era mai stata concessa.

11. Mondi divergenti, famiglie distopiche

Lo strano caso di *Hunger Games*

« “Non potevi” dice Peeta. “Non te l’avrebbe mai perdonata. Tu dovevi prenderti cura di sua madre e di sua sorella. Lei tiene più a loro che alla sua stessa vita.” »²⁴¹

Se *Il libro di tutte le cose* mette in luce i drammi che si possono consumare all’interno della famiglia contemporanea, altri romanzi spostano l’attenzione altrove per sottolineare le stesse mancanze. Si tratta perlopiù di opere ambientate in un futuro distopico, metafora triste della nostra realtà.

Distopia²⁴² è un termine che, negli ultimi tempi, grazie ai numerosi adattamenti cinematografici di opere come *Hunger Games*, *Divergent* o *The Giver* – solo per citare i più recenti – si è imparato a conoscere ed apprezzare. Con questa letteratura di genere si è avuto un primo assaggio della totale sfiducia nel genere umano ed uno sguardo nel baratro dell’apocalisse²⁴³.

In molti casi i genitori sono o fisicamente assenti o se presenti, totalmente incapaci di prendersi cura dei propri figli, come nel caso della situazione familiare della protagonista della saga *Hunger Games*, Katniss Everdeen. Infatti la giovane ragazza, orfana di padre, si trova a fronteggiare i problemi e le difficoltà sue e di sua sorella minore al posto della madre. Figura assente e mentalmente distratta, la madre di Katniss viene descritta totalmente ai margini della vita familiare quotidiana. In altri romanzi, invece, i familiari sono presentati come dei “nemici”, il cui unico desiderio è quello di eliminare i figli per appropriarsi della loro giovinezza o talvolta addirittura del corpo, della linfa vitale, rendendoli schiavi o espiantandone gli organi, secondo un processo definito da Nicola Galli Laforest “effetto Crono”²⁴⁴, il grande Padre che divora i figli.

²⁴¹ S. Collins, *Hunger Games. Il canto della rivolta*, Mondadori, Milano, 2012, p. 351.

²⁴² Sul tema cfr. A. Tagliapietra, *Icone della fine*, in “Liber. Libri per bambini e ragazzi”, n. 93, 2012; M. Pellitteri, *Post-scenari da paura*, in “Liber. Libri per bambini e ragazzi”, n. 93, 2012.

²⁴³ Cfr. F. Rotondo, *La faccia triste dell’utopia. Viaggio tra i romanzi distopici*, in “Liber. Libri per bambini e ragazzi”, n. 93, 2012.

²⁴⁴ N. Galli Laforest, *Il mondo salvato dai ragazzini. Distopie nei libri per adolescenti*, “Hamelin”, n. 22, 2009, p. 22.

Il primo esempio di mondo distopico lo si trova grazie ad un famosissimo autore francese, Jules Verne, che nella sua opera *I cinquecento milioni della Béguin* mette a confronto una società utopica con una distopica. Senza farlo di proposito, Verne ha trovato, probabilmente, il modo migliore per inaugurare questo genere, ovvero mettendolo a confronto col suo opposto, appunto quello utopico. Si contrappongono infatti un' "utopia sanitaria" creata da un dottore francese e una distopica città-industria con regime militaristico creata da uno scienziato tedesco. Il romanzo è stato scritto nel 1879 e meno di dieci anni prima c'era stata la guerra franco-tedesca, perciò Verne, anche attraverso degli stereotipi, mostra tutto il suo odio verso i tedeschi, usciti vincitori dal conflitto. Alcuni critici ²⁴⁵vedono anche l'opera come una premonizione della nascita della Germania nazista, perché il Prof. Schultze, lo scienziato tedesco protagonista, ha un'ideologia fortemente razzista. Dopo Verne, verso la fine dell'800, troviamo Herbert George Wells, considerato il padre del genere fantascientifico²⁴⁶, e in uno dei suoi romanzi fantascientifici, *La macchina del tempo*, pubblicato nel 1895, mostra, attraverso il racconto di un viaggio nel futuro, come la società si sia ridotta a due soli tronconi, gli Eloi esseri candidi e pacifici ed i Morlocchi, esseri mostruosi che vivono sotto terra e si cibano degli stessi Eloi. L'opera di Wells è considerata una satira sulla società inglese del suo tempo, dove gli Eloi rappresentano la classe dirigente, che vive nella bambagia, mentre i Morlocchi rappresentano la classe operaia, sfruttata ed insoddisfatta, sempre in rivolta con la classe dirigente. La prima vera e propria distopia moderna può essere costituita da *Il tallone di ferro* di Jack London, primo esempio di distopia totalitaristica, in cui l'attenzione ricade su un modello di società iper-tecnologica, dove la popolazione è divisa in categorie, o fazioni, che non possono in alcun modo cambiare, con a capo un leader carismatico e dittatore che impone sui suoi sudditi un certo modo di vivere e una certa ideologia, che viene accettata passivamente. Da questi romanzi si arriva ai pilastri del genere distopico²⁴⁷, ovvero il *Mondo Nuovo* di Aldous Huxley (1932), *1984* di George Orwell (1948) e *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953).

²⁴⁵ Cfr. A. Marciano, *Andersen, Verne e Barrie: una lettura pedagogica*, FrancoAngeli, Milano, 2006.

²⁴⁶ Cfr. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese: saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Longo, Ravenna, 1998.

²⁴⁷ Cfr. K. Kumar/R. Baccolini, L. Gunella (a cura di), *Utopia e antiutopia: Wells, Huxley, Orwell*, Longo, Ravenna, 1995.

È interessante notare come in questi romanzi il controllo della società richiede una particolare gestione delle informazioni: nel romanzo di Huxley si nota come i leader esercitano il controllo della mente sui cittadini, nell'opera di Orwell, invece, c'è un uso spasmodico della censura con addirittura un ministro incaricato ed infine, nel romanzo di Bradbury, *Fahrenheit 451*, si ricorre alla drastica eliminazione di tutti i libri esistenti – venivano bruciati senza distinzione – con severe punizioni per chi possiede libri clandestinamente. In seguito viene inaugurato un secondo filone distopico, quello post-apocalittico. In questo filone si nota come la società non esiste più, il mondo è stato dilaniato da catastrofi e guerre e se ne notano visibilmente gli effetti anche a distanza di anni. Come risultato la popolazione si è notevolmente ridotta, il livello tecnologico è regredito o alla fase industriale o peggio, e la flora e la fauna sono estremamente limitate.

Uno tra i primi romanzi distopici/post-apocalittici di successo è stato *Io sono leggenda* di Richard Matheson, pubblicato nel 1956, da cui è stato tratto successivamente il film interpretato da Will Smith. Ambientato in un futuro non precisato, dove un'epidemia batterica ha trasformato tutta l'umanità in vampiri, il romanzo raccoglie la testimonianza dell'unico sopravvissuto all'epidemia, creando una sorta di “*Dracula* al contrario”: non è presente, come nel romanzo dell'irlandese Bram Stoker, un unico vampiro in un mondo di umani, ma un unico umano in un mondo di vampiri, in un rovesciamento che vede il protagonista come la nuova, vera, anomalia genetica. Appartiene a questo filone post apocalittico²⁴⁸ anche, per esempio, *Il cacciatore di androidi* di Philip K. Dick, in cui la terra è travolta da una guerra nucleare. A questo romanzo si è ispirato Ridley Scott per il celebre film *Blade Runner*. In seguito il genere ha cominciato a non destare più tutto questo interesse, dovuto anche alla ripetitività delle trame finché non è apparso, almeno in Italia, nelle librerie nel 2009 la serie *Hunger Games*, di Susanne Collins.

Ci troviamo di fronte ad una grande rottura rispetto alla “tradizione distopica”: sono gli adolescenti a mostrare come dietro al mondo ordinato di Capitol City si nasconda una terribile tirannide. È solo ai loro occhi che il mondo si disvela per quello che è: un luogo arido di emozioni e sentimenti. Anche la famiglia è completamente succube del potere e i genitori non esitano a sacrificare i propri figli per il divertimento dei potenti.

²⁴⁸ Cfr. B. Battaglia, *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Longo, Ravenna, 2006.

Hunger Games è ambientato in una società totalitaria post-apocalittica, dove gli esseri umani sono divisi in dodici distretti – dove il primo è il più ricco e il dodicesimo è il più povero. A seguito di un tentativo di rivolta contro il distretto governativo, Capitol City, come punizione ogni anno sono costretti a sottoporre due giovani per ciascun distretto ad una lotta di sopravvivenza all'ultimo sangue, dove ci può essere un solo vincitore, gli Hunger games appunto, che vengono seguiti in tutti i distretti come un vero e proprio reality show, con tanto di interviste ai personaggi, commenti in studio televisivo e autori – nella saga questi vengono definiti col termine strateghi.

L'autrice, oltre a mostrare la sua personale versione di un mondo distopico, offre al lettore anche una arguta satira sui reality show, sugli effetti che hanno su chi li guarda, e su come vengono usati a favore di chi li trasmette, come se fossero un altro mezzo per il controllo della mente.

La protagonista della trilogia, Katniss, si offre al posto della sorella minore, scelta per gli Hunger games, nel primo romanzo. Un sacrificio che la ragazza compie inizialmente per la sua famiglia, e che poi si trasforma e si evolve nei romanzi successivi, in cui dovrà compiere sacrifici ancor più grandi: nel secondo romanzo infatti si vede come Katniss dovrà compiere un ennesimo sacrificio e partecipare ai cruenti giochi. Mettendo di nuovo a rischio la sua vita per il suo distretto, la giovane protagonista affronta con decisione la possibilità di poter morire nuovamente. Infine, nel terzo ed ultimo volume della saga, il sacrificio della ragazza non è più circoscritto alla sua cerchia familiare, oppure al suo distretto e quindi alle persone che ha conosciuto e con cui è vissuta, ma all'intera Panem, e perciò a tutti i distretti, a tutto il suo mondo. Katniss compie così il sacrificio supremo, che la porta ad essere l'archetipo della salvezza, l'emblema di un futuro migliore.

Grazie a Susanne Collins si è destato l'interesse per le “distopie adolescenziali” e ne sono seguite altre saghe che hanno avuto esito altrettanto positivo, come, per esempio, *Divergent*, parte di una trilogia completata da *Insurgent* ed *Allegiant*, nata dalla penna di Veronica Roth. La saga è ambientata in una Chicago semidistrutta da guerre e cataclismi e dove si è costituita una società divisa in cinque fazioni che cercano di mantenere la pace nella città dando la caccia ai divergenti, ovvero coloro che non appartengono a nessuna fazione e che quindi sono ritenuti pericolosi. Il problema è che proprio la protagonista

della trilogia scopre di essere una divergente in una società di omologati, e questa scoperta sarà l'inizio di un grande cambiamento, non solo per lei, ma per l'intera società.

James Dashner, nel suo romanzo *The maze runner*, ambienta la vita di alcuni adolescenti senza memoria, mentre un'epidemia sta devastando l'umanità, in una radura dispersa ed isolata, circondata da un labirinto da cui sembra impossibile uscire, e fondano una società nuova dove vigono rigorose regole per mantenere l'ordine.

Nel 1993 esce la saga di Lois Lowry²⁴⁹ intitolata *Il mondo di Jonas* che comprende quattro libri, *Il donatore*, *La rivincita*, *Il messaggero* e *Il figlio*. Un esempio contemporaneo di società distopica totalitaria, dove non ci sono colori, non ci sono emozioni, non ci sono rischi e tutto, la famiglia, il lavoro, la casa, viene deciso per te da qualcun altro. Nessuno fa domande sul perché la società funzioni in questo modo, ma Jonas, il protagonista, è motivato a capirlo a tutti i costi. La sua scelta si concretizza in un potente gesto eversivo: la liberazione dei ricordi. Il tema della memoria come libertà è approdata in Italia col noto romanzo di Beatrice Masini, *Bambini nel bosco*, i cui protagonisti, attraverso le storie di un libro di fiabe, il loro unico libro, scoprono il valore delle parole, e con esse la curiosità, la capacità di porsi domande e prendere decisioni. Bambini che fuggono nel bosco, evasi da un campo di reclusione, bambini senza famiglie, scelgono di guardare con positività al futuro, alla ricerca della speranza.

Molti sono i protagonisti bambini e le loro situazioni familiari divergenti, dei romanzi di genere distopico degli ultimi anni, come il caso di *Unwind: la divisione*, Di Neal Shusterman. Cupo e terribile è il futuro delineato per i giovani protagonisti del romanzo: i bambini, indesiderati dalle loro famiglie, vengono adottati "a tempo" o accolti in orfanotrofi-prigione, oppure possono essere "abortiti retroattivamente", ovvero utilizzati come carne da macello per gli espanti di organi, necessari ai nati "legalmente", e condannati perciò a morte sicura.

L'immaginazione della fine e dell'inventario apocalittico nei romanzi e nei film degli ultimi anni, ha un significato ambivalente: da un lato segna l'urgenza e l'attualità del problema della fine²⁵⁰, dall'altro la concretizza l'incapacità razionale di pensarla, concedendo una sorta di esorcismo. La fine, vista in maniera soggettiva come morte

²⁴⁹ Cfr. G. Grilli, *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Carocci, Roma, 2012.

²⁵⁰ Sul tema cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, 2001.

individuale o in maniera oggettiva come fine del mondo, viene in questo modo tematizzata ed esorcizzata, quindi rimossa.

C'è da chiedersi, quindi, il perchè il genere distopico ha successo. Forse poiché trova origine in una crisi generazionale, come afferma Pellitteri, “legata sia a un contrasto pronunciato con la cultura degli adulti, sia alla percezione emotiva, prima ancora che razionale, di un’assenza di futuro”.²⁵¹

Ma perché i ragazzi, e non solo, sono attratti dal genere distopico? Forse perché chi legge è alla ricerca di sensazioni forti, conosciuto anche come fenomeno del *sensation seeking*²⁵², oppure sente la necessità di affrontare simbolicamente le proprie paure. Un altro motivo può essere che ognuno di noi ha bisogno di vedere che in fondo, nonostante il tempo difficile che si sta vivendo oggi, poteva andare molto peggio. L’aspetto consolatorio, e quindi un esempio positivo soprattutto per le nuove generazioni di lettori, è poter vedere che c’è sempre una voce fuori dal coro, qualcuno che lotta per la giusta causa e che non si lascia soggiogare da un regime e da delle regole prestabilite. Quindi nonostante tutti gli autori analizzati abbiano mostrato uno scenario futuro post-apocalittico desolante e disarmante, c’è sempre un piccolo barlume di speranza per poter rendere tutta quella desolazione, tutta quella distruzione, un punto di partenza per una rinascita, che sarà sicuramente lenta e tortuosa ma, forse, non del tutto impossibile.

²⁵¹ M. Pellitteri, *op. cit.*, p. 29.

²⁵² *Ibidem*

Cap. 3
Rinascere in famiglia

1. Home Sweet Home? *La family story*

La *family story*, termine utilizzato in senso ristretto per quei romanzi che descrivono la vita “in famiglia”, “nasce insieme alla *children’s literature*, a fine Settecento, ed è inscindibile dalla storia sociale dell’istituzione familiare”²⁵³.

Nel periodo vittoriano dell’Ottocento inglese, si nota come l’ideale domestico-familiare si consolida sia nel reale, nella percezione sociale dell’epoca, che nella letteratura di finzione.

Si vede così, attraverso le pagine scelte della letteratura per l’infanzia e per ragazzi, che la famiglia nell’Ottocento viene rappresentata come unita e in cui un indottrinamento religioso ed un’educazione morale fossero centrali. Certo questo non sempre accadeva, creando così scenari familiari presenti ma non completi: nei romanzi incentrati sulla storia di alcune “piccole donne” e della loro famiglia, scritti da Louisa May Alcott, il padre è assente dalla scena domestica; nel romanzo *Il piccolo Lord* si vede come un bambino, orfano di padre, riesce ad unire i restanti che compongono il quadro, la madre americana e il nonno inglese, costruendo il romanzo tra i due continenti e le due differenti culture, così vicine ma altrettanto lontane l’una dall’altra; nel romanzo *Il giardino segreto*, scopriamo come l’infanzia, attraverso l’alterità che emblematicamente la contraddistingue dagli adulti, assenti ed abbandonici, riesca anche qui a riunire gli affetti e le persone, facendo rinascere la famiglia. Anche se imperfette le famiglie raccontate, in cui talvolta gli adulti troppo spesso sono assenti o, seppur presenti, mancanti di attenzioni e incapaci di vedere la diversità dell’infanzia, non accettandola come “altra”, offrono possibilità di riscatto. L’adulto, talvolta incapace di essere una guida autorevole, mentore/*senex* di vita, si apre all’infanzia e al suo essere resiliente per antonomasia. La famiglia rinasce attraverso la possibilità, occasione concessa dall’infanzia che vi si addentra con stupore e senza riserve. I bambini conservano quella loro “strepitosa risorsa, che consiste nella capacità di trasformare l’assenza, la deprivazione, la mancanza (di attenzione, di cura, di comprensione, ma anche, più in generale, di libertà e di possibilità di azione – quella propria, cioè, non solo di condizioni

²⁵³ L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall’ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l’infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011, p. 354.

particolari e particolarmente gravi, ma quella di cui propriamente è intrisa la realtà con i suoi limiti), in qualcosa d'altro"²⁵⁴.

L'infanzia salvifica, motore del cambiamento, apre alla *possibilità* lo sguardo dell'adulto, che infine riesce a vederla ed accettarla senza cercare in ogni modo di cambiarla, di educarla, di adultizzarla. Con la sua innata diversità, l'infanzia riesce a cambiare l'adulto, ad avvicinarlo a quel punto di vista che emblematicamente caratterizza lo *sguardo bambino*, grande *topos* della letteratura per l'infanzia.

Si nota perciò come la famiglia, nelle pagine della *family story*, genere caratterizzante di una parte della letteratura per l'infanzia di antica tradizione, scopre così la capacità di aprirsi a ciò che era ritenuto non sicuro e sconosciuto, arricchendosi della capacità di percepire ciò che prima era estraneo e nascosto.

Il cammino dell'infanzia, letterale e metaforico, porta il lettore ad avvicinarsi ad un mondo diverso. I giovani protagonisti, come le piccole eroine pitzorniane²⁵⁵, attraverso le storie scardinano i valori e rompono le ultime barriere di fissità dell'adulto lettore.

Romanzi come la trilogia di Philip Pullman, *Queste Oscure Materie*, che si annovera tra il genere del *Bildungsroman*, vi si nota una silenziosa riflessione sul significato di vivere sulla soglia, tra l'essere bambini e il divenire adulti, con e senza una famiglia, trovando una nuova strada rispetto a quella scelta dai propri genitori.

Negli anni Cinquanta del Novecento, troviamo storie legate alle rappresentazioni della ricerca del riscatto sociale, delle separazioni e le difficoltà subite dalle famiglie affrontate negli precedenti anni bellici. Assieme ai grandi temi della divisione di classe, ancora presente come la "lotta di classe in classe" in *Ascolta il mio cuore* di Bianca Pitzorno, vi è il tema della disgregazione del modello nucleare della famiglia. Legata ancora ai giudizi tra le divisioni di classe, all'interno della famiglia avviene un cambiamento grazie agli atteggiamenti dell'infanzia e al loro sentire in maniera diversa, all'incontro tra esperienze, vite e provenienze diverse.

Afferma Emy Beseghi: "Famiglie felici ma atipiche attraversano le pagine della letteratura per l'infanzia ma più frequentemente la narrativa si rivela tempestiva nel cogliere e registrare il "disordine" del nostro tempo, mettendo in scena la rivoluzione

²⁵⁴ G. Grilli, *L'infanzia malinconica*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001, pp. 94-95.

²⁵⁵ Si fa riferimento qui a quelle bambine, tanto piccole quanto intelligenti e astute come Pollicino, protagoniste di molti romanzi della scrittrice sarda Bianca Pitzorno.

delle relazioni sociali e familiari che assumono conformazioni diverse: partner che si separano, divorziano, si risposano, hanno figli con altri ecc..”²⁵⁶

Sguardi nuovi sull’esistenza sono dischiusi attraverso le pagine di questi e altri romanzi della letteratura per l’infanzia e per ragazzi, sulle rappresentazioni di numerose accezioni di famiglia, come lenti di ingrandimenti sulla realtà che ci circonda.

²⁵⁶ E. Beseghi, *Album di famiglia nei libri per l’infanzia*, ‘Infanzia’, n.5, 2011, p. 338.

2. Cronaca della famiglia March

IN SOFFITTA

Quattro cassette in fila
velate dalla polvere e dal tempo
tutte colme di piccole cose
che ricordano l'infanzia lontana.

Quattro piccole chiavi
appese fianco a fianco
con nastri logori e scoloriti
che mani infantili annodarono
in un giorno di pioggia.

Quattro piccoli nomi
uno su ciascun coperchio
incisi da mani infantili.

Quattro sorelle unite per sempre
nessuna si è perduta
una soltanto se n'è andata...

Autrice del romanzo *Little Women, or Chronicle of the March Family* (*Piccole donne, o cronaca della famiglia March*, 1868), annoverato tra i Classici della Letteratura per l'infanzia, letto e amato da giovani ed adulti in tutto il mondo, Louisa May Alcott (1832-1888) spicca nella vasta produzione letteraria della seconda metà dell'Ottocento. Sul piano della letteratura per l'infanzia, dall'inizio dell'Ottocento in America, il mercato letterario diventava sempre più ricco, rivolto a soddisfare le ampie richieste di un pubblico curioso e interessato. Grazie alle donne come Jo o come Louisa che, con determinazione, presero la decisione di *scrivere di bambine alle bambine*, la produzione di storie di genere aumentò. La letteratura americana si popola quindi di racconti realistico-familiari, ovvero 'storie di ragazzine' che, votate alle lacrime, agli svenimenti e fedeli alle virtù cristiane, vivono in una realtà familiare ben conosciuta dalle giovani lettrici. Col passare degli anni il tipo di ragazza americana descritta nei romanzi cambia, si scoprono così protagoniste anticonvenzionali (per l'epoca), che abbandonano le lacrime per l'allegria, le crisi isteriche e il pallore per guance rosee e corse all'aperto. E così, insieme al successo che la Alcott ebbe quasi immediatamente all'uscita di *Piccole donne*, inizia a delinearsi in America una letteratura per l'infanzia al femminile «dall'orizzonte aperto, una scrittura

capace di creare modelli femminili positivi ed autentici»²⁵⁷.

La vita di Louisa May Alcott²⁵⁸ è stata molto diversa da quella di altre donne a lei contemporanee. Apparentemente spoglia e dimessa, diviene racconto avvincente attraverso lo specchio delle pagine di *Piccole donne*: «L'enorme successo del suo libro l'aveva colta di sorpresa, ancora non ne era persuasa. Che cosa aveva raccontato, di tanto speciale? La vita di quattro ragazze, le uniche che conosceva bene. Le sue sorelle e se stessa. Non proprio la storia vera, tanto più difficile e tale da apparire, a molti estranea, assurda e persino urtante. Ma intatto era rimasto ciò che, nella povertà, aveva costituito la loro ricchezza: la libera, gioiosa e affettuosa confidenza, il gusto per i giochi fantastici, il principio, di rado espresso a parole ma sempre operante, che la vita va sentita e affrontata come prova, lotta, impegno per progredire»²⁵⁹.

È da sottolineare che, fra tutti i personaggi nati dalla penna della Alcott, quello di Jo è il più autobiografico, quello in cui l'*Autrice* ha infuso più di sé e della propria visione della vita. Jo, come un gabbiano²⁶⁰, ama la libertà e odia le convenzioni: «Jo esasperava il suo amore per la libertà e lo sprezzo delle convenzioni a tal punto che finiva per trovarsi in difficoltà»²⁶¹. Afferma Peter Hunt: «Louisa May Alcott's *Little Women* was revolutionary in showing the clash between the willful and energetic Jo and contemporary social standards»²⁶². Per capire meglio, quindi, le sue *Piccole donne* e, soprattutto, le scelte della forte e sensibile Jo, è doveroso fare un passo indietro e vedere l'opera non per quello che è in sé, ma per come sia nata, strettamente in relazione alla vita della sua Autrice.

Figlia di Bronson Amos Alcott (1799 -1888), pedagogista e insegnante, Louisa seguì il padre con la madre Abigail May Alcott (Abba) e le sorelle Anna, Elizabeth e May,

²⁵⁷ E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Milano, Mondadori Editore, 1994, pp. 19-20.

²⁵⁸ Per approfondimenti sulla vita e le opere di Louisa May Alcott: E. M. Angel and K. M. Lant, *Dismembering the Text: the Horror of Louisa May Alcott's 'Little Women'*, "Children's Literature", 17, 1989; A. Gillian, *The Family Story*, in P. Hunt, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London, Routledge, 1996.

²⁵⁹ G. Ortona, *La vera storia di Jo*, Milano, Mursia, 1970, p. 252.

²⁶⁰ La piccola Beth identifica la sorella in un gabbiano affermando: "Tu sei il gabbiano, Jo, forte e selvaggio, a tuo agio nel vento e nella tempesta, e voli al largo, felice, tutta sola" in L. M. Alcott, *Le piccole donne crescono*, La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1990, p.126. Per approfondimenti: A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Milano, BUR Rizzoli, 2010, pp. 17-28.

²⁶¹ L. M. Alcott, *Le piccole donne crescono*, La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1990, p. 26.

²⁶² P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 75.

nei viaggi che faceva in occasione di conferenze su tematiche tanto «altisonanti quanto sfilacciate»²⁶³ quali la filosofia trascendentale e la riforma educativa. Bronson Alcott, chiamato il «Pestalozzi d'America»²⁶⁴, fu amico di grandi intellettuali trascendentalisti al tempo del cosiddetto «Rinascimento Americano», nomi molto noti tra cui Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Henry David Thoreau (1817-1862) e Nathaniel Hawthorne (1804-1864).

Louisa crebbe con un'educazione impartita dal padre basata su convinzioni religiose e sociali d'avanguardia, si nutrì di ampie letture di tipo letterario nella biblioteca di Emerson, amico di famiglia e vicino di casa; fece da istitutrice alla figlia di Emerson, Ellen, e studiò botanica con Thoreau.

Negli anni divenne una donna autosufficiente, con un proprio lavoro e non ebbe bisogno di sposarsi per avere un sostentamento. Impegnata femminista, a favore dei diritti delle donne, durante la pubblicazione del romanzo *Piccole donne* si unì all'Associazione delle suffragette del New England.

Il padre, intanto, aveva cercato senza successo di instaurare una “experimental Utopian community”, utopico esperimento di vita in comunità che Bronson aveva lanciato con l'aiuto di un amico inglese, Charles Lane, con il nome suggestivo di *Utopian Fruitlands*, “Terre dei frutti”, ad Harvard nel Massachusetts, ispirata a ideali sociali che altri, come Rousseau e Pestalozzi, avevano diffuso in Europa con assai maggior consenso.

Il tentativo della comunità di istituire un insieme di “famiglie consociate”, perseguendo uno stile di vita molto ideale e che esaltava il contatto con la natura e non privava della libertà né gli esseri umani né gli animali, fallì a causa della mancanza di regole e procedure precise.

Molto presto la Alcott realizza che le convinzioni filosofiche ed educative del padre non potevano adeguatamente supportare economicamente la famiglia, si trovò a cercare quindi strade per provvedere alla stabilità finanziaria. Scrisse storie brevi per riviste e giornali e pubblicò una collezione di fiabe, *Flower Fables (Favole di fiori)*, 1854, che lei aveva originariamente scritto per la piccola Ellen Emerson.

²⁶³ A. Lurie, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, Milano, Mondadori, 2005, p. 32.

²⁶⁴ M. Antonini, *Storia della letteratura per l'infanzia in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America*, Bologna, Patron, 1971, p. 98.

Durante gli anni della Guerra Civile (1861-1865), la Alcott lavorò per l'esercito come infermiera, prestando servizio presso l'ospedale militare di Georgetown. Dopo qualche tempo, tornata a casa, scrisse *Hospital Sketches* (*Bozzetti di vita d'ospedale*, 1863), il resoconto della propria esperienza in ospedale. Per la fama di quest'ultimo volume e di altre pubblicazioni – qualche esempio: un lungo racconto pubblicato nel 1865, *Moods* (*Stati d'animo*), una *sensational story*, *Behind the Mask: or A Woman's Power* (*Dietro la maschera*, 1866), in cui comparivano eroine impetuose, rabbiose, appassionate e forse, proprio per questo, vincenti, e altri svariati racconti a sensazione, come le sue novelle “sangue e tuono”, la maggior parte pubblicati con uno pseudonimo – nel 1867 le fu commissionato da parte dei Fratelli Roberts, suoi editori di Boston, di scrivere un'opera “per giovinette” che parlasse della sua infanzia e giovinezza, passata con la famiglia a Concord: «un'opera di questo tipo manca nel nostro paese. Un libro schietto, vivo, scritto nella lingua di tutti i giorni, che introduca le giovani lettrici in un ambiente familiare»²⁶⁵.

Fu così che il 30 settembre 1868 il romanzo *Little Women* apparve in libreria e il pubblico ne fu conquistato. Non solo letto dalle giovani ragazze, che partecipavano emotivamente alla storia delle quattro sorelle, ma anche dalle loro madri che, a loro volta, si trovavano a sfogliare le pagine della storia, immerse in un ambiente familiare e affettuoso, ritrovandosi a rivivere sentimenti ed emozioni vissuti in gioventù. Un ambiente familiare che da un lato sembrava “normale” e rassicurante, ma che presentava anche significative volontà di cambiare il posto e il ruolo delle donne nella nuova società americana dove aveva prevalso la politica emancipazionista e antischiavista del nord America.

Lettori, maggior parte lettrici, richiesero a gran voce all'editore, e quindi di conseguenza all'*Autrice*, un seguito delle vicende delle *Piccole donne* d'America. Quindi il primo novembre, solo un mese dopo l'uscita del primo romanzo, Louisa May Alcott si “tuffò nel vortice” di una nuova scrittura per non spegnere “la fiamma del genio”,²⁶⁶ un po' come succedeva alla sua Jo. La seconda parte di *Piccole donne* fu pubblicata il 14 aprile 1869.

Tema molto caro alla Alcott è quello dell'unità familiare, centrale nei suoi romanzi

²⁶⁵ G. Ortona, *La vera storia di Jo*, op. cit., p. 243.

²⁶⁶ L. M. Alcott, *Le piccole donne crescono*, op. cit., p. 46.

più autobiografici. Il suo romanzo più famoso, *Piccole donne*, si basa infatti sugli anni della sua adolescenza passati in famiglia, negli *interiors*²⁶⁷ di casa March.

Il romanzo è ambientato negli anni della Guerra Civile americana, in cui gli Stati del Nord, che volevano l'abolizione della schiavitù, e gli stati del Sud, che intendevano conservare i loro schiavi neri per sfruttarne il lavoro nelle piantagioni, combatterono una terribile e tragica Guerra Civile. La Alcott non parla della guerra, dei massacri cruenti che bagnarono di sangue l'America, ma “ si sente che c'è”²⁶⁸, si sente la sua presenza, seppure lontana. Il padre, pastore protestante si trova al fronte, lontano dalle sue piccole donne, e in casa March si sente la sua mancanza, con la speranza e il desiderio di un suo ritorno. Ad aspettarlo a casa la signora March e le sue figlie Meg, Jo, Amy e Beth.

Piccole donne, se da un lato può essere considerato conservatore, colmo di lezioni morali, che cadono spesso nel sentimentalismo e «la cui storia si incentra su un'unità familiare autocontenuta che tende ad escludere gli estranei»²⁶⁹, dall'altro può essere considerato radicale, ovvero un romanzo che guarda al futuro, al cambiamento della società. In *Le piccole donne crescono* Amy e Jo discutono ed Amy ammette di non amare i riformatori, quale Jo è, e in risposta la sorella afferma: «A me invece piacciono e lo diventerò, se posso. Senza di loro il mondo non progredisce, che la gente ne rida o no. Non potremo mai trovarci d'accordo su questo argomento, Amy, perché tu appartieni a una generazione conservatrice mentre io mi sento proiettata verso il futuro. Tu vivrai più tranquilla, certo, ma io in modo più eccitante e vario.»²⁷⁰

Louisa May Alcott offre all'immaginario femminile, attraverso il percorso di formazione di Jo e delle sue sorelle, una molteplicità di rappresentazioni di femminilità a lei contemporanee, a seconda degli stili e dei progetti di vita. Quattro profili di ragazze diverse tra loro e quattro modi di pensare al futuro altrettanto diversi sembrano spezzare l'ampio parametro di predestinazione riservato in quell'epoca alle bambine²⁷¹, suggerendo una ben più ampia gamma di possibilità. Epoca in cui le famiglie erano patriarcali, è

²⁶⁷ Per approfondimenti sul tema vedi: E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in E. Beseghi (a cura di), *L'isola misteriosa. Quaderni di letteratura per l'infanzia*, Milano, Mondadori, 1988.

²⁶⁸ A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, op. cit., pp. 18-19.

²⁶⁹ A. Lurie, *Bambini per sempre*, op. cit., p. 35.

²⁷⁰ L. M. Alcott, *Le piccole donne crescono*, op. cit., 1990, p. 59.

²⁷¹ Cfr. E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, op. cit., p. 8.

invece da sottolineare come la famiglia March sia un chiaro esempio di matriarcato. Come afferma a proposito Hunt: «although Mr March – despite his absence – is the dominant force in the household, there are nevertheless many hints to suggest that the book subtly opposes the subservience of women to the patriarchal model. It shows the growth and development of independent girls, even if they revert to type and marry respectably and become 'good wives'. Jo resists this for as long as the novelist could hold out against pressure from her publisher and readers; Amy manages Laurie quite firmly; and even Meg, the most conventional of them, takes a strongly independent line against Aunt March on her choice of partner»²⁷².

La storia anticonvenzionale di queste piccole donne ebbe un particolare successo in Inghilterra, dove il pubblico fu attratto dalla libertà delle quattro ragazze March – visibile nella stretta amicizia con “il ragazzo della porta accanto” – in opposizione alle restrizioni della vita reale che subivano le adolescenti a loro contemporanee nella quotidianità.

Maria Jolanda Palazzolo, nota come le sorelle March vengano educate ad un rapporto più spontaneo e paritario tra i sessi e ad una nuova autonomia di giudizio: «Non si tratta soltanto della spontaneità del rapporto tra i due sessi, della serenità con cui è accolto all'interno della famiglia March il giovane Laurie, che diventa una persona di casa sino a sposare una delle sorelle, né della libertà con cui le March gestiscono il loro tempo, i loro viaggi, i loro piccoli spazi. Ciò che è più profondamente nuovo è aver posto al centro della storia quattro giovani donne che [...] costruiscono autonomamente il proprio destino. Il tutto condito poi da un gusto schietto per la comicità e per l'autoironia che interviene puntualmente ad allentare la tensione e ad evitare ogni rischio di retorica»²⁷³.

Se in precedenza la letteratura giovanile americana poneva al centro del romanzo la storia di un protagonista, spesso di sesso maschile, la Alcott, con un forte spirito innovativo, lo sostituisce raccontando le vicende di non una, ma di ben quattro ragazzine con le loro differenti personalità, talenti individuali ed imperfezioni.

²⁷² P. Hunt, *Children's Literature*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, p. 191-192.

²⁷³ M. I. Palazzolo, *Editoria e cultura: il caso Alcott in Italia*, in C. Covato, M. C. Lezzi (a cura di), *E l'uomo educò la donna*, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 122.

L'Autrice racconta la storia della famiglia March, «versione idealizzata»²⁷⁴, simile ma forse più convenzionale, rispetto alla diretta copia della famiglia Alcott.

L'immagine della signora March, una «signora alta, dall'aspetto materno»²⁷⁵, viene dipinta con affetto e calore dall'Autrice, che tuttavia spesso la confina in scene su sfondo domestico, magari dopo essere stata ad aiutare qualche povera famiglia; la Alcott racconta di come, per la famiglia March, ogni serata era dedicata al cucito, al narrare storie, al raccontare gli eventi successi durante la giornata e ascoltare i sermoni della madre che offrono, giorno dopo giorno, una guida spirituale e morale e un supporto psicologico. La madre di Louisa, Abigail, meno convenzionale della paziente e piena di senso del dovere "Marmee", nomignolo che la signora March aveva avuto dalle sue quattro figlie, è una donna ben istruita, idealista ma frustrata dai limiti che la società dell'epoca imponeva alle donne. Il padre di Abigail, il colonnello Joseph May, aveva combattuto nella Guerra d'Indipendenza americana, aiutato la causa abolizionista, la riforma delle carceri e partecipato a vari movimenti filantropici. Per le figlie, la madre, fu un modello autorevole e forte pari quello del padre Bronson, influenzando anch'essa sulla vita e sull'educazione delle quattro giovani Alcott.

Nel periodo in cui la famiglia Alcott visse nella comunità di Fruitlands, Abigail e le sue figlie non solo svolgevano i lavori domestici ma lavoravano anche nei campi, cercando di strappare così un misero sostentamento dalla terra. «Forte e ambiziosa, Abigail seppe tenere insieme la famiglia nei momenti di difficoltà e seppe insegnare alle proprie figlie il valore dell'indipendenza e della libertà, non senza pagare, nello stesso tempo, un notevole tributo alle idee di autosacrificio femminile e automoderazione così comuni ai suoi tempi»²⁷⁶. In quel periodo la madre, stanca nel corpo e nella mente, minacciò di lasciare il marito e portare via con sé le figlie dalla comune. Alla fine la famiglia ritornò a Concord, sotto il patronato del loro amico Emerson e, come risultato dell'esperienza, «eleven-year-old Louisa determined to become economically self-sufficient and to provide her mother with the comforts that Bronson could or would

²⁷⁴ Cfr. N. Gamble, *Introduction: Changing Families*, in N. Tucker, N. Gamble, *Family Fictions*, London, Continuum, 2001.

²⁷⁵ L. M. Alcott, *Piccole donne*, La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1987, p. 10.

²⁷⁶ E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, op. cit., p. 18.

not»²⁷⁷. Un padre, quindi, incapace di dare sicurezza economica.

Come afferma Elena Terzi, se Bronson non ha ricoperto pienamente il ruolo di padre nei confronti della figlia Louisa, tuttavia per lei fu come un compagno: «il padre per cui scriverà un poesia, in occasione del suo ottantacinquesimo compleanno, sarà un padre pellegrino, compagno di viaggio, appunto»²⁷⁸. Il rapporto che Louisa ebbe col padre resta comunque di tipo conflittuale; come le sue opere, divise tra *Family Stories* – le più conosciute, come *Piccole donne* o *Una ragazza acqua e sapone* – e le *Sensational Stories* – racconti d'appendice come *Behind the Mask* – anche la Alcott restò divisa tra colei che era nella vita reale e colei che sarebbe voluta diventare, ovvero il suo “doppio misterioso”, Jo March.

Il signor March fu quindi “confinato” inizialmente fuori dal “quadro”, collocandolo in un ospedale militare a Washington – Louisa May Alcott prese spunto dalla sua esperienza come infermiera – a lavorare come reverendo. La rimozione di una diretta influenza patriarcale dà la possibilità di una possibile libertà femminile e permette all'Autrice di focalizzare l'attenzione sul rapporto madre-figlia e la relazione tra le sorelle. Delle opere della Alcott parla Emy Beseghi in *Una piccola donna di marmo*: «Il romanzo della Alcott si distacca dalla morale austera e limitata del puritanesimo e fa della sua famiglia un'occasione per ridisegnare un universo femminile improntato a un nuovo rapporto madre-figlia. È un rapporto che fuoriesce dagli schemi formali dell'epoca, ispirato alla libertà e al rispetto: libertà di lavorare, di scegliere autonomamente un marito, di smettere una scuola autoritaria, di sperimentare le proprie idee»²⁷⁹. E ancora: «più che di famiglia si deve forse parlare di un universo femminile che si dà valore e forza reciprocamente e dove gli uomini sono piuttosto sfuocati. Non a caso si è visto nella Alcott una anticipatrice del femminismo».²⁸⁰

Seppur lontano, comunque, il padre continua ad affermare la sua influenza attraverso le sue lettere, festosamente attese dalle ragazze. Afferma a proposito Ann Alston: «Let it not be forgotten that the letter they are all sharing is from the hands of

²⁷⁷ E. Lennox Keyser, *'The Most Beautiful Things in All the World'? Families in Little Women*, in D. Butts, *Stories and Society: Children's Literature in its Social Context*, Basingstoke, Macmillan, 1992, p. 51.

²⁷⁸ E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, op. cit., p. 19.

²⁷⁹ E. Beseghi, *Una piccola donna di marmo*, in "Riforma della scuola", 7/8, 1990, p. 30.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 30.

their father: it is the father's written words which gather the family together, warrant their actions, and illustrate his powerful position in the family»²⁸¹.

Nelle lettere del padre, come quella che viene letta da Marmee alle figlie nelle prime pagine di *Piccole donne*, non vi si trova solo la nostalgia di casa o affettuose espressioni di amore paterno, ma anche raccomandazioni e ammonimenti educativi. «Salutale affettuosamente da parte mia e baciale. Di loro che io le penso di giorno e prego per loro di notte, trovando sempre il miglior conforto nel loro affetto. L'anno che dovrà passare prima che io possa rivederle sembra molto lungo, ma ricorda loro che durante questa attesa possiamo tutti lavorare, così che questi giorni difficili non saranno trascorsi inutilmente. So che ricorderanno le mie raccomandazioni, che saranno buone con te, che faranno il loro dovere fedelmente, che vinceranno se stesse così bene che, al mio ritorno io potrò essere più che mai orgoglioso delle mie piccole donne»²⁸².

Il vezzeggiativo con cui chiama le sue figlie alla fine della lettera denota che cosa egli spera che esse diventino. Il padre ha un ruolo d'ombra e la sua presenza la si può sentire attraverso le sue lettere e la sua filosofia, distillata attraverso gli insegnamenti di “Marmee”, piuttosto che attraverso una partecipazione diretta con la famiglia²⁸³. Anche dopo il suo ritorno dalla guerra, il suo ruolo resta freddo e distante.

Durante la lettura delle pagine scritte dal signor March, il lettore si trova in una scena domestica in cui Marmee è la figura centrale: lei indica quando la lettera verrà letta, momento annunciato come una “sorpresa dopo cena” e anche fisicamente la signora March è posizionata al centro della grande poltrona su cui è seduta, circondata dalle sue figlie: «Si avvicinarono tutte al fuoco, la mamma seduta in poltrona con Beth i suoi piedi, Meg ed Amy appollaiate sui braccioli, e Jo appoggiata alla spalliera perché nessuno potesse cogliere il minimo segno di emozione se la lettera fosse stata commovente»²⁸⁴.

La posizione presa intorno alla madre, in cui ciascuna delle sorelle si colloca, fa eco al ruolo che ognuna ha nel romanzo, anche se in maniera costrittiva: «these positions are very much part of an ordered, somewhat constraining the pattern»²⁸⁵.

Meg, tipico esempio di donna della metà dell'Ottocento, come sua sorella

²⁸¹ A. Alston, *The family in English children's literature*, London, Routledge, 2008, pp. 37-38.

²⁸² L. M. Alcott, *Piccole donne*, *op. cit.*, pp. 12-13.

²⁸³ Cfr. N. Gamble, *Introduction: Changing Families*, in N. Tucker, N. Gamble, *op. cit.*

²⁸⁴ L. M. Alcott, *Piccole donne*, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁵ A. Alston, *The family in English children's literature*, *op. cit.*, p. 37.

maggiore Anna, si sposa e diventa madre di due gemelli (nel romanzo *Daisy e Demi*). Il personaggio di Meg è il più coscienzioso, molto paziente con le altre sorelle: forse il suo carattere più responsabile è dovuto anche alla maggiore età; ricorda con tristezza i “bei vecchi tempi”, quando la famiglia viveva una vita più agiata. La Alcott descrive le giovani March non solo con doti e virtù, ma non cela mai i difetti, delineando così personaggi più vicini alla realtà che alla finzione.

Jo, ribelle e anticonformista, dal carattere fin troppo impetuoso, chiassosa e considerata un po' “maschiaccio” dall'intera famiglia, ricalca a tratti la vita dell'Autrice. Come Louisa May Alcott, Jo è un'assidua lettrice e si diletta a scrivere brevi componimenti, fiabe e racconti, finchè non scopre di poter guadagnare e mantenere con il suo talento letterario, la famiglia. Dedicò la sua vita alla cultura e alla scrittura, aiutando in casa e supportando la madre e le sorelle nel momento del bisogno. Una sostanziale differenza è che la Alcott non si sposò mai, diversamente da Jo che trovò in Herr Professor Bhaer l'ideale compagno di vita, con cui istituì una scuola definita il “Giardino di Bhaer”, ovvero «un buon collegio che abbia l'atmosfera di una casa per ragazzi che abbiano bisogno di insegnamenti, calore e gentilezza»²⁸⁶. Jo agisce come un fratello maggiore nei confronti delle sorelle che ritiene di dover proteggere: all'inizio del romanzo si autodefinisce l'uomo di casa, da quando il padre è partito per la guerra. Afferma Humphrey Carpenter sulla figura di Jo: «She is 'rapidly shooting up into a woman' but 'didn't like it'. Masculinity is her guiding principle. 'I'm the man of the family now papa is away,' she tells her sisters at the beginning of the book, and the story is constructed to demonstrate the truth of this statement. [...] She woos them in male costume during the Christmas play, earns money for them (by selling story), and, in a revealing moment, has all her hair cut off»²⁸⁷:

«“I tuoi capelli! I tuoi bei capelli! Oh Jo, come hai potuto? la tua unica bellezza.” “Bambina mia, non c'era bisogno che tu facessi questo.” “Non assomiglia più alla mia Jo, ma le voglio ancora più bene.” Mentre tutti facevano queste esclamazioni e Beth abbracciava teneramente la testolina tosata, Jo assunse un'aria di indifferenza... “Non influirà certo sul destino della nazione; non addolorarti Beth. E' un bene per la mia vanità,

²⁸⁶ L. M. Alcott, *Le piccole donne crescono*, op. cit., p. 218.

²⁸⁷ H. Carpenter, *Louisa Alcott and the Happy Family*, in H. Carpenter, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, London, Unwin Paperbacks, 1987, p. 94.

perchè stavo diventando troppo orgogliosa della mia capigliatura. Aver tolto tutto quel peso gioverà al mio cervello; ora mi sento la testa straordinariamente leggera e fresca e il parrucchiere mi ha detto che presto avrò dei riccioli che mi daranno un'aria da maschietto e saranno facili da tenere in ordine. Sono contenta, quindi prendi il denaro e andiamo a cena”»²⁸⁸.

Talvolta simile, altre volte speculare alla figura di Jo, è il personaggio di Laurie. L'archetipico "ragazzo della porta accanto", può essere considerato la stessa Jo, ma in un altro modo: «Laurie in fact is Jo, in another manifestation».²⁸⁹ Alto e vivace, scuro di capelli e di pelle, Laurie è «particolarmente effeminato per il suo sesso come Jo è mascolina per il suo. Lui ha “piccole mani e piccoli piedi”, raccoglie fiori per lei e per la sua famiglia, fiori che raccoglie in mazzi dal gusto impeccabile, suono notevolmente bene il piano, “non è molto forte” e, soprattutto, ha un soprannome femminile: “Laurie Laurence, che strano nome!” 'Il mio nome di battesimo è Theodore, ma a me non piace perchè i compagni mi chiamavano Dora; così li ho costretti a chiamarmi Laurie”».²⁹⁰

Amy riprende le caratteristiche della sorella May, sia nell'anagramma del nome che nella creatività artistica. La storia di Amy, “creatura deliziosa” con capelli biondi e occhi azzurri, rappresenta un avvenimento peculiare della seconda metà dell'Ottocento: l'entrata delle donne nel mondo delle arti. Amy «appartiene alla generazione di pittrici quali Mary Cassatt (1844-1926), che andarono in Europa a studiare arte proprio come i loro fratelli già facevano da anni»²⁹¹. In *Le piccole donne crescono* Amy sposa il bello e ricco Laurie all'età di vent'anni, lasciando perdere la carriera di artista: «...il talento non è il genio e non c'è energia equivalente a sostituirlo. Io voglio essere grande o niente, non diventare un'imbrattatele qualsiasi; perciò ci ho messo una pietra sola»²⁹². Diversamente, la sorella di Louisa, May, continuò a dipingere e creare senza abbandonare la strada artistica fino a quarant'anni, età in cui decise di sposarsi.

Amy, da piccola donna, fredda, riservata e un po' egoista, crescendo cambia, diventando più coscienziosa, aperta e razionale, quello che probabilmente, sia secondo la Alcott che gli standard dell'epoca, sarebbe dovuta essere convenzionalmente una “brava

²⁸⁸ L. M. Alcott, *Piccole donne*, op. cit., p. 195.

²⁸⁹ H. Carpenter, *Louisa Alcott and the Happy Family*, in H. Carpenter, *Secret Gardens*, op. cit., p. 95.

²⁹⁰ L. M. Alcott, *Piccole donne*, op. cit., p. 37.

²⁹¹ A. Lurie, *Bambini per sempre*, op. cit., p. 36.

²⁹² L. M. Alcott, *Le piccole donne crescono*, op. cit., p. 151.

moglie”.

Ed infine, ma non meno importante, la piccola, triste e timida Beth. La più piccola tra le sorelle March. Attraverso questo personaggio si identifica la schiera di bambini un po' speciali, la categoria degli orfani²⁹³: orfani della vita, orfani della forza vitale che manca loro per proiettarsi verso il futuro, e che quindi tendono a rifugiandosi sempre più in loro stessi, lontani dalla spensieratezza e dalla gioia di vivere. Come se sapessero che sono condannati a lasciare il mondo entro poco tempo, non si lasciano andare ad aspirazioni o visioni di sé nel futuro, ma cercano la forza di vivere attraverso valori spirituali ed interiori.

Il destino di Beth si compie come quello dell'adorata sorella di Louisa, Lizzy, morta il 14 marzo 1858, dopo non essersi più rimessa da quando, a Walpole, aveva contratto la scarlattina da una famiglia povera di braccianti che con la madre era andata a curare.

Rinchiusa nella sua timidezza e nella domesticità di cui fa parte la sua condizione sospesa tra la vita e la morte, Beth diventa simbolo di una forma di femminilità dipendente e ancillare che all'epoca non costituiva più un modello accettato dalle ragazze. Afferma Alison Lurie: «Il messaggio implicito per chi legge è che rimanere in casa con i propri genitori significa morire»²⁹⁴.

I quattro percorsi di queste piccole donne, dal tono esistenziale così diverso, simboleggiano delle metafore di crescita femminile. Infatti la cronaca della famiglia March, può essere annoverata nello scaffale del *Bildungsroman*²⁹⁵.

L'itinerario di crescita delle sorelle, attraverso la lettura e la riproduzione del racconto di Bunyan che loro tanto amano, *The Pilgrim's Progress*, si presenta come una vera iniziazione alla vita adulta.

Originariamente Buyan scrisse la sua opera, *The Pilgrim's Progress*, per essere

²⁹³ B. Pitzorno, *Ho il diritto di pensare, disse Alice alla duchessa*, in F. Lazzarato, D. Ziliotto (a cura di), *Bimbe, donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Roma, Artemide Edizioni, 1987, p. 49.

²⁹⁴ A. Lurie, *Bambini per sempre*, op. cit., p. 36.

²⁹⁵ Sul concetto di *Bildungsroman*, di 'romanzo di formazione', esiste una vasta letteratura. Per approfondimenti si rimanda ai volumi di F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986; M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007; M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Unicopli, Milano, 2011; S. Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Mondadori, 2013.

letta e meditata dagli adulti. Invece, «non appena i piccoli sentirono raccontare la meravigliosa storia di Cristiano, il lungo e tortuoso viaggio che egli compie dall'allucinante mondo del vizio a quello della serena beatitudine eterna, ne furono conquistati. Anche sul piano dell'esperienza immediata, l'opera possiede il fascino del racconto di avventure ambientate in terre lontane e misteriose, per cui, opportunamente sfrondata dall'apparato dottrinale e allegorico, essa divenne il primo classico per l'infanzia dell'era moderna»²⁹⁶.

Il viaggio del pellegrino faceva parte delle letture delle quattro sorelle March, e loro lo consideravano non come un noioso libro di religione, come potrebbe essere visto dai giovani di oggi, ma una grande fiaba, l'avvincente racconto di Cristiano, che segue un percorso ricco di avventure, portando con sé i suoi fardelli, verso la Città Celeste. E così anche Jo, Beth, Amy e Meg per divertirsi, quando non lavoravano, giocavano a fare le “pellegrine” predisponendo talvolta anche uno spettacolo teatrale in costume, immaginando come avrebbe potuto essere la propria Città Celeste.

Nel primo capitolo di *Piccole donne*, la signora March – figura di madre non comune a quelle che popolavano i libri per l'infanzia dell'epoca – ricorda alle figlie il gioco che facevano da piccole. Il capitolo infatti si intitola *Plying Pilgrims (Il gioco dei pellegrini)*, e racconta di come le giovani “pellegrine”, per tutta la casa, dalla cantina alla soffitta, “viaggiavano” come Cristiano verso la Città Celeste: «Non si è mai troppo cresciuti per queste cose, mia cara, perchè è una vicenda che in un modo o nell'altro, noi reciteremo sempre. I nostri fardelli sono qui, la nostra strada è davanti a noi, il grande desiderio di bontà e di felicità è la guida che ci conduce attraverso molte sofferenze ed errori alla pace che è una vera Città Celeste. Che ne direste, mie piccole pellegrine, di ricominciare non per gioco, ma seriamente, e vedere quanto cammino potete fare prima del ritorno del babbo?»²⁹⁷

I “fardelli” di cui parla la Mamma March sono i difetti della propria indole e le cattive inclinazioni, di cui ognuna delle sorelle deve liberarsi. La Alcott ha raccontato di ciascun “fardello” attraverso diversi capitoli, chiamando all'appello ciascuna di loro con

²⁹⁶ M. Antonini, *Storia della letteratura per l'infanzia in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America*, op. cit, p. 15.

²⁹⁷ L. M. Alcott, *Piccole donne*, op. cit, p. 14.

un titolo²⁹⁸: *Beth finds the Palace Beautiful* (*Beth trova il Palazzo della Bellezza*), *Amy's Valley of Humiliation* (*Amy e la Valle dell'Umiliazione*), *Meg goes to Vanity Fair* (*Meg va alla "Fiera delle Vanità"*), *Jo meets Apollyon* (*Jo affronta Satana*).

Con questo l'Autrice non ha voluto sottolineare i difetti di ognuna, ma ha messo in evidenza come, attraverso prove, ostacoli e conflitti interiori queste giovani pellegrine riescono ad educarsi e a migliorarsi. E quindi chi legge, ritrovando il proprio fardello esistenziale sulle spalle, ad esempio, di Amy o di Jo, sentirà poi che non è più così pesante.

Seppur stanca del duro lavoro per la scrittura, che appagata per aver risolto, con le vendite dei romanzi, i numerosi problemi economici che avevano sempre afflitto la sua famiglia, Louisa si dedicò anche alla pubblicazione di un racconto a puntate: *Una ragazza acqua e sapone* (*An Old-Fashioned girl*, 1870). Dato che l'ambientazione familiare in cui le sue *Piccole donne* era cresciute era piaciuta molto al pubblico - «*Little Women* promotes optimism and healthy truthfulness»²⁹⁹ - lo ripropose in *Una ragazza acqua e sapone* (o *Una ragazza fuori moda*), ma avrebbe descritto un mondo familiare del tutto diverso. Non più semplice e sano, ma un ambiente familiare guastato dal troppo denaro e dal desiderio "peccaminoso" di divertimenti e lusso, insomma «una famiglia che non era una vera famiglia»³⁰⁰.

Il romanzo viene definito "romanzo della ricostruzione"³⁰¹, per varie ragioni. Anzitutto, diversamente da *Piccole donne* la cui storia era ambientata durante la guerra di secessione, in *Una ragazza acqua e sapone*, le vicende avvengono negli anni successivi alla fine della guerra, anni in cui l'America cominciava a ricostruire un'unità civile e un benessere economico che era scomparso, soprattutto negli Stati del Sud.

Romanzo di ricostruzione, inoltre, per il ruolo importante che il personaggio di Polly, protagonista della storia, svolge all'interno della famiglia Shaw. Ritroviamo in Polly, "la ragazza che fa splendere il sole", diverse piccole parti dell'Autrice, che descrive il personaggio con caratteristiche di coraggio simile alle sue.

Polly, insieme a Jo March, è forse il suo personaggio più felice, quello in cui la

²⁹⁸ Cfr. M. Mosca Bonsignore, "Little godly books": la letteratura puritana, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, Bononia University Press, Bologna, 2011, pp. 70-71.

²⁹⁹ P. Hunt, *Children's Literature*, op. cit., p. 206.

³⁰⁰ G. Ortona, *La vera storia di Jo*, op. cit., p. 251.

³⁰¹ M. Peluso, *Presentazione* in L. M. Alcott, *Una ragazza acqua e sapone*, Milano, Mursia, 1985-1989, p. 5.

Alcott ha infuso molto di sé e della propria visione della vita. Polly si propone infatti come un modello nuovo di un mondo nuovo, portatrice di quei valori forti e diffusi nella provincia americana che la Alcott considera veri ed eterni, quali l'armonia con la natura, l'amore di Dio, la pazienza, la laboriosità, il sacrificio, la carità e soprattutto la famiglia. Si tratta di una famiglia “nuova”, fondata sul rispetto tra i coniugi e con un ruolo centrale attribuito alla figura materna, con un’educazione dei figli e delle figlie paritaria, improntata a valori “etici”, onestà e dignità, dove anche le donne imparano a lavorare per il proprio mantenimento. Valori tutti nei quali l'Autrice aveva imparato a credere fin da piccola, attraverso gli insegnamenti trascendentalisti del padre Bronson e l'esempio positivo della madre.

Louisa May Alcott scriverà successivamente nel 1871 *Little Men: Life at Plumfield with Jo's Boys* (*Piccoli uomini*³⁰²). L'ultimo capitolo, quello conclusivo, ovvero *Jo's Boys and How They Turned Out* (*I ragazzi di Jo*³⁰³) la Alcott lo scriverà diversi anni dopo, nel 1886, a causa della sue gravi condizioni di salute che la porteranno, due anni dopo, nel 1888, alla morte. In questi due romanzi i lettori conoscono i “piccoli uomini” cresciuti da Jo e Fritz (il signor Bhaer), educati nell'ottica del rispetto della differenza e con i valori umani di uguaglianza tanto cari al reverendo Bronson. Si devono a lui i temi pedagogici che la Alcott inserisce all'interno di questi suoi romanzi familiari, specialmente lo si può notare in *Piccoli uomini*, opera tra quelle alcottiane, che più assomiglia a un trattato pedagogico.

Nel corso del Novecento i romanzi *Piccole donne* e *Le piccole donne crescono* sono stati varie volte adattati per il grande e per il piccolo schermo. La versione più celebre e, forse, più amata dal pubblico è quella del regista Mervyn Le Roy³⁰⁴, prodotta nel 1949, con June Allyson nella parte di Jo, Elisabeth Taylor in quella di Amy, Margareth O'Brian a fare Beth e Janet Leigh è Meg. Bellissimo da vedere, emozionante come il romanzo, è caratterizzato da stupendi e pittoreschi paesaggi, costumi d'epoca, riunioni familiari in ambientazioni casalinghe o all'aperto su prati verdi. Afferma Alison Lurie a proposito: «Non sorprende che i reazionari lo vedano come un manifesto dell'amore familiare, del rispetto delle più consolidate istituzioni e dell'addomesticamento delle

³⁰² L. M. Alcott, *Piccoli uomini*, Milano, Mursia, 1972.

³⁰³ L. M. Alcott, *I ragazzi di Jo*, Milano, Mursia, 1972.

³⁰⁴ *Little Women* [*Piccole donne*], Regia di Mervyn LeRoy, Stati Uniti, 1949.

donne. Ma sotto il suo aspetto un po' *demodè* il film, come il libro, continua a parlarci di ben altri valori»³⁰⁵

³⁰⁵ A. Lurie, *Bambini per sempre*, *op. cit.*, p. 41.

3. Dal *Beautiful Child* all'*Arcadian novel*. Frances Hodgson Burnett

a. Il piccolo *grande Lord*

Perché questo titolo? La risposta la si può trovare tessuta tra i fili delle storie che Frances Hodgson Burnett (1849-1924) ha scritto per l'infanzia. La vita della Burnett è stata non poco complicata, oscillando tra alti e bassi, tra gli stracci e l'opulenza, “tra le stalle e le stelle”, come già fu per un'altra scrittrice per l'infanzia: Louisa May Alcott.

“She wanted life to be a fairy story. She wanted to make dreams come true – her own and other's people. She wanted all her life to be at the Party. But again and again throughout her life reality was a disappointment. It was only in her books that she could make things go the way she wanted them to”³⁰⁶. Frances Burnett avrebbe desiderato che la sua vita fosse come una fiaba, e che suoi sogni diventassero realtà. Che la sua vita fosse come una festa. Ma col passare del tempo, ed affrontando le difficoltà che le si ponevano davanti, si rese conto che la realtà era una delusione, e che solo attraverso le sue storie avrebbe potuto vivere la vita che aveva tanto desiderato. Dando vita ai suoi personaggi ebbe la possibilità di scegliere se farli vivere “per sempre felici e contenti”, identificandosi lei stessa protagonista resiliente di storie immaginate.

Nacque in Inghilterra, a Manchester, nel 1849, figlia di un ricco commerciante della piccola borghesia, Edwin Hodgson; nel settembre del 1853, pochi mesi prima di compiere quattro anni, mentre la madre Eliza era in attesa del quinto figlio, il padre morì in un attacco apoplettico. La madre, dopo aver partorito l'anno successivo una bambina che fu chiamata Edwina in ricordo del padre, inizialmente fu ricoverata dallo shock per l'improvvisa morte del marito, ma si riprese subito con forza, decidendo di sostenere economicamente la famiglia lavorando lei stessa, cosa che a quel tempo pochissime donne facevano.

Seppur la forte volontà e i continui sforzi da parte della madre, la famiglia si impoverì perciò Frances, crescendo, si rese conto di doversi impegnare attivamente nel

³⁰⁶ A. Thwaite, *Waiting for the Party*, Secker & Warburg, London, 1974, p. XI. Trad.: “Voleva che la vita fosse una fiaba. Voleva far diventare i sogni, suoi e degli altri, realtà. Lei voleva che tutta la sua vita fosse come essere ad una festa. Ma di continuo durante tutta la sua intera vita, la realtà fu una delusione. Solo attraverso le storie dei suoi libri le cose sarebbero andate come lei voleva”.

lavoro e, appunto come Louisa May Alcott, incaricarsi della responsabilità di contribuire al sostentamento della famiglia.

Mentre affrontava un'adolescenza sacrificata, emigrò insieme alla famiglia, nel 1865, nel Tennessee rurale. In quegli anni mise alla prova il suo precoce talento di scrittrice, riuscendo a conseguire una buona notorietà nell'ambito della narrativa di consumo, "riecheggiante tematiche proprie della narrativa di Gorge Eliot"³⁰⁷. Infatti, come afferma Alison Lurie: "Frances era una ragazza intelligente, indipendente, autoritaria e piuttosto bruttina, bassa di statura, tozza, rossa di capelli ma con un talento di autentica narratrice"³⁰⁸.

Trasferitasi nel Tennessee, la vita della famiglia Hodgson non migliorò, restando sempre in uno stato di, seppur dignitosa, povertà. Afferma Ann Twahite nella sua biografia *Waiting for the Party* su Frances Burnett (sulla vita della scrittrice angloamericana sono state dedicate non molte biografie, ma quella di Ann Twahite è considerata oltremodo eccellente, infatti come afferma Alison Lurie "is a good book; intelligent, moderate, thoughtful, well documented, well organized, and well written. This is no small achievement... a model of what a literary biography should be"³⁰⁹):

"Frances spent a great deal of time in the forest, but she and Edith knew how worried their mother was and that they must try and earn some money. They tried everything in those early days. Embroidery – and people didn't want it. Music lessons – and people thought them too young. Chickens – and they wouldn't hatch, and when they did they died of the gapes. There was the awful problem, too, of having to sit on the hen to make her to sit on the nest. They tried setting goose eggs and only one hatched and that wasn't a goose. It was a gander, and a plank fell on it and killed it. Late in 1865, soon after sixteenth birthday, Frances set up her own 'Select Seminary'. Actually it was not very select. She would take any pupils who were available. She managed to attract eight children, who paid their fees in cabbages, carrots, beets, potatoes and eggs"³¹⁰.

³⁰⁷ A. Palumbo, *Itinerari formativi di piccole donne*, De Ferrari, Genova, 2002, p. 109.

³⁰⁸ A. Lurie, *Non ditelo ai grandi*, Mondadori, Milano, 1993, p. 68.

³⁰⁹ A. Lurie, 'New York Review of Books', in A. Thwaite, *Waiting for the Party. The Life of Frances Hodgson Burnett*, Godine, Boston, 1991.

³¹⁰ A. Thwaite, *Waiting for the Party. The Life of Frances Hodgson Burnett*, Godine, Boston, 1991, p. 30.

Le giornate di Frances trascorrevano come quelle delle sorelle March: una piccola donna laboriosa, con una famiglia numerosa che, una volta ricca, ormai non lo era più. La giovane Frances tentava di guadagnare qualche dollaro con piccoli lavori come il ricamo, le lezioni di musica o l'allevamento di polli. All'età di sedici anni fondò un Selected Seminary, una sorta di "scuola domestica", che non durò a lungo, a cui parteciparono studenti, altrettanto poveri, che potevano pagare solamente con vivande come patate, carote e uova.

Frances Hodgson, riuscì a cambiare la sua vita e a migliorarla, sottraendo sé e la sua famiglia a continue situazioni simili a quelle vissute durante l'adolescenza, proprio come Louisa May Alcott, grazie all'abile uso della penna.

Non fu un singolo evento ad accompagnare la sua decisione di scrivere storie per l'infanzia, ma una serie molto lunga. Inizialmente, come si è detto, la Burnett aveva deciso di cominciare a scrivere brevi racconti per avere un guadagno economico – "My object is remuneration"³¹¹ –.

Quel racconto venne pubblicato, come altri che lo seguirono. Nel 1872, all'età di ventidue anni, aveva guadagnato già abbastanza per viaggiare e tornare in Inghilterra varie volte.

Frances Hodgson si sposò nel 1873 con Swan Burnett, un oculista con cui ebbe due figli, Lionel e Vivian (prima che Vivian fosse nato, i Burnett pensavano fosse una femmina, quindi quando nacque un maschio gli fu dato ugualmente il nome che avevano deciso).

Scrivono Alison Lurie: "Non può certo sorprendere che Frances Hodgson Burnett diventasse un'autrice per la gioventù. Le piacevano i bambini, con i quali ebbe sempre facilità di rapporti; amava giocare e fu sempre affascinata dalle casa di bambola. Persino nelle sue opere per adulti i personaggi più simpatici, di qualunque età, sono descritti come se fossero simili ai bambini"³¹². Ann Thwaite a proposito afferma che molti dei nessi più dolci e affettuosi che la scrittrice evoca sono quelli tra madre e figlio, tra padre e figlia, tra sorelle o tra amici: "It was undoubtedly true that Frances put no special value in many of her books on the love between man and woman, the sexual relationship. Many of the

³¹¹ "Io miro al guadagno". Questa frase la si può leggere in una lettera che Frances Burnett, all'età di soli diciassette anni, inviò a una rivista femminile di second'ordine insieme al suo primo racconto. In A. Thwaite, *Waiting for the Party*, op. cit., p. 33.

³¹² A. Lurie, *Non ditelo ai grandi*, op. cit., p. 69.

most strongly loving relationships are between mother and son, father and daughter, between sisters, between friends”³¹³.

Col passare degli anni e con l’aumentare di una stabilità finanziaria nella sua vita, cominciò a pubblicare le storie che scaturivano dalla sua fantasia per se stessa, per la sua famiglia – seppure non ebbe molto fortuna in quest’ambito poiché i due suoi matrimoni si conclusero con la separazione e risentimenti reciproci – e per i suoi amici letterati. Frequentava infatti con piacere scrittori e artisti di teatro, filosofi e poeti, e nella sua vita ha conosciuto molti di questi tra cui Ralph Emerson, Mark Twain, Louisa May Alcott, Mary Mapes Dodge, Emily Dickinson, Oscar Wilde, William Dean Howells, Harriet Beecher Stowe e altri ancora. In *Waiting for the Party*, si può leggere di come Mark Twain ammirava Frances, e di come abbia chiesto a lei e a William Dean Howells di scrivere una lunga storia insieme ma che, sfortunatamente, non andò in porto: “Mark Twain admire Frances and it was just at this time that he was dreaming up a scheme for himself, Frances, William Dean Howells and one or two others, each to write a long story based on the same characters and roughly the same situations. Unfortunately it came to nothing. Nor did his scheme that they should hire a private rail- road car, complete with cook, and travel all over the country reading from their works”³¹⁴.

Quando Mary Dodge, amica di Frances e autrice di *Hans Brisker and the Silver Skates*, creò nel 1873 la sua rivista di letteratura per l’infanzia, *St Nicholas*, lo fece con l’intento di fornire a chi lo volesse un “sano divertimento diretto a compensare la produzione letteraria educativa e moraleggiante per l’infanzia”³¹⁵, incoraggiando Frances ad inviarle storie da pubblicare. Infatti la maggior parte dei libri per l’infanzia della Burnett erano già stati precedentemente pubblicati a puntate sulla rivista di Mary Dodge. *Little Lord Fauntleroy*, per esempio, viene scritto e pubblicato inizialmente a puntate sulla rivista *St Nicholas*, nel mese di novembre del 1885.

Un articolo, dal titolo “The Native Element in Fiction”, uscito nel mese di luglio del 1883, pochi anni prima quindi della pubblicazione de *Il Piccolo Lord*, descriveva già Frances Burnett come una scrittrice che dal 1970 è stimata e riconosciuta nel campo della

³¹³ A. Thwaite, *Waiting for the Party*, op. cit., p. 74.

³¹⁴ A. Thwaite, *Waiting for the Party*, op. cit., p. 82.

³¹⁵ “...it had been with the intention of providing wholesome entertainment to offset the didacticism which dogged most writing for children”. In A. Thwaite, *Waiting for the Party*, op. cit., p. 82.

letteratura: “who hold the front rank today in general estimation”, and “had their visible beginnings in the five years following 1970”³¹⁶.

La seconda metà dell’ ‘800, periodo in cui Frances Burnett scrisse il romanzo *Little Lord Fauntleroy*, è un’epoca in cui vengono prodotte moltissime opere per bambini, romanzi che sono diventati dei classici della letteratura per l’infanzia e per ragazzi. Ricordandone brevemente solo alcuni, si nota come Frances Burnett era in amicizia, attraverso corrispondenze, scambi di idee, incontri brevi o lunghe estati passate insieme, con la maggior parte degli scrittori per l’infanzia a lei contemporanei.

Nel 1851-52 era uscito negli Stati Uniti *Uncle Tom’s Cabin* (*La capanna dello zio Tom*), della scrittrice e amica di Frances Burnett, Harriet Beecher Stowe, e “aveva preparato il terreno”³¹⁷, coinvolgendo milioni di lettori sul tema, all’abolizione della schiavitù che avvenne nel 1865 con la ratifica del XIII emendamento della Costituzione degli Stati Uniti d’America, dopo anni in cui l’America, divisa tra Stati del Nord e Stati del Sud, combatteva la Guerra Civile.

Frances e Harriet si conobbero presso Nook Farm, nel Connecticut dove, nell’estate del 1880, Frances passò la stagione estiva. Nook Farm era una comunità fondata nel 1851 da John Hooker e sua moglie, Isabella Beecher Hooker, sorella di Harriet. Anche Twain visse a Nook Farm ma non durante l’estate in cui era presente Frances. Scrive a proposito Ann Thwaite: “The next year Twain was send Frances an inscribed copy of *The Prince and the Pauper*³¹⁸ and it seems likely they had met by this time. Frances was at Nook Farm principally to work with William Gillette, Hooker’s nephew, who had been encouraged by Mark Twain to write for the theatre. Frances had met him on her visit to Boston. He had had a great success with his play *The Professor* and he had promised to help her dramatize her story *Esmeralda*”³¹⁹.

Nel 1868, con *Little Women*, Louisa May Alcott, americana di Philadelphia e figlia del noto trascendentalista Amos Bronson Alcott, aveva tracciato quattro ritratti di

³¹⁶ A. Thwaite, *Waiting for the Party*, op. cit., p. 86.

³¹⁷ Per approfondimenti C. E. Stowe, L. B. Stowe, *Harriet Beecher Stowe: The Story of Her Life*, Houghton Mifflin, Boston, 1911.

³¹⁸ Sul romanzo di Mark Twain, *The Prince and the Pauper* (1882), scrive Peter Hunt: “is a journeyman fantasy with a republican edge – and again with little time for hypocrisy or parents”. In P. Hunt, *An Introduction to Children’s Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2009, pp. 85-86.

³¹⁹ A. Thwaite, *Waiting for the Party*, op. cit., pp. 71-72.

giovani donne, anticonvenzionali protagoniste, modelli femminili positivi ed autentici. Inizia così a delinearci, negli Stati Uniti della seconda metà dell' 800, una letteratura per l'infanzia al femminile “dall'orizzonte aperto”³²⁰.

Frances conobbe per la prima volta Louisa a Concord, quando andò a vedere la storica città e incontrare Emerson. Scrisse Louisa in una splendida recensione nel Bookbuyer sul libro *Little Lord Fauntleroy*: “Grown people, who still love children’s books, will enjoy much which escapes the younger reader in the working out of the fierce old earl’s regeneration”³²¹.

Un'altra donna, l'inglese Florence Montgomery, l'anno successivo aveva scritto *Misunderstood (Incompreso)*, un piccolo capolavoro che ha commosso intere generazioni. Humphrey, bambino irresponsabile e disobbediente in apparenza ma dolce e sensibile nel profondo, pronto a sacrificarsi per salvare la vita del fratello minore Miles, è un personaggio che difficilmente viene dimenticato.

Nel 1876 Mark Twain, con *The Adventures of Tom Sawyer (Le avventure di Tom Sawyer)*, aveva messo da parte i toni edulcorati, che sembrava prevalessero nel gradimento del pubblico, raccontando con esuberante vitalità, venata d'umorismo, le avventure di Tom e Huck³²². Inizialmente Twain affermò di essere uno scrittore per adulti, ma fu persuaso da sua moglie e dall'amico William Dean Howells a pubblicarlo come una storia per giovani. Osservò anche che non aveva mai scritto prima un libro dedicato a lettori di genere maschile, ma che lui scrive per adulti che una volta sono stati bambini: “I write for grown-ups who have *been* boys. If the boys read it and like it, perhaps that is testimony that my boys are real, not artificial. If they are real to the grown-ups, that is proof”³²³.

Due anni dopo, nel 1878 in Francia, era uscito *Sans famille (Senza famiglia)*, di Hector Malot. Afferma Faeti: “Come Kim, che va con il suo vecchio Lama per le strade di un'India splendida e terribile, anche Rémi accompagna il vecchio Vitalis per le strade

³²⁰ E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori Editore, Milano, 1994, pp. 19-20.

³²¹ A. Thwaite *Waiting for the Party*, *op. cit.*, p. 93.

³²² V. Buttafava, *Introduzione*, in F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, BUR, Milano, 1997, pp. 5-6.

³²³ M. P. Bearne, *Mark Twain, 1835-1910*, in P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*, *op. cit.*, p. 85.

in Francia, in un cammino in cui due esistenze tanto diverse sono fra loro messe a confronto proprio mentre si delineano incontri, sorprese, avventure”³²⁴.

Nel 1883, in Italia, invece era apparso, geniale e imprevedibile, il personaggio più nuovo di tutti, il *Pinocchio* di Carlo Lorenzini, in arte Collodi. Figlio emarginato e “diverso”, Pinocchio vive con il padre, uomo povero e solo, costretto a vendere i propri indispensabili indumenti per mandare un figlio a scuola. E una fata che, figura femminile misteriosa, compare e scopare, è “sempre presente e sempre assente”³²⁵.

Il romanzo *Little Lord Fauntleroy*, attraverso il quale la Burnett consacrò la propria fama di scrittrice per l’infanzia, racconta la storia di un bambino, di madre americana e padre inglese, spinto a compiere durante la sua infanzia un viaggio inverso a quello dell’Autrice, dall’America all’Inghilterra.

Little Lord Fauntleroy è un’opera dai toni fiabeschi, in cui è racchiusa una fantasia infantile quasi universale, ovvero quella di non appartenere in realtà alla casetta brutta in cui viviamo, alla famiglia “noiosa e volgare”³²⁶ che dice di esserci consanguinea: i nostri veri genitori devono essere persone affascinanti, ricche e belle, che non ci rimproverano mai, che vivono in una magione, anzi, un castello.

Alison Lurie nel suo libro *Non ditelo ai grandi* afferma che la geniale trovata di Francesc Burnett fu l’aver combinato “la storia di un erede finalmente ritrovato con due altri temi coevi non meno popolari. Uno è il rapporto tra Inghilterra e America, tra una nazione antica, complessa, magari corrotta, e la sua ex colonia, più giovane, più semplice, più rozza e ritenuta più innocente. ... Il secondo tema del *Piccolo Lord Fauntleroy* è quello della redenzione di un adulto per influenza di un bambino affettuoso e accattivante, dotato d’innocenza naturale nell’accezione che le attribuiva Wordsworth”³²⁷.

Innocenza, bontà, bellezza ed eleganza, queste erano le caratteristiche del personaggio di Cedric Erroll. Il *Beautiful Child* spicca tra le pagine del romanzo della Burnett, rappresentato “come un modello decisamente estetizzante di creatura perfetta e

³²⁴ A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Milano, BUR Rizzoli, 2010, p. 151.

³²⁵ A. Faeti, *Gli amici ritrovati, op. cit.*, p. 70

³²⁶ A. Lurie, *Non ditelo ai grandi, op. cit.*, p. 67.

³²⁷ A. Lurie, *Non ditelo ai grandi, op. cit.*, p. 70.

privilegiata della fortuna, secondo un criterio di idealizzazione dell'infanzia propriamente vittoriano, adottato dalla scrittrice agli esordi³²⁸.

Frances Burnett, oltre che scrittrice fu anche madre amorevole e sempre molto presente nella vita dei suoi due figli, Lionel e Vivian.

Infatti la stessa Burnett afferma di aver preso come modello il figlio minore Vivian per creare la figura di Cedric Errol: "It is not a portrait; but, certainly, if there had not been Vivian there would not have been Fauntleroy"³²⁹.

L'immagine del *Bambino Bellissimo*, del *Beautiful Child*, vestito di velluto nero ornato di pizzo candido, diventò famosa, conosciuta e riprodotta anche nella realtà: la storia del *piccolo lord* affascinò non solo i ragazzi ma ancor di più le loro stesse madri. Quindi molti bambini, come Vivian, si ritrovarono a vestire letteralmente gli abiti sfarzosi ed eleganti del giovane lord Fauntleroy, personaggio ormai amato dalle lettrici adulte che aspiravano a ricreare nei propri figli quel modello di *dandy* inglese.

Afferma Peter Hunt: "It is not a story overtly addressed to children, but has a basic fairy-tale element of youth overcoming age, as well as rags-to-riches – fulfilling both child and adult fantasies"³³⁰.

Proprio per questo, come scrive Palumbo, il romanzo *Little Lord Fauntleroy* può essere considerato un romanzo di genere, "prodotto da una *woman-writer*, era destinato a far fantasticare donne, seppur in merito al futuro della prole e alle forze rigeneratrici della giovinezza"³³¹.

L'idea di crinoline, pizzi e velluti sembra essere venuta alla Burnett dopo l'incontro con Oscar Wilde, che andò in visita a casa Burnett durante un ciclo di conferenze che tenne in America nel 1882 vestito da vero *dandy* dell'epoca, ovvero con un cappotto di seta, un panciotto fiorito, calzoni scuri al ginocchio, calze di seta e scarpe di vernice dalla fibbia alta e infine un modesto fiore all'occhiello: "He came to her house wearing a black silk claw-hammer coat, fancily flowered dark waistcoat, knee breeches, silk stockings and patent leather pumps with broad buckles, an inconspicuous flower in

³²⁸ A. Palumbo, *Itinerari formativi di piccole donne*, op. cit., pp. 109-110.

³²⁹ A. Thwaite, *Waiting for the Party*, op. cit., p. 90.

³³⁰ P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*, op. cit., 93.

³³¹ A. Palumbo, *Itinerari formativi di piccole donne*, op. cit., p. 110.

his button-hole. It is tempting to assume that the Burnett boys' clothes, to be immortalized by *Little Lord Fauntleroy*, were influenced by this visit³³².

Tutto il libro è costruito intorno all'incontro/scontro il vecchio e il nuovo mondo, tra la vecchia Inghilterra (il nonno, conte di Dorincourt) e la nuova America (Cedric e *Dearest*, la mamma); ma non solo, questi due mondi sono rappresentati nel romanzo attraverso le figure del nonno e del bambino, del rapporto tra *vecchie e nuove classi sociali ed educative*, tra *vecchie e nuove concezioni di famiglia*.

È un duello, come scrive Buttafava, “fatto di battute, di piccoli episodi, di tenerezze immeritate e di cattiverie gratuite, di umile accettazione e di sprezzante alterigia”³³³.

Da una parte del mondo ci sono il giovane e bello Cedric, sua madre e suo padre, e dall'altra il vecchio lord, il conte di Dorincourt. Cedric è un bambino sensibile e buono, caritatevole come la madre, amico dei più umili, dal sorriso pronto e lo sguardo puro e innocente: “La sua più grande attrattiva era quel suo modo allegro, impavido e aggraziato di fare con la gente; forse questo nasceva dal fatto che lui aveva una natura molto fiduciosa e un cuoricino gentile che provava simpatia per tutti e voleva mettere ognuno a suo agio come lo era lui”³³⁴. Inoltre Cedric “capiva in un attimo i sentimenti di chi gli stava attorno, forse perché aveva vissuto tanto con suo padre e sua madre, che erano sempre affettuosi, premurosi, teneri ed educati. A casa non aveva mai udito una parola sgarbata o poco cortese, era sempre stato amato, accarezzato e trattato con tenerezza [...] aveva sempre udito chiamare sua mamma con nomi affettuosi e graziosi, e così quando parlava li usava anche lui; aveva sempre visto che suo papà badava a lei e se ne prendeva gran cura e così aveva imparato a farlo anche lui”³³⁵.

La madre, una giovane americana, prima rimasta orfana e poi vedova, era una donna silenziosa, dallo sguardo “sempre triste e sconcolato”. *Dearest* – “mia cara”, “mio tesoro” – chiamata così prima dal marito e poi dal figlio, possiede ormai una patetica rassegnazione di fronte al dolore per cui, afferma nel romanzo, “l'unica nota di contentezza è Cedric”. Infine il padre, morto giovane in seguito ad un malore misterioso, aveva “un bel volto e una bella figura forte e aggraziata, un sorriso luminoso e una voce

³³² A. Thwaite *Waiting for the Party*, *op. cit.*, p. 71.

³³³ V. Buttafava, *Introduzione*, in F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, *op. cit.*, p. 7.

³³⁴ F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, *op. cit.*, pp. 13-14.

³³⁵ F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, *op. cit.*, p. 14.

dolce e gaia; era coraggioso e generoso e aveva il cuore più gentile del mondo, e sembrava che avesse il potere di farsi amare da tutti”³³⁶.

In contrapposizione a questo quadro familiare, “miracolo di tutte le virtù umane, improbabile ed eccessivo”³³⁷, smisuratamente edulcorato e ostentatamente “buono”, si trova il “cattivo” conte, un vecchio cinico e arrogante, incapace di amare il prossimo, dall’animo inaridito da una vita fatta di solitudine.

Il conte, nonno di Cedric, che inizialmente non aveva approvato il matrimonio tra il figlio e la donna americana, chiama a sé il nipote in Inghilterra, non per amore ma poiché Cedric è diventato l’ultimo erede del suo titolo. Compiendo perciò un viaggio per mare, come si è detto, inverso rispetto a quello che l’*Atrice* aveva compiuto, Cedric insieme a *Dearest* che sceglie di seguirlo, dall’America si trasferiscono a vivere in Inghilterra, ma separati: il bambino dai capelli come l’oro, Lord Fauntleroy futuro conte di Dorincourt, va a vivere insieme al nonno nel castello di famiglia, mentre la madre viene separata dal figlio, che sceglie di non opporsi ai voleri del conte e va ad abitare a qualche chilometro in un cottage. Questo perché il conte, colmo di una sprezzante alterigia, non voleva vivere sotto lo stesso tetto con la moglie americana del figlio morto.

Si nota quindi come, fin dall’inizio del romanzo e per la maggior parte della storia, il protagonista viva in quello che Ann Alston definisce “dysfunctional families”³³⁸: Cedric inizialmente viene separato da sua madre per volere del nonno, ma successivamente, alla fine della storia, si può notare l’inizio di un’unione, di un cambiamento familiare.

Se si legge *Il piccolo Lord* con una lente d’ingrandimento dietro l’happy end la messa in scena di rappresentazioni inedite per l’epoca. Come ad esempio il rovesciamento di prospettiva della figura del *mentore*³³⁹ che, di solito, è un adulto, un anziano. Il Piccolo Lord diventa teatro di uno dei più intensi e profondi rapporti tra *senex* e *puer*³⁴⁰, due grandi archetipi, entrambi alle prese con un viaggio iniziatico carico di significato. Ma in questo caso ci si imbatte in un capovolgimento di prospettiva, che porta alla ribalta nuovi

³³⁶ F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, op. cit., p. 11.

³³⁷ V. Buttafava, *Introduzione*, in F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, op. cit., p. 7.

³³⁸ A. Alston, *The family in English children's literature*, London, Routledge, 2008, p.41.

³³⁹ Sulla figura del mentore cfr. Hillman, *Puer aeternus*, Adelphi, Milano, 1999; W. Grandi, *Infanzia e mondi fantastici*, BUP, Bologna, 2007.

³⁴⁰ Cfr. Hillman, *Puer aeternus*, op. cit.

“piccoli mentori”, che rieducano alla vita persone anziane, in particolare, i loro nonni. Emblematico è il caso di Heidi³⁴¹ e di Cedric: i due bambini, attraverso il loro affetto, la freschezza della loro età e la curiosità del cambiamento, rieducano alla vita i loro nonni induriti dalla vita facendo breccia nei loro sentimenti e trasformandoli nel profondo dell’anima.

³⁴¹ J. Spyri, *Heid*, PIEMME, Milano, 2012.

b. Piccole principesse

Tra le pagine che la Burnett dedica all'infanzia troviamo *A Little Princess* uscito nel 1888. Pubblicato successivamente al romanzo *Little Lord Fauntleroy*, tratta delle vicende di Sara Crew, bambina che, pur non essendo una principessa, come afferma il titolo del racconto – *Piccola Principessa* – si investe per gioco di quell'immaginario titolo, dichiarando di farlo “provare a far finta di esserlo”³⁴². Infatti, a differenza di Cedric, inizialmente povero e poi Lord, Sara è ricca in partenza e successivamente, attraverso la povertà, scopre di possedere un cuore “nobile”. Anche questa volta si ha perciò un improvviso rovesciamento, inverso a quello più comune nelle **fairy-tale: dalla ricchezza alla misera, anziché viceversa**³⁴³.

Orfana di madre, Sara ha vissuto fin dalla nascita in India col padre, il capitano Crew. Abituata ad una vita totalmente diversa, dove il sole batte cocente e tutto risplende di colori luminosi e vivaci, la giovane protagonista si ritrova a dover vivere in un paese “dove il giorno era buio come la notte”³⁴⁴, Londra.

Sara era preparata a quel cambiamento, all'arrivo in quella città così cupa e nebbiosa, che lei chiama “laggiù”. Il padre le aveva parlato per anni che arrivata ad una certa età si sarebbero dovuti lasciare e stare separati per alcuni anni. Ciò che la aspettava era l'ingresso in un collegio per signorine. Passaggio eventuale per le figlie di ricche famiglie che speravano di dare loro un'educazione, non tanto scolastica quanto improntata ad una preparazione verso il loro futuro ruolo di mogli e madri.

La bambina “non aveva conosciuto la madre, morta nel darla alla luce, e non aveva perciò avuto modo di rimpiangerla. L'unica persona che aveva al mondo era il padre, giovane, bello, ricco e affettuoso; avevano sempre giocato insieme e si volevano un gran bene”³⁴⁵.

Anche al padre, rimasto vedovo con la figlia che considerava la “sua donnina”, l'idea di allontanarla da sé non piaceva. Non essendosi risposato, aveva tenuto accanto a sé la bambina viziandola, trattenendola il più possibile in quella sfera familiare ed

³⁴² F. Hodgson Burnett, *La piccola Principessa*, Einaudi, Torino, 2013, p. 43.

³⁴³ Cfr. B. Solinas Donghi, *I principi e i poveri. Frances Hodgson Burnett*, LG Argomenti a. 21, n. 1-2, gen. apr. 1985, pp 58-66.

³⁴⁴ F. Hodgson Burnett, *La piccola Principessa*, op. cit., p. 5.

³⁴⁵ F. Hodgson Burnett, *La piccola Principessa*, op. cit., p. 6.

investendola talvolta di un ruolo non consono alla sua giovane età, sostituto affettivo della madre assente, altre volte riportandola alla sua dimensione infantile attraverso l'acquisto di bambole, compagne di giochi per la sua donnina.

Come afferma Carlo Pagetti nella sua Introduzione al romanzo di Frances Burnett, “sia ne *Il piccolo lord*, che in *La piccola principessa*, e poi ne *Il giardino segreto*, la scrittrice rielabora momenti cruciali della sua esperienza, tra cui la condizione di orfano, o diorfana, di chi ha perso il padre in tenera età”³⁴⁶.

La giovane Sara, incatenata ai principî della supremazia patriarcale consona dell'epoca vittoriana in cui questo romanzo è stato scritto e in cui si svolge, alla morte inaspettata del padre, resta senza protezione. Senza difese esterne, l'unica carta che le resta è la sua mente, il suo “originale” carattere e modo di fare. Il termine “originale” o “bizzarro”, nel romanzo in inglese “queer”, viene accostato molto spesso al personaggio della bambina. Lo sguardo, emblematico accesso al cuore della bambina, la contraddistingue dalle altre sue compagne di collegio. Osservata, chi le sta intorno sente di perdere le difese, uno sguardo “che riesce a scavarti dentro”. Forse per la sua capacità immaginativa, per la sua voglia di leggere e di sapere, per il suo persistente *make believe*, Sara Crew riesce a salvarsi. Non tanto grazie all'aiuto dell'amico del padre morto, il signor Carrisford, quanto alla forza che la bambina aveva dentro di sé. Nuova Sherazade vittoriana, Sara, chiusa nella sua soffitta, riesce a trovare la chiave per aprire le porte della fantasia, non solo attraverso la lettura, ma soprattutto attraverso il racconto. Sara diventa così la narratrice per antonomasia. Attorno a lei bambine ricche e povere, lascari e scimmie, intenti ad ascoltare e bere ogni parole che esce dalla sua bocca come elisir vitale e rigenerante: “Voglio bene a questa bambina, perché è sola come me. Di solito racconta le sue fantasie alle amiche che vengono qui di nascosto. Una sera che ero triste, mi sono avvicinato all'abbaino e ho ascoltato le sue parole: descriveva con molti particolari come potrebbe essere questa cameretta con qualche piccola comodità in più. Era come se la vedesse davanti agli occhi, e man mano che raccontava si accalorava sempre più, tanto da sembrare quasi contenta. Il giorno dopo il Sahib era malinconico e non si sentiva bene, così per distrarlo gli ho raccontato quello che avevo visto e sentito. Lui mi ha ascoltato

³⁴⁶

C. Pagetti, *La vita è un racconto*, in F. H. Burnett, *La piccola Principessa*, op. cit., p. X.

con grande attenzione ed interesse, facendomi molte domande, e alla fine ha deciso che sarebbe bello trasformare in realtà i sogni della bambina”³⁴⁷.

L’happy end in questo romanzo prende un retrogusto dolce-amaro poiché seppure la giovane eroina, superate le prove e restando “la bambina che non è una mendicante” sottratta alla dura gretta ed egoista Miss Minchin e da un futuro di povertà e sottomissione, Sara diventa orfana assoluta. Orfana di madre e successivamente di padre, con *La piccola principessa* si ha la conferma che uno dei motivi ricorrenti della narrativa burnettiana è la scarsa protezione fornita dalle figure paterne nei confronti dei figli o delle figlie. Al loro posto il lettore trova sostituti più anziani che ne fanno le veci. Senex che hanno solo che imparare dall’infanzia di cui dovrebbero prendersi cura, i bambini ricreano il legame familiare che gli era stato reciso dalla vita troppo presto. La famiglia rinasce così attraverso nuovi legami tra i giovani protagonisti della children’s literature e le figure genitoriali, talvolta, sostitutive.

Il romanzo de *La piccola principessa* segue lo sguardo della giovane protagonista e ciò che coglie attorno a sé. Interpretando il carattere di ogni persona che la circonda, Sara crea un collegamento tra esseri umani e le loro case e mobili. Si parla quindi della complessa simbologia che si sviluppa su “la casa-corpo vivente, la casa corpo-femminile” che “rispecchia e iperdetermina la personalità di chi la abita”³⁴⁸.

Ancora una volta nella letteratura per l’infanzia l’individuo rappresenta il luogo in cui vive, o viceversa la casa identifica la persona. Nel caso della signorina Minchin, Sara pensò spesso che la vasta e squallida casa di mattoni che portava la targhetta di “Collegio esclusivo per signorine” le somigliasse molto: “alta, cupa, rispettabile e brutta”³⁴⁹.

Come diversamente per quella che lei chiamava “la Grande Famiglia, non perché fosse composta da adulti – anzi, erano quasi tutti bambini –, ma perché era molto numerosa”, che doveva avere “poltrone e divani grandi e comodi, e la tappezzeria con i fiori rossi [...] calda, allegra e garbata come loro”³⁵⁰.

³⁴⁷ F. Hodgson Burnett, *La piccola Principessa*, op. cit., p. 136.

³⁴⁸ E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in E. Beseghi (a cura di), *L’isola misteriosa. Quaderni di letteratura per l’infanzia*, Milano, Mondadori, 1988, pp 68, 64.

³⁴⁹ F. Hodgson Burnett, *La piccola Principessa*, op. cit., p. 8.

³⁵⁰ F. Hodgson Burnett, *La piccola Principessa*, op. cit., p. 103.

c. Giardini segreti, segreti familiari

Il romanzo per cui Frances Hodgson Burnett è maggiormente conosciuta – sebbene che nella seconda metà dell’800 *Little Lord Fauntleroy* ebbe un enorme successo, e molte lettrici ricordano la sdolcinata storia dell’orfana Sara Crew sperando ancora oggi di svegliarsi circondate da mussole, tappeti, broccati e cibo da principesse – uscì nel 1911, col titolo di *The Secret Garden*.

Ormai familiare e caro alla scrittrice Frances Burnett, il *Cinderella theme* può essere rintracciato anche in *The Secret Garden*. In questo romanzo si nota come il tema “cenerentolesco” varia, non avendo più come protagonista un *Beautiful Child*, un *Bellissimo Bambino* come il piccolo lord di Dourincourt – bello, buono ed educato – o una *Piccola Principessa*, che pur non essendo di sangue reale si comporta come tale, bensì una bambina viziata e petulante, rendendo la crescita e quindi il cambiamento nei comportamenti della giovane protagonista Mary un trionfo finale ancora più notevole. Afferma a proposito il noto studioso Dennis Butts, “employs the very familiar pattern of a *Cinderella*-type narrative, in the story of the lonely and neglected heroine Mary Lennox, but varies the expected formula by depicting the young heroine as not merely neglected but also erratically spoiled and petulant, and this make the Mary's growth and final triumph even more remarkable”³⁵¹.

L’Autrice colloca nel romanzo il topos dell’orfano, tema caro alla letteratura per l’infanzia e per ragazzi, e lo capovolge: Mary Lennox non è né brava né buona, non assomiglia ai suoi predecessori – Cenerentola, Oliver Twist, Heidi, Jan Eyre, per fare solo qualche esempio –, al contrario è presentata dalla Burnett come una bambina viziata e dispotica, anaffettiva nei confronti di chiunque la circonda.

Incontriamo Mary in India, durante ad un’epidemia di colera che colpisce moltissime persone, tra le quali i suoi genitori e la servitù indiana. La Burnett fin dalle prime pagine narra la storia di una bambina infelice, cresciuta dai domestici e non dai genitori, che non si curavano di lei. Questi infatti, seppur vicini fisicamente alla figlia, ne restavano affettivamente lontani, separati. La giovane protagonista si salva infatti grazie al suo “male”: tutti si dimenticano di lei. Viene ritrovata, passata l’epidemia, molti giorni

³⁵¹ D. Butts, *Introduction*, in D. Butts, *Stories and Society: Children's Literature in its Social Context*, Macmillan, Basingstoke, 1992, p. xii.

dopo nella sua nursery, in attesa che qualcuno la venisse a cercare e si prendesse cura di lei.

Mary è una bambina inglese che però è nata e cresciuta in India, dove ha imparato a disprezzare la servitù, ed essere esaudita in ogni suo piccolo capriccio, a non dare né ricevere affetto³⁵².

Salvatasi dal contagio, rimasta orfana di entrambi i genitori, viene mandata a vivere nella brughiera della Yorkshire, a Misselthwaite Manor, presso uno zio, fratello della madre, che non aveva mai incontrato prima.

Vediamo come Mary resti dura, imperturbabile ai terribili cambiamenti nella sua vita. Dato che i genitori non si prendevano mai cura della bambina, non è da biasimare forse che questa non senta la loro mancanza. Ma la Burnett pone di fronte allo sguardo attento del lettore sì una protagonista dal carattere forte, indipendente e dirompente, ma che è pur sempre una bambina, che cela i suoi veri sentimenti dietro una dura scorza, causata da una vita senza affetti: “Mary aveva guardato volentieri sua madre da lontano, e le era sempre apparsa bella come una fata, ma l’aveva conosciuta così poco che non aveva imparato ad amarla; non poteva quindi rimpiangerla ora che non c’era più”³⁵³.

Afferma a proposito Peter Hunt: “Like Jane Eyre and Ann Shirley [Mary] is a disruptive orphan – but unlike her predecessors for whom home is a key symbol, Mary does not even know where hers is. She is an orphan who does not miss her parents”³⁵⁴.

Mary è un’orfana senza casa, senza ovvero il luogo in cui si trovano gli affetti e non inteso semplicemente come un riparo. Gli adulti non concedendo all’infanzia l’amore e le cure di cui avrebbe bisogno, destinandola a vite tristi e infelici. La casa e i suoi giardini sono metafore che non solo racchiudono “la chiave per il cuore” di Mary, ma anche le risposte ad un’educazione repressiva da parte di adulti che tentano di tenere fuori quello che va taciuto. “The house and its grounds are metaphors not only for Mary psyche, with its hidden damaged child and dead mother, but also for the structure of adult civilization, which represses what should be let out”³⁵⁵.

³⁵² Cfr. A. Petrina, *Isole misteriose e giardini segreti: il romanzo d’avventura*, in L. Tosi, A. Petrina, *Dall’ABC a Harry Potter. Storia della letteratura per l’infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

³⁵³ F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, BUR, Milano, 2013, p. 13.

³⁵⁴ P. Hunt, *Introduction*, in F. H. Burnett, *The Secret Garden*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. xii.

³⁵⁵ P. Hunt, *Introduction*, in F. H. Burnett, *The Secret Garden*, *op. cit.*, p. xv.

Il rapporto tra adulti e bambini in questo romanzo appare caratterizzato da una forte incapacità da parte dei primi di riconoscere ed accettare l'infanzia e la sua indeterminatezza, a prescindere da ciò che per l'adulto deve essere e diventare.

Mentre il lettore si intenerisce per la situazione in cui Mary si ritrova, il suo carattere sgradevole – da non confondere con il monello Tom Sawyer o con Pinocchio – diventa scoraggiante. Apostrofata come “Mistress Mary, quite contrary”³⁵⁶, la bambina compie un viaggio sia fisico – dall'India all'Inghilterra, dalle terre esotiche fino ad approdare all'ambiente domestico³⁵⁷ – che interiore: la protagonista crescerà e cambierà il suo carattere imparando dal “solido buon senso delle persone più povere legate alla terra, e il giardino nascosto che la protagonista scopre ed inizia a coltivare, coinvolgendo anche Colin, viziato e malaticcio, che ritroverà salute e voglia di vivere nel continuo contatto con i misteri della natura”³⁵⁸.

L'arrivo di Mary a Misselthwaite Manor, molto simile a quello della sua cugina di carta Jane Eyre a Thornfield, è in deciso contrasto con quello del piccolo futuro Lord al castello di Dourincourt. La Burnett infatti dedica diverse pagine alla descrizione degli alberi “così belli e maestosi” che circondavano il castello che “era il più bello di tutta l'Inghilterra”. Mentre Cedric si avvicinava alla sua futura casa, “sentiva un profondo senso di piacere per la bellezza di ciò che intravedeva attraverso i rami vigorosi: l'immensa, meravigliosa distesa del parco”³⁵⁹; per Mary, *au contraire*, l'arrivo nella sua nuova dimora, anticipato dai racconti della signora Medlock sul castello e sullo zio, il signor Craven, “pareva una fiaba, ma una di quelle fiabe che rattristano invece di divertire. Una casa di cento stanze, quasi tutte chiuse a chiave, una casa in mezzo alla brughiera

³⁵⁶ F. H. Burnett, *The Secret Garden*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 10. La filastrocca, recitata per canzonarla dal figlio di un pastore protestante inglese che la ospitò in casa sua, fa: “Mistress Mary, quite contrary,/ How does your garden grow?/ With silver bells, and cockle shells, / And marigolds all in a row”. La traduzione: “Signorina Musolungo/ come cresce il tuo giardino?/ Sei tu nata sotto un fungo, / o nei pressi del camino?” in F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁷ Sulla relazione donna-casa nella letteratura cfr. E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in E. Beseghi, *L'isola misteriosa. Finzioni di fine secolo*, Mondadori, Milano, 1995; L. Cantatore, *Ottocento fra casa e scuola*, in L. Cantatore (a cura di), *Ottocento fra casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, Unicopli, Milano, 2013.

³⁵⁸ A. Petrina, *Isole misteriose e giardini segreti: il romanzo d'avventura*, in L. Tosi, A. Petrina, *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011, p. 256.

³⁵⁹ F. H. Burnett, *Il piccolo Lord Fauntleroy*, BUR, Milano, 2010, p. 80.

(che cos'era poi una brughiera?), un padrone gobbo che si chiudeva nel suo appartamento: tutte cose che mettevano paura solo a pensarci"³⁶⁰.

Alla protagonista, giunta al castello, vengono date due regole: non girare per il castello, ma restare nei suoi appartamenti, e non curiosare in giro. Due regole, due infrazioni: i misteri infatti che circondano il castello ed i suoi giardini risvegliano la curiosità della bambina, portandola ad esplorare le cento "stanze che sussurrano"³⁶¹ chiuse a chiave.

Chiuso in una delle cento stanze, ma soprattutto chiuso nella roccaforte delle sue insicurezze, Mary scopre suo cugino Colin, che "vive in una volontaria clausura. Ciò che lo tiene imprigionato sono le sue stesse ossessioni: quella di aver causato la morte della madre con la sua nascita e quella di essere destinato a diventare gobbo come il padre. Lo stesso padre, che è fonte dei dispiaceri del bambino: Colin infatti crede che né lui né altri desiderino che lui viva. Racconta così di suo zio alla cugina: "Il dottore è cugino di mio padre; è molto povero, e se io muoio erediterà tutto lui. Per questo anche lui non desidera che io viva un pezzo".

Frequentando sempre più le stanze del cugino, Mary sente di potersene occupare: entrambi viziati e scorbutici, la bambina è l'unica che riesce ad ascoltarlo e a farsi ascoltare. Per di più il suo egoismo, così in contrasto con ciò che normalmente si richiedeva alle donne dell'epoca, si rivela indispensabile durante le crisi di nervi del cugino, a cui riesce a tener testa. Nota Peter Hunt: "Colin is a metaphor for a distortion wrought by Victorian family life and [...] he turn *Fauntleroy* inside-out"³⁶². In contrasto con i protagonisti dei suoi romanzi precedenti, *Il piccolo Lord Fauntleroy* e *La piccola principessa*, rispettivamente Cedric e Sara, ne *Il giardino segreto* incontriamo Colin e Mary, molto lontani dall'essere dei *beautiful child* o delle principesse dal cuore generoso. Una delle caratteristiche predominanti del romanzo è il fatto che proprio questi due bambini, così feriti dalla totale solitudine sentimentale che fin dalla nascita li circonda e dal carattere sgradevole, riescano a salvarsi a vicenda, senza l'aiuto alcuni degli adulti. Per Mary appunto non è un benefattore o un amore romantico ciò che favorisce la sua

³⁶⁰ F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, op. cit., p. 21.

³⁶¹ Cfr. E. Beseghi, *Interiors*, op. cit.

³⁶² P. Hunt, *Introduction*, in F. H. Burnett, *The Secret Garden*, op. cit., p. xix. Sul tema cfr. F. Inglis, *The promise of Happiness: Value and Meaning in Children's fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

trasformazione, la sua crescita. Bensì impara a prendersi cura di sé, a sperimentarsi e ad accettare se stessa e ciò che la circonda all'interno della natura.

Accanto ai due cugini, giovani signori del castello, emerge vivace e allegra la figura di un terzo ragazzo: Dickon. Il suo personaggio è in tutto un richiamo alla natura e alla figura del dio Pan. Mary stessa “temeva che quasi che Dickon non fosse altro che un folletto del bosco, che poteva sparire prima del suo ritorno”³⁶³. Fratello della cameriera Marta, dagli occhi del color del cielo a furia di guardare in alto, Dickon accompagna inizialmente Mary e successivamente anche Colin nella loro avventura. In grado di emettere un soffio vitale, fa germogliare anche i semi nei luoghi più inconsueti: “Dickon fa nascere i fiori anche dai muri. La mamma dice che li fa nascere con la voce”³⁶⁴.

Dalle pagine del romanzo sbocciano, talvolta più presenti altre meno, quattro figure femminili: la signora Lennox, madre di Mary, la moglie del signor Craven, madre di Colin, la madre di Dickon e di Marta ed infine la madre per antonomasia, Madre-Natura.

Se le prime due, un po' volontariamente un po' perché “costrette”, non hanno ricoperto del tutto il ruolo materno nei confronti dei loro figli, le altre due figure femminili dirompono in tutto il loro essere, proteggendo, educando, indirizzando, curando e rinfrancando non solo i bambini ma chiunque le circonda.

La signora Lennox, fin dalla prima pagina, viene descritta dalla Burnett come una signora molto bella, che “si era occupata solo di feste e di ricevimenti, e di divertirsi in mezzo a gente allegra. Forse per questo non aveva mai desiderato di avere una bambina, tanto che, quando Mary nacque, l'affidò subito a una balia indiana col preciso incarico di tenerla il più lontano possibile da lei”. Poche righe e fin da subito il lettore si trova davanti l'immagine di una donna completamente indifferente e anaffettiva nei confronti della figlia, che vive in maniera egoistica il cui scopo nella vita è prendersi cura solo di se stessa.

La seconda, la madre di Colin, moglie del signor Craven, è un fantasma o un ricordo di una madre e moglie che non è mai potuta essere. Tra le pagine del romanzo la sua presenza aleggia costante, pur senza essere presente fisicamente nel racconto, in realtà domina buona parte della storia e, soprattutto, si trova al centro di un altro mistero. Può

³⁶³ F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, op. cit., p. 108.

³⁶⁴ F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, op. cit., p. 83.

una persona morire due volte? Il lettore infatti si trova interdetto dal decifrare la causa della morte della donna, divisa tra il suo ruolo di madre e di donna. La Burnett, come Pollicino, lascia tra le pagine del romanzo vari sassolini, indizi, affermazioni o bugie bianche che lasciano il dubbio a chi li trova su quale strada prendere per sciogliere l'ingarbugliato mistero. Il chiarimento "è lasciato forse alla capacità ermeneutica delle lettrici", afferma Laura Zardi, i lettori indosseranno i panni di Mary disvelando il segreto della morte della signora Craven, spostando l'erica che cela la porta che apre il giardino. Crediamo di vedere il ricordo della donna, morta ai piedi dell'albero il cui ramo spezzato non è riuscita a trattenerla, a difendere quella "leggerezza" che la manteneva in alto, distante dalle ombre terrene, dai mali della vita. Quando il lettore insieme a Mary fa la conoscenza di Colin, il bambino ricorda molto la madre: bianco come un cadavere, come a sottolineare la sua sostanziale precarietà nel mondo, continua a "non vivere"; accanto a lui la morte, che aleggia come una presenza. "È morta quando sono nato io", rivela Colin, lasciando cadere un sassolino che ci confonde e incuriosisce. Dopo dieci anni, l'età del bambino misterioso e del giardino segreto, Mary scopre inconsapevolmente un altro tassello della scacchiera. Un ramo spezzato, simbolo di una vita spezzata, ci ricorda il rovescio della scena presente durante l'epoca vittoriana. Le "cose delle quali non si parla"³⁶⁵, metodo diffuso in tutta la società, determinò l'uso di evitare ciò che si credeva sconveniente vedere. Argomenti tabù quali la sessualità, la prostituzione, la malattia, la morte, ci porta ad ipotizzare la possibilità che la signora Craven non sia deceduta in giardino fatalmente ma che sia morta durante il parto. Che alla Burnett siano volontariamente caduti i "sassolini", o che "se li sia tolti dalle scarpe"? Si domanda Peter Hunt: "The questions that Burnett's books leave us with involve many strands of the feminist, popular culture and post-colonialism debates. Centrally, are the books tales of empowerment (of the female, of the child, of the colonial worlds) or acknowledgments of the continuing lack of power? Does the fact that these books are romances provide hope for their readers, or does it underline the fact that the male, adult, empire hegemony cannot be defeated except by fantasy?"³⁶⁶

³⁶⁵ Cfr. J. Chastenet, *La vita quotidiana in Inghilterra ai tempi della regina Vittoria*, BUR, Milano, 1985, pp. 146-159.

³⁶⁶ P. Hunt, *Children's Literature*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 44.

La terza e la quarta figura femminile che incontriamo nel romanzo sono soprattutto due figure che rimandano alla maternità, alla magia della rinascita e della vita: una è la madre di Dickon e Martha, la signora Sowerby e l'altra è Madre Natura. Entrambe hanno in comune la capacità di portare felicità e conforto alle persone che le circondano. Chi entra in contatto con loro, talvolta anche indirettamente, subisce fin da subito un profondo e forte cambiamento. Una positiva reazione dell'animo, come un sorriso che risponde ad un sorriso. "La tua mamma è piena di magia come te, Dickon" afferma Colin all'amico in una delle sue gite all'aria aperta nel giardino segreto. Una magia che passa di madre in figlio, di persona in persona, di albero in fiore: "La magia è in voi" afferma Dickon un giorno a Colin, "è la stessa magia che fa crescere questi fiori"³⁶⁷.

Il lettore incontra indirettamente per quasi tutto il romanzo le due figure materne, dato che sia quella "in carne ed ossa" sia quella che cresce rigogliosa e fa risplendere la brughiera, restano sullo sfondo, parlando e rispondendo a chi le vuole e sa ascoltare. Solo alla fine, in mezzo ad una valle di lacrime, il lettore entra direttamente in contatto con entrambe, solo quando lo sguardo bambino si incrocia e viene riconosciuto da quello adulto. L'incontro reale con la signora Sowersby, i bambini e il giardiniere Ben, avviene solo nel penultimo capitolo, come racchiuso in una bolla aldilà del tempo e dello spazio, altrove fantastico: "L'edera le faceva da sfondo e il sole, calando tra i rami, ne illuminava il volto fresco e sorridente e il mantello turchino: pareva un'immagine uscita da un libro di fiabe. Aveva degli occhi buoni, che parevano abbracciare tutto con uno sguardo: i ragazzi e Ben, le bestiole e i fiori in boccio. Era apparsa all'improvviso, ma non pareva per nulla un'intrusa"³⁶⁸.

La madre di Dickon infatti era già a conoscenza del giardino e di cosa vi stava accadendo all'interno delle sue mura: "non passò molto tempo che Dickon, ricevuto il permesso da Colin, le svelò per intero il grande segreto. «Della mamma ci si può fidare»"³⁶⁹. Gli adulti, solitamente disinteressati dal mistero, da ciò che sta "fuori", incapaci di comprendere l'infanzia nella sua interezza e nella sua disarmante ambiguità, sono rimasti estranei al giardino segreto, tutti tranne due. Insieme alla signora Sowersby l'unico ad essere a conoscenza del giardino e della sua rinascita è il giardiniere Ben.

³⁶⁷ F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, op. cit., p. 213.

³⁶⁸ F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, op. cit., pp. 254-255-.

³⁶⁹ F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, op. cit., p. 232.

Sempre vicino al terreno, dalle mani “sporche” di quel terriccio colmo di vita, nodose come rami che si prendono costantemente cura della natura che lo circonda, Ben è un “uomo-albero”, un mentore anziano, che respinge la società e le sue regole sociali. Solo loro si distinguono e, come i bambini, “vedono cose che gli adulti non vedono, entrano in dimensioni che per gli adulti non esistono, o trasformano il qui in un altrove per lo sguardo con cui lo colgono”³⁷⁰.

Afferma sempre Grilli: “il bambino ri-anima il mondo, lo guarda con rinnovato incanto, con un tipo di sguardo che sa percepire insieme il visibile e l’invisibile”³⁷¹. Come l’amore che circonda il giardino e infonde nuova linfa all’infanzia che lo abita, guarendo i bambini dalle loro malattie psicosomatiche, dalla infermità fisica e affettiva che stringeva e costringeva l’intera famiglia. I bambini ridonano la vita al giardino aprendo le porte del loro cuore al possibile e all’impossibile. Insieme alla voglia di vivere riottengono qualcosa di essenziale: la loro infanzia.

Le immagini genitoriali cambiano grazie all’intraprendenza dell’infanzia, abbattendo i muri dietro cui l’adulto troppo spesso si rifugia, chiuso nella sua vana illusione di protezione. L’infanzia disarmante, si apre alle stranezze e alle novità, portando con sé il cambiamento. Prende campo un nuovo significato di maternità, che si evolve, cambia e con sé trasforma il rapporto tra adulto e bambino, riportando allo stesso tempo in vita la figura paterna, distante e quasi del tutto assente all’interno del romanzo.

La protagonista Mary, lontano dallo stereotipo della bambina vittoriana, rompe gli schemi attirando sia ombra che luce sull’immagine dell’infanzia, soprattutto al femminile, dell’epoca. Come le eroine di carte a lei contemporanee citate in questo capitolo, Mary si ritrova catapultata in un mondo diverso da quello a cui era abituata, un luogo poco accogliente e misterioso. Solo lei riesce a portare una nuova luce all’interno della vita della famiglia Craven, diventandone parte integrante, indispensabile ad una nuova rinascita.

Quando il pettirosso finisce di costruirsi il nido, si vede come anche i bambini concludono la ri-costruzione del loro. Un nido familiare rigenerato: la famiglia Craven

³⁷⁰ G. Grilli, *Bambini, insetti, fate e Charles Darwin*, in E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011, p. 28.

³⁷¹ G. Grilli, *Bambini, insetti, fate e Charles Darwin*, *op. cit.*, p. 44.

ritorna a fiorire insieme alla primavera, come le rose che la madre di Colin aveva tanto amato.

4. Ascolta il mio... *Cuore*

“Prisca si agitava sul banco come un’anguilla.

– Ascolta il mio cuore!

– bisbigliò afferrando la mano di Elisa e premendola sul petto.

– Sta per scoppiare.

BUM BUM BUM”

B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, Mondadori, Milano, 2012, p. 47

La letteratura della scuola o sulla scuola vanta titoli significativi: “da *Cuore* (che è del 1886), fino al (troppo dimenticato) *Maestro di Vigevano* di Lucio Mastronardi (del 1962), al mai rammentato *Demone meschino* di Fëdor Sologub (del 1907 [...]), transitando per il *Romanzo di un maestro* (1889), deamicisiano, per *Il romanzo d’una Maestra* (di Ida Baccini, 1901: la Baccini dice di non aver letto il libro di De Amicis), per il *Diario di una maestrina* di Maria Giacobbe, del 1957, per *Le parrocchie di Regalpetra* di Sciascia, del 1956, e così via”³⁷², fino ad arrivare ad *Ascolta il mio cuore* di Bianca Pitzorno (1991).

Bianca Pitzorno “è una balzachiana osservante, seconda solo a Truffaut”, come afferma Antonio Faeti. Ciò che la rende una “balzachiana” è una caratteristica già bene conosciuta in Balzac, e che si può cogliere anche in lei. Un ingrediente che fa parte di lei, come persona, come scrittrice. L’ingrediente supremo, l’“ingrediente Balzac”³⁷³ è un insieme di capacità, di qualità, di piccoli vari sotto-ingredienti che lo definiscono per quello che è, facendone una ricetta di alta qualità. Nota Faeti sull’indispensabilità di tali ingredienti: “una ricchezza immensa di fatti inspiegabilmente assorbiti; uno sguardo avido; una sete da vampiro; talento da eccelso magazzino connesso con un deposito-memoria stupendamente attrezzato per la conservazione”³⁷⁴.

Queste capacità di balzachiana memoria sono ben riconoscibili attraverso le opere *Ascolta il mio cuore* e *Polissena del Porcello*. Due romanzi così diversi ma così intensi da farci pensare che il magazzino immaginativo di Bianca, insieme a quello dei suoi

³⁷² A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001, p. 45.

³⁷³ *Ibidem*

³⁷⁴ *Ibidem*

ricordi, siano straordinariamente grandi. In queste pagine ci soffermeremo sull'opera, *Ascolta il mio cuore*, che ricorda un altro grande classico della letteratura per l'infanzia, *Cuore*, di Edmondo De Amicis.

Il romanzo si colloca in un periodo storico ben preciso, ovvero tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Cinquanta. Un passo indietro nel tempo per la scrittrice ed i lettori, che accolgono questo libro per la prima volta nel 1991. L'autrice ripercorre gli anni della sua infanzia, caratterizzati da un clima di censura, di divieti; i riferimenti familiari vanno ricondotti quindi non agli anni '90 in cui è stato scritto e pubblicato il romanzo, ma le rappresentazioni dei nuclei familiari, le loro caratteristiche, si riferiscono agli anni del dopoguerra in Sardegna, altalenanti tra la tradizione e il cambiamento, tra luci e ombre.

Diario di un anno scolastico, come l'illustre predecessore *Cuore*, cronaca degli eventi, talvolta buffi, altre gravi, di una classe di quarta elementare, *Ascolta il mio cuore* è colmo di narrazioni irriverenti scritte in prima persona dalla protagonista, Prisca Puntoni. Queste storie svolgono il ruolo dei racconti mensili di De Amicis, "sovvertendone l'intento edificante"³⁷⁵, scritti dalla bambina per denunciare e vendicare le prepotenze a cui assiste e che le fanno sobbalzare il cuore. "Prisca si agitava sul banco come un'anguilla. – Ascolta il mio cuore! – bisbigliò afferrando la mano di Elisa e premendola sul petto. – Sta per scoppiare. *BUM BUM BUM*"³⁷⁶.

"Pippi Calzelunghe intellettuale, Pinocchia scatenata e ironica, curiosa e maligna, idealista e irriducibile"³⁷⁷, Prisca è l'eroina della storia che, insieme alle amiche del cuore Elisa e Rosalba, ci racconta le loro avventure scolastiche. Il romanzo, come sottolinea la Mazzucco³⁷⁸, non è narrato da un adulto conformista e disincantato, bensì proprio da quella bambina immaginaria che è diventata reale e che è riuscita a far rivivere la sua infanzia: Bianca Pitzorno. L'autrice, insieme alla sua personale infanzia, fa rivivere anche l'infanzia di tutti noi, adulti lettori. "Perché L'Italia muta e si trasforma, anche tumultuosamente. Ma tutte le infanzie si assomigliano"³⁷⁹.

³⁷⁵ M. G. Mazzucco, *Prefazione*, in B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, Mondadori, Milano, 2012, p. 6.

³⁷⁶ B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, *op. cit.*, p. 47.

³⁷⁷ M. G. Mazzucco, *Prefazione*, *op. cit.*, p. 6.

³⁷⁸ *Ivi*, pp. 6-7.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 7.

Bianca Pitzorno nella sua Introduzione al romanzo, afferma che “la cosa più importante, allora come oggi, erano i rapporti tra le persone. E nel caso dei bambini, i rapporti con i coetanei da un lato, e dall’altro col mondo spesso incomprensibile degli adulti”³⁸⁰.

Prisca, Elisa e Rosalba infatti si trovano a combattere, con tutta la fantasia e l’immaginazione in loro possesso, con ogni mezzo che riescono a trovare, la loro nuova maestra Argia Sforza (soprannominata dalle bambine Arpia Sferza) e i suoi soprusi. L’Arpia è un “terrificante esempio di educatrice davvero seguace di una tradizione in cui la sferza sui deboli e l’untuoso ossequio verso i potenti sono le prospettive di fondo di un atteggiamento e di un comportamento che, nel loro infame e coerente procedere, assumono quasi l’aspetto di una velenosa missione”³⁸¹.

Prisca, giovane eroine coraggiosa, incapace di resistere davanti ai soprusi, lotta insieme alle sue amiche e compagne Elisa e Rosalba, contro le ingiustizie con forza, insegnandoci una cosa fondamentale: che non ci si deve arrendere di fronte alle violenze e ai soprusi degli adulti. Prisca è una bambina che “scrive; scrive di tutto, temi, cronache, invettive, e i suoi testi, fiabe, commenti, narrazioni che siano, fungono da controcanto liberatorio nei confronti di un combattimento che non concede tregue”³⁸².

Come Tracy³⁸³ e come Mina³⁸⁴, Prisca scrive i suoi pensieri in un diario, segna le sue memorie in un’agenda. Incompresa dalla famiglia, costituita da una madre che non la capisce e da un padre pressoché assente, molto preso dal suo lavoro, un fratello di due anni più grande con cui va abbastanza d’accordo (tranne quando ci sono in giro i suoi amici e allora comincia a stuzzicarla e prenderla in giro), un fratellino più piccolo, Filippo che, come tutti i bebè è un amore, ma che appena ha imparato a camminare, ha anche cominciato a mettere le mani dappertutto rompendo, strappando e distruggendo i libri della sorella. Infine c’erano Antonia, la cameriera più anziana e Ines, giovane cameriera e tata, quasi adottata dalla famiglia Puntoni e l’amata tartaruga Dinosauria, sul cui guscio è stata prima applicata una targhetta (un cerotto), poi è stato “marchiato” con lo smalto il

³⁸⁰ B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, op. cit. p. 12.

³⁸¹ A. Faeti, *I diamanti in cantina*, op. cit., p. 46.

³⁸² M. Casella, *Le voci segrete. Itinerari di iniziazione al femminile nell’opera di Bianca Pitzorno*, Mondadori, Milano, 2006, p. 206.

³⁸³ J. Wilson, *Bambina affittasi*, Salani, Milano, 1994.

³⁸⁴ D. Almond, *La storia di Mina*, Salani, Milano, 2011.

nome e l'indirizzo della testuggine domestica, "Dinosauria Puntoni. Lungomare Cristoforo Colombo 29. Di fianco al bar Gino"³⁸⁵.

Accanto a Prisca troviamo Elisa, seconda eroina della storia, che non è solo l'amica del cuore ma anche quasi una sorella, *stepsister* dall'accezione positiva. Elisa Maffei, orfana, è cresciuta con la nonna paterna (nonna Mariuccia), la tata Isolina e i tre zii, lo zio Leopoldo, fratello gemello del padre morto, lo zio Casimiro e lo zio Baldassarre. "I genitori di Elisa erano morti entrambi sotto i bombardamenti quando la loro prima e unica figlia aveva solo due anni. Elisa non era morta perché a qual tempo non viveva con loro, ma era sfollata in campagna assieme alla tata e alla nonna Mariuccia. Ma non era rimasta sola al mondo come le protagoniste dei romanzi lacrimosi che piacevano tanto a Rosalba. Anzi, aveva tanti di quei parenti che erano scoppiate delle liti furibonde per decidere chi dovesse prendersi cura di lei. Le rivali più accanite erano le due nonne. Quella materna, Lucrezia Gardenigo, sosteneva di essere la più adatta perché abitava in una villa con giardino e aveva tre cameriere e un autista. Quella paterna, Mariuccia Maffei, diceva che se "i due ragazzi" le avevano affidato la piccola durante lo sfollamento, era perché la ritenevano più adatta ad allevarla. Era andata a finire che, non riuscendo a mettersi d'accordo, avevano deciso di affidarsi alla sorte, e lo zio Leopoldo aveva sfidato ai dadi il nonno Anastasio. La sorte aveva deciso per la famiglia della nonna Mariuccia..."³⁸⁶.

Anche qui, tra le pagine del romanzo pitzorniano, talvolta una bambina desidera una *fuga dalla famiglia*, da una situazione di affetti che deludono e che creano dispiacere. Come succede un giorno di Aprile ad Elisa, che scappa di casa, aiutata dalla amica Prisca. "– Si può sapere cos'hai? – le chiese l'amica spazientita. – Ho deciso di fuggire di casa – rispose Elisa. Alzò un lembo del coprietto e le fece vedere che aveva già preparato la valigia... – Cosa ti hanno fatto? – Lo zio Leopoldo non mi vuole più bene. –Ma va'! – Sì invece. Vuole prendere un'altra bambina. Forse mi manderà all'orfanotrofio. – non ho mai sentito una stupidaggine simile! Come sarebbe a dire, un'altra bambina? Sua nipote sei tu. – Vieni a vedere – disse Elisa. – Però togliti le scarpe, altrimenti la nonna e la tata ci sentono. Così, scalze e in punta di piedi, attraversarono il corridoio ed entrarono nella camera dello zio Leopoldo, che era in penombra perché aveva le persiane accostate. Elisa

³⁸⁵ B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore, op. cit.*, p. 19.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 40.

si avvicinò alla mensola del caminetto, dove in una serie di piccole cornici d'argento c'erano sempre state le foto della nonna Mariuccia da giovane, col povero nonno Terenzio, quelle dei gemelli da piccoli, dei suoi genitori il giorno delle nozze, di Baldassarre e Casimiro vestiti da soldati, e poi quelle sue, a tutte le età, nuda come un verme quand'era solo un bebè, al mare, a cavalcioni sulle spalle dello zio Leopoldo, col primo grembiule di scuola, vestita da Tremal Naik a Carnevale, con l'abito bianco della Prima Comunione... Adesso tra queste foto familiare ne era apparsa una nuova, in una cornice più grande di tutte le altre. Era la fotografia di una bambina, più o meno della loro età. Mostrava solo la faccia e un pezzettino del collo. Prisca la prese in mano e la portò vicino alla finestra per guardarla meglio. – Chi è? – domandò sottovoce. – Non lo so – rispose Elisa. – Non la conosco. Non l'avevo mai vista prima di stamattina. – Ma, a lui, gliel'hai chiesto chi è? – Sì. Ma non me lo ha voluto dire. Mi ha detto solo: «Vedrai che imparerai a volerle bene.» Hai visto che la vuol portare a vivere qui!”³⁸⁷.

Lo zio Leopoldo, molto amato dalle bambine, specialmente da Prisca di cui se n'è innamorata³⁸⁸, semina il dubbio nei loro cuori. Come in una telenovela si scoprono situazioni ed amori, dispiaceri e congetture errate. Il cuore di questo romanzo, il cuore di Prisca, è sempre in grande movimento, appassionato e sensibile ai dolori delle amiche.

La terza eroina della storia, amica del cuore di Prisca ed Elisa, è Rosalba Cardano. Rosalba, bravissima piccola pittrice, è talmente legata alla coraggiosa Prisca che, un giorno inaspettatamente, si ritrova anche in una sua storia. Il titolo del componimento era *La mia famiglia*, “ma Prisca era stufo di scrivere del papà, della mamma, di Gabriele, di Filippo, di Dinosauria... Li aveva già messi dentro a tanti temi che non sapeva più cosa dire di loro. Così aveva deciso di descrivere la famiglia Cardano, che conosceva da tanti anni perché lei e Rosalba erano amiche fin dall'asilo”³⁸⁹. È dal tema della bambina che il lettore viene a conoscenza della famiglia *Cardano*. *L'eleganza a portata di mano*³⁹⁰.

³⁸⁷ *Ivi*, pp. 313-314.

³⁸⁸ “– Zio Leopoldo, *ascolta il mio cuore*. Ascolta come batte forte.

Batteva forte davvero, ma senza far male. Era l'emozione di stare seduta in pigiama su quel lettino con l'orecchio dello zio Leopoldo sulla schiena. – Non è niente, non è niente... Un po' di tachicardia nervosa – disse il medico dopo averla auscultata a lungo con lo stetoscopio. – Sei sempre la solita esagerata! Che spavento che ci hai fatto prendere! – disse seccata la mamma”. Cit. in B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, op. cit., p. 64.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 66.

³⁹⁰ Titolo del tema riguardante la famiglia dell'amica Rosalba.

Nel suo tema Prisca, attraverso l'alterità del suo sguardo bambino, riesce a cogliere la realtà nella sua totale concretezza. Con un linguaggio sovversivo e destabilizzante, la bambina descrive la famiglia della sua amica Rosalba, notandone i particolari che la caratterizzano, essenziali a svelare i mutamenti dei ruoli genitoriali, molto rari negli anni Cinquanta e poco presenti all'interno della società dell'epoca, ancora di stampo tradizionalista.

“Il padre di Rosalba passa tutto il giorno dietro al banco del negozio. Ha molti commessi, una cassiera e un magazziniere che si chiama signor Piras. La madre di Rosalba fa la pittrice. Se ne sta a casa seduta davanti al cavalletto di fianco alla finestra del soggiorno e dipinge quadri a olio. Non cucina mai. All'ora di pranzo e di cena, quando esce dal negozio, il signor Cardano passa dal salumaio a ritirare i pacchetti con la roba da mangiare già cotta che sua moglie ha ordinato per telefono. La signora Cardano non fa neppure le pulizie. Siccome non hanno la cameriera, alla domenica va da loro il signor Piras e le pulizie le fa lui, che tanto ci è abituato dal negozio. Durante la settimana la signora se lo fa prestare dal marito anche per fargli fare le commissioni o per fargli accompagnare i figli da qualche parte”³⁹¹.

Prisca, attraverso la sua genuina e non giudicante voce bambina, rappresenta il cambiamento del concetto di famiglia, dei ruoli parentali al suo interno, attraverso la descrizione della famiglia della sua amica. Una *famiglia nuova*, ancora non compresa ed accettata dal resto della società a lei contemporanea.

I doveri che una donna nell'Italia del dopoguerra era tenuta ad assolvere, secondo i criteri dei valori della società dell'epoca, vengono ridefiniti attraverso la famiglia Cardano. Non solo la madre è una figura materna nuova, criticata dalle altre donne poiché diversa, anticonformista, moderna se osservata dal nostro punto di vista, ma anche il padre rappresenta una nuova figura di partner. Accettando e apprezzando la moglie nella sua alterità rispetto alle altre donne a loro contemporanee, la sostiene economicamente ed emotivamente e la ama per la sua diversità.

“Silvana Boi, la sartina che va a cucire dalla nonna di Elisa, ci ha detto che secondo lei la signora Cardano è una madre snaturata e che se suo marito fosse un uomo vero l'avrebbe già riempita di bastonate per costringerla ad occuparsi della casa e dei figli, invece di stare sempre con i pennelli in mano. Ci ha detto che il signor Cardano non la

³⁹¹ B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore, op. cit.*, pp. 66-67.

picchia perché è innamorato di lei in modo vergognoso, a causa della sua grande bellezza, e che è schiavo dei suoi capricci. Lo sanno tutti in città”³⁹².

Additato dall’intero paese per non essere un “vero uomo”, il signor Cardano sarebbe tenuto, secondo i principi e gli usi degli anni Cinquanta, a picchiare la moglie per ristabilire i ruoli all’interno della famiglia e con questo recuperando la stima dei suoi concittadini. Cosa che non succede, scardinando con coraggio i valori e le abitudini domestiche, aprendo una porta ad un nuovo tipo di famiglia, a nuovi rapporti tra coniugi non basati sulla violenza ma sull’amore e sul rispetto.

Le tre bambine, attraverso la loro storia, la loro “lotta di classe in classe”³⁹³, aprono una riflessione sull’immaginario degli anni Cinquanta. Le loro idee, il loro modo di osservare il mondo, solo come un bambino è capace di fare, riescono a generare delle ripercussioni a casa. Solo grazie alle bambine gli adulti, incapaci di mantenere un orecchio “acerbo”³⁹⁴, riescono talvolta a cambiare il loro punto di vista. L’alterità dell’infanzia crea talvolta dei mutamenti nella vita quotidiana, soprattutto laddove non si era pensato di vederli.

La vittoria delle nostre tre eroine arriva lenta ed inesorabile come una tartaruga... ma non grazie a quegli adulti su cui loro avevano fatto affidamento. Scoprono così la delusione, il tradimento e che non sempre l’adulto rispecchia quello che si era creduto essere, andando a far parte degli “Olimpi”, adulti distanti e severi, incuranti dell’infanzia e delle sue necessità. Promesse non mantenute da genitori, nonni, zii e tate disilludenti, creano stupore e delusione nelle bambine mentre aiuti insperati giungono da adulti su cui non pensavano poter contare. Ma anche se i familiari non hanno mantenuto la loro parola, i bambini li amano lo stesso perché, come afferma Beatrice Masini: “ci sono mamme e papà che nessuno vorrebbe. Ma forse la missione dei bambini è proprio di cambiarli in meglio, quelle mamme e quei papà un po’ sbagliati: solo che non sempre ci riescono, è un lavoro difficile”³⁹⁵.

Si tratta di un ribaltamento di ruoli, di un’educazione capovolta, dove l’infanzia insegna agli adulti il rispetto per l’estraneo e lo sconosciuto, per i diversi ed i marginali. Il bambino è già pronto al nuovo, senza paraocchi e restrizioni culturali indotte, aperto a

³⁹² B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, op. cit., p. 68.

³⁹³ A. Faeti, *I diamanti in cantina*, op. cit., p. 46.

³⁹⁴ P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l’infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 308.

³⁹⁵ B. Masini, *Se è una bambina*, BUR, Milano, 2009, p. 71.

comportamenti sociali nuovi e esprimendo una nuova necessità di solidarietà contro le ingiustizie.

5. “La vita non era mai stata più dolce”. La fabbrica di cioccolato

“...possibile che ogni responsabilità tocchi a Veruca senza fare a metà
con chi deve averla in fondo aiutata, perché è ben vero che è stata viziata,
ma come dice la parola stessa, non si poteva viziare da sola!
Chi tutte vinte sempre le dava e in tutto e per tutto l’accontentava?
Chi l’avrà resa così smorfiosa, impertinente, egoista e noiosa?
Chi sono i colpevoli, i malfattori?
Ahiahi! ma è ovvio: i genitori!”

(R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, [1988] 2010, pp. 590-591)

Roald Dahl, “pifferaio dell’era moderna”³⁹⁶, gigante della letteratura per l’infanzia del secolo scorso, ha dato voce ad un’infanzia inascoltata e apparentemente fragile, rappresentandone la sua emblematica alterità ed evidenziando il contrasto e la frattura tra bambini e adulti. Scrittore dai tratti dickensiani, Dahl rappresenta il più delle volte nei suoi romanzi un’infanzia orfana, povera, esteriormente fragile ma in possesso di una forza e una intelligenza interiore tali da riscattarsi. Come inoltre afferma Emy Beseghi: “con un’ottica che mette a nudo e rovescia le sottili e distorte proiezioni del mondo adulto, la narrativa ci conduce in una vasta fenomenologia di famiglie”³⁹⁷, come quella presente nei romanzi del grande scrittore anglo-norvegese.

L’uso del fantastico per venire in soccorso al bambino “debole”, definito come “metodo Dahl”³⁹⁸, permette di ristabilire un’equità di potere tra infanzia e mondo adulto. Nei suoi romanzi Dahl dà vita ad un’antologia diversificata di adulti meschini ed inaffidabili, il cui unico scopo è quello di umiliare l’infanzia, sottomettendola o, perfino in alcuni casi, divorandola³⁹⁹.

Adulti incapaci di provvedere ai bisogni dei bambini, come i poverissimi genitori di Charlie in *La fabbrica di cioccolato*, che lo allevano dandogli da mangiare cavoli bolliti e zuppa di cavolo. La famiglia di Charlie, povera ma non infelice, “viveva in una casetta

³⁹⁶ I. Filograsso, *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l’infanzia*, FrancoAngeli, Milano, 2012, p. 198.

³⁹⁷ E. Beseghi, *Album di famiglia nei libri per l’infanzia*, ‘Infanzia’, n.5, 2011, p. 337.

³⁹⁸ L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall’ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l’infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011, p. 350.

³⁹⁹ Cfr. R. Dahl, *Le streghe*, Salani, Milano, [1987] 2010.

di legno alla periferia di una grande città. Le dimensioni della casa non erano neanche lontanamente sufficienti per tante persone e la vita era molto scomoda per tutti. C'erano soltanto due camere da letto e un solo letto. Il letto era stato ceduto ai quattro nonni perché erano così vecchi e stanchi. Figuratevi che erano tanto stanchi che non ne uscivano mai. Nonno Joe e Nonna Josephine da un capo e Nonno George e Nonna Georgina dall'altro capo del letto. Il signor Bucket, la signora Bucket e il piccolo Charlie dormivano nell'altra camera, su due materassi poggiati sul pavimento⁴⁰⁰.

L'amore presente in quella casa è dovuto principalmente alla presenza del bambino: i suoi nonni, infatti, "volevano molto bene al ragazzo. Era l'unica cosa allegra della loro vita, e per tutto il giorno non vedevano l'ora che lui venisse a visitarli. Spesso anche il padre e la madre di Charlie entravano nella stanza e, in piedi vicino alla porta, rimanevano ad ascoltare le storie che i vecchi raccontavano; e così, per circa mezz'ora ogni sera, quella stanza diventava un posto felice e tutta la famiglia dimenticava di essere povera e affamata"⁴⁰¹.

La fame e la miseria durano finché Charlie rompe lo schema, la storia della famiglia Bucket cambia grazie al riscatto raggiunto grazie all'energia interiore bambina. Non solo Charlie riesce a far rinascere la sua famiglia, liberandola dalla fame e dalla povertà, ma vi introduce un nuovo componente, Willy Wonka. L'alterità dell'infanzia dona speranza e coraggio, verso una nuova prospettiva in cui la famiglia Bucket possa ritrovare un futuro possibile.

Sarà l'imprevedibile e strambo Willy Wonka, proprietario della fabbrica di cioccolato, che ricorda il "Paese della cuccagna", a scegliere Charlie come suo erede dopo una visita alla fabbrica, dove sono ammessi i cinque bambini.

Mentre il surreale Willy Wonka suggerisce ai suoi ospiti di trattenersi e aspettare, per vedere appagata la propria golosità, i personaggi si dividono tra coloro che si contengono e quelli che divorano⁴⁰².

Si nota infatti come i quattro bambini "fortunati", in possesso del biglietto d'oro indispensabile per entrare dentro la fabbrica, si contrappongano a Charlie, ritratto emblematico del *beautiful child* di stampo vittoriano. In Charlie si possono scoprire

⁴⁰⁰ Pp. 445-447.

⁴⁰¹ R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, [1988] 2010, pp. 453-454.

⁴⁰² Cfr. L. Pacinotti, *Roald Dahl e la radicalizzazione dell'infanzia*, ETS, Pisa, 2004.

alcune caratteristiche del “bambino meraviglio”, rappresentato magistralmente nel personaggio di Cedric, protagonista de *Il piccolo Lord* di Francis Hodgson Burnett. Al pari di Cedric, Charlie viene dipinto fin da subito come un bambino buono, gentile, affettuoso ed obbediente con i propri familiari. Esaltando le caratteristiche richiamanti il *beautiful child*, il possibile intento di Dahl è quello di creare una netta ed evidente contrapposizione tra Charlie e gli altri bambini vincitori del tour nella fabbrica. Non solo i bambini, ma anche le famiglie, vengono messe a confronto: vediamo così la palesate rappresentazioni genitoriali differenti l’una dall’altra, adulti complicati, strambi e colpevoli.

I caratteri e l’influenza delle famiglie sono esplicitate attraverso la descrizione fisica e comportamentale di ciascun bambino. Dahl crea così un catalogo di bambini, a cui ognuno di loro corrisponde ad un vizio umano: Augustus Gloop l’ingordigia, Violetta Beauregard l’arroganza, Veruca Salt l’avidità e Mike Teavee la teledipendenza. “La tragedia dell’infanzia, dunque, è di trovarsi in un mondo che non è fatto a propria misura, ma che è un’imposizione alla quale ci si deve adattare: capita, allora, come nel caso dei ragazzi negativi della fabbrica del cioccolato, di essere influenzati dagli adulti e diventare, come loro, senza morale”⁴⁰³.

Sull’argomento Laura Tosi afferma: “accanto alla dimensione della *food fantasy* è presente un intento punitivo, che questa volta riguarda i bambini. Come nella tradizione ottocentesca del *cautionary tale*, Dahl punisce i bambini (e indirettamente i loro genitori, responsabili della loro pessima educazione), che sembrano più incarnazioni simboliche di vizi che personaggi a tutto tondo”⁴⁰⁴.

Il primo personaggio ad incontrare una brutta fine all’interno della fabbrica è l’ingordo divoratore di cioccolato Augustus Gloop che, nell’episodio “Augustus Gloop se ne va su per il tubo”. Dai tratti pedagogici hoffmaniani, come un giovane *Struwwelpeter*, Augustus era stato avvisato ma, incurante delle parole di ammonimento, finisce insieme al cioccolato nella stanza in cui vengono cotte delle gustose praline, con l’eventualità, come cantano gli Umpa-Lumpa, di diventare lui stesso un dolciume.

⁴⁰³ I. Filograsso, *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l’infanzia*, FrancoAngeli, Milano, 2012, p. 196.

⁴⁰⁴ L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall’ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l’infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011, p. 350; cfr. P. Hunt, *Criticism, Theory and Children’s Literature*, Blackwell, Oxford, 1991.

“«Secondo te, nonno, gli Umpa-Lumpa stanno davvero scherzando?» Chiese Charlie.

«Certo che scherzano» rispose Nonno Joe. «Per forza che scherzano. Almeno, lo spero tanto. E tu?»⁴⁰⁵.

Stessa sorte alla viziata ed avida Violetta Beauregarde che, nella stanza della “grande macchina della gomma”, alla bambina e alla sua ultima masticata di gomma viene, quasi, detto addio. In questa stanza Willy Wonka mostra una delle sue ultime invenzioni, una gomma speciale; una gomma che sostituisce un pasto completo, ma che ha il piccolo difetto di far diventare chi la mangia un mirtillo. La bambina non ascolta nemmeno quello che Wonka le sta dicendo, presa nella sua più totale arroganza, cominciando a masticare la gomma che la porterà al suo destino di mirtillo. Violetta viene quindi centrifugata per estrarre il succo che l’ha fatta gonfiare come un pallone e fatta diventare Violetta di nome e di fatto.

Nella storia, procedendo con la sparizione dei bambini e l’esclusione dal premio finale, il messaggio di Dahl è ormai evidente: i bambini non sembrano avere possibilità di redenzione, dovendo affrontare i loro vizi perdono miserevolmente. Tuttavia, Dahl ci spiega attraverso una canzone degli Umpa-Lumpa, gli orribili destini, che i bambini stanno affrontando, sono per il loro bene: “È per questo che abbiamo provato a salvare Violetta da un tal fato. È ancora giovane. Può ancora cambiare, e smettere il continuo masticare. Sempre che esca viva dalla cura, cosa per noi non del tutto sicura”⁴⁰⁶.

I bambini non sono diventati ciò che sono da soli, nota Dahl con spietato cinismo attraverso la storia di Veruca Salt. La bambina, arrivata nella stanza delle noci, trova una squadra di abilissimi scoiattoli, utilizzati per tirare fuori i gherigli dalle noci. “Prima di aprirla, danno un colpettino con le nocche sul guscio della noce per accertarsi che non sia cattiva. [...] Se non è buona, suona a vuoto e allora non perdono neanche tempo ad aprirla. La buttano giù nello scarico della spazzatura”, ci descrive Willy Wonka di fronte a questo spettacolo. La bambina, come i suoi predecessori, non ascolta le parole ammonitrici di Wonka o di chi le sta intorno, gettandosi sugli scoiattoli con la presunzione di poterne prendere uno a piacimento e per metterlo così nella sua numerosa collezione di animali. Il destino, ovviamente contro di lei, la fa come cadere in una trappola in cui verrà

⁴⁰⁵ R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, [1988] 2010, p. 542.

⁴⁰⁶ R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, [1988] 2010, p. 570.

decretato se è buona o cattiva: “a quanto pare hanno deciso che è una noce cattiva. La sua testa deve aver proprio suonato a vuoto!”. Cantano gli Umpa-Lumpa: “...possibile che ogni responsabilità tocchi a Veruca senza fare a metà con chi deve averla in fondo aiutata, perché è ben vero che è stata viziata, ma come dice la parola stessa, non si poteva viziare da sola! Chi tutte vinte sempre le dava e in tutto e per tutto l’accontentava? Chi l’avrà resa così smorfiosa, impertinente, egoista e noiosa? Chi sono i colpevoli, i malfattori? Ahiahi! ma è ovvio: i genitori! Cosa ben triste, ma almeno a metà la colpa è anche di mamma e papà! E così è giusto che siano caduti giù per lo scarico insieme ai rifiuti!”⁴⁰⁷. E così Veruca Salt, bambina nocivamente viziata, “giù per lo scarico è stata gettata! (e per fare le cose per bene in questi casi sempre conviene toglier di mezzo senza timori quegli incoscienti dei genitori)”.

Ultimo concorrente insieme a Charlie è Mike Tivù che, a sua volta, trova il suo destino a causa del suo vizio: viene teletrasmesso.

Anche la storia di Mike fa riflettere il lettore implicito a cui Dahl narra la storia. La rappresentazione del ruolo genitoriale femminile di stampo tradizionalista e stereotipato, che cucina e che gioca a carte, rappresentato da una madre indifferente nei confronti del bambino, descrive uno spaccato familiare sprezzante: “Seduti immoti, ipnotizzati, come ubriachi paralizzati con il cervello telelavato in un massiccio telebucato. È vero, signora, che tiene buoni anche i bambini più birbaccioni, che così noie più non le danno e fuori dai piedi un po’ se ne stanno mentre lei scola e condisce la pasta o con le amiche gioca a canasta – ma non si è mai fermata a pensare a tutti i danni che può causare una massiccia esposizione ai raggi della televisione?...”⁴⁰⁸.

Afferma Ilaria Filograsso, “la tragedia dell’infanzia, dunque, è di trovarsi in un mondo che non è fatto a propria misura, ma che è un’imposizione alla quale ci si deve adattare: capita, allora, come nel caso dei ragazzi negativi della fabbrica del cioccolato, di essere influenzati dagli adulti e diventare, come loro, senza morale”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, [1988] 2010, pp. 590-591.

⁴⁰⁸ R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, [1988] 2010, pp. 617-618.

⁴⁰⁹ I. Filograsso, *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l’infanzia*, FrancoAngeli, Milano, 2012, p. 196.

La demitizzazione della figura materna, “spesso rappresentata in modo grottesco, emblema del male e dell’indifferenza, assimilabile alla strega della letteratura tradizionale”⁴¹⁰, denuncia una crisi profonda dell’istituzione familiare.

Dalle streghe dell’omonimo romanzo *Streghe*, personaggi femminili che sembrano donne qualunque, dall’aspetto inoffensivo ma che richiamano la Babayaga, alla signora Dalverme, madre di Matilde, emblema della madre cattiva, le donne, le madri rappresentate nei romanzi di Dahl “sono il riflesso di un’assenza dei genitori ed entrambe sottolineano la necessità di trovare una figura parentale che li aiuti a crescere”⁴¹¹.

Se da un lato però nei suoi romanzi si incontrano frequentemente adulti inaffidabili e crudeli, dall’altro c’è sempre la presenza di un adulto salvifico, come il nonno di Charlie, che lo accompagna nel suo viaggio all’interno della fabbrica di Willy Wonka. Nonno Joe, come la signorina Dolcemiele di *Matilde*, sostiene il bambino, e rispecchia l’infanzia anche nelle sue caratteristiche fisiche: come Charlie, Nonno Joe è magrissimo, gracile e apparentemente fragile. Diversificandosi dagli adulti malvagi, fin troppo simili talvolta alla nostra realtà, questi adulti salvifici non possiedono verità assolute o ricette per cambiare la cruda realtà in un edulcorato lieto fine: il loro essere “maestri di vita” non li porta a semplificazioni, false rassicurazioni, ipocriti addolcimenti, ma, al contrario, li esorta fin da subito a mettere in guardia i loro giovani alleati e ad armarli sufficientemente a sopportare la lotta”⁴¹².

I romanzi di Dahl, escludendo ogni falso trionfalismo, non banalizzano mai la realtà, e sono forse proprio questi gli aspetti che fanno di Dahl uno scrittore amato dall’infanzia. La realtà non viene mai rappresentata in maniera sdolcinata bensì Dahl sottolinea, attraverso i suoi caratteristici personaggi, la tragicità del reale, di come assolutamente la vita non sia facile. I suoi protagonisti, piccoli, fragili, scoprono una forza che non credevano di possedere, e con questa affrontano le sofferenze della vita, le dure prove che trovano sul loro percorso, con coraggio e speranza.

Dal romanzo sono state tratte due versioni cinematografiche, la prima del 1971 diretta da Mel Stuart, con un Willy Wonka interpretato da Gene Wilder, e la seconda del 2005 diretta dal grande regista Tim Burton e Johnny Depp come interprete dello strambo

⁴¹⁰ I. Filigrasso, *op. cit.*, p. 197.

⁴¹¹ *Ibidem*

⁴¹² I. Filigrasso, *op. cit.*, p. 201.

cioccolataio. Nel film più recente si nota come la conclusione della storia cambi rispetto al romanzo di Dahl.

“«Allora che ne dici? Sei pronto a lasciare tutto e venire a vivere con me alla mia fabbrica?» Dice Willy Wonka a Charlie.

«Sì, certo. Va bene se viene anche la mia famiglia?» chiede Charlie.

«Oh mio caro bambino, certo che no! Non puoi mandare avanti una fabbrica con una famiglia che ti sta addosso come un peso morto. Senza offesa» Afferma Wonka guardando la famiglia di Charlie.

«Carogna» borbotta Nonno Joe.

«Un cioccolatiere deve essere del tutto indipendente, deve seguire i suoi sogni, e al diavolo le conseguenze. Guarda me» dice Wonka, «non avevo una famiglia e ho avuto un successo gigantesco!».

«Quindi se vengo con lei alla fabbrica non rivedrò mai più la mia famiglia?» Chiede Charlie.

«Già! È un fatto positivo!», risponde Wonka.

«Allora non vengo», afferma Charlie. «Non rinuncerei mai alla mia famiglia. Neanche per tutto il cioccolato del mondo».

«Oh, capisco», dice Wonka. «è molto strano. Ma ci sono altri dolci oltre al cioccolato...».

«Mi piace signor Wonka, ma io resto qui» conclude Charlie.

Willy Wonka resta sgomento. Proprio non se lo aspettava. «Wow! ...beh, questo è inaspettato e... strano. Beh, suppongo che in questo caso dovrei... addio allora». Dice Wonka. «Sicuro di non voler cambiare idea? »

«Sicuro» afferma Charlie con decisione”⁴¹³.

Burton apre una finestra sull’infanzia di Wonka, permettendo allo spettatore di scoprire questo personaggio e il perché abbia scelto di dedicare la sua vita alla creazione di dolci. I ruoli di Charlie e Willy Wonka vengano ribaltati: il bambino prende il posto dell’adulto, divenendo mentore, *senex*, del cioccolataio, a sua volta tornato bambino, *puer*, ripercorrendo i ricordi della sua infanzia. Charlie insegnerà a Wonka cosa significa “avere una famiglia”, accompagnandolo in un viaggio alla ricerca del padre, che non vedeva più da quando era bambino.

⁴¹³ *Charlie and the Chocolate Factory* [La fabbrica di cioccolato], Regia di Tim Burton, Stati Uniti, 2005.

Il giovane Charlie e Wonka si incontrano e da lì si apre un dialogo e un'amicizia che porterà i nostri personaggi ad affrontare le paure del cioccolataio. Burton, seguendo il filo del racconto iniziato da Dahl, continua l'interpretazione dahliana, a tratti un po' troppo edulcorata del concetto di famiglia. Attraverso le sue domande, Charlie mette in discussione il pensiero di Wonka, i cui pregiudizi sul concetto di famiglia affiorano.

“«Dicono sempre quello che devi fare, quello che non devi fare... e questo non favorisce un'atmosfera creativa», afferma Wonka.

«Loro cercano di proteggerci. Perché ci vogliono bene», afferma Charlie. «Glielo chieda!»

«E a chi», chiede Wonka. «A mio padre? ah! Lo escludo! ...quantomeno non da solo...»⁴¹⁴.

Emblema dell'infanzia incompresa, Wonka affronta la ricerca del padre con il timore infantile di ritrovare l'indifferenza e l'incomprensione da parte del genitore. Concludendosi in maniera positiva, l'incontro con il padre, che si scopre ironicamente essere dentista, Burton ridefinisce il personaggio del cioccolataio, sottraendogli forse un po' della magia e della stramberia di cui Dahl lo aveva ricoperto nel suo romanzo. Adesso Willy Wonka è un po' più simile a noi, che guardiamo ed ascoltiamo la sua storia, diventato meno misterioso, più reale ed umano.

Le parole conclusive del film burtoniano, come la spolverata di zucchero sopra la casa della famiglia Bucket – ora collocata all'interno della fabbrica di cioccolato –, restano sempre troppo dolci e zuccherose. Banalizzando forse il finale riservato da Dahl al suo romanzo, più semplice e diretto, meno stucchevole e banale.

“Alla fine Charlie Bucket aveva vinto una fabbrica di cioccolato. Ma Willy Wonka aveva ottenuto una cosa anche migliore: una famiglia. Una cosa era assolutamente certa: la vita mai era stata più dolce”⁴¹⁵.

I finali raccontati dall'autore celano sempre una parte buia, oscura, intrisi di una malinconia tragica, una nota dolce-amara per le sofferenze che restano, non scompaiono alla fine della storia. Dahl ci ricorda che la realtà non è semplice e banale come ci si illude possa essere, ma che ci vuole coraggio per affrontare le difficoltà, cosa che i giovani lettori riconoscono ed accettano. La fabbrica di cioccolato, pur essendo un mondo magico

⁴¹⁴ *Ivi.*

⁴¹⁵ *Ivi.*

e colorato, conserva comunque qualcosa di oscuro. Da essa escono i quattro bambini e le loro famiglie, esclusi dal gioco dalla legge del contrappasso di dantesca memoria, eliminati dai loro stessi vizi.

“«Ma adesso» aggiunse solennemente, «è ora di lasciare quei quattro sciocchini al loro destino»⁴¹⁶.

⁴¹⁶ R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, [1988] 2010, p. 631.

6. Bambini affittasi

Devi fare in modo che i lettori mi trovino deliziosa, Cam!

Altrimenti nessuno mi vorrà.

Ho già superato la mia, diciamo, data di scadenza e non riescono a sbolognarmi.

Dopo i cinque o i sei anni di età sei un caso disperato.

Hai smesso di essere un amore di bambola e hai già cominciato a essere
difficile.

(J. Wilson, *Bambina affittasi*, p. 106)

Piccola ma spavalda protagonista che cerca disperatamente di farsi “affittare”, Tracy Beaker è una bambina di dieci anni che vive in un istituto per affidi, chiamato da lei “La Discarica”. “Bambina affittasi è il diario veridico (per via dei disegni, ma non solo per quelli, richiama il diario famosissimo di Giannino Stoppani) di una bambina “difficile”⁴¹⁷. Nelle sue prime pagine commenta così la sua famiglia: “I membri della mia famiglia sono la mia mamma. Il papà non l’ho mai avuto. Quando ero piccola abitavo con la mia mamma e ce la spassavamo proprio, ma poi è arrivato il Mostro-Gorilla che si è fidanzato con lei. Io non lo potevo soffrire, e lui non poteva soffrire me e mi picchiava, così hanno dovuto mettermi in un istituto. Non mi meraviglio che la mia mamma l’abbia mandato a farsi benedire”⁴¹⁸.

In questo romanzo – primo di una lunga serie che vede la giovane Tracy Beaker protagonista – *Bambina affittasi*, traspare da un lato l’intelligenza, la creatività e la vivacità della bambina, dall’altro i suoi timori e le sue paure: di restare sola, senza una famiglia che la accolga e che la ami.

Afferma Emy Beseghi: “La bambina, difficile, vivace e assetata d’amore, non si dà mai per vinta nel suo diario, pur costellato da vicende dolorose, risulta vitale, fantasioso, appassionato capace di nutrire la sua mente di strategie creative per affrontare le difficoltà”⁴¹⁹.

Si nota, attraverso le pagine del suo diario, come Tracy celi i suoi timori e le sue ansie con l’aggressività, con atteggiamenti arroganti e prepotenti, finendo a litigare con

⁴¹⁷ A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001, p. 123.

⁴¹⁸ J. Wilson, *Bambina affittasi*, Salani, Milano, 1994, p. 13.

⁴¹⁹ E. Beseghi, *Album di famiglia nei libri per l’infanzia*, ‘Infanzia’, n.5, 2011, p. 339.

gli altri bambini o con gli adulti presenti nei vari istituti in cui ha vissuto e con le seconde famiglie affidataria che l'avevano accolta per un po' di tempo nelle loro case e nelle loro vite. "La mia seconda famiglia. Non è il caso di riempire questo spazio. Per il momento non ho una seconda famiglia. Cioè, in passato ne ho avute due. Prima di tutto ci sono stati zia Peggy e zio Sid. Non mi piacevano molto, e poi non andavo d'accordo con gli altri loro figli, così non mi è dispiaciuto quando si sono sbarazzati di me. Sono stata per qualche tempo in una casa di accoglienza per bambini e poi ho avuto un'altra coppia, Julie e Ted, che erano giovani e simpatici e mi hanno comprato la bicicletta. Così ho pensato che sarebbe stato bellissimo e sono andata a stare da loro. Facevo tutto quello che mi dicevano e pensavo di rimanere da loro finché la mia mamma non sarebbe venuta a riprendermi per sempre. Ma poi... non ho voglia di scriverlo, comunque finì che mi sbatterono fuori. E IO NON AVEVO NESSUNISSIMA COLPA! Mi è venuta una tal bile che ho scassato la bicicletta, così ora non ho più nemmeno quella. E adesso mi trovo in un altro istituto ancora, e hanno messo un annuncio su di me in alcuni giornali, ma non sono arrivate molte richieste di affido, e penso che ormai abbiano un po' perso la speranza. A me però non importa, tanto fra poco arriva la mia mamma"⁴²⁰.

Questi sentimenti sono espressi attraverso un'aggressività impulsiva, sfogata sia con le parole sia con i fatti, come nell'episodio in cui Tracy picchia Justine, un'altra bambina presente nell'istituto, poiché era stata provocata con delle insinuazioni sulle presunte verità riguardanti sua madre.

Le storie della Wilson non sono colme di lacrime e sentimenti di sofferenza nei confronti dei piccoli personaggi presenti nelle sue storie, ma li rappresenta come creature in possesso di una forza resiliente. Le profonde inquietudine che Tracy vive possono essere colte tra le pagine del suo diario, tra le pagine della sua vita. La possibilità di essere riaccolta tra le braccia della madre diventa sempre più irrealistica ed irraggiungibile, una speranza vana sia per la bambina che per il lettore che ne segue la storia. La madre quasi come un fantasma, una non-presenza, aleggia sulla vita di Tracy, che si attacca al suo ricordo di lei per anni. La speranza porta la giovane protagonista ad un continuo insistere, ad un voler credere a tutti i costi, poiché Tracy sa, nel suo intimo, che se lasciasse andare questo sentimento ne resterebbe fortemente devastata. Inoltre, il timore di un ulteriore abbandono, la porta a crearsi come una corazza, ad innalzare una barriera simbolica, un

⁴²⁰ J. Wilson, *Bambina affittasi*, op. cit., pp. 14-15.

muro che la possa difendere e proteggere, in attesa di una redenzione degli affetti che o non arriverà mai o che potrebbe inaspettatamente giungere, portando un po' di speranza per il futuro.

Afferma Laura Tosi: “Sebbene la famiglia sia il punto di riferimento imprescindibile per i protagonisti (gli effetti nefasti di cattive figure genitoriali sono invariabilmente messi in primo piano), per adolescenti e preadolescenti stabilire dei buoni rapporti con il gruppo dei pari diventa sempre più importante: la narrativa della Wilson sottolinea in modo deciso come un “sano” distacco dalla famiglia d’origine possa avvenire solo quando si sono stabilite in precedenza delle relazioni sufficientemente buone tra genitori e figli”⁴²¹.

Tracy trova nella scrittura del suo diario, fatta di pensieri personali e opinioni divertenti ed ironici, una potente valvola di sfogo ad una realtà dolorosa ed insensibile, un mondo non sempre giusto.

“C’era una volta una bambina che si chiamava Tracy Beaker. Come inizio mi pare un po’ scemo, sembra quello di una melensa fiaba per bambini. Odio le fiabe. Sono tutte uguali. Se sei buonissima e bellissima e hai dei lunghi riccioli d’oro, ti basta spazzare un mucchietto di cenere o farti una dormita in un palazzo pieno di ragnatele, e poi arriva il solito principe e tu vivi felice e contenta fino alla fine dei tuoi giorni. Il che va benissimo se sei una santarellina, oltre che uno schianto di bellezza. Ma se sei cattiva e brutta, certe fortune non te le sogni nemmeno. Anzi, ti appioppiano un nomignolo idiota tipo Pollicina, e mai che qualcuno ti inviti alla sua festa o ti sia anche solo riconoscente perché gli hai fatto un piacere grande come una casa. Così naturalmente ti stufi d’essere trattata in questo modo e ti metti a pestare i piedi in un attacco di rabbia e caschi giù nel buco che hai fatto nelle assi sul pavimento e finisci al piano di sotto, oppure strilli come una forsennata e ti rinchiudono in una torre e poi buttano via la chiave. A suo tempo ci ho dato dentro anch’io a pestare i piedi e a strillare”⁴²².

Grazie alla scrittura, strumento salvifico, riesce a compiere il suo cammino. “Sorellina fiera e consapevole di Oliver, di Pel di Carota, di Giannino, Tracy Beaker

⁴²¹ L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall’ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l’infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011, p. 362.

⁴²² J. Wilson, *Bambina affittasi*, *op. cit.*, pp. 51-52.

conduce il suo diario sulla coerente linea espressiva di una lieta disperazione⁴²³: la sua abilità di narratrice del reale le permette di compiere una riflessione su di sé, sui suoi bisogni e le sue necessità.

Sfiducia e delusioni, portano Tracy a non credere più nelle figure adulte che la circondano, diventando sempre più irascibile e scontrosa ingenuamente ed inspiegabilmente attaccata ad una madre più immaginata che reale.

I romanzi della Wilson sono incentrati su quello che Elisabeth Thiel definisce “transnormative family”, ovvero quei modelli alternativi di famiglia nucleare di stampo tradizionale. Afferma: “transnormative is an expression sometimes employed to denote that which is forbidden, particularly with reference to sexuality, it assumes an altogether different emphasis when coupled with “family”. As a compound, “transnormative family” characterizes a familial unit that is outside of the established order”⁴²⁴

È attraverso l’incontro con Cam, giovane scrittrice, che Tracy comincia progressivamente a vedere una via di uscita da “La Discarica”, dalla sua precaria condizione di “bambina-sola”. Nella figura di Cam, Tracy riesce a vedere una possibile madre sostitutiva. La passione per la scrittura che le due condividono salda il rapporto di amicizia e di affetto.

Degna della sua attenzione e simile a lei nel profondo, Tracy trova in Cam non solo una seconda madre, ma anche un’amica, una figura adulta di cui potersi fidare ed affidare.

“Il libro termina con la speranza, ma non con il desiderio avverato: Jacqueline Wilson non froda i suoi lettori, anzi li difende, quando apre un conflitto con una sua notissima collega: «È mezzanotte. Non posso accendere la luce per scrivere, perché Jenny potrebbe essere ancora in circolazione e non voglio un altro battibecco con lei. Tante grazie! Cerco di arrangiarmi con una pila, solo che la batteria se ne sta partendo e così fa solo questo lumicino fioco, e io riesco a malapena a distinguere cosa scrivo. Ah, se avessi qualcosa da mangiare! In tutte quelle storie di collegio di Enid Blyton i bambini fanno sempre dei festini di mezzanotte. Mangiano cose un po’ strane, veramente, tipo sardine e latte condensato, io però potrei far fuori un Mars in questo stesso minuto. Immaginate un

⁴²³ A. Faeti, *I diamanti in cantina*, op. cit., p. 123.

⁴²⁴ E. Thiel, *The Fantasy of Family. Nineteenth-Century Children’s Literature and the Myth of the Domestic Ideal*, Routledge, New York and London, 2008, p. 8.

Mars grande come questo letto. Immaginate di leccarlo, poi di attaccare un angolo a morsi, scavar fuori il ripieno molle a due mani. Mi viene l'acquolina in bocca al solo pensiero. Sì, quelle macchioline sulla pagina sono solo questo. Acquolina. Perché io non piango. Sono una che non piange *mai!*»⁴²⁵.

La Wilson infatti sceglie nel suo *Bambina affittasi*, un finale aperto: la bambina ha la speranza di essere adottata ma non la certezza, e insieme a lei il lettore. L' "affitto" della bambina non avviene subito, perché come nella vita non sempre o non subito "etuttivisserofeliciecontenti". Tra le righe l'autrice tenta di comunicarci forse che felici e contenti lo si può diventare ma non subito, bisogna lavorarci e faticosamente, insieme a dubbi e contraddizioni, problemi talvolta risolti altre no.

Perché nella vita certe volte "o la va o la spacca"⁴²⁶!

⁴²⁵ A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001, p. 124; J. Wilson, *Bambina affittasi*, Salani, Milano, 1994, pp. 32-33.

⁴²⁶ Titolo del romanzo, seguito di *Bambina affittasi*: J. Wilson, *O la va o la spacca*, Salani, Milano, 2001.

7. Paradise Lost. Tra bussole, lame e cannocchiali

Queste Oscure Materie di Philip Pullman

“Li conosceva bene, gli Accademici; il Bibliotecario, il Prorettore, l’Indagatore e tutti gli altri; uomini che aveva avuto attorno per tutta la vita, di cui era stata allieva, che l’avevano punita e consolata, che le avevano offerto piccoli doni, che avevano badato a tenerla lontana dagli alberi da frutto del giardino; costituivano l’unica cosa che poteva chiamare la sua famiglia”
(P. Pullman, *La bussola d’oro*, p. 21).

Lyra Belacqua, “ragazzina mezza selvaggia e mezza civilizzata”⁴²⁷, è una vera monella⁴²⁸, capace, come si vede nei tre romanzi⁴²⁹ che la vedono protagonista, di compiere imprese eroiche e il cui “destino è di provocare la fine del destino”⁴³⁰ stesso.

Il modo in cui l’autore, Philip Pullman, descrive le guerre tra bande, i primi giochi di Lyra con gli amici che vivono assieme alle proprie famiglie fuori dal collegio – certo distante dall’istituto di Tracy Beaker, ma pur sempre luogo di solitudine dei sentimenti e degli affetti – sembra richiamare il romanzo *La guerra dei bottoni* di Louis Pergaud⁴³¹.

Scriva Pullman: “Per molti aspetti, Lyra era una selvaggia. Quello che più le piaceva era arrampicarsi sopra i tetti del Jordan College insieme a Roger, il garzone di cucina che era il suo amico del cuore, e poi sputare noccioli di prugna sulla testa degli Accademici di passaggio o ululare come gufi accanto alla finestra di un’aula dove si stava svolgendo una lezione; oppure fare corse lungo i violetti, o rubar mele al mercato, o fare

⁴²⁷ P. Pullman, *La bussola d’oro*, op. cit., p. 22.

⁴²⁸ Sul tema della monelleria nella letteratura per l’infanzia si veda il saggio Emilio Varrà, *Il pericolo rosa. Monelli e monellerie nella letteratura per l’infanzia*, in E. Varrà (a cura di) *L’età d’oro. Storie di bambini e metafore d’infanzia*, Pendragon Edizioni, Bologna 2001.

⁴²⁹ I tre romanzi compongono la saga scritta da Philip Pullman *Queste Oscure Materie*. La trilogia di Philip Pullman, *His Dark Materials* (trad. it. *Queste Oscure Materie*), è composta da *Northern Lights* (1995), *The Subtle Knife* (1997) e *The Amber Spyglass* (2000), Scholastic Corporation, New York.

⁴³⁰ P. Pullman, *La bussola d’oro*, op. cit., p.275.

⁴³¹ L. Pergaud, *La guerra dei bottoni*. Pergaud pubblica la sua opera più famosa, *La guerra dei bottoni*, nel 1912, con il sottotitolo *romanzo dei miei dodici anni (roman de ma douzième année)*. Da questo volume è stato tratto nel 1962 un film che ha avuto un grande successo di pubblico. Sulle “bande” di ragazzi nella letteratura per l’infanzia, da *I ragazzi della via Paal* a *Il signore delle mosche*, si veda il saggio di Anna Antoniazzi, *Un gioco da ragazzi. Ovvero quando le bande diventano lo specchio della realtà*, in E. Varrà (a cura di), *L’età dell’oro...*, op. cit.

la guerra. Proprio come lei era del tutto inconsapevole delle correnti politiche nascoste che scorrevano sotto la superficie degli affari dei College, gli Accademici, dal canto loro, non sarebbero mai riusciti a vedere il ricco calderone ribollente di alleanze e inimicizie, di faide e trattati, di cui era fatta la vita dei bambini di Oxford”⁴³².

Si tratta di una bambina “senza famiglia”, i suoi unici familiari sono solo gli Accademici del College. In un certo senso, per Lyra, si può parlare di “povertà educativa”, problema che oggi hanno molti bambini: si tratta di realtà in cui l’infanzia ha tutte le risorse del benessere (cibo, vestiario...), ma “sono poverissimi di presenze adulte interessate alla loro educazione e alla loro tutela”⁴³³.

Nella storia della letteratura, quello dei senza famiglia è un *life motive* tipico di molte storie al femminile ma, nel caso di Lyra, nel dipanarsi delle sue vicende, invece di svilirsi nella sofferenza tipica del filone letterario delle “fanciulle infelici e sfortunate”, come ne *La piccola fiammiferaia* di anderseniana memoria, si incontra un personaggio molto particolare che ha in mano, invece di pochi cerini spenti, il destino di diversi universi. Se Lyra riuscirà nell’impresa, ripercorrendo lo stesso percorso di Eva, primogenitrice del genere umano, allora centinaia di migliaia di persone saranno liberate dall’oppressione, dall’Autorità e da un destino di eterna sofferenza nel mondo dei morti “bisbiglianti”, un’oltretomba cupa e senza speranza: “Sarà la madre... sarà la vita... lei sarà colei che disobbedirà... Eva! Madre di tutti! Eva, di nuovo! La madre Eva”⁴³⁴; se invece fallirà, “tutto fallirà: la morte spazzerà tutti i mondi; sarà il trionfo della disperazione, per sempre. Tutti gli universi, tutti quanti, diverranno nient’altro che dei meccanismi ciechi, vuoti di pensiero, di sentimento, di vita”⁴³⁵.

La bambina riuscirà a sfuggire a questo destino di morte. Lyra rappresenta così l’eroina straordinaria dalle infinite risorse, archetipo di infanzia resiliente, una nuova Polissena⁴³⁶ che viaggia alla ricerca del proprio destino. Infatti Lyra come Polissena non ha famiglia, e solo nel corso della storia, attraverso imprese rischiose e stupefacenti, va alla scoperta della propria identità, trovando un padre potente e tremendamente ambizioso, un uomo che “osa fare ciò che gli altri uomini e donne non hanno neanche il

⁴³² P. Pullman, *La bussola d’oro*, op.cit., p.36.

⁴³³ G. Pietropolli Charmet, “Così piccoli ma così già soli”, in *Il Sole-24 Ore*, 17 Gennaio 1999.

⁴³⁴ P. Pullman, *La lama sottile*, op. cit., p.280.

⁴³⁵ P. Pullman, *La bussola d’oro*, op. cit., p. 275.

⁴³⁶ Cfr. B. Pitzorno, *Polissena del Porcello*, Mondadori, Milano 1993.

coraggio di pensare”⁴³⁷. Ma come padre, Lord Asriel è un padre molto distante, troppo preso dalla sua missione contro l’Autorità e contro la Chiesa, dalle sue scoperte rivoluzionarie e dalle sue grandi imprese, per ricordarsi di sua figlia, una bambina che lo ama e lo teme allo stesso tempo e alla quale a lungo si è presentato come uno zio bizzarro e originale.

Più sbalorditiva e stupefacente è l’avventura del riconoscimento della madre, una donna tanto bella quanto malvagia, il cui fascino seducente e spietato domina chiunque abbia intorno. Dopo aver abbandonato Lyra per dodici anni, poiché figlia illegittima, decide di riavvicinarsi a lei chiedendo al Maestro di poterla prendere con sé, facendone la sua “piccola assistente”; allo stesso tempo le nasconde la sua vera identità. La signora Coulter cercherà di sedurre anche Lyra proponendole una vita piacevole, ricca, alla moda. Lyra inizialmente si inebria ascoltando le conversazioni brillanti, seguendo la madre in ristoranti, sale da ballo e serate presso le ambasciate e i ministeri. Quella che lei ancora considera un’amica sembra accompagnata da “un aroma di vita da grandi, adulta, qualcosa che la turbava e insieme l’attirava moltissimo: era il profumo di ciò che si chiama *glamour*”⁴³⁸.

Una oscura propensione spinge Lyra verso la signora Coulter, il piacere di essere da lei scelta e da lei curata: “Nel passarle accanto per raggiungere la sua poltrona, la signora Coulter toccò un istante i capelli di Lyra, e Lyra si sentì inondare da un flusso di calore e arrossì”⁴³⁹.

Successivamente Lyra scopre la verità sulle sue origini, quando le viene rivelata da John Faa, ma il rapporto tra madre e figlia non sarà mai un rapporto facile. Quando la figlia ritroverà sua madre a Bonvalgar, ormai non si fiderà più di lei e le nasconderà di essere venuta a conoscenza di essere sua figlia, ponendo tra di loro una barriera di ostile silenzio e di ritrosa diffidenza.

Della successiva scomparsa dei due genitori, Lyra non saprà niente: ciò che veramente accompagna Lyra è il suo daimon⁴⁴⁰ Pantalaimon e Will, compagno fedele di tante avventure, l’unico che veramente la ama e di cui lei si fida ciecamente.

⁴³⁷ P. Pullman, *La lama sottile*, op. cit., p. 52.

⁴³⁸ P. Pullman, *La bussola d’oro*, op.cit., p. 71.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 68.

⁴⁴⁰ Nella trilogia di Philip Pullman, *Queste Oscure Materie*, il daimon è la manifestazione fisica dell’“anima” di un individuo. Il daimon non è un’entità separata dall’individuo, ma una forma di coscienza

Il personaggio di Lyra rientra nella alta tradizione della letteratura per l'infanzia e può essere annoverato nel grande scaffale del “romanzo di formazione”. Il lettore, assieme ai due bambini, compie un viaggio di formazione, un percorso ricco di incredibili ostacoli. Durante questo itinerario Lyra e Will metteranno a rischio più di una volta le loro vite ma, alla fine, il cammino li porterà a cambiare, trasformarsi, crescere.

La forte curiosità⁴⁴¹, la ricerca dell'“io” come soggetto attivo, il desiderio di trovare un proprio posto nel mondo conducono i due protagonisti a raggiungere la “maturità”, entrando così nell'età adulta. Nel romanzo di formazione, la gioventù diventa la parte più significativa dell'esistenza e la caratteristica sostanziale degli eroi di questi

unita indissolubilmente con la persona che accompagna. Le caratteristiche che Pullman attribuisce ai suoi daimon, l'idea stessa dell'esistenza di un daimon collegato ad ogni persona, derivano da modelli di pensiero formulati nell'ambito di culture diverse dall'antichità ad oggi fino a coinvolgere studiosi contemporanei di filosofia e psicologia. L'origine del termine e l'idea stessa del daimon, derivano dal daimon socratico. Nell'antica Grecia già Socrate aveva ipotizzato l'esistenza di uno spirito guida (*dàimon*), che accompagnerebbe ogni individuo durante tutto l'itinerario esistenziale, proteggendolo come una specie di “angelo custode” precristiano e consigliandolo nei momenti di difficoltà. Sempre Socrate affermava che ogni essere umano sente dentro di sé queste voci come una forma di coscienza morale. Il termine *dàimon* che in italiano impropriamente viene tradotto “demone”, in realtà va interpretato in modo diverso. Nella cultura greca il *dàimon* era una divinità intermedia, figlia delle divinità tradizionali, e a loro inferiore, ma superiore agli uomini e era visto come una specie di “spirito benevolo” che accompagnava ogni uomo. Socrate si diceva tormentato da questa voce interiore che interveniva non per suggerirgli le scelte da compiere ma per dissuaderlo da altre, considerate moralmente sbagliate. Lo psicologo analista James Hillman, allievo di Jung, ha scritto un significativo volume su *Il codice dell'anima Carattere, vocazione, destino* (Adelphi, 1997). A partire dagli archetipi, Hillman individua in essi le forme primarie delle esperienze vissute dall'umanità nello sviluppo della coscienza. Tali archetipi si sedimentano nell'inconscio collettivo di tutti i popoli, senza distinzione di luogo e di tempo, si manifestano come simboli e servono a organizzare la psiche individuale alla quale pre-esistono. Questi archetipi rappresentano secondo Hillman i modelli più profondi del funzionamento psichico, ovvero le radici dell'anima che governano le prospettive attraverso cui vediamo noi stessi e il mondo. Gli archetipi costituiscono dunque la radice dei miti. La nozione di anima che Hillman reintroduce nella cultura nella cultura psicologica occidentale è fortemente connessa al mito che in essa trova il proprio luogo di manifestazione. Esiste dunque qualcosa dentro ognuno di noi che ci guida, che ci induce ad essere in un certo modo, ad imboccare certe strade, a compiere certe scelte. Secondo il pensiero platonico ognuno di noi riceve un daimon come compagno prima della nascita. Questi concetti sono ancora attuali e Hillman li ha ripresi e riproposti. Il daimon rappresenta il nostro doppio interiore, colui che ci guida, che ci aiuta dopo le nostre cadute, che ci domina quando prende il sopravvento. Il daimon non ci permette di compiere scelte senza che noi non riflettiamo su di esse, e spesso fa saltare piani logici e strategie intellettive, guidandoci ad una più piena e profonda realizzazione dell'essere umano. Il daimon ci costringe in ogni momento veramente importante della nostra vita a guardare verso ciò che siamo o che vorremmo essere. Cfr. Maria Teresa Trisciuzzi, *La “polvere scintillante” della conoscenza e il conflitto tra autorità e libertà in Philip Pullman. Le nuove strade del fantasy della letteratura per ragazzi*, in “Ricerche di Pedagogia e Didattica”, 5, 2010, fascicolo 2, pp. 31-56.

441 Sul tema della *curiositas* cfr. G. Grilli, *Le maschere del mondo e i buchi delle serrature. Della curiosità, del leggere e del raccontare storie*, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto*, Bononia University Press, Bologna, 2008, p. 95-130.

romanzi. Gioventù diventa quindi sinonimo di curiosità, di viaggio, di avventura, di esplorazione.

I due protagonisti della trilogia di Pullman quando iniziano il loro percorso, la loro storia, sono giovani, bambini sulla soglia dell'adolescenza, curiosi fino al punto di disobbedire ai loro familiari o tutori per soddisfare la loro voglia di scoprire la verità, trovare risposte alle loro domande.

Citando la nota studiosa di letteratura per l'infanzia Alison Lurie: “Tom Sawyer e i suoi amici bevono, fumano tabacco, bestemmiano e marinano la scuola. Ne *Il mago di Oz* Dorothy rifiuta di fare i lavori di casa per la Strega Cattiva dell'Ovest, e Mary Lennox, ne *Il Giardino segreto*, disobbedisce agli adulti e li inganna [...]. Tutti questi libri, cioè, non presentano i propri personaggi bambini come perfetti ed ubbidienti, ma come curiosi, indipendenti e intraprendenti”⁴⁴².

Come Mary, anche Lyra è una piccola astuta imbrogliona. Ad un certo punto riesce addirittura a convincere la sua Morte, attraverso uno stratagemma, a farsi traghettare “senza sforzo, senza rischi, un viaggio tranquillo” nell'Aldilà.

Lyra, un po' come Dorothy, è attiva, determinata e coraggiosa, indipendente e sensibile e pronta ad affrontare faccia a faccia l'Autorità.

In Ozma di Oz la Principessa Languidere comincia ad interessarsi alla giovane Dorothy:

“Sei piuttosto attraente” disse la signora a quel punto. “Niente affatto bella, intendiamoci, ma hai un certo genere di graziosità che è diverso da quello delle mie trenta teste. Perciò credo che mi prenderò la tua testa e ti darò in cambio la mia N. 26.”

“Beh, sono convinta che non lo farete!” esclamò Dorothy... “Non ho l'abitudine di accettare cose dimesse, e così credo che mi terrò semplicemente la mia testa.”⁴⁴³

Il Male contro cui si oppone Lyra è in definitiva l'Autorità che si presenta come il Bene assoluto. La protagonista combatte contro la pretesa di pochi di imporre agli altri quello che essi considerano il bene, costringendoli in modo violento e oppressivo.

Dall'impetuosa e coraggiosa Lyra alla giovane strega Hermione, creata dalla “magica penna”⁴⁴⁴ della Rowling, si nota che, sempre più, esistono nuove versioni di

442 A. Lurie, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, Mondadori, Milano, 2005, p.p. 131-132.

443 F. L. Baum, *Ozma di Oz*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1981, p. 98.

444 La saga di *Harry Potter* è composta da 7 volumi, tanti quanti sono gli anni che il giovane mago trascorre presso la Scuola di Magia e di Stregoneria di Hogwarts. La saga, scritta dall'abile penna di J. K. Rowling ed edita dalla Salani comprende i seguenti titoli: *Harry Potter e la Pietra Filosofale* (1998), *Harry Potter*

eroine contemporanee. Afferma Anna Antoniazzi: “Se le bambine narrate continuano ad assomigliare nei tratti e nelle sembianze a Cappuccetto Rosso, diversamente da loro hanno uno spessore psicologico ben evidente e, piuttosto che subire gli avvenimenti, sono protagoniste attive, non aspettano che il proprio destino si compia, ma reagiscono con determinazione alle avversità.”⁴⁴⁵

Ribelle per antonomasia, astuta come *Pollicino*, la giovane protagonista pullmaniana resta un personaggio estremamente complesso. La nuova Eva, ovvero colei che riafferma la libertà, anche quella di sbagliare. Ma per fare ciò abbandona il terreno sicuro del conformismo e si mette in gioco. La sua vita cambia, all'inizio del primo romanzo della trilogia, *La Bussola d'oro*, scegliendo di nascondersi, per scoprire segretamente la verità, nell'armadio del Salotto Privato del College, luogo interdetto alle donne e in cui non avrebbe dovuto mai entrare.

Will e Lyra, ostinati, perennemente in confronto con i bisogni, le attese e i diritti propri della loro età, sono ancora bambini che stanno imparando a crescere; anche se a tratti saranno scoraggiati o disorientati, hanno deciso di impegnarsi. Come rileva Mariagrazia Contini: “Dolore, amore e morte: grandi segnava per l'esistenza di ciascuno, che da essi – e dal modo di affrontarli – trae le sue connotazioni più significative; ma se li ignoriamo, evitandoli o vivendoli senza consapevolezza, se non impariamo a interrogarli e ad accettare il confronto, che essi sollecitano, con noi stessi e con gli altri, allora la vita trascorre povera: di felicità e di infelicità, di impegno e di senso.”⁴⁴⁶

Paul Simpson nella sua *Guida* alla trilogia di Pullman, scritta in base alle opere ma anche grazie all'intervista concessagli dall'autore, racconta che, discutendo sul fatto che sono molti gli scrittori per ragazzi che hanno perso i genitori durante l'infanzia, Pullman stesso gli suggerì l'esistenza di un legame tra le figure di genitori assenti in *Queste Oscure Materie* e la sua esperienza di orfano. Ricordava Pullman nell'intervista: “mio padre è morto in un incidente aereo quando avevo sette anni e, ovviamente per molto

e la Camera dei Segreti (1999), *Harry Potter e il Prigioniero di Azkaban* (2000), *Harry Potter e il Calice di Fuoco* (2001), *Harry Potter e l'Ordine della Fenice* (2003), *Harry Potter e il Principe Mezzosangue* (2005), *Harry Potter e i Doni della Morte* (2008).

⁴⁴⁵ A. Antoniazzi, “Cattiva” come... una principessa: icone femminili della contemporaneità, in R. Caso, B. De Serio (a cura di), *Viaggiare tra le storie. Letteratura per l'infanzia e promozione della lettura*, Aracne, Roma, 2013, p. 153.

⁴⁴⁶ M. Contini, *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La Nuova Italia, Firenze, 1988, p. 63.

tempo, sono stato ossessionato dal mistero di sapere come doveva essere stato”⁴⁴⁷. Dalle parole dello scrittore, è possibile quindi rintracciare un'eco della figura misteriosa del padre, Alfred Outram, nelle pagine di *Queste Oscure Materie* (come per esempio nella ricerca del padre da parte di Will in *La lama sottile*).

Lyra e Will, protagonisti della trilogia pullmaniana, alla fine delle loro avventure, dopo essersi conosciuti, supportati ed infine innamorati e maturati durante il loro percorso, devono compiere una scelta, che cambierà inesorabilmente la loro vita. I due, ormai giovani adulti, dovendo tragicamente scegliere se passare solo dieci anni insieme e poi morire o il resto della loro vita senza vedersi mai più, scelgono di vivere una vita separata, nel ricordo di ciò che sono stati e che hanno passato insieme.

La vita di Lyra sarà caratterizzata dall'impegno: studierà per imparare ad usare nuovamente l'*aletiometro* (la “bussola d'oro” del titolo del primo volume), mentre Will ritornerà nel suo – nostro – mondo e aiuterà la madre, bisognosa di cure. Quindi si potrebbe dire che, seppure la “chiusura” dei romanzi porti ad una conclusione coincidente con l'integrazione sociale (“romanzo di socializzazione”), la fine che Pullman concede ai suoi protagonisti non è “lieta”. Entrambi i personaggi rientrano a far parte con maggior vigore (e stavolta da persone adulte, senza avventure in mondi *altri* in prospettiva) dei rispettivi mondi e dei rispettivi assetti sociali in cui, inizialmente, non si erano trovati completamente a loro agio ma a cui sono rimasti lo stesso legati. Permane nel finale un senso di “sacrificio”: l'idea che i due protagonisti scelgano di passare e concludere le loro vite lontani, senza l'amore appena scoperto per un bene superiore (la chiusura di tutte i varchi, le “porte” tra i mondi, per la salvezza di questi) costituisce un forte parallelismo con *Paradise Lost* di John Milton. Il punto di partenza da cui Pullman dà origine alla sua trilogia è un atto di accusa alla teocrazia e a tutte le diverse forme che assume il totalitarismo: nella religione, ma anche nella politica e nella società.

Il significato della scelta dell'autore per il finale non a lieto fine forse va cercato nell'antitesi “libertà/felicità”⁴⁴⁸: le scelte fatte durante il percorso hanno portato il mondo alla salvezza, ma i due giovani scegliendo la *libertà* hanno sacrificato la loro *felicità*.

⁴⁴⁷ P. Simpson, *Guida alla Bussola D'oro e alla trilogia Queste Oscure Materie di Philip Pullman*, Vallardi, Milano, 2007, p. 18.

⁴⁴⁸ Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1986, p. 17-18.

La “metafora del matrimonio come contratto sociale” nel *Bildungsroman* è contrapposta non al celibato, come sarebbe forse logico, ma alla morte (un esempio: l'opera di Goethe, *I dolori del giovane Werther*) o alla “sciagura” (un esempio lo si può ritrovare nelle opere della Austen)⁴⁴⁹. In *Queste Oscure Materie*⁴⁵⁰ è molto evidente la scelta dei due protagonisti: decidono, loro malgrado, di passare il resto della loro vita in lontananza l'uno dall'altra, una specie di “morte/non-morte”, scegliendo l'*unhappy ending* tipico appunto del *Bildungsroman*. Infatti i due protagonisti non si vedranno mai più da vivi, ma solo quando saranno morti.

Lyra e Will porteranno con sé il ricordo delle esperienze vissute, che li hanno condotti alla crescita e alla comprensione di sé stessi e di ciò che li circonda.

Per diversi protagonisti di romanzi di formazione crescere è anche, ma soprattutto, ricordare specchiandosi nel passato, confrontarsi e formarsi nel mondo presente e maturare realizzandosi nel futuro. Afferma a proposito Moretti: “La rinuncia ad imbastire progetti per il domani [...] è presentata come indizio di raggiunta maturità. La *Bildung* si conclude all'insegna del ricordo, della memoria volontaria, della razionalizzazione del cammino percorso”⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, op. cit., p. 38.

⁴⁵⁰ Cfr. Maria Teresa Trisciuzzi, *Coming of age. Il romanzo di formazione tra bussole, lame e cannocchiali*, Quaderni F – Cartografie Pedagogiche, Liguori, Napoli, 2014, pp. 1-13.

⁴⁵¹ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, op. cit., p. 112.

Capitolo 4.
Senza famiglia

1. Bambini abbandonati, bambini incompresi

“L’infanzia entra davvero fortemente, indubbiamente, a partire dalla grande narrativa popolare dell’ottocento, nella letteratura. Prima di David, di Oliver, di Cosetta, di Remigio, prima dell’infinita serie di bambini dei romanzi d’appendice, prima degli infelici, degli sfruttati, dei morti prematuri, anzi dei “morticini”, prima degli orfani, prima dei repressi, prima degli agonizzanti, l’attenzione verso l’infanzia era sempre stata scarsa da parte dei letterati [...]. C’è qualcosa di tragicamente semplice in questa complessa vicenda pedagogica. Diventavano significativi e importanti quando si scopriva che era facilissimo perderli, che per l’igiene, le malattie, le condizioni di allevamento potevano di colpo sparire. Si sapeva che l’amore diretto verso di loro era sempre fragile, transitorio, sospeso come su un baratro. La contraddizione si rendeva stridente, appunto orribile: perché proprio a loro era affidata la sopravvivenza, loro dovevano perpetuare, garantire una simbolica immortalità”⁴⁵².

Un sofferto cammino, reale o metaforico, è condiviso da molti “senza famiglia” della letteratura per l’infanzia, esempi emblematici di orfanezza, da Oliver⁴⁵³ ad Humphrey⁴⁵⁴, da Remi⁴⁵⁵ ad Heidi⁴⁵⁶, da Polissena⁴⁵⁷ a Harry⁴⁵⁸.

A loro appartengono le categorie del diverso e dell’imprevedibile, della fuga e del viaggio, valide interpretazioni dell’alterità dell’infanzia orfana.

Se inizialmente i bambini sono abbandonati e incompresi, isolati e maltrattati da adulti indifferenti e fin troppo spesso, anche, meschini, il loro cammino catartico diventa una formazione, una crescita che li conduce alla scoperta delle loro radici e della loro identità. Afferma Antonio Faeti che “l’incomprensione è poi sempre in agguato, quando si tratta di bambini. A volte sembrano provenire da un altro pianeta, spesso rovesciano le

⁴⁵² A. Faeti, *La casa sull’albero. Orrore, mistero, paura, infanzie in Stephen King*, Einaudi ragazzi, Trieste, 1998, p. 145.

⁴⁵³ C. Dickens, *Oliver Twist*, BUR, Milano, 2013.

⁴⁵⁴ F. Montgomery, *Incompreso*, Rizzoli, Milano, 2002.

⁴⁵⁵ H. Malot, *Senza famiglia*, BUR, Milano, 2001.

⁴⁵⁶ J. Spyri, *Heidi*, PIEMME, Milano, 2012.

⁴⁵⁷ B. Pitzorno, *Polissena del Porcello*, Mondadori, Milano, 2012.

⁴⁵⁸ J. K. Rowling, *Harry Potter e la pietra filosofale*, Salani, Firenze, 1998; J. K. Rowling, *Harry Potter e la camera dei segreti*, Salani, Firenze, 1999; J. K. Rowling, *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, Salani, Firenze, 2000; J. K. Rowling, *Harry Potter e il calice di fuoco*, Salani, Firenze, 2001; J. K. Rowling, *Harry Potter e l’ordine della fenice*, Salani, Firenze, 2003; J. K. Rowling, *Harry Potter e il principe mezzosangue*, Salani, Firenze, 2005.

attese di chi li osserva, in varie occasioni si chiudono entro il loro territorio, muto e impenetrabile”⁴⁵⁹.

Si scopre così che, ciò che caratterizza significativamente l’infanzia orfana della letteratura per l’infanzia, è uno stato diacronico e planetario, nel senso che attraversa tutte le epoche e tutti i paesi, reali ed immaginari. Al di là del luogo e del tempo il bambino deve trovare la forza, la volontà e il desiderio per andare avanti, per crescere senza il supporto della famiglia.

Se da un lato i giovani protagonisti sono rappresentati come orfani schiacciati e umiliati, non è solo per poi elevarli più facilmente ad una condizione migliore, ma anche perché, per compiere meglio le proprie avventure, il proprio cammino, i genitori devono essere assenti, più o meno giustificati: iperprotettivi, i cari potrebbero intralciare infatti il percorso del bambino con la loro presenza.

Gli eroi bambini, gli *enfant trouvé*⁴⁶⁰, protagonisti di classici, da Dickens a Malot, dalla Montgomery alla Spyri, specchio di una realtà infantile, potevano essere incontrati nelle Opere Pie, che nell’Ottocento allevavano ed educavano i ‘senza famiglia’, infanzia abbandonata e considerata perciò un potenziale pericolo per la società dell’epoca, fornendole tanti piccoli lavoratori.

In Italia nel 1987, sul panorama editoriale della letteratura per l’infanzia e per ragazzi, si sono affacciate nuove tematiche, nuovi modelli narrativi. All’interno del suo saggio *I diamanti in cantina*, Antonio Faeti segna come storica e di svolta nella produzione per ragazzi italiana tale data, durante la quale si è notata una numerosa importazione di testi dall’estero, tradotti e pubblicati, insieme a titoli significativi di autori italiani, in collane specifiche, tra cui Ex-libris⁴⁶¹ di EL, la Gaia Junior⁴⁶² della Mondadori e la collana curata da Donatella Ziliotto, “Gli’Istrici” della Salani, che proprio nel 1987 Roald Dahl la inaugurò con il suo *Il GGG*, “esempio perfetto di questa linea editoriale:

⁴⁵⁹ A. Faeti, *Postfazione*, in F. Montgomery, *Incompreso*, Fabbri, Milano, 1985.

⁴⁶⁰ F. Lazzarato, *Oliver, Remi, Huck e gli altri. I senza famiglia, pilastro dei libri per l’infanzia*, “Il Manifesto”, 20 aprile 1989.

⁴⁶¹ Ex-libris è la collana creata nel 1988 da Orietta Fatucci per la casa editrice EL.

⁴⁶² La collana, nata nel 1988, è stata creata da Francesca Lazzarato e Margherita Forestan.

pur recuperando archetipi del fiabesco e certi *topoi* della tradizione inglese, mostra la diversità di sguardo sulla realtà tra i grandi e i bambini”.⁴⁶³

Attraverso questi romanzi viene lasciato spazio sulla pagina ai dubbi, ai mutamenti, a quelle tematiche, protagoniste da sempre come quella sulla “famiglia”, in un rapporto più ampio con l’immaginario collettivo e il contesto sociale.

Diversi autori, da Bianca Pitzorno a Robert Westall ad esempio, scelgono di ritornare indietro nel tempo, quando erano loro bambini, o ancora prima: gli autori, insieme alla loro personale infanzia, fanno rivivere anche quella di ciascuno di noi, adulti lettori. “Perché L’Italia muta e si trasforma, anche tumultuosamente. Ma tutte le infanzie si assomigliano”⁴⁶⁴.

Con tocco leggero e appassionato questi autori narrano di un’infanzia alla ricerca, orfana e sola, di un proprio posto, del proprio Io. L’assenza o la presenza della famiglia, originale o sostitutiva, è una costante assoluta della letteratura per l’infanzia e per ragazzi. Afferma Milena Bernardi: “I temi che quei bambini si portano addosso sono la loro stessa pelle, affondano in antichi territori della storia dell’infanzia e richiamando le costanti del fiabesco, inesauribile giacimento di testimonianze, indizi e reperti dell’antropologia e della cultura dell’infanzia”⁴⁶⁵.

La storia di Oliver e tanti piccoli orfani come lui, narrati tra le pagine della più autentica letteratura per l’infanzia, ci spiega Faeti, è attuale non solo perché oggi nel mondo esistono ancora milioni di bambini nelle stesse condizioni di Oliver, ma “anche perché mostra tutto l’itinerario di una avventurosa lotta per la sopravvivenza, per la crescita, per una positiva evoluzione anche in questa palude, anche in questa fangosa metropoli del male”⁴⁶⁶.

⁴⁶³ I. Conni, *Ascesa e declino dell’editoria per ragazzi italiana*, in Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Contare le stelle. Venti anni di letteratura per ragazzi*, Clueb, Bologna, 2007, p.56. Sul tema cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l’infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

⁴⁶⁴ M. G. Mazzucco, *Prefazione*, in B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, Mondadori, Milano, 2012, p. 7.

⁴⁶⁵ M. Bernardi, *Rileggere Dickens come viatico verso la letteratura per l’infanzia*, in F. Bacchetti (a cura di), *Percorsi della letteratura per l’infanzia. Tra leggere e interpretare*, Clueb, Bologna, 2013, p. 101.

⁴⁶⁶ A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, BUR, Milano, 2010, p. 91.

2. La forza di andare avanti. Oliver, orfano per eccellenza

“Sì, Oliver. Quei bravi signori, che sono stati per te come dei veri genitori, stanno per fare di te un apprendista e ti avviano alla vita per fare di te un uomo, anche se tutto questo costerà alla parrocchia tre sterline e dieci scellini. Centoquaranta pezzi da sei pence, settanta scellini per un orfano buono a nulla a cui nessun può voler bene, pensa”
(C. Dickens, *Oliver Twist*, BUR, Milano, 2013, p. 27)

“Quando Oliver apparve, per la prima volta, nel 1838 e fu molto letto e fece molto piangere e suscitò proteste e voglia di cambiamento, non si pensava certo che sarebbe giunto fino a noi così vivo, stimolante, collegato con le ultime notizie di cronaca sui giornali”⁴⁶⁷.

Tragica avventura ottocentesca, il romanzo di Charles Dickens, *Oliver Twist*, narra il la drammaticità della condizione infantile in un clima vittoriano e il progressivo riappropriarsi di una famiglia e di un casa da parte del protagonista, bambino orfano in una Londra dell'Ottocento. In questa città, dimora sia dell'ormai affermata *middle class* sia dell'umanità cenciosa e degradata, dipinta da Charles Dickens, Oliver voleva crescere, seppur orfano e senza il minimo aiuto di alcun adulto, bistrattato dalla società.

Il grande tema dell'infanzia orfana, abbandonata da una famiglia che si allontana sempre più da lei fino, quasi, a scomparire, è da sempre protagonista della letteratura per l'infanzia e per ragazzi. I nuclei tematici di questo grande romanzo della cultura inglese, riguardano prima di tutto la denuncia dello sfruttamento delle classi più povere da parte della *middle class*, la feroce critica alle istituzioni, tra cui la scuola, i tribunali, le prigioni, gli orfanotrofi, poichè inumane e portatrici degli ideali appartenenti alle classi sociali dominanti, la denuncia del sentimento di avidità per il denaro ed infine la critica a quei sentimenti infidi e immorali che dominavano indisturbati all'interno della società industriale dell'epoca.

Dickens, grande narratore, ha avuto la capacità di raccontare, attraverso lo sguardo dissacratorio dell'infanzia, dei temi così tragici e rilevanti importanti in una maniera irriverente. L'autore propone, attraverso le pagine del suo romanzo, una visione

⁴⁶⁷ A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, BUR, Milano, 2010, p. 88

dell'infanzia resiliente: i bambini, perennemente in balia degli adulti, riescono a trovare dentro loro stessi, pur tra mille difficoltà, una forza per difendersi, per allontanarsi dagli adulti e per eludere la loro, talvolta, malsana presenza.

Dickens ci racconta la storia di Oliver, orfano per eccellenza che trova la forza per andare avanti in un mondo che sembra andare perennemente contro di lui.

In questa condizione di orfanezza fin dalla nascita, il protagonista passa l'infanzia in un orfanotrofio parrocchiale capeggiato da un uomo inetto e avido: il signore Bumble. Gestito nell'ottica del risparmio e della repressione, l'orfanotrofio è il primo luogo di soprusi ed angherie a cui è sottoposto Oliver. In questo primo "luogo di non-accoglienza, come si vedrà poi in seguito in altri in cui viene trasferito, il bambino viene fatto quasi morire di fame, picchiato, venduto, maltrattato in ogni maniera-

Tra la "casa-non-casa", definita così da Lorenzo Cantatore, e la casa vera e propria, luogo di affetti e di cura, "per Oliver c'è una tappa intermedia che è la casa-tana di Fagin, il vecchio malvivente che lo perseguita, capo di una banda di piccoli ladruncoli che infestano le strade di Londra"⁴⁶⁸.

Dimora in cui viene tentata un'educazione al furto nei confronti di Oliver, nella casa-prigione di Fagin a Londra vivevano tanti bambini ignorati e abbandonati dalla società, costituendo come una "famiglia allargata". Nera di fuliggine e di sporcizia, diroccata, dalle finestre sempre chiuse per non farsi vedere o scoprire e con pochissimi, vecchi e laceri mobili, la casa dell'"ebreo" – così veniva definito il terribile Fagin – lo rappresenta sia a livello interiore che esteriore: "Oliver, aggrappato al compagno e procedendo a tentoni nel buio, salì con grande difficoltà le scale strette e diroccate mentre l'altro si muoveva con disinvoltura dimostrando di conoscere quel posto alla perfezione. Giunto in cima alla rampa, spalancò una porta e fece entrare Oliver in una stanza con le pareti affumicate e sporche.

Davanti al fuoco acceso nel caminetto c'era un grande tavolo con sopra una candela infilata in una bottiglia di birra, due o tre tazze di stagno, una pagnotta, del burro e un piatto. Un vecchio che sembrava un ebreo, girava con un forchettone delle salsicce che rosolavano in una padella appesa per una fune alla cappa del focolare.

⁴⁶⁸ L. Cantatore, *Ottocento fra casa e scuola*, in L. Cantatore (a cura di), *Ottocento fra casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, Unicopli, Milano, 2013, p. 51.

L'uomo indossava una palandrana di flanella unta e bisunta che gli lasciava scoperto il collo e sembrava dividere la sua attenzione tra la padella e un attaccapanni da cui pendeva una quantità di fazzoletti di seta. Sul pavimento erano disposti diversi rozzi giacigli fatti con vecchi sacchi. Seduti intorno al tavolo quattro o cinque ragazzi fumavano pipe di gesso e tracannavano liquori con aria da uomini fatti; subito si fecero incontro a Furbacchione che stava confabulando con l'ebreo; il vecchio si volse con un sogghigno a osservare Oliver⁴⁶⁹.

A dispetto però di molte avventure crudeli e raccapriccianti vissute dal bambino, il suo animo ben poco si addice a quello di un perfetto ladruncolo, e di questo si accorgono, fortunatamente, alcune persone; primo fra tutti il gentile Mr. Brownlow, il quale adotterà Oliver e lo accoglierà come un vero e proprio figlio; in un secondo momento l'amorevole Rose Maylie, figure femminile di notevole importanza per il bambino, la quale difende Oliver a gran voce nel momento in cui egli viene ferito e catturato dalla servitù dell'anziana zia di lei, a seguito di una rapina non riuscita, nella quale il bambino era stato coinvolto suo malgrado.

Queste due figure assumono simbolicamente il ruolo di figure familiari che Oliver non ha mai avuto la possibilità di conoscere.

Il libro ha, come ogni opera di Dickens, un lieto fine: si può pensare ad un riavvicinamento ai temi del fiabesco poiché, già esistente nelle fiabe popolari in precedenza, anche Dickens propone il grande tema della lotta tra il Bene e il Male. Dopo molte disavventure affrontate dal protagonista, la vittoria del Bene sul Male è ineguagliabile e definitiva. Nel caso di Oliver il Male, rappresentato prima dai gestori dell'orfanotrofio e poi dai criminali incontrati lungo il suo cammino, viene sgominato ed il Bene, sotto forma di Mr. Brownlow e della famiglia Maylie, trionfa.

Nonostante il bambino non abbia mai conosciuta la madre, egli pensa continuamente a lei. La donna rappresenta la forza motrice di Oliver nei momenti più bui e non solo, nel vivere la sua vita, il bambino riscopre le sue origini e trova, simbolicamente, la madre perduta pur non avendola mai incontrata.

Questo attaccamento psicologico – poiché fisico non lo è mai potuto essere dopo la nascita del bambino –, sembra accennarci attraverso la storia Dickens, è rappresentativo di un affetto che il bambino sente di desiderare.

⁴⁶⁹ C. Dickens, *Oliver Twist*, *op. cit.*, pp. 71-72.

Pur non avendola mai conosciuta, Oliver esprime affetto nei confronti della madre, rammentando la sua immagine tra il sogno e la veglia, quasi come se il sonno li avvicinasse: “«Credo che lei abbia ragione. Il cielo è tanto lontano e lassù sono tutti troppo felici per venire giù al capezzale di un povero ragazzo. Ma se la mia mamma ha saputo che ero ammalato, anche dal cielo deve aver provato pietà per me. Anche lei è stata tanto male prima di morire». Oliver si interrompe, stremato, poi riprese: «ma forse lei ignora tutto. Se mi avesse visto così ammalato ne avrebbe provato un gran dolore; invece quando mi appariva in sogno era sempre sorridente e serena»⁴⁷⁰.

Luogo di assenza e di incoscienza, il sonno di Oliver ricorda il “sonno profondissimo” di fiabesca memoria de *La bella addormentata nel bosco*. Quasi come una morte⁴⁷¹, il sogno attraverso il sonno conduce il protagonista dickensiano in uno stato che lo rende più vicino alla madre, a quella figura materna morta, che lo aspetta sorridente nel *between*, oltre il confine del reale e verso l’ignoto e l’incerto del sogno, aldilà per antonomasia.

Oliver Twist, afferma Milena Bernardi, può essere considerato come un valido esempio di “infanzia contaminata dal Male sociale e dalla malattia, infanzia disgraziata, infanzia ancora perduta, [...] infanzia marginale, ed esclusa dalla parte più piacevole della vita”⁴⁷². Sottolinea ancora, “la sfera dei sentimenti e l’espressività degli affetti fanno di quest’opera un validissimo ritratto di un mondo infantile negato e soffocato nel suo vero essere, disagiato e fortemente deluso da quel mondo adulto che crede di poterlo governare e muovere a proprio piacimento, in nome di false tutele e ipocrite ideologie”⁴⁷³.

In Oliver, come in molti altri suoi compagni d’avventura, da Hansel e Gretel a Pollicino⁴⁷⁴, il desiderio di rivalsa nei confronti di un mondo così crudele ed insensato si fa però avanti e, ancora una volta, proprio l’infanzia fragile, sola, umiliata e maltrattata da tutti riesce a salvaguardare la proprio libertà di poter essere.

Certamente non senza difficoltà, tanto che prima di arrivare alla vera felicità, gli ostacoli che Oliver incontra sono numerosissimi: i soprusi degli adulti e il tema della

⁴⁷⁰ C. Dickens, *Oliver Twist*, BUR, Milano, 2013, P. 95

⁴⁷¹ Cfr. M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, Bononia University Press, Bologna, 2005.

⁴⁷² M. Bernardi, *L’estasi nel tugurio*, in E. Beseghi (a cura di), *Specchi delle diversità*, Mondadori, Milano, 1997, p. 43.

⁴⁷³ M. Bernardi, *L’estasi nel tugurio*, *op. cit.*

⁴⁷⁴ Cfr. M. Bernardi, *Pin, Pin e Pollicino. Ritratti di bambini resistenti e autenticità dell’infanzia*, in E. Varrà (a cura di), *L’età d’oro. Storie di bambini e metafore d’infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001.

malattia, estremamente dominante in tutto il romanzo. Il tema della diversità dell'infanzia affiora soprattutto attraverso i toni dell'affettività, dell'identità ferita, del corpo sballato e della malattia che incalza⁴⁷⁵. Malattia del corpo, che sfinisce Oliver e lo porta quasi sul punto di morte, che uccide la madre e lo rende orfano, ma anche alla malattia dell'anima, che impregna la società di quel tempo e la rende schiava di false libertà e malsani principi. In *Oliver Twist* si vede infatti come Dickens riproponga, pagina dopo pagina, la necessità dell'uomo di riappropriarsi di quella dimensione emotiva che ha perso, attribuendo un "valore salvifico alla supremazia dello spirito sul corpo [...], rivelando attenzioni e sensibilità verso le condizioni di vita e di salute dell'infanzia"⁴⁷⁶, totalmente dimenticata. Non solo ma, come sottolinea Milena Bernardi, il bambino dickensiano diviene portatore di quella condizione "divina" che lo eleva ad essere superiore e che lo investe di una forza salvifica solo sua, quasi a voler dimostrare come la vera forza non stia tanto in un mondo terreno corrotto ed ingiusto, quanto in un tempo ed in uno spazio lontani da esso e accessibili solo ai pochi, ai puri di spirito, ai veri detentori di forza, ai bambini. Essi infatti possono essere considerati "piccoli angeli caduti sulla terra in forma di bambini sofferenti [...], messaggeri di una educazione sentimentale in cui è l'antropologia dei sentimenti ad essere protagonista: nell'immagine spirituale e altra del fanciullo angelico l'infanzia infelice si pone al servizio dell'anima congelata degli adulti"⁴⁷⁷.

Oliver, bambino piccolo, esile, minuto ci ricorda un suo fratellino di carta: Pollicino. Come lui, Oliver riesce a trovare una forza resiliente che non aveva mai saputo di avere, ma di cui era in possesso fin dalla nascita. È grazie a questa sua alterità che Oliver riesce a far fronte alle avversità che incontra lungo il suo cammino. Il grande tema della "miniaturizzazione dell'infanzia" ci parla di bambini piccoli, diversi, in possesso di uno sguardo che riesce a vedere le possibilità in un mondo che cerca solo di schiacciarli. Talmente piccoli che diventano quasi invisibili all'occhio degli adulti che, indifferenti, li superano e li scansano, abbandonandoli al loro destino; oppure, peggio, li sfruttano, oscurando e così, sopprimendo, quella "luccicanza" che li caratterizza.

La condizione di diversità si associa a quella di orfanità. Si vede così, come afferma Milena Bernardi, che "Oliver è un bambino storico, il testimone di un'epoca

⁴⁷⁵ Cfr. M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, BUP, Bologna, 2005.

⁴⁷⁶ M. Bernardi, *L'estasi nel tugurio*, op. cit., pp. 45-46.

⁴⁷⁷ M. Bernardi, *L'estasi nel tugurio*, op. cit., p. 48.

controversa cui fanno buona compagnia altri personaggi dickensiani: David e Pip si muovono in atmosfere simili, anche loro sono orfani malinconici dediti alla lotta per la sopravvivenza, ragazzini spaventati da adulti grotteschi e violenti”⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸ I. Filograsso, *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l'infanzia*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 110-111.

3. Misunderstood. Infanzie incomprese

Incompreso, romanzo di Folrence Montgomery, racconta la storia di Humphrey, orfano di madre, incompreso dal padre, trova la forza per non ostacolare l'amore che c'è tra il padre e il fratellino Miles.

La sua apparente spensieratezza, le marachelle, le risate, i giochi con il fratellino Miles, la dedizione per la sua cornacchia, vengono interpretati dal padre come superficialità da parte del bambino nell'affrontare il lutto per la recente morte della madre, mentre quel che si percepisce tra le righe dell'intero romanzo è esattamente l'opposto.

Humphrey adotta tali comportamenti non per immaturità quanto per un suo personale modo di elaborare il grande dolore che ha dovuto subire e per il quale non riesce a trovare conforto se non nella natura e in ciò che essa ha da offrirgli.

Sono numerose le richieste di attenzione o di semplici gesti di affetto che Humphrey invia al padre, ma egli è puntualmente distratto da altro o preoccupato per Miles, suo figlio minore che egli ritiene maggiormente fragile o bisognoso di cure per affrontare questo lutto.

Quello che non viene compreso ascoltato non sono tanto le parole quanto il non detto, ciò che Humphrey riserva dentro il cuore e che difficilmente riesce ad esprimere verbalmente

Emerge chiaramente il ritratto di una situazione in cui si nota un padre talmente concentrato sul proprio dolore per la morte della moglie e sulla figura, le emozioni del figlio minore – ritenuto più vulnerabile in quanto di soli quattro anni – da non rendersi conto che invece il più bisognoso di attenzioni, affetto e conforto paterno è proprio Humphrey che, essendo il primogenito, ha vissuto con la madre molte più esperienze. Il bambino, avendo molti ricordi sulla madre morta, soffre di più la sua mancanza.

Qualsiasi perdita comporta sempre un dolore, se questa avviene durante l'infanzia l'elaborazione del lutto è maggiormente difficoltosa in quanto il bambino non ha ancora maturato gli strumenti necessari, certamente se ne esistono, per accettare il fatto che sia avvenuto un cambiamento nel suo mondo esterno e che a seguito di tale cambiamento dovrà riorganizzare anche il suo mondo interno.

Se, come scrive Maurizio Fabbri, padre e figli avessero affrontato insieme il lutto che li accomunava e il tema della morte apparente, e quanto questa porti inevitabilmente

con sé una sofferenza, avrebbe potuto sostenersi a vicenda, condividere lo stesso dolore per poi riuscire insieme a superarlo. Quello di cui la Montgomery ci parla è invece un atteggiamento opposto degli adulti che nel nascondere la propria sofferenza – perpetuando l’idea secondo cui morte ed infanzia non devono avere nulla a che fare tra loro – inducono anche i bambini a fare lo stesso.

Afferma Maurizio Fabbri: “Il bambino [...] ha diritto ad essere sostenuto da adulti che sappiano stargli vicino, senza pretendere di nascondergli la propria sofferenza, senza fingere, senza indurlo a fingere, a sua volta, costringendolo ad ostentare una serenità o un’indifferenza che non prova, non può provare”.

Afferma inoltre Antonio Faeti: “Ai tempi di Florence Montgomery la morte non veniva censurata, come oggi. Di morte si parlava anche ai bambini, che venivano resi partecipi di ogni accadimento. E non si censuravano le lacrime, perché il lutto, il dolore, l’amarezza, la sofferenza esistono, tacerne non serve a nulla”⁴⁷⁹.

Florence Montgomery, attraverso le pagine di *Incompreso*, ci parla di un’infanzia inascoltata e offre una sensibile e attenta lettura della sofferenza infantile, resa magistralmente in questo romanzo.

L’infanzia, incompresa e malinconica, riesce a sentire e concepire la realtà in un modo molto distante e diverso da quello adulto. Humphrey e tanti altri bambini come lui, voci protagoniste della letteratura per l’infanzia, “sono malinconici anche e soprattutto perché continuano ostinatamente a dimostrarsi intimamente intraprendenti, capaci di reagire, di dare un senso alle cose e alle sventure che capitano loro, anche quando l’accanimento degli adulti nei loro confronti è tremendo, sia esso fisico o psicologico”⁴⁸⁰.

Resta questa evidente ed incolmabile distanza, quasi come se adulti e bambini venissero da due mondi diversi, parlassero due lingue diverse. Questa distanza può essere superata solo attraverso l’accettazione, la constatazione da parte degli adulti che l’infanzia è “altra” da loro e che, se non ci fosse il continuo tentativo da parte loro di contenerla ed educarla, l’infanzia vivrebbe una realtà molto più legata alla natura che all’umanità.

“La malinconia dei bambini è dunque nello stare qui essendo altri. È nel loro seguire la logica adulta senza capire, perché ad essere diverso è prima di tutto il loro

⁴⁷⁹ A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Bur, Milano, 2010.

⁴⁸⁰ G. Grilli, *L’infanzia malinconica*, in E. Varrà (a cura di), *L’età d’oro. Storie di bambini e metafore d’infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001 p. 99.

sentire – un sentire aurorale che non coincide con nessuna astratta concezione adulta di come il mondo lo si deve intendere, vedere, giudicare⁴⁸¹.

⁴⁸¹ G. Grilli, *L'infanzia malinconica*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001 p. 94.

4. Lungo la Senna. Il sapore della strada

Orfano per antonomasia, protagonista del romanzo di Hector Malot, Remì, è l'emblema del *sans famille* della letteratura scelta per l'infanzia. Ambientato in Francia, *Senza famiglia* si annovera ai grandi Classici della letteratura per l'infanzia e per ragazzi. Scritto con lo scopo di raccontare e spiegare la geografia della Francia ai piccolissimi, il romanzo di Malot ci parla ancora oggi di temi emblematici e, seppure ambientato in un'epoca a noi, lettori contemporanei, lontana, attuali.

“È giunto quasi al termine del suo viaggio, sta per tornare davvero a casa, David Balfour, il «fanciullo rapito» di Robert Louis Stevenson. Anzi è già arrivato nei pressi di Edimburgo in una località che, con affettuosa allusione, si chiama «Riposati e ringrazia». È triste che il suo «rapimento» sia finito. Ha sofferto, patito, si è sentito morente e perduto, ma ha conosciuto le strade, i mari, le brughiere.

Ha mangiato la carne di daino, ha bevuto acquavite, ha parlato con eroi più grandi e leggendari di quelli dei libri”⁴⁸².

La stessa sorte, gli stessi sentimenti che fanno parte del protagonista del romanzo di Stevenson, appartengono anche al nostro giovane trovatello Remì. La figura del *kidnapper*, del protagonista rubato, rapito da una famiglia o da un luogo di presunti affetti, parla sì di un giovane trascinato in un percorso duro e travagliato, ma anche di un cammino dovuto, desiderato dall'infanzia: “l'attrazione per l'esterno della famiglia, per l'infinita ricchezza di un altro mondo sociale, animale e di cose, attraverso il quale andare girovagando. Il seduttore, che arrivi, si presenti in carne e ossa, o che si profili all'orizzonte, comunque c'è sempre. È il genio maligno di cui il bambino ha bisogno, disposto a subire perfino la prova divorante dell'orco, purchè ciò lo liberi dall'avvolgente pensiero dei genitori, dal lento percorso pedagogico, dalla crescita graduale prevista per lui prima che gli sia riconosciuto il diritto di esistere”⁴⁸³.

⁴⁸² A. Faeti, *La bicicletta di Dracula. Prima e dopo i libri per bambini*, La Nuova Italia, Firenze, 1985, p. 167.

⁴⁸³ R. Schérer, G. Hocquenghem, *Co-ire. Album sistematico dell'infanzia*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 11.

Cap. 5

Alles familie!

Le famiglie negli albi illustrati

1. Da “Lector in fabula” a “Spectatorem in fabula”

Per poter comprendere cos'è oggi l'albo illustrato, dobbiamo fare un passo indietro nel tempo, fino ad alcuni secoli fa, e risalire alle prime illustrazioni, ai primi libri illustrati dedicati ai bambini o ai giovani adulti. Percorreremo quindi un tratto di strada che ci permetterà di “guardare le figure”⁴⁸⁴ e capire l'arte dell'albo illustrato di oggi. Questo iniziale breve excursus storico non cerca di offrire una ricostruzione esaustiva dell'illustrazione, non vogliamo qui tracciare una genealogia completa della letteratura di settore, ma ciò serve per comprendere il quadro d'insieme, per poter arrivare ad osservare, infine, come oggi i nuovi paradigmi della genitorialità siano rappresentati, attraverso pagine scelte della *letteratura per l'infanzia illustrata*. Come afferma appunto Martino Negri, “la storia della letteratura per l'infanzia è la storia dell'incontro tra parole e figure nello spazio della pagina”⁴⁸⁵, luogo di possibilità e di cambiamento, sempre capace di sorprendere e stupire.

Il presente capitolo di ricerca si muove tra il campo letterario, ovvero le storie, e quello iconografico, le illustrazioni, ambiti da cui si originano i racconti epici, i miti, le fiabe tradizionali e popolari, le figure dell'immaginario, le “finzioni”. Verranno perciò analizzati principalmente repertori letterari comprendenti racconti scritti e illustrazioni stampate, riferimenti critici e compendi di studi pedagogici. In particolare verranno privilegiati gli albi illustrati per l'infanzia, pubblicati a livello nazionale ed internazionale negli ultimi quarant'anni circa, rappresentanti storie che affrontano diverse tematiche tra cui il senso d'identità, l'accettazione dell'altro, le relazioni all'interno della famiglia, le rappresentazioni di famiglia.

Per una ricostruzione storica e pedagogica su cosa sia l'albo illustrato, su come sia nata l'illustrazione per l'infanzia, sull'attuale rapporto tra albo illustrato, infanzia e relazione educativa, la ricerca si è basata su studi e ricerche, tra cui i fondamentali testi di Antonio Faeti, *Guardare le figure*, di Martin Salisbury, *Illustrating Children's Books. Creating Pictures for Publication*, di alcuni volumi a cura dell'Associazione Culturale Hamelin, tra cui *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, di diversi articoli e saggi di

⁴⁸⁴ A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Nuova Edizione con una Introduzione “Quaranta anni dopo”, Donzelli, Roma, 2011.

⁴⁸⁵ M. Negri, *Parole e figure: i binari dell'immaginazione*, in Hamelin (a cura di), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Roma, 2012, p. 49.

Silvia Blezza Picherle, come ad esempio *L'albo illustrato. Immagini, significati e sensi* ("Il Pepeverde"), di Marnie Campagnaro e Marco Dallari, *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*, di Roberto Farnè, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, di Marcella Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, e altri ancora...

L'albo illustrato può essere considerato una forma narrativa specifica, in cui testo ed immagini interagiscono tra loro contribuendo alla formazione di una storia, coinvolgendo elementi peritestuali⁴⁸⁶ – quali la copertina e la quarta, i risguardi, il frontespizio – e materiali – come il tipo di supporto del libro, cartaceo o cartonato, il formato, l'impaginazione, la rilegatura – in un'originale rappresentazione narrativa.

Si cercherà di mettere in luce il valore educativo⁴⁸⁷ e pedagogico che le varie rappresentazioni di famiglia possono assumere per gli autori e gli illustratori delle storie, intendendo come "pedagogico" un racconto che suscita domande sui fondamentali temi filosofici e esistenziali che circondano il grande ambito delle "questioni di famiglia", sul senso d'identità per l'infanzia, sulle proprie emozioni, sui rapporti e sulle relazioni al suo interno.

Data la sua morfologica struttura e le proprietà estetiche caratterizzanti il suo affascinante universo narrativo, il libro illustrato di qualità incoraggia il bambino a mettere in relazione gli elementi narrativi della storia secondo un rapporto di causa-effetto, una logica consequenziale e una valutazione delle scelte del protagonista, che accrescono, attraverso una personificazione, una sensibilità di giudizio rispetto agli eventi e ai comportamenti narrati⁴⁸⁸.

Quando la narrazione verbale e la narrazione iconica si incontrano, come avviene principalmente negli albi illustrati, il dialogo fra le due parti porta la storia ad un livello più alto, consentendo al lettore bambino di aprirsi al desiderio immaginativo, inducendolo a porsi domande e a ricercare specifiche piste interpretative. Vedremo che questo, però, non succede sempre, ma solo in particolari casi in cui l'incontro tra parola ed immagine

⁴⁸⁶ Come elementi *peritustali* vanno considerati quegli elementi presenti nel volume che accompagnano il testo scritto, tipo la copertina e la quarta, i risguardi e il frontespizio.

⁴⁸⁷ M. Campagnaro, M. Dallari, *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*, Erickson, Trento, 2013.

⁴⁸⁸ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

possiede un suo equilibrio. Faeti infatti ci ricorda che “la presenza dell’immagine non è sempre auspicabile e accettabile: deve esserci, negli educatori, anche un’attrezzatura critica e conoscitiva che consenta loro di scegliere, nell’enorme e varia produzione attualmente in commercio, le figure più dialetticamente pervase da creative modalità, in netto e felice contrasto con la carica di stereotipicità e ripetitività tanto spesso reperibile nei media addetti alla trasmissione di messaggi iconografici”⁴⁸⁹.

L’introduzione dell’illustrazione, accusata spesso di nuocere all’evolvere dei processi cognitivi dell’infanzia, non semplifica la narrazione, ma la problematizza, la rende più complessa. Il libro illustrato e la sua lettura, porta il lettore a porsi domande, ad ampliare gli orizzonti visivi ed immaginativi, a relazionarsi col mondo attraverso, in primis, la pagina, scritta ed illustrata, del libro.

⁴⁸⁹ A. Faeti, *Le figure del mito. Segreti, misteri, visioni, ombre e luci nella letteratura per l’infanzia*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001, pp. 81-82.

2. Come nasce l'albo illustrato? Una breve storia

Partendo dal presupposto che l'uomo ha sempre raccontato storie, di sé e di ciò che lo circondava, del visibile o di ciò che era difficile da vedere, che solo con l'immaginazione poteva essere disvelato per poi essere trasmesso e condiviso, le storie, tramandate da millenni, sono apparse inizialmente come immagini sulle pareti di caverne, poi su tavole e rotoli. Papiri, definiti *volumen* in latino, *byblos*, da cui *biblion*, libro in greco, sono stati utilizzati dagli uomini come luoghi di espressione e di possibilità.

Tra il II e il IV secolo si assiste al passaggio dal *volumen* al *codex* che, rispetto allo scomodo rotolo di pagine, era composto da fascicoli o quaderni cuciti insieme. Più maneggevole, meno ingombrante e con la possibilità di ospitare la scrittura su entrambe le pagine, l'arte dell'illustrazione trova il proprio supporto ideale nel *codex*, allestendo uno spazio ideale in cui i segni, verbali e non verbali, giocano un ruolo significativo. Attraverso la scoperta di poter utilizzare il *codex* e soprattutto la sua praticità, con questo nuovo formato nasce e si afferma la tecnica della miniatura che, insieme agli affreschi, rappresentano la fonte privilegiata per la pittura nell'alto medioevo. Libri antichi, opere didattiche, storicamente venivano utilizzate per narrare le storie religiose della Bibbia e dei Santi. Nell'antica Grecia e a Roma gli dei venivano raccontati nelle celebri opere illustrate di Omero e Virgilio. Nelle isole britanniche, attraverso l'uso della scrittura, venivano diffuse storie, poemi, racconti della tradizione anglosassone e celtica.

Tra il 1454 e il 1455, a partire dall'invenzione della stampa di Gutenberg⁴⁹⁰, si diffusero a poco poco dei testi, sempre di carattere didattico-educativo. La rivoluzionaria tecnica dei caratteri mobili aprì in Europa le porte alla divulgazione di libri quali, per esempio⁴⁹¹, il *Book of courtesye*, del 1477, contenente poemi per l'educazione dell'infanzia.

Anche se l'idea di arte illustrata, specificatamente destinata per l'infanzia, è relativamente recente, alcuni studiosi⁴⁹² indicano alcune tappe importanti nella storia del

⁴⁹⁰ Cfr. F. Barbier, *Storia del libro: dall'antichità al XX secolo*, Dedalo, Bari, 2004.

⁴⁹¹ Cfr. P. Pallottino, *La storia dell'illustrazione italiana. Dal medioevo al XX secolo*, La casa Husher, Firenze, 2010; M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carocci, Roma, 2012; R. Farnè, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna, 2002.

⁴⁹² Cfr. M. Salisbury, *Illustrating Children's Book. Creating pictures for publication*, A&C Black Publishers, London, 2004.

libro illustrato. Il primo prototipo europeo di libro illustrato per bambini è considerato *Das Kunst und Lehrbüchlein*. L'opera del tedesco Jost Amman (1539-1591) è stata pubblicata a Frankfurt am Main nel 1578, proponendosi come “libro d'arte e di istruzione per giovani principianti che desiderano imparare a disegnare e a dipingere, contenente molti tipi di illustrazioni – incisioni – allegre e piacevoli di uomini, donne, bambini, animali e altri soggetti”⁴⁹³.

L'illustrazione per l'infanzia nasce, come condividono e suggeriscono molti studiosi, nel 1658 quando venne pubblicato a Norimberga l'*Orbis Sensualium Pictus* (Il mondo figurato delle cose sensibili), scritto e illustrato dal maestro boemo Jan Amos Komensky.

L'opera di Comenio porta il sottotitolo *Omnium fundamentalium in mundo rerum et in vita actionum, Pictura et Nomenclatura*, proponendo di narrare e spiegare il mondo all'infanzia⁴⁹⁴. Il volume si suddivide in centocinquanta argomenti, accompagnati da altrettante incisioni. Con quest'opera, Comenio crea il primo abbecedario destinato alla formazione di base dei bambini. Venne pubblicato nella lingua madre dell'autore, con testo a fronte in latino, per accompagnare le rappresentazioni iconografiche.

Comenio introduce la sua opera invitando il bambino, l'educando, ad avventurarsi tra le pagine per conoscere il mondo, da lui raccontato ed illustrato. Al suo interno gli argomenti trattati sono tra i più vari, dalla religione alle virtù umane, dai mestieri alle attività ludiche, dalla scrittura alla lettura, dalle stagioni agli eventi che le caratterizzano. Inoltre vi sono pagine dedicate alla rappresentazione di persone, piante ed animali, reali o fantastici.

Successivamente, con il passare dei secoli, si trovano opere di fondamentale importanza che portano, percorrendo uno sviluppo del pensiero pedagogico, ad una evoluzione del libro illustrato per l'infanzia.

Dopo la comparsa nel 1770 dell'*Elementarbuch*, abbecedario illustrato per bambini di Johann Bernhard Basedow (1724-1790), è particolarmente significativo ricordare Alois Senefelder che, alla fine del XXVIII° secolo, inventò la tecnica della

⁴⁹³ www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/ ; cfr. M. Salisbury, *Illustrating Children's Books. Creating Pictures for Publication*, Black Publishing, London, 2004.

⁴⁹⁴ Cfr. R. Farnè, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna, 2002.

litografia, creando immagini in bianco e nero in maniera più economica rispetto alle altre tecniche a lui contemporanee.

Artista che ha dato vita al processo ora conosciuto come incisione litografica, ovvero dell'incisione su legno, il "wood engraving"⁴⁹⁵, che continua ad essere riconosciuto ed utilizzato per la sua importanza, in un ramo dell'illustrazione, è Thomas Bewick. L'inglese Bewick introdusse l'arte della linea nera su sfondo bianco, processo conosciuto oggi appunto come *wood engraving*, utilizzando il metodo di incisione su legno nell'ambito dell'illustrazione delle fiabe - come ad esempio vediamo per le fiabe di Esopo, del 1818, a cui dedicò 186 xilografie.

Il lavoro di Bewick comparse nella seconda metà del XVIII° secolo, e contemporaneamente a lui vi si trova un'altra figura chiave nel panorama inglese, William Blake (1757-1827). Blake viene considerato il primo vero artista ad esplorare l'integrazione tra testo ed immagine sulla pagina. Lo hanno reso celebre come grandissimo poeta ed artista le opere da lui scritte e illustrate, come le *Songs of Innocence and Songs of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*, e le illustrazioni che accompagnano il poema epico dell'inglese John Milton, *Paradise Lost*, pubblicato nel 1667.

Il libro illustrato iniziò veramente a fiorire verso la fine del XIX secolo. La litografia era una forma di stampa che apparve inizialmente in Francia all'inizio del secolo.

La vendita dei libri di qualità per bambini si stava ormai diffondendo e queste opere, definite all'epoca come anche "toy book" (libro gioco), proliferavano. Mentre le illustrazioni in bianco e nero dominavano ancora le pagine, artisti come H. K. Brown, conosciuto anche come Phizz, e George Cruikshank erano molto conosciuti ed apprezzati, soprattutto per le illustrazioni delle storie di Charles Dickens.

Intorno alla metà del secolo emersero due artisti importanti, figure di rilievo nell'evoluzione della letteratura di settore: Edward Lear, il cui *Book of Nonsense* uscì nel 1846, e John Tenniel, i cui disegni saranno sempre ricordati attraverso l'opera di Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, pubblicata nel 1865, inaugurando quella che è ben conosciuta come "età d'oro", la *Golden Age* del libro illustrato in Gran Bretagna e

⁴⁹⁵ M. Salisbury, *Illustrating Children's Book. Creating pictures for publication*, A&C Black Publishers, London, 2004, p. 9.

negli Stati Uniti. Ricordiamo Edmund Evans, allievo di Thomas Bewick, colto artigiano inglese, conosciuto per aver dedicato la sua vita alla letteratura per l'infanzia diffondendola, diventando editore e stampatore di artisti come Walter Crane (1846-1886), Kate Greenway e Randolph Caldecott.

Attraverso la sinergia che imprimeva nei suoi lavori tra testo ed immagine, Randolph Caldecott ebbe una notevole influenza sull'evoluzione dell'illustrazione nella letteratura per l'infanzia. Grazie ad un approccio più sofisticato nella composizione della relazione tra immagine e testo, Caldecott è uno tra gli artisti più ricordati dell'epoca vittoriana inglese e considerato come il padre del picture book moderno. Prima di Caldecott, solitamente l'illustrazione si accostava alla storia corrispondendo al testo a fianco, riportando in immagine le parole con cui la storia veniva narrata. L'artista, invece, tentò di fondere immagine e testo insieme, in modo che la storia diventasse un'opera completa grazie all'unione e alla interrelazione tra le due.

Contemporaneamente, in Germania, Heinrich Hoffman si accinge alla creazione delle sue celebri storie su *Struwwelpeter*, Pierino Porcospino.

"Sieh einmal, hier steht er,/ Pfui! Der Struwwelpeter!/ An den Händen beiden/
Ließ er sich nicht schneiden/ Seine Nägel fast ein Jahr;/ Kämmen ließ er nicht sein Haar./
"Pfui!", ruft da ein jeder,/ "Garst'ger Struwwelpeter!"⁴⁹⁶.

Hoffmann (1809-1894), intellettuale versatile e molto noto, era psichiatra, compositore, autore e illustratore di libri per l'infanzia. Uscita a Francoforte nel 1845, l'opera di Hoffmann contiene, oltre a quella di Pierino Porcospino, diverse altre storie tra cui, ad esempio, quella di *Paulinchen*⁴⁹⁷.

La storia nasce dalla creatività di Hoffman, mossa un giorno d'inverno mentre il figlio era ammalato. Lo scrittore decise di regalare un libro di regalo al figlio, ma si accorse che in commercio erano presenti solo opere moraleggianti, non divertenti, che non colpivano la curiosità dell'infanzia. E nemmeno la sua. Quindi decise di comprare un quaderno bianco e di scrivere ed illustrare lui stesso una storia da portare in regalo al

⁴⁹⁶ H. Hoffman, *Struwwelpeter*, 1845.

"Oh che schifo quel bambino! È Pierino il porcospino. Egli ha l'unghie smisurate che non furon mai tagliate; i capelli sulla testa, gli han formato una foresta. Densa, sporca, puzzolente. Dice a lui tutta la gente; è Pierino il Porcospino" (trad. dell'autrice)

⁴⁹⁷ "Die Geschichte erzählt das tragische Ende von Paulinchen. Das Mädchen ist zu Hause allein geblieben und beginnt mit einem Streichholz zu spielen, ohne Rücksicht auf die kontinuierliche Warnungen der zwei Katzen Minz und Maunz. Paulinchen fängt schließlich Feuer und wird ein Haufen Asche von dem nur seine roten Schuhe bleiben".

figlio. Questo libro, comparve in Italia nel 1882, viene ancora costantemente ristampato, seppur molto lontano ormai dalle storie a cui i giovani lettori oggi sono abituati. Le storie che fanno parte del volume *Struwwelpeter* e i tanti altri suoi derivati, ovvero le *struwwelpeterianden* – come, ad esempio, *Struwwellise* – caratterizzate da un alone inquietante, attirano l'infanzia, curiosa di vedere esplicitata in maniera cruenta, talvolta quasi inverosimile, la realtà.

Il tono cupo caratterizzante tutte le storie presenti nell'opera di Hoffman, e i tanti altri suoi derivati, le “struwwelpeteriaden”, come *Struwwellise*, attrae l'infanzia, coinvolgendola in un gioco di rimandi tra desiderio e paura.

Sempre in Germania ricordiamo le storie degli irriverenti monelli *Max und Moritz*, nati dalla penna - e dalla matita - di Wilhelm Busch nel 1856. Nello stesso anno in Inghilterra, come abbiamo visto, escono le *Avventure di Alice nel paese delle Meraviglie*, illustrate da Sir John Tenniel. Dopo Tenniel, un grandissimo illustratore che ha donato un volto e un corpo ad Alice, segnandola definitivamente nell'immaginario comune è l'abile e celebre Arthur Rackham. Oltre alle *Avventure* di Lewis Carroll, Rackham illustra sapientemente tante altre opere. Il suo tratto inconfondibile adorna le pagine di numerosi libri per l'infanzia ormai divenuti classici della letteratura di settore, tra cui il romanzo di James Matthew Barrie, *Peter Pan nei giardini di Kensington*, *Il vento nei salici* di Kenneth Grahame e tanti altri.

Il XX secolo si apre con alcune icone infantili, indelebilmente impresse nell'immaginario collettivo come il già citato *Peter Pan* di James Matthew Barrie: *The Tale of Peter Rabbit* (1901) dell'artista Beatrix Potter e *Little Nemo in Slumberland* (1905) di Windsor McCay.

Dalla Francia invece provengono le storie di Jean de Brunhoff, che nel 1931 pubblica le *Histoire de Babar le petit éléphant*, in cui le parole e le immagini si incontrano per dare vita ad un classico dai temi chiaro-scuro, tanto amati quanto discussi⁴⁹⁸.

In Germania troviamo Tomi Ungerer, vincitore di molti premi tra cui l'Hans Christian Andersen come Miglior Illustratore nel 1998 e, in Italia, del premio Andersen come Migliore Autore nel 2002. Nel 2003, inoltre, il Consiglio Europeo lo sceglie come Primo Ambasciatore dell'Infanzia e dell'Educazione e la sua città natale, Strasburgo, gli

⁴⁹⁸ Cfr. A. Lurie, *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini: tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere*, Mondadori, Milano, 1997.

ha dedicato un intero museo. Tra le sue pubblicazioni, fino ad oggi più di centoquaranta titoli, ricordiamo *Le avventure della famiglia Mellops*⁴⁹⁹, uscite per i tipi della Harper & Brothers di New York tra il 1957 e il 1960 e, per la prima volta nel 1978 nell'edizione tedesca con il titolo *Die Abenteuer der Familie Mellops*.

Nel 1963 Ungerer pubblica in Germania il Bilderbuch – l'albo illustrato – *Die drei Räuber*, pubblicato in Italia nel 1998 per la Mondadori in una edizione tascabile, riproposto poi sul mercato dalla Nord-Sud Edizioni in formato grande e cartonato. La storia di un'orfana, Tiffany, che incontra nel suo cammino tre cupi e pericolosi briganti vestiti di nero che, scopre però la bambina, tanto cattivi però non sono. Perché, anche se in apparenza possono sembrare feroci, in loro batte un buon cuore. La storia invita il lettore a non fermarsi alle apparenze esterne ma andare oltre gli stereotipi e i pregiudizi, che possono ottenebrare il giudizio di chi guarda il mondo.

I tre briganti scoprono un nuovo lato dell'esistenza, lo accettano diventando per la bambina dei nuovi padri, che la proteggono e la curano. Figure paterne nuove, non più pericolose e feroci ma affettuose ed amorevoli, i nuovi padri/briganti scelgono di cambiare vita e di prendersi cura anche di tanti altri bambini senza famiglia, come inizialmente lo era Tiffany.

Nel 2007 dall'albo *I tre briganti* è stato tratto un film d'animazione, intitolato *Tiffany e i tre briganti* con la regia di Hayao Freitag. Ungerer stesso, per la produzione tedesca, ha registrato la voce del narratore nel film.

Accanto a produzioni editoriali d'impianto tradizionale, nel Novecento in Italia iniziano a intravedersi forme più sperimentali che attribuiscono alle immagini una dignità ed una importanza inedite⁵⁰⁰. Nascono così riviste come il "Giornalino della Domenica", il "Corriere dei Piccoli", e nascono alcune collane storiche rivolte ai bambini e ai ragazzi, come la "Biblioteca dei ragazzi" o la "Bibliotechina de *La Lampada*".

È anche grazie a uomini coraggiosi e geniali come Antonio Rubino, padre del fumetto italiano e del "Corriere dei Piccoli", di cui fu uno dei fondatori nel 1908, come afferma Martino Negri, "che si è cominciato a rivalutare il ruolo e le possibilità espressive del linguaggio visivo percorrendo strade originali quanto a modalità di incontro e

⁴⁹⁹ In Italia è stato pubblicato per la prima volta dalla Mondadori nel 2000, e nel 2011 dalla Donzelli editore.

⁵⁰⁰ Cfr. A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli, Roma, 2011; P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

interazione dei linguaggi nello spazio della pagina"⁵⁰¹. Queste strade avrebbero portato alla nascita di nuovi albi illustrati, nuove forme narrative come il *picturebook* o il *graphic novel*, così come opere prime, non facilmente riconducibili ad altri modelli preesistenti, come *Nella notte buia* di Bruno Munari, *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni⁵⁰², *L'approdo* di Shaun Tan e *Little tree/Petit arbre* del giapponese Katsumi Komagata.

Va sottolineato che l'albo illustrato, o *picturebook*, ha la specificità di un vero e proprio linguaggio, con meccanismi e risorse narrative ed espressive proprie. I *picturebook*, arricchiti da figure, non sono da considerare come gli altri libri⁵⁰³, ma un particolare tipo a parte, la cui letteratura richiede una grammatica specifica che non si esaurisce in una competenza visiva ma nel saper far dialogare le immagini con il testo, la grafica utilizzata, l'oggetto libro.

Afferma Umberto Eco, l'illustrazione "è un sistema di segni che interpreta altri sistemi di segni", perciò "illustrare vuol dire commentare visivamente i prodotti di altri sistemi di segni. Stabilire un rapporto intertestuale che non deve ridursi al servizio parassitico, ma può sfociare nella co- invenzione"⁵⁰⁴.

Escono albi illustrati che raccontano il mondo con una prospettiva moderna e aperta. "Storie stravaganti", capaci di accoglierne le inquietudini, i conflitti, i timori, le paure dandogli voce attraverso le pagine. Sono narrazioni illustrate che ribaltano l'idea che le storie per l'infanzia debbano raccontare di bambini buoni, moraleggiandone le trame e i contenuti con ammonimenti, o di famiglie felicemente perfette. Grandi illustratori hanno contribuito a ciò, ne ricordiamo solo alcuni come Maurice Sendak, noto autore di molte storie illustrate tra cui *Nel paese dei mostri selvaggi* e *Luca, la luna e il latte*, David McKee, autore dell'albo illustrato *Non rompere Giovanni*, *Two Monster* e *Tusk Tusk*, Anthony Brown, che ha pubblicato molte storie tra cui, ricordiamo, *Into the Forest* e *Il maialibro*.

⁵⁰¹ M. Negri, *Parole e figure: i binari dell'immaginazione*, in Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Roma, 2012, p. 54.

⁵⁰² A. Rauch, *Tracce per una storia dell'albo*, in Hamelin (a cura di), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Roma, 2012.

⁵⁰³ M. Nikolajeva, *Introduction to the theory of Children's Literature*, Tallin Pedagogical University, Tallinn, 1997; S. Blezza Picherle, *L'albo illustrato. Immagini, significati, sensi*, in A. Campagnaro (a cura di), *Poche storie... si legge!*, Atti Primo Convegno Regionale Lazio sulla promozione della lettura per bambini e per ragazzi, supplemento a "Il Pepeverde", n. 20, 2004, pp. 34-43.

⁵⁰⁴ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979, p.9.

Momento decisivo, in Italia, in cui inizia una riflessione sul *picturebook*, sui libri illustrati dedicati ai bambini, è la nascita della Emme Edizioni: celebre casa editrice fondata a Milano nel 1966 da Rosellina Archinto. In Italia non si può parlare di editoria per l'infanzia senza pensare a lei, che ha portato nel nostro paese illustri voci che già all'estero diffondevano una speciale cultura per l'infanzia e la sua editoria, all'epoca assente sugli scaffali italiani. L'Archinto si misurò con il mondo attraverso una prospettiva internazionale – una speciale propensione dovuta anche al tempo che aveva passato all'estero, completando i suoi studi, iniziati a Milano, alla Columbia University di New York – pubblicando libri rivolti, soprattutto, alla prima infanzia. Si dedicò alla diffusione sul mercato italiano di libri per bambini che fossero quasi delle opere d'arte, dall'alto livello sia artistico che letterario. I primi albi illustrati pubblicati dalle Emme Edizioni, furono delle scelte audaci, dato che la portata innovatrice aveva creato sia l'entusiasmo e accoglienza che polemiche e alcuni rifiuti nel pubblico straniero. I primi furono appunto *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni (pubblicato in USA nel 1959 e in Italia nel 1967), e *Nel paese dei mostri selvaggi* di Maurice Sendak (uscito in USA nel 1963 e in Italia nel 1967).

Ma cosa avevano di nuovo? L'Archinto riassunse una risposta in quattro parole: “Segni nuovi e storie stravaganti”⁵⁰⁵, ovvero la novità nella concezione dell'immagine sulla pagina bianca e la diversità dei temi, nel linguaggio, nelle trame delle storie.

Successivamente la Emme Edizioni mise sul mercato storie di autori e autrici, illustratori e illustratrici italiani dallo straordinario talento tra cui, ricordiamo⁵⁰⁶, Iela e Enzo Mari con *Il palloncino rosso*, *La mela e la farfalla* e *L'uovo e la gallina*. Nel 1968 Bruno Munari pubblicò la sua affascinante storia *Nella nebbia di Milano*, in cui sperimenta un nuovo tipo di lettura, non più solo visiva ma che coinvolge gli altri sensi del lettore. Con l'ausilio di carte trasparenti e opache, ricrea la sensazione visiva della nebbia che avvolge e copre ogni cosa nella città omonima del titolo. Una nuova prospettiva che introduce caratteristiche uniche ed innovatrici sul mercato dell'editoria per ragazzi italiana, sempre attraverso il nome di Emme Edizioni.

⁵⁰⁵ Giannino Stoppani (a cura di), *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2005.

⁵⁰⁶ Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Iela Mari. Il mondo attraverso una lente*, Babalibri, Milano, 2010.

Afferma Antonio Faeti: “Quando Rosellina Archinto cominciò ad imprimere una svolta alla nostra letteratura per l’infanzia, anche i nostri libri furono poi all’altezza dei migliori livelli stranieri. Oggi mi manca molto il coraggio di Rosellina. Da quando, dieci anni fa, ha dichiarato conclusa la sua esperienza innovatrice, di spericolata sperimentatrice, non so più a chi confidare davvero le note più attraenti (per me) del mio taccuino”.⁵⁰⁷

Nel 1977 Loredana Farina⁵⁰⁸, insieme a Giorgio Vanetti, fonda la casa editrice La Coccinella Editrice⁵⁰⁹, dando vita a storie e albi dall’inconfondibile struttura. Di Giorgio Vanetti ricordiamo il caso editoriale, dopo quasi quarant’anni ancora richiestissimo dal pubblico italiano, *Brucoverde*. La caratteristica di questi albi, che li rende così diversi e così unici, è il loro essere dei “libri gioco”, dei libri con cui i lettori, anche piccolissimi possono giocare, attraverso una componente particolare: i buchi. La curiosità, l’esplorazione e la scoperta, pagina per pagina, fa sì che questa proposta editoriale sia di fondamento ad altre versioni uscite successivamente. I diritti de La Coccinella furono comprati subito da case editrici straniere, pubblicando, ad esempio, in Germania e in Francia, apprezzatissimi libri-gioco-illustrati, portando l’Italia nel mondo.

Nel 1985 Rosellina Archinto decide di chiudere la Emme Edizioni, dedicandosi negli anni successivi a pubblicazioni per adulti, ma il richiamo dell’infanzia è ancora molto forte e nel 1999, insieme alla figlia Francesca e in società con la casa editrice francese Ecole des Loisirs, dà vita alla Babalibri. La nuova casa editrice riafferma l’entusiasmo e l’innovazione nel campo dell’editoria per l’infanzia e per ragazzi riaffermando e ripubblicando le prime scelte editoriali fatte nei primi anni della Emme Edizioni.

Dal 1999, la casa editrice Babalibri può essere considerata una tra le migliori e più prestigiose in Italia nel settore dell’editoria per l’infanzia e per ragazzi, introducendo ancora nelle nostre librerie e nelle nostre biblioteche albi illustrati con “segni nuovi e storie stravaganti”.

3. La famiglia nei *picturebook*. Nuovi paradigmi familiari

⁵⁰⁷ A. Faeti, *Segni e sogni*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 1998.

⁵⁰⁸ L. Farina, *Il libro gioco. Un po’ mestiere e un po’ passione*, Mercallo con Casone (Mi), 2004 (versione digitale scaricabile su www.libro-gioco.netne.net)

⁵⁰⁹ Associazione Culturale Hamelin, *I libri per ragazzi che hanno fatto l’Italia*, Hamelin, Bologna, 2011.

La molteplicità dei modelli familiari esprime oggi il pluralismo culturale della nostra società, i differenti modi che diversi individui danno al significato dell'esistenza e a come essi concepiscono la felicità individuale e di coppia. Scrive Mariagrazia Contini: "oggi chi volesse fotografare la famiglia italiana riscontrerebbe innanzitutto che l'immagine registra non più una, ma una pluralità di famiglie, tra cui quelle monoparentali, ricostituite, allargate e che sullo sfondo della foto si affacciano 'coppie di fatto', etero o omosessuali che rivendicano il loro diritto ad un riconoscimento - giuridico, sociale e culturale - come altrettanti nuclei famigliari"⁵¹⁰.

Negli ultimi quarant'anni, nel panorama internazionale, si affacciano nuovi modi di stare insieme: famiglie allargate, famiglie adottive, ricomposte, separate, affidatarie, genitori omosessuali, single o conviventi, che ricorrono alla fecondazione assistita, unioni tra persone provenienti da paesi diversi. Ogni cultura esprime un concetto di famiglia legato ad una determinata epoca e al paese in cui la nostra vita è stata vissuta. Questo concetto lo possiamo evidenziare attraverso le varie ed estremamente diversificate definizioni sul concetto di famiglia, di cosa si intenda e quale sia stata la concezione della stessa negli ultimi sessant'anni.

Nel 1955, ad esempio, vediamo come il Dizionario Melzi⁵¹¹ definiva la famiglia: "tutte le persone del medesimo sangue che abitando insieme con un medesimo capo che per lo più è il padre". Successivamente, nel 1989, il Dizionario lo Zanichelli⁵¹² la definiva: "nucleo fondamentale della società umana costituito da genitori e figli".

In base a queste premesse, è evidente che mai come negli ultimi decenni, il concetto di famiglia sia cambiato profondamente e non sia semplice oggi trovare una definizione univoca. Nel *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* Françoise, Héritier nota che "se tutti credono di sapere che cosa sia la famiglia [...], è interessante constatare che, pur quanto vitale, essenziale e, all'apparenza, universale sia l'istituzione familiare, non ne esiste una definizione rigorosa, così come non ne esiste una del matrimonio"⁵¹³.

⁵¹⁰ M. Contini, *Famiglie di ieri e di oggi fra problematicità e empowerment*, in A. Gigli, *Famiglie mutanti. Pedagogia e famiglie nella società globalizzate*, ETS, Pisa, 2007, p. 14. Sulle famiglie omogenitoriali si veda anche A. Gigli (a cura di), *Maestra, ma Sara ha due mamme? Le famiglie omogenitoriali nella scuola e nei servizi educativi*, Guerini, Milano, 2011.

⁵¹¹ Dizionario Melzi

⁵¹² Dizionario lo Zanichelli

⁵¹³ P. Bonte, M. Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 1991.

Attualmente, come abbiamo visto, è difficile dare una definizione di *famiglia*, che sia accettata e condivisa da tutti. Soprattutto per la varietà delle forme che la famiglia può assumere oggi, tanto che in luogo del termine famiglia si preferisce parlare di "costellazione di famiglie".

C'è chi pensa, come Anne Cadoret, "che si tratta di arrivare a una definizione minima di genitorialità, di cui la famiglia non sarà che l'attuazione: la genitorialità è il sistema che attribuisce dei figli a dei genitori, e dei genitori a dei figli. Sistema che combina in modi diversi, a seconda delle epoche, delle culture e delle pratiche e leggi che le sono proprie, tre fattori: l'alleanza, la filiazione, la residenza"⁵¹⁴.

Ancora oggi le nuove famiglie hanno difficoltà a trovare strumenti che le rappresentino. Afferma Alessandra Gigli sul tema: "Insegnati, educatori, pedagogisti, si trovano spesso a confronto con questa molteplicità di famiglie, ma sono spesso privi di informazioni, punti di riferimento, parametri interpretativi, orientamenti e strumenti operativi. Questa "zona cieca" del sapere pedagogico li lascia sovente soli in un "fai da te" educativo che si fonda su pregiudizi e credenze individuali, non supportati nè da dati scientifici, nè da esperienze concrete"⁵¹⁵.

Negli ultimi quarant'anni, piano piano si è creata, grazie a piccole case editrici, collane, editor coraggiosi, autori e illustratori caratterizzati da una speciale "luccicanza", una piccola bibliografia di testi sul tema, accolti con il favore di un pubblico ristretto. Piccoli libri che cambiano il mondo, specchi della società i cui stili di vita talvolta anticipano, strumenti per nuovi e vecchi lettori, per capirsi e farsi capire, ritrovandosi tra le pagine delle storie, che adesso parlano anche di loro.

⁵¹⁴ A. Cadoret, *Genitori come gli altri*, 2008

⁵¹⁵ A. Gigli (a cura di), *Maestra, ma Sara ha due mamme? Le famiglie omogenitoriali nella scuola e nei servizi educativi*, Guerini, Milano, 2011.

4. 1972. L'anno di svolta

Sono passati più di quarant'anni da quando, negli Stati Uniti, Charlotte Zolotow (1915-2013) pubblica il picturebook *William's Doll*, illustrato da William Pène Du Bois, dando voce a sentimenti ancora mai espressi tra le pagine scelte di un classico della letteratura per l'infanzia.

La storia parla di un bambino, William, ed il suo forte desiderio di avere una bambola con cui poter giocare. William vorrebbe una bambola per potersi occupare di lei, darle da mangiare, insegnarle tante cose come che non deve avere paura perchè lui la proteggerà, cullarla, leggerle delle storie e metterla a dormire... Parla di questo suo desiderio ai genitori, agli amici, ma nessuno riesce a capire perchè William voglia proprio una bambola. Di solito le bambole vengono regalate alle bambine, perciò il padre, disturbato dalla richiesta del figlio, gli compra un canestro da basket, un trenino elettrico, un tavolo degli attrezzi per poter costruire tanti utili oggetti. William adora giocare con quei giocattoli ma, ancor di più, preferirebbe giocare con una bambola: "But he didn't stop wanting a doll to hug and cradle and take to the park. One day his grandmother came to visit".

Un giorno la nonna, ascoltatrice fine ed attenta, figura, potremmo oggi definire, "moderna", asseconda con naturalezza il desiderio del nipote, portandogli un dono: la tanto amata e sognata bambola.

"Cosa se ne fa di una bambola?" chiede il padre. La nonna di William sorride. "Ha bisogno di una bambola da abbracciare e da cullare, da portare al parco; quando sarà un papà, proprio come te, saprà come prendersi cura del suo bambino, nutrirlo, amarlo, dargli tutto ciò di cui avrà bisogno. Con una bambola può prepararsi ad essere padre".

Attraverso parole ed immagini, la scrittrice statunitense racconta una storia che porta il lettore a confrontarsi con una parte intima di sé, per potersi confrontare, esprimere i sentimenti e per riconoscerli.

Charlotte Zolotow ha iniziato la sua carriera come stenografa per Nordstrom, continuando a scrivere, pubblicando più di ottanta libri. Zolotow è diventata poi capo reparto per la sezione dei libri per bambini e successivamente il primo vicepresidente donna della società.

La scrittrice statunitense ha spiegato che, pur apprezzando il fatto che il libro sia stato benvisto e benvoluto da molte femministe statunitensi come lei, l'ispirazione a scrivere questa storia era derivata più da episodi personali. Nella sua biografia⁵¹⁶, la scrittrice racconta di come l'idea di scrivere *William's Doll* le venne seguendo i primi tentativi del marito di creare un legame con il figlio della coppia, Stefano, osservando per esempio che, uscendo sempre dalla stanza durante il cambio del pannolino, il marito perse il primo sorriso del figlio.

La storia di *William*, spesso utilizzata negli Stati Uniti per educare i bambini ad una paritaria educazione di genere, contro gli stereotipi e i pregiudizi, ha avuto inoltre diversi adattamenti, tra cui una canzone con le musiche di Mary Rodgers e testi di Sheldon Harnick. Charlotte Zolotow ha lavorato per quasi trent'anni nel mondo editoriale per l'infanzia in particolare presso l'editore Harper and Row, oggi HarperCollins Publishers dove aveva creato una collana, la CZ Books.

I suoi libri, di cui la maggior parte illustrati, hanno spesso potuto contare sui disegni di alcuni tra i più famosi illustratori statunitensi del XX secolo, tra cui William Garth - lo ricordiamo per i suoi poetici disegni che accompagnano la storia di E. B White, *Charlotte's Web (La tela di Carlotta*, che in Italia uscì nel 1976), pubblicata per la prima volta negli Stati Uniti nel 1952 -, Hilary Knight - illustratrice delle storie della piccola Eloise, bambina di sei anni che vive al Plaza Hotel di New York (pubblicato nel 1959 col titolo *Eloise: a book for precocious grown ups*, della scrittrice Kay Thompson) - e James Stevenson - le sue note vignette sono apparse per decenni sul *The New Yorker*.

Insieme a *William's Doll*, con le illustrazioni di William Pène Du Bois, tra i suoi libri più celebri ricordiamo anche *Mr. Rabbit and Lovely Present*, uscito nel 1962 e illustrato da Maurice Sendak, storia di una bambina alla ricerca di un regalo speciale per sua madre.

In Italia la storia di William e della sua bambola arriva solo nel 2014, pubblicato dalla casa editrice Giralangolo col titolo *Una bambola per Alberto*. Questo albo, passato inosservato in Italia per tanti anni, entra nelle nostre librerie e nelle nostre biblioteche, nelle case e nelle scuole, aprendo una finestra su tematiche che richiedono di essere ascoltate.

⁵¹⁶ www.charlottezolotow.com

Come spesso succede, la letteratura per l'infanzia è radicata profondamente nella contemporaneità di chi narra e di chi legge, anche se non sempre i due momenti storici coincidono. Per esempio, i classici continuano a essere letti da generazioni anche molto differenti una dall'altra, percorrendo trasversalmente epoche diverse, poichè il loro apparato simbolico e metaforico ha retto all'usura del tempo, prestandosi a continue reinterpretazioni e ri-narrazioni personali.

Questo albo illustrato, uno tra i primi più ricordati casi editoriali a livello internazionale, proponendo un tema ormai noto e diffuso, nel 1972 ha costituito una svolta assoluta di tipo pedagogico, sociale e culturale. Che significato educativo assumono queste nuove tematiche? E dove ci conducono? In un paese dove ancora spesso gli stereotipi ed i pregiudizi influenzano la scelta di molte questioni, dal percorso di studi alla prospettiva di una futura carriera lavorativa, un'educazione libera da condizionamenti è la base per abbattere le cosiddette "gabbie rosa e azzurre" che intrappolano la creatività caratterizzante generazioni di bambine e di bambini.

5. Quante famiglie?

Le famiglie si trasformano, come pure i libri che le raccontano. Queste storie, fatte di parole e di immagini, narrano gli itinerari di bambine e bambini, adulti di ogni età e sesso, animali antropomorfi parlanti. Ci parlano del rapporto tra adulti, tra bambini e adulti, attraverso nuovi alfabeti familiari che ci indicano che di strade ce ne sono tante, quante sono le famiglie. Perché oggi di famiglia non ce n'è una sola. Perciò ci chiediamo... come sono state rappresentate le famiglie negli ultimi quaranta'anni? quante sono e come sono narrate le nuove famiglie oggi? Come vengono affrontate queste tematiche, queste domande, queste nuove ed evidenti realtà attraverso le proposte editoriali per l'infanzia? Vediamolo insieme.

La storia dei Barbapapà nasce negli anni '70 dalla collaborazione di due persone, un uomo e una donna che senza volerlo hanno dato vita ad uno dei personaggi oramai tra i più conosciuti al mondo da quarant'anni.

Parliamo dell'architetta e designer francese Annette Tison e del professore americano di matematica Talus Taylor. Il caso vuole che Barbapapà nasca per caso, un giorno a Parigi dentro a un bistrò. Infatti, racconta Tylor, mentre soffrivano i venti di rivolta del maggio francese, lui e la sua compagna Annette si ritrovarono in un bistrò con degli amici. Tylor trasferitosi da poco a Parigi dagli Stati Uniti, non sapeva parlare ancora molto il francese e per passare il tempo, durante i lunghi discorsi rivoluzionari – per lui quasi incomprensibili – della compagna e degli amici di natura politica, sociale e filosofica, cominciò a scarabocchiare sulla tovaglietta di carta quello starno e rotondeggiante personaggio che sarebbe diventato, solo un anno dopo con i dettagli introdotti dalla mente creativa della Tison, il conosciuto Barbapapà.

Afferma Tylor: “Volevamo solo creare qualcosa che un bambino di quattro o cinque anni fosse in grado di tratteggiare. Pensi a quanto è frustrante per loro cercare di disegnare un personaggio complesso come Paperino”⁵¹⁷.

Questo personaggio, per diventare come oggi lo conosciamo, ha subito delle trasformazioni, anche grazie alla fantasia di una bambina. Quando Barbapapà, o almeno l'essere tondo con due occhi che ancora era, incontrò la nipotina di Tylor e Tison prese

⁵¹⁷ J. D'Alessandro, *Barbapapà compie quarant'anni “Quei giorni del maggio francese...”*, 5 aprile 2009, www.repubblica.it

vita, cambiando aspetto: la bambina cominciò a giocarci e gli fece cambiare forma a piacimento, con la capacità però sempre di poter ritornare come per magia al suo aspetto tondo e confortante.

Fu deciso poi il nome nato per caso, come il personaggio stesso, da una incomprendimento linguistica di Tylor sul termine francese “barbe à papa”, zucchero filato, e scelto anche poiché i bambini potessero pronunciarlo facilmente, dato che le consonanti “b” e “p” sono quelle pronunciate per prime dai bambini.

Deciso il nome, alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, i due creatori trovarono un editore, che apprezzò l’idea e il personaggio di Barbapapà. La sua prima storia venne pubblicata nel 1970 in Francia e arrivò da noi in Italia nel 1976. Contemporaneamente, in quegli anni, dalla storia venne tratta una serie televisiva giapponese d’animazione, *Barbapapa sekai o mawaru*, che permise una maggiore diffusione della storia.

Barbapapà nasce come un frutto della natura dalla terra, la Madre Terra lo fa spuntare nel giardino di casa di due bambini, Francesco e Carlotta, due gemelli che diventeranno i primi amici del protagonista. Saranno loro i primi non solo a trovarlo, ma a farci amicizia e soprattutto, ad accettarlo, differentemente dagli adulti che, spaventati da questa creatura sconosciuta, tentano inizialmente di cacciarlo.

La paura degli adulti, derivata dall’ignoranza, scompare quando, abbassato il muro del pregiudizio, questi si rendono conto che quello che hanno davanti non è un mostro – seppure completamente diverso da loro e non etichettabile – e lo accettano per quello che è. Una lezione sul valore alla differenza viene dall’infanzia, in questo caso da Francesco e Carlotta.

La storia di Barbapapà sembra prendere una svolta quando un medico, dopo un controllo, afferma che il grande essere soffre di solitudine, consigliandogli di cercarsi una compagna. Le avventure alla ricerca di un altro essere come lui cominciano, aiutato dai due bambini che lo accompagnano, portandolo in giro per il mondo, ma invano. Quando triste ritorna a casa, Barbapapà scopre che non era necessario andare fin sulla luna per trovare la sua compagna, perché Madre Terra se amata, sa ricompensare. Ed infatti ecco che, proprio nel punto in cui era nato Barbapapà, spunta come un fiore una creatura a lui simile, una Barbamamma di colore nero, dalle forme e altri “dettagli” che rimandano alla femminilità. Barbapapà le dona un mazzo di fiori appena colti, che lei intreccia a forma

circolare, come un anello o una corona, che posata in testa, simboleggerà l'unione tra i due e il loro amore. La natura li ha fatti nascere, la natura li unisce.

Cosa manca poi a un Barbapapà e una Barbamamma? Certamente dei figli.

Deciso che avrebbero creato insieme una famiglia, dalla loro unione nascono sette uova che, dopo essere state ridate a Madre Terra, in giardino spuntano sette Barbabebè, ognuno con un colore, un interesse e carattere diverso⁵¹⁸: Barbabella è viola ed è tanto carina quanto vanitosa. A lei piacciono i gioielli, i vestiti ed i profumi e cerca sempre di essere alla moda. Barbalalla è verde, ama la musica e sa suonare ogni tipo di strumento musicale. Barbabravo di colore blu, è lo scienziato della famiglia: né la chimica, né l'astrofisica, né la genetica sono un mistero per lui. Si diverte a creare inquietanti pozioni e macchinari stravaganti... e spesso provoca disastri! Barbazoo è giallo, ama e protegge la natura e gli animali, e sa tutto di loro, del clima e dell'inquinamento. Barbaforte è di colore rosse ed è uno sportivo. A lui piace primeggiare e vincere nelle competizioni sportive. Barbottina, arancione, è un'intellettuale e un'attivista, sempre immersa nella lettura. Barbabarba, infine, è nero e peloso, ed è l'artista della famiglia. Lui ama disegnare, dipingere, scolpire e modellare.

Come si nota, ogni componente della famiglia, a partire dai genitori stessi (Barbamamma “non teme l'azione. A lei piace cucinare per i loro sette figli. Le piace anche prendersi cura della casa e del giardino. Tuttavia, lei può anche costruire edifici, riparare dighe e deviare la lava dei vulcani”⁵¹⁹) ha caratteristiche diverse l'uno dall'altro, ma la più magica e particolare che ciascuno di loro ha è quella di poter cambiare forma a piacimento, con poche trasformazioni ed una fervida immaginazione questa “barbafamiglia” supera tutte le situazioni più difficili e vive avventure stupefacenti. Le trasformazioni vengono annunciate dall'ormai nota frase “resta di stucco, è un Barbatrucco!”, metafora che indica le possibilità e le capacità creative di ogni persona, il desiderio di rompere gli schemi, potendosi così esprimere in piena libertà⁵²⁰.

Barbapapà e Barbamamma sono genitori premurosi e dolci con i figli, a cui insegnano l'altruismo nei confronti del prossimo, e che incoraggiano alla libertà di espressione, a porre domande e trovare soluzioni.

⁵¹⁸ Cfr. www.barbapapa.com

⁵¹⁹ www.barbapapa.com

⁵²⁰ Cfr. W. Grandi, *Dis-alleanze nei contesti educativi*, Carocci, Roma, 2012.

Le storie dei Barbapapà toccano fin da subito tematiche di grande spessore pedagogico come le riflessioni sull'identità e sulla diversità, sulla famiglia e l'ecologia.

“Abbiamo sempre pensato”, afferma Tylor in una intervista, “che preservare l'ambiente fosse una cosa giusta da fare. Ma di nuovo non era nostra intenzione fare politica”⁵²¹.

Ambientate negli anni '70, le storie dei Barbapapà espongono il progresso dell'industrializzazione e dell'urbanizzazione caratterizzante in quegli anni in cui sono state create. L'inquinamento, rappresentato dall'immagine di una fabbrica grigia, col passare degli anni viene disegnato sempre più vicino alla famiglia, come un'ombra che porta solo morte e distruzione.

I Barbapapà non sono contro l'industrializzazione, le macchine e il progresso, anzi vi si adattano in tutte le loro forme. Ma non capiscono perché l'uomo, diversamente da loro, non protegga la terra, la Madre Terra che ha dato loro la vita, cercando un compromesso tra l'uomo e la natura.

Sicuramente Tison e Tylor non si aspettavano tutto questo successo, soprattutto quarant'anni dopo la prima pubblicazione, affermando che “è una cosa che ci sorprende anche oggi che Barbapapà è tornato di moda grazie ai bambini degli anni Settanta ormai diventati genitori. E fa impressione se messo a confronti con i cartoni animati attuali così rapidi e aggressivi. In parte, credo che la vera differenza fra Barbapapà e le produzioni contemporanee stia nel fatto che il nostro è un personaggio concepito per caso da due artisti che non pensavano certo al marketing. L'animazione di oggi invece è fin dall'inizio un prodotto di una multinazionale. Per questo, fatalmente, a volte ha meno anima”⁵²². Queste storie, inoltre, stimolano a vedere il mondo e noi stessi in relazione ad esso in maniera diversa, da un punto di vista altro, ad aprirci a ciò che cambia e che è in grado di cambiarci a nostra volta.

Il grande ritorno delle storie dei Barbapapà, è da considerare poiché è un'opera che, continuando a ricevere grandi riconoscimenti, esprime valori forti, validi ancora oggi per le nuove generazioni. I buoni libri non hanno né luogo né tempo.

⁵²¹ J. D' Alessandro, *Barbapapà compie quarant'anni* “*Quei giorni del maggio francese...*”, 5 aprile 2009, www.repubblica.it

⁵²² J. D' Alessandro, *Barbapapà compie quarant'anni* “*Quei giorni del maggio francese...*”, 5 aprile 2009, www.repubblica.it

Le storie dei Barbapapà offrono a chi le legge uno sguardo sul tema familiare, rappresentando un nucleo familiare vicino a quello tradizionale, ma per alcune caratteristiche molto innovativo. Considerando che la *Barbafamiglia* fu creata negli anni Settanta, è da osservare come i mutamenti e i cambiamenti sociali dei ruoli e delle relazioni tra genitori e figli fossero già in atto. Padre presente e attivo nella realtà quotidiana della famiglia, Barbapapà viene rappresentato non più come un padre di stampo tradizionale, il cui compito era ristretto al solo sostentamento economico della famiglia.

Barbamamma, come già accennato, non si occupa solamente dei figli, della casa e del giardinaggio, ma accompagna la famiglia in maniera attiva nell'avventura della scoperta. Sicuramente, come si nota fin da subito dal titolo, *I Barbapapà*, la storia ruota intorno al padre, forse a sottolineare come questa figura genitoriale in particolare si stia evolvendo diventando, oggi potremmo definirlo un "nuovo padre". Ad ogni modo è evidente come in queste storie non si assista alla rilevanza di un ruolo su un altro, alla subordinazione del ruolo genitoriale femminile rispetto a quello maschile, ma ad una nuova alleanza educativa in cui i ruoli genitoriali sono interscambiabili⁵²³.

Molte storie, colme di sensibilità e sguardi aperti su nuove possibilità, non velati da appesantiti e polverosi veli di stereotipi e pregiudizi, dagli anni '70 sono state "dalla parte delle bambine"⁵²⁴. Nel 1974 Adele Turin, in collaborazione poi con l'illustratrice Nella Bosnia e la grafica Francesca Cantarelli, fonda a Milano la casa editrice "Dalla parte delle bambine"⁵²⁵, dando alla luce capolavori, come la raccolta *Rosaconfetto e le altre storie*⁵²⁶, riedite oggi dalla Motta Junior. Nel 1977, con i testi di Adele Turin e le

⁵²³ Cfr. W. Grandi, *Dis-alleanze nei contesti educativi*, Carocci, Roma, 2012; W. Grandi, *Lessici familiari per piccoli occhi curiosi*, RPD - Ricerche di Pedagogia e Didattica, 5, 1, 2010.

⁵²⁴ Il nome della casa editrice è mutuato dal saggio di Elena Gianni Belotti, *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*, pubblicato per la prima volta nel maggio del 1973 (un anno prima della fondazione dell'omonima casa editrice), nei "Nuovi Testi" di Feltrinelli.

⁵²⁵ Cfr. R. Perderzoli, *Adele Turin e la collana "Dalla parte delle bambine". Storia di alcuni libri illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente*, pp. 263-285, in A. Cagnolati (a cura di), *Tessere trame narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Aracne, Roma, 2013; Associazione Culturale Hamelin, *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin, Bologna, 2011.

⁵²⁶ La raccolta si apre con la storia di Pasqualina, piccola elefantessa. Lei non ne vuole proprio sapere dei calzini e i fiocchi rosa che tutte le elefantine devono indossare per essere delle "brave elefantine". Perciò decide di fuggire verso la libertà! Le varie storie, le cui protagoniste sono forti e coraggiose, cercheranno di ribaltare i ruoli, costrette a ricoprire, all'interno della famiglia e della società.

illustrazioni di Nella Bosnia, pubblicano il libro illustrato *Maiepoimai!*⁵²⁷, racconto colmo di rimandi fiabeschi, di personaggi ed ambientazioni della tradizione classica - come i re e le regine, i castelli e i "evisseropersemprefeliciecontenti" - e di una nuova tradizione, perchè l'*happy end* ci può essere, ma solo se la storia finisce con il matrimonio tra la principessa Camelia e la maga Clarissa.

Pubblicato inizialmente in Inghilterra per i tipi della Walker Books nel 1986 e apparso, per la prima volta in Italia nelle nostre librerie, nel 2013, il libro illustrato *Il maialibro*, dell'inglese Anthony Brown, tratta una storia basata sul "principio di fallibilità", ovvero che nessuno è perfetto, magari proprio noi o la nostra famiglia e sul cambiamento dei ruoli parentali all'interno della famiglia e nella società.

La storia narra di una famiglia composta da una moglie, un marito e i loro due figli. Sulla copertina, come una foto, troviamo inquadrata la famiglia: la madre, in piedi regge sulle spalle il marito e i figli. Senza troppi giri di parole, Anthony Brown ci ha perfettamente mostrato la posizione della donna rispetto alla famiglia. China e senza l'ombra di un sorriso, che invece splende sul viso del marito, la donna regge la famiglia e se ne fa carico, come un perno su cui tutto ruota e che, se cedesse, crollerebbe tutto.

Si entra dentro la storia. Fin dalla prima immagine, la figura della madre è assente dal quadro familiare, l'autore ci fa notare, attraverso il testo, che "In casa c'era la moglie". In questa prima immagine, posizionati centralmente, sono rappresentati i tre maschi della famiglia, il padre, il signor Maialozzi e i due figli, Simone Luca, eretti e fieri, con alle spalle la casa circondata da un bel prato verde ben curato e la macchina rossa in garage. Tutti e tre vestiti elegantemente, dai dettagli raffinati e ben curati.

La storia continua con una immagine su due pagine, ambientata nella cucina della famiglia, in cui si vedono i due figli, ognuno a un capo del tavolo con la bocca spalancata. La richiesta, proveniente da quei cerchi marroni che sono le loro bocche, si legge sopra l'immagine: "Allora, è pronta la colazione, mamma?". Il padre è presente, seppur nascosto dietro una doppia pagina di giornale, da cui si intravedono solo le grosse dita e un accenno di capelli biondi in alti. Anche lui con la bocca spalancata. O almeno, così pare visto che anche lui sta urlando "Allora, è pronta la colazione, cara?".

⁵²⁷ Risposta data da una principessa alla proposta di matrimonio da parte di un principe bello e ricco. L'albo è stato ristampato nel 2011 dai tipi della Motta junior nella collana de I velieri.

Ormai il lettore si sta chiedendo dove sia la signora Maialozzi, e del perchè ancora non sia comparsa nella storia. Girando pagina se ne scopre il motivo: una serie di quattro piccole immagine gialline su sfondo bianco appaiono sotto lo sguardo del lettore. In queste immagini viene rappresentata in maniera molto triste la giornata della donna: "Rimasta sola la signora Maialozzi lavava le tazze della colazione... rifaceva i letti... passava l'aspirapolvere... e poi andava a lavorare". Il viso della donna è invisibile, senza bocca, senza parola, un anonimo ovale da cui è stato rimosso ogni segno di personalità, di vita.

Le immagini rappresentano il mondo, la casa, vista attraverso lo sguardo della donna: un mondo monocromatico, giallo, triste e desolante. La storia continua con altre immagini, lo scorrere della giornata in casa Maialozzi. Le bocche aperte dei bambini, sempre che chiedono qualcosa alla madre... la colazione... la cena... una avvilita ripetitività che sembrerebbe portare ad un annullamento della personalità della signora. Il lettore l'ha vista prepararsi per andare al lavoro, ma non sa che lavoro lei faccia. L'autore sembra comunicarci che la vita della donna gira intorno a quella del marito e dei figli. Fino ad un giorno. Il giorno in cui lei lascia un foglio con su scritto: Siete dei maiali.

Da qui si apre la parte divertente della storia, ironizzando sul messaggio che la signora Maialozzi aveva lasciato. Marito e figli diventano letteralmente dei maiali, trasformandosi sia esternamente che nei comportamenti come essi. Finchè una sera, in cui non c'era più niente da mangiare, il signor Maialozzi e i due maialozzini dei suoi figli decisero di rovistare per terra in salotto con la speranza di trovare qualche avanzo. Proprio in quel momento la signora Maialozzi ricompare, fermando la loro trasformazione e riportandoli ad uno stato umano. Tornata la madre, tornata l'umanità in casa Maialozzi e torna anche il colore brillante e la definizione dei tratti del volto della signora. Certo però a delle condizioni: sia il marito che i figli avrebbero dovuto dare una mano in casa con faccende come lavare i piatti, rifare i letti, stirare e dare una mano in cucina. E la signora Maialozzi? "Anche la mamma era contenta...e riparò la macchina". Con quest'ultima immagine si rischia di sottolineare nuovamente una divergenza di ruoli all'interno delle mura domestiche, introducendo una dichiarazione come "anche se sono una donna posso farlo" che non era, forse, necessaria.

Dai tratti talvolta duri, la storia attribuisce ai componenti della famiglia le caratteristiche che di solito appartengono ai maiali: quindi sono sporchi e non gli interessa

di essere puliti o rendersi presentabili. Con un messaggio simile allo *Struwwelpeter* di Hoffman, nell'albo illustrato *Il maialibro*, Anthony Brown ci comunica attraverso le espliciti immagini che anche noi potremmo diventare dei maiali, se non stiamo attenti. Come Peter potremmo diventare dei porcospini se non ci curiamo, se non ci puliamo, se non stiamo attenti a trattare bene la mamma e a fare come dice lei.

Alla fine della storia si nota come i ruoli sociali di vecchio stampo si siano ribaltati, creando una nuova stabilità familiare fondata su nuove regole e nuovi stili di vita. Certamente molto più ironico rispetto ad Hoffman, Brown ci porta in una realtà domestica in cui la donna si deve fare carico di tutto, accantonata dall'indifferenza dei familiari che da lei esigono e basta, che ancora oggi, purtroppo, esiste.

Sul "principio di fallibilità dell'adulto", ricordiamo anche l'albo illustrato *Banda di maiali!*, dell'illustratrice Mireille d'Allancé, pubblicato in Italia nel 2010. Storia molto più comica rispetto alla precedente, la d'Allancé aiuta il lettore a sdrammatizzare la situazione creatasi e a farci ridere delle nostre debolezze. La storia parla di un padre che un giorno si rende conto di poter trasformare con le parole i suoi bambini in animali, specificatamente in maiali. Un giorno, stanco ed arrabbiato con i figli che usavano la tavola come un porcile, grida: "Pulite tutto, banda di maiali!". I bambini, trasformati in porcellini, ricominciano a sporcare e mettere in disordine ancor più di prima. Il padre troverà una soluzione e riporterà i suoi bambini come prima, dopo aver affrontato un grande lupo molto affamato!

Leslea Newman, autrice di più di sessanta pubblicazioni - tra cui libri illustrati, romanzi per ragazzi e per adulti - e vincitrice di tantissimi premi e riconoscimenti per il suo impegno, portando sulle pagine dei suoi libri temi pionieristici, apprezzati ma anche molto discussi, come l'Aids, i disturbi alimentari, gli abusi sessuali, e il *lesbian-theme*. La scrittrice americana pubblica nel 1989 *Heather Has Two Mommies*, albo illustrato che ritrae una famiglia composta da una bambina e due mamme, considerato oggi un fenomeno letterario, considerato uno tra i libri americani più discussi nel panorama letterario per l'infanzia degli anni '90. Per il 20° anniversario della pubblicazione del suo libro illustrato, il 19 ottobre 2009, la Newman racconta in un articolo pubblicato sulle pagine del "Publisher Weekly" le sue impressioni, riflettendo sull'atteggiamento con cui i lettori, bambini e non, si rapportano oggi con la storia di Heather, sintomo del profondo cambiamento sociale e culturale vissuto oggi.

« "Two decades have come and gone since Heather, the little girl with two arms, two legs, two hands, two feet and two mommies popped out of my pen. And I am proud as any parent can be.

When I first conceived of the book in 1988, I has no idea that it would be so loved - and so hated. I had no idea it would appear on "most challenged" book lists alongside *Huckleberry Finn* and *The Catcher in the Rye*. I had no idea it would become part of the congressional record and be debated on the Senate floor. I had no idea it would be defecated upon by a library patron in Ohio, stolen by a minister from a library in Texas and the cause of a New York City school superintendent's downfall. Not to mention being parodied on Jon Stewart's *The Daily Show* on a regular basis.

I have to confess that the idea for writing *Heather Has Two Mommies* wasn't mine. One day a woman approached me on Main Street in Northampton, Mass., and said, "We don't have any books to read to our daughter that shows a family like ours. Somebody should write one". By "a family like ours", she meant two moms and a daughter. By "somebody", she meant me.

I had never written a children's book before, but I knew what this woman's child was going through. While I was not raised by lesbian parents, I was raised by Jewish parent. In the 1950s and '60. Which means I never read a book about a little girl with curly brown hair eating matzo ball soup with her *bubbe* on Friday nights. Instead, I read about children who hunted for aster eggs and got presents from Santa. And though I grow up in a predominantly Jewish neighborhood in Brooklyn, the message I received from books was stronger than my direct experience. Nancy Drew celebrated Christmas. Harriet the Spy celebrated Christmas. The Bobbsey Twins celebrated Christmas. Was my family the only family in the world that didn't have a tree in the living room during the month of December? How I would have loved a bedtime story like *Five Little Gefiltes* or *Where Is Baby's Dreidel?* when I was growing up.

Though it sounds hard to believe, I was completely taken by surprise in 1989 when my newly published book started raising the hackles of parents and politicians who did not think children with two moms deserved a picture book about a family like their own. I was baffled by how many people feared the reading *Heather Has Two Mommies* just once would cause their children to grow up gay. As I told them in lectured I delivered all over the country, reading hundreds of books that featured mom-and-dad families when I

was young did not change my sexuality. And besides, I pointed out, if your child grows up to be gay, is that such a terrible thing? Don't you want your child - gay or not - to be happy?

Now it's the year 2009. An tough there are sill some people who believe gay families should not exist, there are many others who feel differently. I know many children who live in two-mom households and it isn't a big deal. *Heather Has Two Mommies* is sold in any bookstores and appears on the shelves of many libraries without a fuss. And the way children respond to the book shows how times have changed. "How come I only have one mom?" a disgruntled boy asked me. "That's not fair". A little girl proudly informed me, "I have one mommy named Mommy and one parent named Sue". Then there was the boy who couldn't care less about the adults in Heather's life. "I wish I could have a dog and a cat like Heather", he said wistfully.

Tough the 20-year anniversary edition of *Heather Has Two Mommies* has a new look - its black/and/white illustrations are now in full color - the book's message has not changed: "The most important thing about a family is that all the people in it love each other". After 20 years, I am still waiting for someone to tell me why in the world is so controversial about that" »⁵²⁸.

⁵²⁸ L. Newman, *Soapbox: The More Things Change...* 'Heather Has Two Mummies' turns 20, 19/10/2009, in www.publisherweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/12905-soapbox-the-more-things-change.html

« "Sono passati vent'anni da quando Heather, la bambina con due braccia, due mani, due piedi e due mamme, schizzò improvvisamente fuori dalla mia penna. E sono orgogliosa di lei, come può esserlo ogni genitore dei propri figli. Quando concepii l'idea del libro nel 1988, non mi aspettavo che sarebbe stato così amato - e così osteggiato. [...] Devo confessare che l'idea inizialmente non fu mia. Un giorno sulla Main Street di Northampton, in Massachusetts, mi si avvicinò una donna e mi disse: "Non abbiamo libri da leggere a nostra figlia che parlino di famiglie come la nostra. Qualcuno dovrebbe scriverli". Con "una famiglia come la nostra", intendeva due mamme e una figlia. Con "qualcuno", intendeva proprio me.

Non avevo mai scritto libri per bambini prima di allora, ma sapevo quello che stava passando la figlia di quella donna. Non sono cresciuta in una famiglia omogenitoriale, ma in una famiglia ebraica. Negli anni '50 e '60. Che significa che non ho mai letto di una bambina con i riccioli scuri che mangia la polpetta di *matzo* in brodo, con il suo *bubbe*, il venerdì sera. Invece leggevo di bambini che aspettavano le uova di Pasqua e i regali di Babbo Natale. E, sebbene vivessi in un quartiere a predominanza ebraica a Brooklyn, il messaggio che ricevevo da questi libri era più forte delle mie esperienze dirette quotidiane. Nancy Drew festeggiava il Natale. Harriet la spia festeggiava il Natale. I gemelli Bobbsey festeggiavano il Natale. La mia famiglia era forse l'unica a non avere un albero di Natale in salotto durante il mese di Dicembre? [...] Anche se è difficile da credere, rimasi scioccata nel 1989, quando il mio libro fresco di stampa cominciò a far rizzare i capelli ai genitori e ai politici che non ritenevano che un bambino con due mamme meritasse una storia illustrata su una famiglia come la sua. Mi sorprendevo vedere quante persone fossero terrorizzate dall'idea che leggere anche solo una volta *Heather As Two Mommies* avrebbe fatto diventare omosessuali i loro figli. Come ho detto in tutti i miei interventi in giro per tutto il paese, leggere centinaia di libri che

Dieci anni dopo la pubblicazione della storia *Heather Has Two Mommies* di Leslea Newman, nel 1999, esce in Francia *L'heure des parents*, scritto da Christian Bruel ed illustrato da Nicole Claveloux. L'albo illustrato, considerato dalla critica come fenomeno editoriale, uno dei primi che mette in scena rappresentazioni di nuove famiglie.

Christian Bruel, nato nel 1948 a Parigi, laureato in psicologia, sociologia e lingue, nel corso degli anni ha creato e guidato le Edizioni "Le Sourire qui mord" - "Il sorriso che morde" - dal 1976 al 1996, per poi fondare le "Etre Edition" nel 1997⁵²⁹. Nel 1999, insieme alla nota illustratrice Nicole Claveloux, pubblicano il libro illustrato *L'heure des parents*. Il lettore segue il giovane cucciolo di leone, Camille, nel suo sogno. Fin da subito chi legge l'albo, pur guardando con attenzione le figure, non sa di che genere sia Camille. Probabilmente sia lo stesso Bruel che la Claveloux hanno lasciato un margine di immaginazione al lettore, bambina o bambino, di potersi immedesimare totalmente con il/la giovane leonicina/o - Camille infatti in francese è un nome che vale sia per i maschi che per le femmine.

Seguendo il sogno di Camille, addormentata/o fuori dalla scuola chiusa in attesa che i suoi genitori la/lo vadano a prendere, il lettore incontra tante possibili famiglie, tutte diverse l'una dall'altra. I genitori di Camille sono... Mathilde e Hugo, genitori anziani che scrivono e illustrano libri per bambini; sono... "Juliette et... c'est tout", mamma tigre single; sono... Alice e Maud, famiglia omogenitoriale composta da due mamme, e altre ancora. Come un albero dai tanti rami, salendo sul sogno-albero di Camille incontriamo tante famiglie, diverse ma uniche nel loro essere come lo sono i rami tra di loro. Nelle

parlavano di famiglie tradizionali (con una mamma e un babbo) non sortì nessun effetto sulla mia sessualità. E poi, facevo notare, avere un figlio gay sarebbe così terribile? Non volete che i vostri figli - gay o no - siano semplicemente felici?

Oggi, sebbene molte persone credono ancora che le famiglie gay non dovrebbero esistere, ci sono molti altri che la pensano diversamente. [...] Ora il libro occupa gli scaffali di numerose librerie e biblioteche senza generare proteste. E l'atteggiamento col quale i bambini si rapportano al libro mostra come i tempi siano cambiati.

"Come mai io ho solo una mamma?", ha commentato un bambino in disappunto. "Non è giusto". Un'altra bambina orgogliosa mi ha detto: "Io ho una mamma che si chiama Mamma e un'altra che si chiama Sue". Poi c'era un bambino a cui non interessa proprio nulla della questione familiare di Heather. "Vorrei avere anche io un cane e un gatto, proprio come Heather".

"Anche se il 20° anniversario della pubblicazione di *Heather Has Two Mummies* ha un nuovo look - le illustrazioni prima in bianco e nero ora sono a colori - il messaggio del libro non è cambiato: "La cosa più importante da sapere sulla famiglia è che le persone che ne fanno parte si amano tra di loro". Dopo 20 anni, sto ancora aspettando che qualcuno mi dica perchè il mondo è così contrario a questo" » (trad. di chi scrive)

⁵²⁹

<http://christianbruel.chez-alice.fr> ; www.etre-editions.com ; www.riochet-jeunes.org

"ore dei genitori" la Claveloux ci mostra entrambi i lati - il privato ed il non privato delle famiglie. Chi sono queste persone? Sono sia degli scrittori, degli insegnanti, degli agenti segreti, dei ballerini, oppure sono dei muratori o dei medici; ma sono anche dei padri e delle madri, rappresentanti di vari tipi di famiglie: di genitori anziani, adottivi, misti, affidatari, sono famiglie omogenitoriali oppure sono famiglie allargate. Il perno su cui tutto ruota è Camille, sempre presente in ognuna raffigurazione familiare, sempre amata, ascoltata o curata.

Nel 2013, il libro illustrato *L'heure des parents* è stato riedito dalla casa editrice francese Editions Thierry Magnier⁵³⁰. La riedizione dell'albo, ancora non tradotto in Italia ma giunto presso le nostre librerie e biblioteche in lingua originale, non ha perso la freschezza e la genuinità che ne fa di lui un classico della letteratura per l'infanzia.

Quasi quindici anni fa, nel 2001, per la casa editrice francese "L'atelier du Posson Soluble", Stephane Poulin⁵³¹ pubblica l'albo illustrato *Marius*. La storia parla di un bambino, Marius, e dei cambiamenti che stanno avvenendo all'interno della sua cerchia familiare.

"Maintenant maman a un amoureux, et mon papa aussi. L'amoureux de maman n'aime pas qu'on lui coupe la parole et l'amoureux de papa rouspète quand je parle en meme temps que le monsieur de la television".

Il libro di Poulin non solo è stato uno dei primi albi a far parlare in prima persona un bambino, il piccolo protagonista Marius, che racconta i suoi sentimenti e le sue preoccupazioni, i suoi pensieri riguardanti la separazione dei suoi genitori, ma anche introducendo un nuovo elemento all'interno della storia: il personaggio della nonna paterna di Marius. Il bambino si trova a discutere con l'amata nonna sulla sua nuova situazione familiare, del nuovo compagno del padre, attraverso un punto di vista semplice e puro, incontaminato da preconcetti.

«Mi chiamo Marius. Ho cinque anni e ho due case. [...] La mia fidanzata-pirata ed io resteremo insieme tutta la vita. Non come papà e mamma, loro si sono separati e questo li ha resi molto tristi. Hanno pianto.

Ora mamma ha un innamorato e mio papà pure. L'innamorato di mamma non sopporta che lo si interrompa mentre sta parlando e l'innamorato di papà brontola se parlo

⁵³⁰ www.editions-thierry-magnier.com

⁵³¹ www.stephanepoulin.com

insieme al signore della televisione. Ma voglio bene a tutt'e due perchè a tutt'e due piace la mia macchinina telecomandata.

Spesso con la mamma passiamo le vacanze dalla nonna. Amo tanto la mia nonna perchè mi racconta le storie prima di andare a dormire e perchè fa i migliori dolci al cioccolato del mondo. Un giorno mia nonna ha detto: "Due uomini insieme, non va bene". L'ho detto a papà. Lui all'inizio si è arrabbiato ma poi mi ha spiegato il perchè le persone la pensano così. Io a mia volta l'ho spiegato alla nonna [...] ora lei dice che due ragazzi non è 'male', solo non potranno mai fare dei bambini insieme.»

Poulin, attraverso immagini intense ed anticonvenzionali, ci ricorda che ogni tanto dovremmo diventare, come Marius, dei pirati. Forse se facciamo come loro, e ci tappiamo un occhio con la benda nera, riusciamo a vedere il mondo in maniera diversa. E' anche attraverso storie come questa, che possiamo imparare che, molto spesso, le difficoltà provengono dall'ignoranza, dai pregiudizi dovuti alla non conoscenza di possibilità altre.

Nelle librerie, nelle biblioteche, lo scaffale in cui albi illustrati o libri sul tema definibile alfabeto familiare si sta sempre più allargando con tante novità. Si cerca di dare voce ad ogni tipo di relazione, in modo tale che tutti possano riconoscersi ed identificarsi, senza escludere nessuno. Le rappresentazioni familiari prendono spazio tra le pagine della letteratura per l'infanzia, immagini colorate dove esseri umani o animali antropomorfi si vedono protagonisti di storie raccontate ai bambini.

A più di venti anni di distanza dalla prima pubblicazione americana del 1986, arriva in Italia, pubblicata da La Margherita nel 2006, l'affascinante albo illustrato di Eric Carle, *Papà, mi prendi la luna, per favore?*

Comparsa per la prima volta negli Stati Uniti, la storia di Carle era stata inizialmente scritta per la figlia, Cristen, a cui è stato poi dedicato. Quindi chi legge questo albo, la prima domanda che si pone è se questa domanda sia stata dolcemente fatta da Cristen al padre, che ha tentato di accontentarla rispondendole con una storia dolce, come le tante altre scritte dall'autore stesso caratterizzandolo come uno tra i più importanti al mondo di libri per l'infanzia.

La storia sia "apre" letteralmente davanti agli occhi del lettore che, attraverso le illustrazioni finemente disegnate, gioca interagendo con il libro e le sue pagine, aprendole in tutte le direzioni, in su, in giù e centralmente. La protagonista, Monica chiede al padre

la luna per giocare, o almeno un piccolo spicchio, così suo padre decide di mettersi in viaggio ed andare a prendergliela.

Pagina dopo pagina, la luna diventa protagonista della storia, dai colori stupefacenti splende dapprima in copertina, tornando poi a visitare ciascuna pagina su un cielo stellato. Stelle dalle varie forme totalmente casuali ed irregolari, ricavate da un collage di carte, colorate e ritagliate dall'autore. "L'effetto coloristico è stupefacente e ha indicato agli illustratori una nuova modalità per realizzare collages bellissimi e suggestivi, ampiamente imitata in tempi successivi"⁵³²

Non è facile arrampicarsi fino alla luna, il padre di Monica ci prova, salendo su una scala a pioli che si allunga, si allunga quanto si allungano le pagine, aprendosi sotto lo sguardo curioso di chi legge ed osserva la prodezza, l'amore che il padre dedica alla figlia. La scalata finisce quando il padre si rende conto che la luna è troppo grande per essere portata a sua figlia. E allora aspetta. Attende che la luna rimpicciolisca per poterla poi prendere. Il tempo dell'attesa è il tempo dell'amore che il padre dedica, per gioco o per vero, alla figlia.

Sempre nel 2006 e i tema all'albo precedente, dalla collaborazione tra l'autrice Isabel Minhós Martins e l'illustratore Bernardo Carvalho, viene prodotto e pubblicato dalla casa editrice portoghese Platena Tangerina *Pê de Pai*, uscito poi Italia nel 2011 con il titolo *P di papà* per i tipi di Topipittori.

Simile al picturebook *31 usi per una mamma*, *P di papà* potrebbe essere considerato la versione al maschile dell'albo. In queste pagine infatti vengono proposti diversi e spiritosi modi di poter usare un papà, facendolo forse sembrare talvolta più un coltellino svizzero pronto per ogni esigenza del bambino. Un campionario per ogni necessità costituito da possibili ritratti paterni. Vediamo come la figura genitoriale del padre oggi si destreggia cercando di diventare un trasformista, per ogni occasione il bambino avrà un padre capace (almeno è questo che l'autore, insieme all'abile illustratore ci mostrano) e pronto ad essere un perfetto nascondiglio, un dottore capace, un tunnel divertente. Un padre che può diventare un aereo o un uccello su cui volare, un cavallo per poter correre, un potente ascoltatore. Un padre affettuoso e presente. Un padre che oggi cerca di mostrare tutte le sue potenzialità, quasi una rivendicazione del suo ruolo sempre

⁵³² A. Dal Gobbo, *Piccolo capolavoro di colori. Papà, mi prendi la luna, per favore*, in Liberweb, n. 75.

più mutevole, una ricerca identitaria di quanti tipi di padre possano esistere in un uomo. Un libro che ha vinto una menzione al *Best Bookdesign from All Over the World Competition at Book Art Foundation* di Lipsia e il *Titan Prize all'Illustration in Design International Competition*.

In Svezia, nel 2006, esce l'albo della scrittrice e illustratrice Pija Lindenbaum, *Lill-Zlatan och morbror raring*. Conosciuta in Italia per aver illustrato la storia di Astrid Lindgren, *Mirabell*, pubblicata dalla Motta junior nel 2007, l'albo della Lindenbaum non è ancora arrivato nelle nostre librerie. Diffuso in Inghilterra dal 2007 con il titolo *Mini Mia and Her Darling Uncle*, e nello stesso anno in Germania come *Luzie Libero und der süße Onkel*, per la casa editrice Beltz & Gelberg, la storia della piccola Luzie e di suo zio Tommy.

Lasciata dai genitori, partiti per Maiorca, a casa della nonna, Luzie ci racconta le sue giornate a casa della nonna e del suo rapporto con i suoi quattro zii. Nella prima tavola vediamo tre di loro, uguali in quasi ogni dettaglio – dal viso e l'espressione, il taglio di capelli e i vestiti indossati – seduti a tavola in giacca e cravatta uno accanto all'altro, che guardano la bambina distesa a pancia in giù con la sedia con sotterfugio, evidentemente non apprezzando la presenza in casa. La bambina infatti ci racconta di come i suoi tre zii vivano ancora a casa della madre. Ma il quarto zio, lo zio Tommy no. Lo zio Tommy è diverso dagli altri tre, si distingue e questo a lei piace. Lo zio è colorato, diversamente dagli altri, è divertente e gioca con lei. Lo zio Tommy la porta in giro, le colora ogni giorno i capelli con colori diversi, non si interessa di cosa pensa la gente giocando a quello che diverte di più la bambina, come quando, in mezzo alle persone si fermano e saltano sul posto.

Ma un giorno lo zio Tommy porta con loro un amico, che forse solo un amico non è. La gelosia si scatena nella bambina che non vorrebbe dividere il tempo che prima passava da sola con lo zio anche con il nuovo compagno Günter. Finché un giorno che lo zio Tommy stava poco bene, Günter e la bambina dovettero passare del tempo da soli, decidendo di trascorrerlo giocando a calcio, sport amato dalla bambina ma non dallo zio Tommy con cui non poteva giocarci. In questo modo Günter, supplendo il compagno in un gioco in cui non era capace, riesce a fare amicizia con la bambina e, finalmente, a piacerle.

Claude Ponti, grande raccontafiabe e narratore per l'infanzia, inizia a scrivere libri per bambini da quando sua figlia Adèle è nata. Scrive per lei e di lei, facendone la protagonista delle sue storie. Nel 1986, quando un editore ebbe tra le mani una storia di Ponti su Adèle, decise subito di pubblicarlo, e da allora Ponti non ha smesso di scrivere per la figlia e per i tanti altri bambini-lettori. Ponti riesce a capire e trascrivere attraverso le sue storie le emozioni e i sentimenti dell'infanzia, partendo spesso, come nel suo *Catalogo dei genitori per i bambini che vogliono cambiarli*⁵³³, dalla vita quotidiana, da situazioni reali, verso mondi altri, dando vita a storie o personaggi che oltrepassano confini prestabiliti. Ponti riesce a dar vita ad un catalogo di opportunità, avvicinando l'irreale al nostro mondo, rendendolo possibile. Ed è questo che fa di questo albo un libro così particolare ed affascinante.

Attraverso la sua opera, Ponti apre le porte dell'immaginazione sulla creatività e sulla scoperta di sé e di chi ci sta intorno. Chi infatti non ha mai voluto cambiare i propri genitori, avere la possibilità di cambiarli, fisicamente o caratterialmente, più vicini ai propri desideri, ai propri bisogni di bambini?

Di solito, infatti, i genitori non possono essere scelti. Gli amici e le amiche, le "sorelle/fratelli di sangue" compagni per la vita, possono essere scelti, dopo un'attenta selezione o al primo sguardo, sappiamo che sono loro la "nostra persona", coloro che ci sosterranno e che ci accompagneranno – e viceversa – nel nostro percorso. I genitori, che siano biologici o adottivi, loro... capitano. Gettati a nostra insaputa, le nostra fila vengono tessute da mani invisibili, e noi non abbiamo scelta. Nel mondo di Ponti, invece, i bambini possono scegliere, e non solo, anche cambiare, la propria famiglia. Nel mondo di Ponti infatti esiste un catalogo che permette ai bambini, dopo un'attenta consultazione, di scegliere dei nuovi genitori rispetto alle proprie esigenze.

Da qui la domanda che il bambino si pone: che tipo di genitori vorrei? O, meglio, che tipo di esigenze ho? I bambini, leggendo questo libro, riescono così a trasformare i propri difetti in punti di partenza, in pregi e qualità da valorizzare anziché detestare. Ma partiamo dal *Catalogo*©...

"I tuoi genitori sono pesanti, stancanti, appiccicosi, urticanti, barbosi, rompiscatole, sdrucchiolevoli? CAMBIALI! Sono lagnosi bavettosi, chiacchierosi,

⁵³³ C. Ponti, (*Catalogue de parents, l'école des loisirs, Paris, 2008*) *Catalogo dei genitori per i bambini che vogliono cambiarli*, Babalibri, Milano, 2009.

scacolosi, noiosi? CAMBIALI! Ti scocciano, non li sopporti, non ti ascoltano, mettono a posto la tua stanza, calpestano i tuoi giocattoli, si rifiutano di lasciarti a casa, ti portano in vacanza? CAMBIA GENITORI!”

Aprendolo, al suo interno, si legge e si scopre che è stato creato da una ditta non di saponi, non di profumi, non di pantofole o di pentole, ma di genitori. Un menù, con illustrazioni ben tratteggiate, elenca pagina dopo pagina le possibili famiglie che quest’azienda, molto fornita, offre alla sua clientela. Insieme alla merce, l’azienda offre dei prodotti in più, degli “accessori”, che possono essere acquistati insieme ai nuovi genitori. C’è per esempio il RADARDOVESONO, un “radar per ritrovamento dei genitori, da incollare sopra o dentro, disponibilità nel formato: lente a contatto, dente, anello, unghia, capello, ciglio, pelo. Colore e taglia a scelta. Portata 3000 km”.

Per effettuare la propria richiesta, l’acquirente troverà all’interno del *Catalogo*© un buono d’ordine. Compilandolo ed inviandolo all’indirizzo indicato in calce sul foglio, il bambino potrà ricevere a casa propria dei nuovi genitori. I vecchi, su richiesta, verranno ritirati dalla ditta alla consegna dei nuovi, ma senza rottamazione. Quando si è stanchi dei nuovi, si possono riavere indietro quelli vecchi, senza costi aggiuntivi.

All’interno del *Catalogo*© si possono trovare tantissimi tipi di genitori, per tutti i gusti e le esigenze dei piccoli futuri acquirenti. “Proprio sul “perché” Ponti indaga e ci costringe a ripensare il rapporto di reciproca proiezione fra adulto-bambino, inventando e battezzando nuove figure di genitori”⁵³⁴. Attraverso le sue illustrazioni, Pontì ci comunica i desideri dell’infanzia, la sensazione, talvolta inespressa, di sentire il genitore diverso da sé, o da chi si sta cominciando ad essere. Chi lo legge compie inconsapevolmente un’indagine sulla propria identità, su quella dei propri genitori, portando alla luce sentimenti contrastanti, spesso inespressi e che solo le pagine di un libro di alta qualità, come questo, può aiutare a decifrare.

Che siano troppo eleganti o troppo sportivi, troppo assenti o fin troppo presenti, troppo violenti o troppo teneri, troppo ricchi o troppo poveri, troppo pochi o troppo numerosi, i genitori possono essere cambiati. E quindi chi scegliere? Alcune tipologie famigliari presenti nel *Catalogo*©, sembrano essere create su misura, indirizzate a risolvere o promuovere quelli che prima venivano considerati i “difetti” di ciascun

⁵³⁴ G. Mirandola, I. Tontardini, *Catalogone numero 3. Altre parole e altre immagini. 17 esercizi di lettura*, Babalibri, Milano, la margherita, Milano, Topipittori, Milano, 2010, p. 11.

bambino, futuro figlio-acquirente. Ad esempio, se un bambino viene considerato un “piagnucolone”, che si ritrova troppo spesso a gridare il nome di mamma o babbo in cerca di un abbraccio (i vecchi genitori gli ricordano sempre di essere più sicuro di sé stesso, che la vita non è facile e che deve cominciare a cavarsela da solo), ecco che il *Catalogo*© ci presenta “gli avviluppanti”, degli esseri-polpi con tanti tentacoli al posto della braccia, abbracciatori di professione il cui record di abbraccio è lungo 107 anni. Oppure ecco “i triiiiisti”, “genitori molto umidi e di carattere piagnone”, “pensano che non si debba cominciare un bel niente perché tutto finirà male. Pensano anche che non si debba portare a termine niente perché tanto è cominciato male”.

Sfogliando questo grosso “menu”, incontriamo diversi nuclei familiari, di tutti i tipi e di tutte le forme: famiglie composte da un padre single o una madre single, famiglie di tante mamme e tanti babbi, grandi famiglie allargate composte da più di trenta genitori, o anche famiglie composte da figure genitoriali dal sesso volutamente incomprensibile, per lasciare libero spazio all’immaginazione del bambino.

Durante la lettura del *Catalogo*©, mentre i bambini si chiedono che tipo di genitore vorrebbe avere o, in questo caso, potrebbe ordinare, i “vecchi” genitori sono indotti a chiedersi: che tipo di genitore vorrei essere? E così i genitori, durante la lettura, si rendono conto che il *Catalogo*© può essere un “camuffato manuale di genitorialità”, e “leggerlo insieme a voce alta è un esercizio di creazione e di domande a due direzioni”⁵³⁵, di lettura, ascolto e autoanalisi di chi siamo o cosa potremmo essere.

Nel 2008, scritto da Laetitia Bourget e illustrato da Emmanuelle Houdart, esce l’albo illustrato *Una lunga storia d’amore*, seguito da *Genitori felici*, uscito quattro anni dopo, nel 2012, sempre per i tipi della Motta junior.

Il libro, “straordinario catalogo di forme, spesso di tipo surreale, nutrito di un immaginario che mescola insieme elementi naturali, animali, anatomici con grande libertà e raffinatezza”⁵³⁶, ci racconta cosa succede dopo il consueto “evisseropersemrefeliciecontenti”. Esplorando le difficoltà che si presentano nelle relazioni d’amore, la storia narra di due piccoli protagonisti, un bambino e una bambina,

⁵³⁵ *Ibidem*, pp. 12-13.

⁵³⁶ A. Dal Gobbo, *Tu, di che genere sei? Storie del maschile e del femminile nei libri per bambini e per ragazzi*. 2. *Come tu mi vedi. Diversità, maschile e femminile, corpo, amore, famiglia*, Pubblicazione realizzata dalla Biblioteca Intercomunale di Vezzano Padernone e Terago, p. 35.

e di come, insieme, crescono, superando varie prove, e diventano adulti, ciascuno con il proprio bagaglio di esperienze formati nel tempo.

"Come può restare affascinante il principe quando russa di notte? E la principessa, a sua volta, come può apparire stupenda quando le vengono i brufoli sul viso".

Laetitia Bourget, poliedrica artista francese, insieme all'illustratrice svizzera Emmanuelle Houdart, ci accompagnano in un possibile post-happy end fiabesco. Ci siamo sempre chiesti infatti ...e poi? Cosa succede dopo le nozze? Con *Genitori felici* le nostre domande hanno delle risposte. La storia narra l'amore della coppia, che intraprende la felice ma non poco difficoltosa impresa di diventare genitori. Attraverso le immagini, dai colori intensi e colme di particolari raffinati tutti da scoprire, osserviamo l'evoluzione amorosa della vita di coppia: amanti, sposi (ritratti in una ampliata carta da risguardi, come a voler introdurre la storia, permettendoci di osservare il giorno delle nozze e il famoso taglio della torta, unito ad un gioco di sguardi tra i due sposi), genitori, nonni.

“C'erano una volta una sublime principessa e un principe valoroso. L'uno accanto all'altra assaporavano giorni sereni nel loro palazzo incantato. Qui ogni mattino era una festa di colori. Ogni sera si cantavano le melodie più dolci che si potessero ascoltare, e si celebrava l'unione dei due amanti alla luce dorata del crepuscolo. Un bel giorno, un seme finì per germogliare nel ventre delicato della principessa. I due innamorati esultarono, pensando che di lì a poco avrebbero scoperto la gioia di essere genitori. Si prepararono al lieto evento immaginando i meravigliosi momenti che avrebbero condiviso. Ma non avevano considerato le innumerevoli prove ce li attendevano. Come quando il principe ebbe a esaudire le bizzarre voglie della principessa abitata. Quando la principessa si vede trasformata, giorno dopo giorno, fino a non riconoscersi più. Quando il neonato fece la sua comparsa, con la sua aria da vecchietto preoccupato. Quando la mancanza di sonno pesava ai loro occhi stanchi. Quando i pannolini colmi si ammucchiavano senza sosta, esalando il loro profumo persistente. Quando il principe si sentiva escluso dalla principessa, completamente assorbita da quell'esserino. Quando la principessa si sentiva ferita da qualunque rimprovero il principe muovesse al bambino. Quando dovevano placare l'imprevedibile fame dei loro piccoli. Quando la figlioletta prendeva il posto della madre al cospetto del principe distratto. Un il figlioletto costruiva un intero arsenale per eliminare il padre, so rivale. Quando il principe doveva costruire castelli di sabbia sempre più grandi, sempre più belli. Quando la principessa doveva fare coccolo sempre più

lunghe e più dolci. Quando dovevano rispondere a tutte le domande possibili immaginabili. Quando dovevano prendere in fretta una decisione comune, malgrado le loro divergenze. Quando dovevano mantenere le proprie promesse a ogni costo, anche se queste, a conti fatti, si rivelano impossibili da realizzare. Quando la figlia si vergognava a presentarli agli amici. Quando il figlio sbuffava annoiato e rifiutava le loro proposte. Quando vietò loro di entrare in camera sua. Quando li lasciò per seguire i suoi sogni. Come avranno fatto a restare uniti, malgrado tutte queste prove? Ci saranno voluti pozzi di saggezza e montagne d'amore"⁵³⁷.

Ancora inedito in Italia, la casa editrice francese Milan jeunesse pubblica nel 2010 un albo particolare ed affascinante, una storia dentro una storia, raccontata attraverso 27 tavole ricche di colori. Scritto da Agnès de Lestrade e illustrato dall'italiana Valeria Petrone⁵³⁸, *L'abécédaire de la famille* troviamo un intero alfabeto usato per descrivere la famiglia, colta attraverso lo sguardo bambino. Infatti si parte proprio da un bambino che festeggia il suo compleanno e presenta la sua famiglia aiutato dai suoi amici, gli animali di peluche, portavoci animati dei pensieri bambini.

Perciò troviamo B-aby squali sdentati, una C-hambre di puzzole a cui puzzano i piedi di camembert, fratelli E-goïste, un fratello adottato N-ouveau e altre magnifiche illustrazioni che presentano le categorie con cui l'infanzia interpreta il significato di famiglia: la casa, l'amore, la morte, l'adozione, la separazione e le più comuni ma non meno importanti come la "bed-time story", le feste.

Crescere è un viaggio lungo, molto lungo. Ce lo spiega piccolo orso *In viaggio con Papà*, scritto da Alessandra Valtieri ed illustrato da Margherita Micheli, edito dalla Giannino Stoppani Edizioni nel 2011. E come meglio scoprirlo se non partire per un lungo viaggio insieme al padre, grazie al quale sconfigge la paura del buio e scopre mondi diversi, popolati da orsi...di cioccolata! Ma no, gli spiega papà orso. Non sono orsi di cioccolata, "sono orsi bruni. Sono scuri perché vivono nei boschi. Noi siamo bianchi perché viviamo nella neve. Sotto però abbiamo tutti la pelle nera. Come quella del naso e delle zampe". Così piccolo orso si convince che non sono poi così diversi lui e gli orsi bruni come credeva. Nel suo viaggio scopre cibi nuovi e nuovi giochi.

⁵³⁷ L. Bourget, E. Houdart, *Genitori felici*, Logos, Modena, 2012.

⁵³⁸ Cresciuta leggendo i libri di Bruno Munari e di Gianni Rodari, la cesenate Valeria Petrone è una delle illustratrici per l'infanzia oggi più apprezzate al mondo.

Ma la madre? Mamma orsa, ricordando un po' mamma Mellops di Tomi Ungerer, aveva salutato il giorno della partenza il marito e il figlio, “sventolando il suo fazzoletto rosso”. Tornata a casa riprende le sue mansioni domestiche, aggiungendo un regalo da dare al figlio per il suo ritorno: “mamma orsa prende il cesto con i gomitoli di lana, i ferri a calza, e si siede sulla sua poltrona preferita” cominciando a sferruzzare un bel maglione di lana marrone. Triste vedere le analogie, colme di stereotipi tradizionali, tra questa storia e quella de *Le avventure della famiglia Mellops* di Tomi Ungere, scritta e pubblicata per la prima volta nel 1957. Come mamma orsa più di cinquant'anni dopo, la signora Mellops “saluta preoccupata i suoi cari” sventolando un fazzoletto e attendendo il ritorno del marito e dei suoi tre figli maschi a casa, preparando per il loro rientro manicaretti e prelibatezze dolciarie.

Un racconto di una delle tante nuove famiglie è quello scritto da Joseph Jacquet – ex editore e giornalista – e illustrato da Philippe Dupuy e Charles Barberian, pubblicato nel 2011 dalla casa editrice parigina Albin Michel Jeunesse e in Italia nel 2013 per i tipi de *La Margherita Edizioni*. Una storia di due bambini, una mamma e un papà bis. In queste pagine viene raccontato come sia compito dell'infanzia spiegare ai piccoli, ma anche ai grandi lettori, l'arte di stare insieme, convivere e fare famiglia.

“In ogni città si possono trovare dei papà, delle mamme, dei papà bi e delle mamme bis. Oggi vi parlerò dei papà bis”.

La bambina, voce narrante della storia, racconta attraverso il suo punto di vista la sua nuova famiglia. Ricomposte e sempre più numerose, sono le famiglie oggi, formate da persone che scelgono di creare dei legami nuovi, come in questa storia che rappresenta una famiglia composta da una mamma e due bambini, un gatto, un cane di peluche – coperta di Linus del figlio piccolo – e tanti altri giocattoli. E due papà. “Il vantaggio di essere bambini è saper essere più grandi dei grandi; ecco perché riescono ad avere un occhio compassionevole e tenero verso il difficile compito di sopravvivere comunque in famiglia. Tutti insieme, chiunque siano i tutti”⁵³⁹.

Da *Alles familie!* – scritto da Alexandra Maxeiner e illustrato da Anke Kuhl, edito dalla casa editrice tedesca Klett Kinderbuch e vincitore del Deutscher Jugendliteratur Preis – fino al più recente *Benvenuti in famiglia* – scritto da Mary Hoffman e illustrato da

⁵³⁹ E. Cremaschi, G. Mirandola, I Tontardini, *Catalogone 7. Le parole e le immagini del 2014*, Topipittori, La Margherita, Babalibri, Rfanco Cosimo Panini, Lo Stampatello, Terre di Mezzo, p. 53. Sulla pagina web della casa editrice Topipittori.

Ros Asquith, pubblicato in Gran Bretagna e negli Usa nel 2014 dalla Frances Lincoln Children's Book e in Italia, sempre lo stesso anno, dai tipi de Lo Stampaello –, Il lettore vede così che le famiglie possono essere numerose o formate da un solo componente, famiglie allargate nate da nuove unioni, ci possono essere famiglie dove i bambini sono affidati o adottati e famiglie dove i fratelli hanno mamme o papà differenti, ci possono essere famiglie con due mamme o con due papà, ci si può somigliare o meno, famiglie con bambini concepiti in una clinica o attraverso una portatrice e così via. Ma ogni tanto, tra le pagine che elencano le differenze, c'è una pagina che racconta una similitudine importante: a tutte le famiglie piacciono le attenzioni, i sorrisi e gli abbracci, in tutte le famiglie si soffre se accade qualcosa di triste, si è allegri e si festeggia per un evento lieto, in tutte le famiglie sono indispensabili vari ingredienti come la pazienza, la gentilezza e l'amore.

Tutte le famiglie, pur nella diversità, sono accomunate nei sentimenti. Si nota però che talvolta, in questi albi illustrati, il messaggio appare forse fin troppo edulcorato, come nella conclusione di *Benvenuti in famiglia*, in cui sono rappresentate due donne, madri, amiche o compagne, in cui preparano un dolce e sulla copertina del libro di ricette vi si legge: “Ricette per la famiglia perfetta”. Spesso l'adulto, che sia genitore o educatore, pensa che il bambino nutra il bisogno sentirsi rassicurato. E quindi da volumi irriverenti e dirompenti come, ad esempio, *Bambina affittasi*, di Jaqueline Wilson in cui la rabbia, la frustrazione della protagonista Tracy Beaker nei confronti della madre che la ha abbandonata in un istituto e delle coppie affidatarie di turno, si sentono fortemente tra le pagine del suo diario, si passa a rappresentazioni un po' troppo sdolcinate e rassicuranti (per chi? per il bambino o per l'adulto?) in cui si legge l'amore sui volti della bambina e del padre che si riabbracciano e dietro di loro la coppia affidataria che, mano nella mano, guarda la scena e sorride. Come afferma Emy Beseghi: “La Wilson sa iniettare coraggio e speranza alle sue protagoniste alle prese con situazioni talora a rischio e estreme”⁵⁴⁰.

Insieme ad altri albi come *Quante famiglie!* di Pico Floridi e Amelia Gatrace (Il Castoro, 2010), *Tante famiglie, tutte speciali*, di Rachel Fuller, edito dai tipi Gribaudo (2011), *Il libro delle famiglie*, di Todd Parr, pubblicato dalla casa editrice Piemme (2012) ed infine *Il grande grosso libro delle famiglie*, pubblicazione precedente a *Benvenuti in famiglia*, scritto e illustrato rispettivamente da Mary Hoffman e Ros Asquith (Lo

⁵⁴⁰ E. Beseghi, *Album di famiglia nei libri per l'infanzia*, 'Infanzia', n.5, 2011, p. 339.

Stampatello, 2012), i *picturebooks* tematici sulle rappresentazioni delle diversità e delle similitudini delle famiglie sono sempre più, pronti a sensibilizzare i lettori, adulti e bambini, su queste nuove ed importanti tematiche.

Attraverso un'analisi critica della vasta produzione editoriale, si nota come si possono distinguere a seconda delle storie raccontate, i tanti registri narrativi usati all'interno dei *picturebooks*. Alcuni, come quelli appena sopra visti, evitano di adoperare un registro simbolico ed una narrazione simbolica, tentando un più chiaro, semplice e diretto codice narrativo. Le storie, improntate su un realismo cristallino, trattano le tematiche scelte con indubbi aspetti positivi.

Due splendidi albi illustrati, *La mia famiglia selvaggia* di Laurent Moreau – pubblicato per la prima volta nel 2013 dalla casa editrice francese Actes Sud ed edito in Italia dai tipi di Orecchio acerbo nel 2014 – e *Album per i giorni di pioggia* di Dani Torrent – edito dalle Edizionicorsare nel 2014 –, trattano il tema della famiglia, vista attraverso una lente d'ingrandimento d'eccezione: lo sguardo bambino. La storia *La mia famiglia selvaggia* comincia con una frase “La mia famiglia è eccezionale”. Con questa affermazione il racconto parte, come un viaggio, alla scoperta della famiglia di questa narrante sconosciuta. Si entra in contatto, pagina dopo pagina, con i numerosi membri di questa famiglia d'eccezione. Si perché sembrerebbe “normale”, ma in verità, come ci era stato detto è eccezionale. Ogni componente, paragonato ad un animale, ne prende le forme. Attraverso i colori forti, allegri e dirompenti, ogni immagine ci illustra come un membro della famiglia sia un elefante: “mio fratello grande. È molto forte e rispettato, meglio non contrariarlo”; un usignolo: “Mio fratello piccolo. Imprendibile sognatore, ha sempre la testa fra le nuvole. È un eccellente cantante”; un leone: “mio papà. Estremamente peloso, a volte può essere feroce. Tranne durante le vacanze, quando si distende completamente”; una giraffa “mia mamma. E' la più grande e la più bella. Un po' timida, non le piace farsi notare”; un pavone: “mia zia. Sempre accuratamente vestita, non esce mai senza essersi truccata e messa in ghingheri”, ecc... la storia si conclude con un'adoppia tavola in cui il lettore conosce finalmente la voce narrante, ovvero una bambina con una maglia a righe bianche e nere, una coda che spunta da dietro e due orecchie animalesche, che afferma: “La mia famiglia è veramente eccezionale. Ed eccomi, questa sono io. Ma non so se ho qualcosa di speciale. E tu?”. Con queste parole la bambina ci lancia un interrogativo emblematico, dai tratti filosofici. E noi chi siamo?

O anzi, chi o cosa possiamo essere? Questa domanda la possiamo risolvere, piccoli e grandi lettori, ponendocela a vicenda e, se necessario, rileggendo questa affascinante storia.

Nel secondo albo illustrato, *Album per i giorni di pioggia*, lo sguardo bambino irrompe tra le pagine concedendo a noi lettori emozioni tutte da scoprire, e permettendoci di poter vedere, come diceva il Piccolo Principe, solo con il cuore.

Fin dalla copertina dell'albo possiamo specchiarci in quei grandi occhi bambini e non solo, è presente un terzo occhio: l'occhio della macchina fotografica in cui, riflesse, si notano immagini che il protagonista, nella storia, condividerà con noi. Una famiglia in un giorno di festa, il compleanno di un bambino nato l'ultimo giorno delle vacanze. Come un sussurro, questa storia parla incredibilmente a quella parte bambina dentro ognuno di noi, attraverso le immagini sublimi e le parole, poche ma straordinariamente dirette. La ricchezza del registro simbolico che scaturisce dalle pagine della storia narrata e illustrata da Dani Torrent, scava nel profondo delle nostre emozioni, aprendo una porta per lasciarle volare nella loro "pesante leggerezza".

La storia prosegue, in un giorno di pioggia, con la voce narrante del protagonista che, ricevuta in regalo, "un regalo molto speciale", una macchina fotografica rossa, comincia subito ad utilizzarla immortalando la famiglia... "Uno, de, tre, Clic!".

Sembrano tutti felici, sorge anche il sole che conduce la famiglia fuori dalle mura domestiche, verso il mare, verso i giochi all'aperto... oggi "andiamo dove ci porta il vento". Vediamo come tutti oggi si divertono, in previsione dell'indomani che li vedrà riprendere, ciascuno di loro, i loro compiti, i loro lavori, le loro responsabilità, rappresentati come pesanti macigni in contrasto alla giornata fatta di sole, tuffi, bolle di sapone fluttuanti nell'aria, schizzi del mare... Ma il bambino vede oltre. Si aprono due pagine in cui il primo piano di questo piccolo Hugo Cabret ci guarda, con degli occhi che sembrano scrutarci nel profondo lasciano noi con un dolore, desiderosi di capire cosa vi sia dietro lo sguardo del protagonista. Lui sente già la pesantezza, differentemente dalla sua famiglia. Afferma: "Ma oggi ho fatto tante foto, e ci farò un album per i giorni di pioggia. E quando l'inverno arriverà, fra non molto, sfogliando le sue pagine, le mie sorelle, i miei genitori, la nonna e zio Ramon si accorgeranno di una cosa che io avevo già visto attraverso l'obiettivo mentre giocavano". E non può farne a meno, la pesantezza, come una zavorra che lo ancora al terreno, non risiede nel suo cuore, ma nelle sue gambe.

Infatti il bambino è sulla carrozzella, condizione che il lettore scopre non subito, attraverso immagini sognanti e intrise di metafore profonde.

Le mongolfiere volano alte nel cielo, non più ancorate al terreno, ma fluttuanti e il bambino, dandoci le spalle le guarda, le riprende con il suo nuovo terzo occhio. Non vediamo il suo volto, i suoi occhi, i suoi pensieri, le sue emozioni. Non più. L'autore lascia tutto alla nostra immaginazione.

6. La casa

“Le case possono parlare
se qualcuno ha tempo e voglia
di starle ad ascoltare”

Gianni Rodari, *Le case parlanti*

Nel 1953 esce negli Stati Uniti per i tipi della Harper Collins l'albo illustrato *A Very Special House*, scritto da Ruth Krauss e illustrato da Maurice Sendak. L'albo vinse la Caldecott Medal Honor Book l'anno successivo, e segnò l'ascesa dei lavori di Sendak, che vinse poi nel 1964 con *Where the Wild Things Are*, come autore e illustratore, la Caldecotte Medal.

La storia, scritta dalla Krauss, è raccontata attraverso il punto di vista di un bambino, attraverso dei versi che fanno diventare la narrazione come una poesia o una canzone.

Il bambino non sembra avere genitori in questo suo sogno, che gli dicano cosa fare o cosa non fare, ritrovandosi a poter immaginare una casa speciale tutta sua, dove ci sono oggetti di uso comune ma, per lui, molto speciali. Il bambino immagina una casa, una casa molto speciale, “just a house for ME ME”. Attraverso le meravigliose illustrazioni di Sendak e i versi della Krauss, il lettore scopre cosa contiene la casa molto speciale del giovane protagonista: un letto speciale, su cui salta e salta, sedie speciali, una porta speciale e mura speciali.

Ma perché questi oggetti sono molto speciali? L'integrazione infatti tra i versi e le immagini è perfetta, poiché Sendak, attraverso un'abile maestria, riesce a comunicare il significato delle parole dell'autrice. Perciò, quando si legge che i muri sono speciali, sulla pagina in alto si vede il bambino che si diverte a disegnare la propria casa speciale in mezzo ad alberi e colline, animali e fiori. La sedia “is not to take a seat”, è una sedia che non fatta per sedersi ma per arrampicarsi e il tavolo è un posto su cui poter mettere i piedi. Il bambino nella sua casa speciale dà nuova vita agli oggetti, usandoli come a lui piace senza che nessun adulto o nessun genitore gli vieti qualcosa.

Il piccolo protagonista, come successivamente Max⁵⁴¹, riesce a creare un suo mondo e le creature che lo popolano attraverso la sua immaginazione. Le radici della casa

⁵⁴¹ Protagonista dell'albo illustrato di Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi (Where the Wild Things Are)*.

speciale affondano in lui, nella sua immaginazione, “root in the moodle of my head”, in cui prendono vita un vecchio leone che mangia i cuscini delle sedie, una tartaruga e un coniglio, un gigante e delle scimmie, con cui il bambino gioca, salta e canta ad alta voce senza fermarsi poiché lì nessuno glielo vieta: “nobody says stop”. Arrivano al culmine della storia mangiando e ridendo, saltando e cantando, scatenandosi ed urlando “MORE MORE MORE”⁵⁴².

Il piccolo bambino, come molti altri prima e dopo di lui, enigmatici frontaliere tra il qui e l’altrove, attraversa la soglia immaginaria utilizzando il simbolo di una soglia reale, quella domestica. La porta della sua casa speciale, su cui vola nelle prime pagine, lo porta dentro un sogno in cui tutto è possibile. Come Matilde⁵⁴³, come Bastiano⁵⁴⁴ o come Max, pur restando all’interno delle mura della propria casa, l’infanzia può viaggiare e trovare un posto tutto suo che la rappresenti e in cui poter essere se stessa. “L’abitazione diventa così il luogo della vera iniziazione alla vita, ancor prima della scuola e del mondo esterno”⁵⁴⁵.

Il sogno, l’identità, la libertà, le famiglie, le emozioni, la malattia, la morte sono temi complessi che vengono raccontati tra le pagine della più alta letteratura per l’infanzia. Temi apparentemente indicibili trovano voce per essere raccontati tra le pagine di alcune storie per bambini, come la morte che, anche in questo albo, trova un piccolo spazio. Il bambino porta in casa personaggi immaginari e animali grandi e piccoli come il gigante e la tartaruga, innocui e feroci come il coniglio e il leone, vivi e morti le scimmie e il topolino morto dentro una scatola. L’autrice non si sofferma sulle scelte del bambino, come se fossero ovvie e giuste, poiché questo è il suo sogno e nella sua casa speciale il protagonista porta chi vuole con cui giocare.

Come afferma Maurizio Vitta, “abitare è come venire al mondo, e venire al mondo è già abitare”⁵⁴⁶. E il bambino che vive nella sua casa speciale, “fratello maggiore di

⁵⁴² “...everybody’s yelling for MORE MORE MORE” (trad. dell’autrice: “tutti stanno urlano ancora ancora ancora”)

⁵⁴³ R. Dahl, *Matilde*, Salani, Milano, 1989.

⁵⁴⁴ M. Ende, *La storia infinita*, TEA, Milano, 2009.

⁵⁴⁵ L. Cantatore, *Ottocento fa casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l’infanzia*, in L. Cantatore (a cura di), *Ottocento fa casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l’infanzia*, Unicopli, Milano, 2013, p. 21; cfr. C. Covato, *Casa, dolce casa. Il privato nella storia dell’educazione*, in Ead, *Memorie discordanti. Identità e differenze nella storia dell’educazione*, Unicopli, Milano, 2007.

⁵⁴⁶ M. Vitta, *Dell’abitare. Copri spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008, p. 3.

Cfr. F. Cambi, *La casa: luogo-chiave della fiaba? Rileggendo le “Fiabe” dei Grimm*, in F. Cambi, G. Rossi, *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*, Armando, Roma, 2006.

Max”, sceglie dove abitare e con chi, e anche se la sua avventura è finita e chiude gli occhi addormentandosi, il lettore sa che la casa speciale non è scomparsa e che ci può ritornare quando vuole, basta rileggere la storia.

Nel 1982 troviamo un albo, pubblicato sempre negli Stati Uniti, scritto e illustrato da Vera B. Williams, che ci parla in maniera dolce e coinvolgente della storia di una bambina e di sua madre. Si intitola *A Chair for My Mother*⁵⁴⁷ e, ancora non tradotta in Italia, ha vinto nel 1983 la Caldecott Medal Honor Book.

Come si intuisce dal titolo, traducibile “Una poltrona per mia madre”, raccontata in prima persona da una bambina, la storia parla di una bambina, di sua madre e di una poltrona. La poltrona simboleggia la ricompensa ai sacrifici compiuti dalla madre della bambina, successivamente ai problemi che entrambe hanno dovuto affrontare nella loro vita. La Williams mette in scena una storia dai tratti lievi ed intensi, affrontando temi che al primo sguardo non saltano all’occhio.

Pagina dopo pagina, si scopre che tre donne, la nonna, la mamma e la figlia vivono da sole, risparmiando giorno dopo giorno per acquistare una poltrona. Ma non una poltrona qualunque, spiega la bambina, ma “a wonderful, beautiful, fat, soft armchair. We will get covered in velvet with roses all over it. We are going to get the best chair in the whole world. That is because our old chairs burned up. There was a big fire in our other house. All our chairs burned. So did our sofa and so did everything else. That wasn’t such a long time ago”⁵⁴⁸.

Attraverso il punto di vista della bambina si scopre un disastro che precede la storia attuale delle donne. Un flashback fa tornare il lettore al giorno dell’incendio, entrando nel vivo attraverso una tavola straziante: in primo piano si vede la madre che tiene la figlia per un braccio, correndo, come trascinandola dietro di sé, componendo con i corpi una linea diagonale al terreno. Dietro di loro si vedono due macchine dei pompieri, fiamme e fumo. Sempre più vicine all’incendio, alla casa che una volta era stata loro, con le loro cose all’interno, i ricordi delle loro vite, gridano: “Where’s Mother?” urla la donna, “Where’s my grandma?” urla la bambina. La prima preoccupazione che l’autrice fa

⁵⁴⁷ Vera B. Williams, *A Chair for My Mother*, Greenwillow (HarperCollins), New York, 1982.

⁵⁴⁸ “Una meravigliosa, bellissima, grassa, morbida poltrona. Lo prenderemo rivestito in velluto con le rose dappertutto. Stiamo per ottenere la miglior poltrona che esista nell’intero mondo. Questo perché le nostre vecchie sedie si sono bruciate. Ci fu un grosso incendio nella nostra vecchia casa. Tutte le nostre sedie si sono bruciate. Così anche il divano e tutto il resto. Questo non è successo molto tempo fa” (trad. dell’autrice).

risaltare è quella per la salvezza della nonna della bambina che, informa subito lo zio Sandy, è sana e salva, insieme al gatto. Dopo essere state accolte a casa della sorella della madre della bambina, la zia Ida e suo marito Sandy, i vicini portano loro cibo e dei mobili per aiutare le tre donne a ricominciare la loro vita, poiché non possedevano più niente tranne l'affetto che le univa. Si scopre così che le uniche figure maschili della famiglia all'interno della storia sono lo zio Sandy e un nonno della bambina, "my other grandpa".

Ogni qualvolta che possono le tre donne mettono in un grande barattolo di vetro delle monete, a fondo per la poltrona per la madre. Arrivate a riempirlo completamente, e dopo aver cambiato le monete in banca, le donne si incamminano verso i negozi. Come Riccioli d'oro, le donne si siedono su ogni sedia, su ogni poltrona presente in ogni negozio di sedie e poltrone, per essere sicure di trovare la loro poltrona speciale.

Ed infine la trovano, proprio come la volevano loro. Come un raggio di sole che irrompe nelle loro vite, la poltrona sembra comunicare che nulla è perso, che i loro sacrifici non sono stati vani. La poltrona, portata a casa riunisce simbolicamente le tre generazioni al femminile di una famiglia di sole donne, un po', come ricordiamo, le *piccole donne* March⁵⁴⁹, mentre leggono la lettera del padre nel salotto della loro casa, riunite intorno alla madre, seduta sulla poltrona.

Tra i riconosciuti capolavori letterari realizzati da Claude Ponti, incontriamo il picturebook *La mia valle*, edito nel 1998 da l'école des loisirs di Parigi e in Italia nel 2001 dalla casa editrice Babalibri. Nella *Ma vallée*, titolo originale di Ponti, vive la famiglia dei Tuim, piccoli animali simili a scoiattoli, all'interno del loro Albero-Casa. Le maestose pagine dell'albo offrono la visione della valle ed a descrivercela è un Tuim. La sua famiglia è composta dal papà e dalla mamma, i genitori della mamma e i genitori del papà, quattro sorelle, quattro fratelli e "io e il mio Dadà che ha paura della pioggia". Questa grande famiglia vive all'interno dell'Albero-Casa, nato e cresciuto da un seme piantato generazioni e generazioni fa da una nonna del nostro protagonista.

I piccoli Tuim possono fare di tutti dentro il loro Albero-Casa: hanno una camera delle stelle da cui guardare il cielo, due biblioteche, camere di varie grandezze, tra cui una con cui poter dormire con tanti amici e una con un camino e tanti cuscino per poter leggere al calduccio, una saletta dei trapezi, una con un dondolo, una con la piscina e un sotterraneo in cui enormi scorte di frutta sono conservata per l'inverno.

⁵⁴⁹ L. May Alcott, *Piccole donne: da un Natale all'altro: libro per la gioventù*, Carabba, Lanciano, 1914.

A far parte delle grandi famiglie dei Tuim sono arrivati, anzi, caduti dal cielo, dei bambini. Ponti lo racconta così: “Un giorno è passato in cielo un buffo Albero-Casa. Era stato strappato da un uragano e si vedevano le radici. Sono caduti dal cielo tre bambini tali e quali ai Tuim tranne che per una scintilla che sprizzava toccandoli. Leo-Gongo ha scrutato il cielo dalla Roccia del Ghez ma l’Albero-Casa non è più ripassato. Così i bambini del cielo hanno adottato una famiglia (tutte li volevano). In tasca avevano dei semi di Albero-Abarca che nessun Tuim conosceva”.

Le famiglie dei Tuim aprono le loro braccia al nuovo – “Presto, non si può far cadere così dei bambini!” – e “vengono adottate” dai bambini caduti dal cielo e senza più una famiglia. Conoscono il diverso, come l’Albero-Abarca che i piccoli trovatelli caduti dal cielo hanno portato con sé, come il Gigante triste, facendogli conoscere un nuovo tipo di allegria mostrandogli la felicità che si può trovare all’interno dell’Albero-Casa.

Tra le pagine in cui viene descritto lo scorrere delle vite dei Tuim, anche la morte trova un piccolo spazio. In due pagine possibili piccoli cimiteri vengono descritti e illustrati da Claude Ponti, che ci lascia incantati ed emozionati. Pensando ai nostri di cimiteri, i luoghi in cui i Tuim seppelliscono i loro cari sembrano subito migliori, coinvolgendo il lettore e lasciando che l’immaginazione ci porti nel ‘Giardino per offrire un The’ ricordando i nostri cari, sorseggiando la bevanda calda, o a scrivere due righe per il Tuim a cui piaceva leggere nel ‘Giardino del Quaderno’.

Ma forse è quando si arriva a “La Notte dei Papà”, che la curiosità fa da sovrana e gli occhi cominciano a brillare, come quelli della statua del Tuim-Papà. La condivisione tra il figlio e la madre ha il richiamo del riconoscimento ancestrale della crescita, della propria presenza al mondo come individuo ormai pronto alla conoscenza. Ci si accorge però che la porta d’ingresso al sapere è ancora per noi lontana ad aprirsi, e perciò il piccolo Tuim, come il lettore, sa che può ancora vivere la sua infanzia e sentire la voce della nostra bambola di pezza, migliore amica del cuore dell’infanzia che ci dice: “Per i bambini, tutte le notti sono le Notti dei Bambini”.

Ogni casa è una storia, e solo attraverso se stessa, ne narra la trama coi suoi protagonisti, i suoi risvolti e i curiosi dettagli che la caratterizzano. Come in *Casa di fiaba*⁵⁵⁰, sulle cui pagine si affacciano racconti di case che incantano, ammaliano, stregano, che aprono le porte all’immaginazione e allo sguardo.

⁵⁵⁰ G. Zoboli, A. E. Laitinen, *Casa di fiaba*, Topipittori, 2003.

Le storie, attraverso i contenuti didascalici e illustrativi, hanno diverse e possibili chiavi di lettura. Per poter scavare e tentare di evidenziare i numerosi livelli di possibilità ermeneutiche, occorrono strumenti che aiutino a focalizzare e far emergere i tasselli ricercati. Una chiave di lettura è ricercare nei libri per l'infanzia, attraverso le categorie interpretative delle "pedagogie narrate"⁵⁵¹ e delle "pedagogie illustrate", il significato delle "descrizioni letterarie e artistiche", come testimonianze storiche della funzione pedagogica della casa, "dei suoi contenuti e di tutto ciò che comporta la sua organizzazione pratica, sociale, estetica, morale e materiale all'interno della logica borghese dominante"⁵⁵². Afferma Emma Beseghi che "le case narranti suggeriscono [...] preziosi dati di realtà. Esse, infatti, contengono indizi di luoghi storici e geografici, di classi sociali, di simboli di status, di cicli generazionali o epocali, di trasformazioni familiari. O ancora, per usare una espressione di G. Bachelard, di 'stati d'animo'"⁵⁵³.

Le presenze più significative restano sempre quelle dell'assenza, del vuoto, del silenzio e della noia⁵⁵⁴, come ricorda Enrico Cesaretti, dentro le mura della domesticità, ed è da queste sensazioni che il protagonista dell'albo *Il posto giusto* parte alla ricerca di qualcosa, pur non sapendo veramente cosa cercare.

"Che cos'aveva quel posto che non andava? Era caldo e chiuso. Ci si stava bene. Niente pericoli. Scoiattolo non sapeva cosa rispondere. Non lo sapeva". Dentro la sua tana, in cui aveva trascorso l'inverno, c'erano sparsi gusci delle noci e delle nocciole, e "qualcosa, qualcos'altro che faceva venire i brividi, anche se ormai non faceva tanto più freddo". Familiare ed estranea allo stesso tempo, la tana per Scoiattolo è diventata *unheimliche*⁵⁵⁵.

Non sapendo quale fosse il posto giusto per lui, Scoiattolo osserva il mondo e le altre creature che lo vivono. L'autrice ci parla del cambiamento, di uno spostamento dello

⁵⁵¹ C. Covato (a cura di), *Metamorfosi dell'identità. Per una storia delle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2006; C. Covato (a cura di), *Vizi privati e pubbliche virtù. Le verità nascoste nelle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2010; F. Borruso, L. Cantatore (a cura di), *Il primo amore. L'educazione sentimentale nelle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2012.

⁵⁵² L. Cantatore, *Ottocento fa casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, in L. Cantatore (a cura di), *Ottocento fa casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, Unicopli, Milano, 2013, p. 26.

⁵⁵³ E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in *L'isola misteriosa. Finzioni di fine secolo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, p. 71.

⁵⁵⁴ Cfr. E. Cesaretti, *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo*, Longo, Ravenna, 2011.

⁵⁵⁵ Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, Theoria, Roma, 1984 (*Das Unheimliche*, 1919).

sguardo e della percezione di sé attraverso l'immedesimazione: ascoltando le parole di chi incontrava e rispondeva alle sue risposte, il protagonista adotta punti di vista diversi. Non solo fisicamente, entrando nelle tane sottoterra o nei nidi in alto sui rami degli alberi, ma ampliando il proprio sguardo e la propria mente immedesimandosi e facendo suoi i bisogni degli altri.

Come Cosimo⁵⁵⁶ che, durante le sue prime giornate sull'albero, inizia ad esplorare, trasportato da un incessante desiderio di scoperta, il territorio circostante, osservando il mondo con sguardo curioso e attento. Il protagonista del romanzo di Italo Calvino si accorge che non è cambiato ciò che lo circondava, ma lui stesso, e quindi il suo modo di osservare e di vedere le cose: prima i suoni della natura non avevano voce, le foglie, i fiori, le piante stesse non avevano alcun profumo.

Solo attraverso il confronto con l'altro, il protagonista capisce infine ciò che stava cercando, mettendosi subito a costruire il suo futuro: sceglie un grande albero che funga da tana e che va bene per tutti, un luogo dove poter stare insieme: "in quell'altro posto eravamo soli. Qui non siamo più soli. Il posto giusto è dove si sta insieme"⁵⁵⁷.

In un "albero-casa" si vive sui rami o nel tronco, ma anche nelle radici come per i Wurzelkindern⁵⁵⁸, che abitano sottoterra. Nell'albo illustrato *Etwas von den Wurzelkindern*, della scrittrice Sibylle von Olfers, questi bambini, piccole sorelline e fratellini, sono i figli di Mutter Erde, la Madre Terra, che ogni anno li sveglia e li aiuta a prepararsi per uscire alla luce primaverile del sole, portatori di vita nel mondo "di sopra".

"Nun kommt ein jedes Wurzelkind und bringt sein kleidchen ganz geschwind hinein zur guten Mutter Erde, damit's von ihr gemustert werde".

Giocano e si divertono in piena libertà, finché non arriva l'autunno, che li riconduce nella loro casa, dalla Madre Terra che li aspettava tra le radici nel sottosuolo ad attendere nuovamente il ritorno della primavera.

⁵⁵⁶ I. Calvino, *Il barone rampante*, Mondadori, Milano, 2011. Oltre ad essere casa per gli animali, l'albero diventa in alcuni casi casa e abitazione anche per altri esseri viventi. Questo è quello che viene raccontato da Italo Calvino nel romanzo *Il barone rampante*. Infatti l'ultima volta in cui Cosimo Piovasco di Rondò siede a tavola, sulla terra, insieme alla sua famiglia, ha solo dodici anni. Il ragazzo, ribellandosi a quelle che lui riteneva "ingiustizie" familiari, scappa di casa e fugge in giardino, con l'intenzione di salire su un leccio e di restarci per tutto il resto della sua vita. Inizialmente i familiari credono che si tratti di una decisione destinata a fallire entro la fine della giornata stessa ma, con il passare delle ore si ricredono, poiché Cosimo non è mai stato così fermo nella sua posizione. E così iniziano le avventure di Cosimo Piovasco.

⁵⁵⁷ B. Masini, S. Mulazzani, *Il posto giusto*, Carthusia, Milano, 2014, p. 27.

⁵⁵⁸ S. von Olfers, *Etwas von den Wurzelkindern*, Carlsen Verlag, Hamburg, 2010 (1906).

Come i Wurzelkinder, Victor⁵⁵⁹, Mowgli⁵⁶⁰, e Tarzan⁵⁶¹ sono figure di bambini-animali, bambini-selvaggi, di bambini nutriti e accuditi dalla “Madre terra/Madre natura” da sempre presenti nell’immaginario collettivo, tendenti a rivelare un profondo legame tra infanzia e natura.

In un saggio dedicato all’opera del grande Stephen King, *La casa sull’albero*, Antonio Faeti afferma che: “Nell’andata verso l’albero, nel prendervi dimora, si entra nell’alterità della foresta, si nega la validità degli apparati educativi e dei moduli sapienziali degli e il Robinson svizzero), tutti da riferire per varie e diverse ragioni al puer aeternus, più che i superstiti di una nostalgia inguaribile per un primitivismo esplicitamente selvaggio, sono gli anticipatori augurali di una prospettiva ecologica, oggi svelata mentre in loro era implicita. Dicono, i tre, che esiste un’alterità più umana e civile, contrastano l’abbattimento delle piante amatissime, ripropongono il tema della casa di Adamo nel Paradiso Terrestre. La versione prevede che un gruppo, di adolescenti o di bambini, cerca di costruire una comunità arborea, e qui sfiora l’utopia comunitaria di Fourier (che progettava spazi dedicati ai bambini). Alterità ironicamente ambigua, spiegata in questo senso da Cosimo: si va lassù, come Tarzan o come scimmie, però i primitivi siete voi che restate a terra”⁵⁶².

Altri bambini immaginari hanno deciso di trascorrere il tempo fra i rami di un albero, alcuni nascendovi altri per scelta, preferendo vedere il mondo da un punto di vista

⁵⁵⁹ Il celebre regista Francois Truffaut, nel 1969 interpreta e dirige il film *Il ragazzo selvaggio* (*L'enfant sauvage*). Il film è ispirato ad una storia realmente accaduta al medico francese Jean Itard, che prende in cura, e cercando di re-integrare nella società, Victor, un bambino “selvaggio” trovato allo stato ferino nella foresta dell’Aveyron. Cfr. i due rapporti di Itard: *Mémorial sur les premiers développements de Victor de l’Aveyron* (Paris, 1801) e *Rapport sur les nouveaux développements de Victor de l’Aveyron* (Paris, 1807). Sulla storia di Victor cfr. anche il saggio di Sergio Moravia, *Il ragazzo selvaggio dell’Aveyron*, Laterza, Bari 1972. Per una storia dei bambini selvaggi fino alla contemporaneità cfr. E. Macinai, *Bambini selvaggi. Storie di infanzie negate tra mito e realtà*, Unicopli, Milano, 2009.

⁵⁶⁰ R. Kipling, *The Jungle Book*, Tauchnitz, Leipzig, 1897; R. Kipling, *The second jungle book*, Tauchnitz, Leipzig, 1987.

⁵⁶¹ E. Rice Burroughs, *Tarzan delle scimmie*, Bemporad, Firenze, 1929. Sulla figura di Tarzan cfr.: A. Faeti, *I diamanti in cantina, Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte vecchio, Cesena, 2001 e W. Grandi, *Eroi perenni. Pueri Aeterni: Tarzan, Tintin, Corto Maltese*, in Grandi, *Infanzia e mondi fantastici*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

⁵⁶² A. Faeti, *La casa sull’albero. Orrore, mistero, paura, infanzie in Stephen King*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 1999, p. 185.

altro. Bambini come Tobia⁵⁶³ ed Elisha⁵⁶⁴ di Timothée de Fombelle, Mina⁵⁶⁵ di David Almon e Aglaia⁵⁶⁶ di Bianca Pitzorno.

Un romanzo dai tratti swiftiani è *Tobia. Un millimetro e mezzo di coraggio*. Un incrocio tra le avventure del famoso Gulliver⁵⁶⁷ e quelle della giovane Arietty⁵⁶⁸, sono quelle che lo scrittore Timothée de Fombelle racconta, puntando lo sguardo del lettore sul mondo iperminiaturizzato dell'infanzia. La storia di Tobia illustra la straordinaria forza dell'Albero, un pianeta che, come il nostro pianeta Terra, ha le sue regole, le sue fragilità ma che continua a resistere anche di fronte alla brutalità degli eventi, anche se messo nelle mani sbagliate – nel caso della storia di Tobia, quelle del Grande Vicino Jo Mitch.

Altro personaggio che vive una vita arborea tra rami, spine e liane robuste è Aglaia, bambina di carta nata dalla penna della nota scrittrice italiana Bianca Pitzorno: “Un albero davvero singolare. A prima vista poteva sembrare un albero come tutti gli altri. Stava nel mezzo di un prato leggermente in discesa. Aveva un tronco piuttosto grosso e una chioma folta e voluminosa. Il tronco era ricoperto da una rugosa corteccia marrone e nodose radici affioravano dal terreno. Le foglie erano verdi e folte, ma stavano troppo in alto perché si potesse vedere esattamente la loro forma. Ai piedi dell'albero c'erano ciuffi d'erba, margheritine, ciottoli e, dopo la pioggia, qualche fungo dal cappello rosso, proprio come nelle illustrazioni dei libri. Sui rami c'erano fiori e frutti, farfalle e api, uccellini... Un albero come tutti gli altri, insomma! Ma, a guardare bene, si scopriva una porticina nascosta in basso fra le radici nodose. Una porticina abbastanza grande per poterci passare attraverso senza rimanere incastrati (a patto di non essere troppo grassi). Il tronco infatti era cavo, e dentro c'era una scaletta a chiocciola che portava in alto ai rami pieni di foglie. Non solo, ma sulla parte esterna del tronco alcuni spuntoni di rami tagliati ad altezza crescente formavano ottimi gradini o appigli per chi volesse

⁵⁶³ T. de Fombelle, *Tobia. Un millimetro e mezzo di coraggio*, Ed. San Paolo, Milano, 2007.

⁵⁶⁴ T. de Fombelle, *Tobia. Gli occhi di Elisha*, Ed. San Paolo, Milano, 2008.

⁵⁶⁵ D. Almond, *La storia di Mina*, Salani, Firenze, 2011.

⁵⁶⁶ B. Pitzorno, *La casa sull'albero*, Mondadori, Milano, 1990.

⁵⁶⁷ J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, UTET, Torino, 1948.

⁵⁶⁸ Arrietty, protagonista, insieme alla sua famiglia, della serie degli *Sgraffignoli*, scritta dall'inglese Mary Norton. La saga è composta da 5 volumi: *Sotto il pavimento*, Salani, Milano, 1988; *Ai piedi dell'erba*, Salani, Milano, 1993; *In teiera sull'acqua*, Salani, Milano 1993; *Più leggeri dell'aria*, Salani, Milano, 1994; *La rivincita degli Sgraffignoli*, Salani, Milano, 1997. Dalla serie è stato tratto il film d'animazione *Arrietty. Il mondo segreto sotto il pavimento*, regia di Hiromasa Yonebayashi, sceneggiatura di Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, Giappone 2010. Per sapere di più sul tema cfr. Maria Teresa Trisciuzzi, *Hayao Miyazaki. Sguardi oltre la nebbia*, Carocci, Roma, 2013.

arrampicarsi senza passare per la porticina segreta. Naturalmente Aglaia preferiva questa scaletta esterna e ci saliva veloce come uno scoiattolo. Aglaia aveva otto anni, e abitava sull'albero insieme con la sua amica Bianca, che invece era una persona grande. Era successo che tutte e due si erano stufate di stare in un appartamento in città. Allora si erano messe d'accordo, avevano cercato un albero adatto e si erano trasferite lassù. [...] Avevano deciso di costruire la loro casa su due grossi rami [...]. Alla fine era venuta fuori una casa bellissima. Era molto spaziosa ma dal prato nessuno avrebbe potuto indovinarne l'esistenza...⁵⁶⁹

Quando si parla di rifugi, di case, di vite trascorse sulla cima di un albero, viene in mente l'immagine dell' "Albero Casa"⁵⁷⁰ del Pianeta Pandora. Centro nevralgico del mondo degli abitanti di Pandora, i Na'vi, racchiude l'archetipo della vita in contatto con la Natura che a sua volta, costretta e violentata, si ribella e restaura con inondazioni, terremoti o stravolgimenti climatici il suo regno.

Altra bambina che cerca di estraniarsi da ciò che la circonda, da una situazione familiare che la sconvolge e la disorienta, per poter guardare il mondo da un punto di vista diverso, è Mina. Protagonista del romanzo di David Almond, Mina non è una bambina come le altre. A scuola non viene compresa e perciò la madre decide di farla studiare a casa. Si ritrova più sola che mai, sempre chiusa nel suo mondo. L'unica uscita, l'unica evasione per la coraggiosa protagonista è salire sull'albero del giardino col suo diario e scrivere i suoi pensieri, la sua storia del mondo visto dall'alto del ramo su cui è appollaiata come un uccello, a metà tra la terra e il cielo. Bambina sospesa, che tende le braccia al cielo cercando di toccare l'azzurro e sentirne il sapore, come i rami dell'albero che spingono sempre più in alto.

"Mi chiamo Mina e adoro la notte. Tutto sembra possibile di notte, quando il resto del mondo dorme. La casa è buia e silenziosa, ma se tendo l'orecchio, sento il tum tum tum del mio cuore. Sento gli scricchiolii della casa. E il respiro leggero della mamma che dorme nella stanza accanto. Scivolo giù dal letto e mi siedo al tavolo vicino alla finestra. Apro la tenda [...]"⁵⁷¹

⁵⁶⁹ B. Pitzorno, *La casa sull'albero*, op. cit., pp. 5-7.

⁵⁷⁰ Qui si fa riferimento al film *Avatar* scritto e diretto da James Cameron, uscito negli USA nel 2009 e in Italia nel 2010.

⁵⁷¹ D. Almond, *La storia di Mina*, Salani, Milano, 2011, p. 9.

Attraverso il suo modo di essere, il suo essere meravigliosamente diversa, riesce ad entrare in contatto con l'albero, con ciò che più di naturale la circonda, riuscendo così ad annusare, assaggiare, ascoltare, toccare, guardare il mondo e sé stessa. Se ne sta sul suo albero a osservare ciò che la circonda, il mondo e la straordinaria vita che scorre sotto le sue gambe che penzolano giù. Mina sa che prima o poi dovrà scendere, tornare a scuola e farsi degli amici e, soprattutto, accettare che il suo papà sia morto, in un luogo da cui non si può fare ritorno. Ma intanto, dall'alto del suo rifugio, Mina riflette sui misteri del Tempo, sulla vita, sul dolore della perdita.

Scriva la bambina, tra le pagine del suo diario, la sua storia: "Fatto sta che Mina alzò la testa e guardò fuori dalla finestra il sole che inondava il cortile di cemento e lo vide. Se ne stava lì tranquillo vicino a un paio di macchine parcheggiate. Era alto e sorridente, proprio come le sembrava di ricordarlo da vivo. L'aria intorno a lui pareva scoppiettare come fuoco. Girò la testa per guardare dentro l'aula B12 della Scuola Speciale di Corinthian Avenue e fissò Mina che lo stava fissando dall'interno. E le sorrise: non un sorriso dolce e gentile, ma un sorriso che le parve arrivare dritto in un punto dove erano raccolti tutti i suoi sogni. Sì, lui era nella sua mente e nel suo cuore, nel corpo e nel sangue, e Mina capì che, nonostante tutto, andava tutto bene. Un attimo dopo era scomparso, svanito dentro lo scoppiettio di fuoco che lo circondava, e c'erano solo il cemento e le macchine, l'aria e il sole e il vuoto del pomeriggio in Corinthian Avenue. [...] Avvicinò la penna alla pagina vuota e scrisse: 'Alla Corinthian Avenue ho visto il mio papà e sono stata felice'"⁵⁷².

⁵⁷² Ibidem, pp. 239-240.

Bibliografia

Capitolo 1

Opere critiche

- A. T. Allen, *Femminism and Motherhood in Germany, 1800-1914*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 1991.
- P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Regime*, Plon, Paris, 1960, (trad. it., *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Laterza, Bari, 1968)
- P. Ariès, G. Duby, *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Bari, 1988.
- A. Antoniazzi, *Contaminazioni. Letteratura per ragazzi e crossmedialità*, Milano, Apogeo, 2012.
- F. Bacchetti, *I bambini e la famiglia nell'Ottocento. Realtà e mito attraverso la letteratura per l'infanzia*, Le Lettere, Firenze, 1997.
- M. Bacigalupi, P. Fossati, *Da plebe a popolo. L'educazione popolare nei libri di scuola dall'Unità d'Italia alla Repubblica*, La Nuova Italia, Firenze, 1986.
- P. Bairati, *Le dinastie imprenditoriali*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- M. Barbagli, C. Saraceno, *Separarsi in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1998;
- M. Barbagli, M. Catiglioni, G. Dalla Zuanna, *Fare famiglia in Italia. Un secolo di cambiamenti*, Il Mulino, Bologna, 2003.
- M. Barbagli, D. I. Kertzer, *La storia della famiglia. Il lungo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- M. Barbagli, D. I. Kertzer, *La storia della famiglia. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1984.
- E. Becchi, *Il nostro secolo* in E. Becchi, D. Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia, Vol. II. Dal Settecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- E. Becchi, D. Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia, Vol. II. Dal Settecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- F. Belletti, P. Boffi, A. Pennati, *Convivenza all'italiana. Motivazioni, Caratteristiche e vita quotidiana delle coppie di fatto*, Paoline Editoriale Libri, Milano, 2007.
- F. Bimbi, *Le madri sole. Metafore della famiglia ed esclusione sociale*, Carocci, Roma, 2000.
- F. Bimbi, R. Trifiletti, *Madri sole e nuove famiglie. Declinazioni inattese della genitorialità*, Edizioni Lavoro, Roma, 2006.
- G. Bonetta, *Storia della scuola e delle istituzioni educative. Scuola e processi formativi in Italia dal XVIII al XX secolo*, Giunti, Firenze, 1997.
- F. Borruso, *I modelli educativi del discorso amoroso borghese tra immaginario letterario e storie di vita*, in C. Covato, *Vizi privati e pubbliche virtù. Le verità nascoste nelle pedagogie narrate*, Guerini, Milano, 2010, p. 141.
- F. Cambi, *I silenzi della teoria: il nascosto e l'impensato*, in F. Cambi, S. Ulivieri (a cura di), *I silenzi nell'educazione. Studi storico-pedagogici*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.
- G. Campani, *Madri sole. Dalle concubine romane alle single mothers*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2012.

- M. Casciato, *L'abitazione e gli spazi domestici*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- M. Contini, *Per una pedagogia delle emozioni*, La Nuova Italia, Scandicci, 1992.
- M. Contini, *Famiglie di ieri e di oggi fra problematicità e empowerment*, in A. Gigli, *Famiglie mutanti. Pedagogia e famiglie nella società globalizzate*, ETS, Pisa, 2007.
- M. Contini, S. Ulivieri (a cura di), *Donna, famiglia, famiglie*, Guerini, Milano, 2010.
- M. Contini (a cura di), *Molte infanzie molte famiglie*, Carocci, Roma, 2010.
- M. Corsi, C. Sirignano, *La mediazione familiare. Problemi, prospettive, esperienze*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.
- M. Corsi, M. Stramaglia, *Dentro la famiglia. Pedagogia delle relazioni educative familiari*, Armando, Roma, 2009.
- C. A. Corsini, *Infanzia e famiglia nel XIX secolo* in E. Becchi, D. Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia, Vol. II*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- G. Cosmacini, *L'igiene e il medico di famiglia*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- C. Covato, *Memorie discordanti. Identità e differenze nella storia dell'educazione*, Unicopli, Milano, 2007.
- M. D'Amelia, *Figli*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- G. Da Molin (a cura di), *Senza famiglia. Modelli demografici e sociali dell'infanzia abbandonata e dell'assistenza in Italia (secc. XV-XX)*, Atti del Convegno di studio - Bari, 22-23 ottobre 1996, Cacucci editore, Bari, 1997.
- L. De Mause (a cura di), *Storia dell'infanzia*, Emme Edizioni, Milano, 1983.
- N. Elias, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna, 1983.
- J. Flandrin, *La famiglia. Parentela, casa, sessualità nella società preindustriale*, Ed. di Comunità, Milano, 1984.
- L. Formenti (a cura di), *Pedagogia della famiglia*, Guerini, Milano, 2000.
- L. Formenti (a cura di), *Sguardi di famiglia. Tra ricerca pedagogica e pratiche educative*, Guerini, Milano, 2014.
- D. Francescato, *Figli sereni di amori smarriti. Ragazzi e adulti dopo la separazione*, Mondadori, Milano, 1994.
- D. Francescato, *Quando l'amore finisce*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- G. Genovesi, *Gli asili apertiani* in G. Genovesi, C. Pancera (a cura di), *Momenti paradigmatici di storia dell'educazione*, Corso Editore, Ferrara, 1993.
- A. Giddens, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- A. Gigli, *Famiglie mutanti. Pedagogia e famiglie nella società globalizzate*, ETS, Pisa, 2007.
- A. Gigli (a cura di), *Maestra, ma Sara ha due mamme? Le famiglie omogenitoriali nella scuola e nei servizi educativi*, Guerini, Milano, 2011.
- C. Halle, *Dolce casa*, in Ph. Ariès, G. Duby (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Bari, 1988.
- K. Hausen, *Il soggiorno*, in H.-G. Haupt (a cura di), *Luoghi quotidiani nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- Cfr. V. Iori, *Separazioni e nuove famiglie. L'educazione dei figli*, Cortina, Milano, 2006.

M. J. Maynes, *Culture di classe e modelli di vita familiare*, in M. Barbargli, D. I. Kertzer (a cura di), *Storia della famiglia in Europa. Il lungo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

S. Mazzoni (a cura di), *Nuove costellazioni familiari. Le famiglie ricomposte*, Giuffrè, Milano, 2002.

P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.

G. A. Micheli (a cura di), *Strategie di "family formation". Cosa sta cambiando nella famiglia forte mediterranea*, Angeli, Milano, 2006.

G. Montroni, *La famiglia borghese*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.

S. Musso, *La famiglia operaia*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.

S. Pivato, *Pane e grammatica. L'istruzione elementare in Romagna alla fine dell'800*, Franco Angeli, Milano, 1983.

V. Pocar, P. Ronfani, *La famiglia e il diritto*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

M. G. Riva, *Storia della pedagogia*, in R. Massa (a cura di), *Istituzioni di pedagogia e scienze dell'educazione*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

D. Roche, *Un letto per due*, in G. Duby (a cura di), *L'amore e la sessualità*, Dedalo, Bari, 1986.

B. Smith, *Ladies of the Laisure Class: The Bourgeoise of Northern France in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, 1981.

C. Saraceno, *La famiglia: i paradossi della costruzione del privato*, in Ph. Ariès, G. Duby (a cura di), *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Bari, 1988.

C. Saraceno, M. Naldini, *Sociologia della famiglia*, Il Mulino, Bologna, 2007.

L. Scaraffia, *Essere uomo, essere donna*, in P. Melograni (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1988.

M. Stramaglia, *I nuovi padri. Per una pedagogia della tenerezza*, EUM, Macerata, 2009.

Cfr. M. Tognetti Bordogna (a cura di), *Legami famigliari e immigrazioni: i matrimoni misti*, L'Harmattan Italia, Torino, 2001.

C. Van Cutsem, *Le famiglie ricomposte. Presa in carico e consulenza*, Cortina, Milano, 1999.

A. L. Zanatta, *Le nuove famiglie. Felicità e rischi delle nuove scelte di vita*, Il Mulino, Bologna, 1997.

A. L. Zanatta, *Nuovi padri e nuove madri*, Il Mulino, Bologna, 2011.

Cap. 2 – In fuga dalla famiglia

Paragrafo 2.

Opere di critica

E. Beseghi, *La mappa e il tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia*, in E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma, 2011.

D. Daiches, *Storia della letteratura inglese tre*, Garzanti, Milano, 1989.

M. d'Amico, *Traduzione e note di*, in L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Mondadori, Milano, 1978.

- M. d'Amico, *Lewis Carroll. Attraverso lo specchio*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1991.
- M. d'Amico, *Lewis Carroll, Cara Alice... Lettere Di Charles Lutwidge Dodgson*, Einaudi, Torino, 1985.
- A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, BUR, Milano, 2010.
- G. Grilli, *Le maschere del mondo e i buchi delle serrature. Delle curiosità, del leggere e del raccontare*, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto. il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2008.
- G. Grilli, *La passione per i bambini: Lewis Carroll, James M. Barrie e la letteratura per l'infanzia*, in "Infanzia", n. 6 novembre-dicembre, 2012.
- Hamelin (a cura di), *Contare le stelle. Venti anni di letteratura per ragazzi*, Clueb, Bologna, 2007.
- D. Hudson, *Lewis Carroll*, Editori Riuniti, Roma, 1981.
- S. King, *Danse Macabre*, Teoria, Roma, 1985.
- S. Lasdun, *Vita di casa nell'età vittoriana*, Passigli Editore, Firenze, 1982.
- S. Lasdun, *Vita di infanzia nell'età vittoriana. Il mondo dei bambini Drummond 1827-1832*, Passigli Editore, Firenze, 1986
- P. Leach, *Lewis Carroll. La vita segreta del papà di Alice*, Castelveccchi, Roma, 1981.
- B. Pitzorno, *Ho il diritto di pensare, disse Alice alla duchessa*, in F. Lazzarato e D. Ziliotto (a cura di), *Bimbe donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Artemide, Roma, 1987.
- B. Pitzorno, *Introduzione critica*, in L. Carroll, *Alice attraverso lo specchio*, De Agostini, 1982.
- R. Scherer, G. Hocquenghem, *Co-ire. Album sistematico dell'infanzia*, Feltrinelli, Milano, 1979.
- J. Wullschläger, *Inventing Wonderland. The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame and A.A. Milne*, Metuen, London, 1995.

Opere di narrativa

- L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Mondadori, Milano, 1978.
- L. Carroll, *Attraverso lo Specchio*, Mondadori, Milano, 1978.
- L. Carroll, *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino, 2003.
- L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- F. L. Baum, *Il Meraviglioso Mago di Oz*, Einaudi, Torino, 2012.

Paragrafo 3.

Opere critiche

- G. Carboni, *Invito alla lettura di Mark Twain*, Mursia, Milano, 1992.
- P. N. Carroll, D. W. Noble, *Storia sociale degli Stati Uniti*, Editori Riuniti, Roma, 1981.
- G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*, Torino, Einaudi, 1975 in A. Portelli, *Interpretazioni di M. Twain*, Savelli, Roma, 1978.

G. Celati, Introduzione in M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, BUR, Milano, 2006.

A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, BUR, Milano, 2010.

R. Luraghi, N. Clerici, B. Garro-Raiteri, V. Gennaro-Lerda, F. Fasce, M. Molinari, *Economia e società degli Stati Uniti tra Ottocento e Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, Estratto da "Miscellanea Storica Ligure", Periodico semestrale dell'Istituto di Storia Moderna e Contemporanea della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Genova, Anno VIII, N.2.

V. L. Parrington, *Storia della cultura americana. III. L'avvento del realismo critico 1860-1920*, Einaudi, Torino, 1969.

A. Portelli (a cura di), *Interpretazioni di Twain*, Roma, 1978.

A. E. Stone, *The Innocent Eye. Childhood in Mark Twain's Imagination*, Cambridge, Archon Books, 1970 in A. Portelli (a cura di), *Interpretazioni di Twain*, Roma, 1978.

Opere di narrativa

M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, BUR, Milano, 2000.

M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, BUR, Milano, 2001.

Paragrafo 4.

Opere critiche

A. Alston, "There's No Place Like Home": *The Ideological and Mythological Contraction of Home in Children's Literature*, in S. Chapleau, *New Voices in Children's Literature Criticism*, Pied Piper Publishing, Lichfield, 2004.

A. Antoniazzi, *Un gioco da ragazzi. Ovvero quando le bande diventano lo specchio della realtà*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001.

M. Antonini, *Breve storia della letteratura per l'infanzia in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America*, Patron, Bologna, 1971.

M. Bernardi, *Pin, Pin e Pollicino. Ritratti di bambini resistenti e autenticità dell'infanzia*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001.

M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, BUP, Bologna, 2009.

P. N. Carroll, D. W. Noble, *Storia sociale degli Stati Uniti*, Editori Riuniti, Roma, 1981.

A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, BUR, Milano, 2010.

P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1994.

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

S. Rahn, *The Wizard of Oz. Shaping an Imaginary World*, Twayne Publishers, New York, 1998.

S. Rushdie, *Il Mago di Oz*, Mondadori, Milano, 2000.

L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1981.

J. Zipes, *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Mondadori, Milano, 2002.

ID., *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Mondadori, Milano, 2004.

Opere di narrativa

L. F. Baum, *Il mago di Oz*, BUR, Milano, 2013.

Paragrafo 5.

Opere critiche

A. Antoniazzi, *Un gioco da ragazzi. Ovvero quando le bande diventano lo specchio della realtà*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001.

M. Barbagli, D. I. Kerzer, *Storia della famiglia in Europa. Il lungo Ottocento*, Laterza, 2003.

A. Carotenuto, *La strategia di Peter Pan*, Bompiani, Milano, 1995.

A. Faeti, *Gli amici ritrovati*, BUR, Milano, 2010.

A. Feti, *I tesori e le isole. Infanzia, immaginario, libri e altri media*, La Nuova Italia, Scandicci, 1986.

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

R. Fresàn, *I giardini di Kensington*, Mondadori, Milano, 2006.

A. M. Garufi, *Quei Peter Pan che non sapevano volare*, Pellegrini, Cosenza, 1997.

W. Gaunt, *L'avventura estetica. Saggio sul decadentismo nell'età vittoriana*, Einaudi, Torini, 1962.

G. Grilli, *L'infanzia malinconica*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001.

Hamelin, *Il secolo di Peter Pan*, Bologna, 2002.

Hamelin, *Ragazzi selvaggi*, Bologna, 2005.

J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, 1977.

J. Hillman, *Puer Aeternus*, Adelphi, Milano, 1999.

F. Lazzarato, *Oliver, Remi, Huck e gli altri. I senza famiglia, pilastro dei libri per l'infanzia*, "il manifesto", 20 Aprile 1989.

A. Lurie, *Non ditelo ai grandi*, Mondadori, Milano, 1993.

C. Pennarola, *Frammenti di immortalità. Peter Pan di James Matthew Barrie*,

Opere di narrativa

J. G. Ballard, *Un gioco da bambini*

J. M. Barrie, *Peter and Wendy*, Introduction and notes by Jack Zipes, Penguin Books, London, 2004.

J. M. Barrie, *Peter Pan nei giardini di Kensington*, DeAgostini, Novara, 2013.

J. M. Barrie, *Peter e Wendy*, DeAgostini, Novara, 2012.

G. McCaughrean, *Peter Pan e a sfida al Pirata Rosso*, Mondadori, Milano, 2006.

Filmografia

Le avventure di Peter Pan (1953)

Hook – Capitan Uncino, Regia di Stephen Spielberg, (1991)

Neverland – Un sogno per la vita (2004)

Peter Pan (2003)

Paragrafo 7. a.

Opere critiche

E. Beseghi, *Inseguendo il Bianconiglio: avventure, ribellioni e conquiste delle bambine attraverso il Novecento*, in E. Varrà (a cura di), *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001.

P. Boero, C De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

Hamelin (a cura di), *Contare le stelle. Venti anni di letteratura per ragazzi*, Clueb, Bologna, 2007.

Hamelin (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin, Bologna, 2011.

F. Lazzarato, *Il rosa e il nero: produzione letteraria destinata alle bambine*, in E. Beseghi (a cura di), *Ombre rosa. Le bambine tra libri, fumetti e altri media*, Giunti e Lisciani, Teramo, 1987.

S. Strumper-Krobb, *Karin Michaelis: Kaleidoskop Des Herzens. Eine Biographie*, "MLR - Modern language review", vol. 101/2, 04/2006, pp. 609-610.

G. Tartarini, M. Grilli (a cura di), *Sotto il sole di mezzanotte. Autrici e protagoniste della letteratura scandinava per l'infanzia*, Bologna, Centro di Documentazione delle Donne, 1997.

M. Wood, *Centrifugal Fires. Consuming Desires and the Performative Female Subject in Karin Michaelis's The Dangerous Age*, "Orbis litterarum", vol. 68/1, 02/2013, pp. 43-71.

D. Ziliotto, *Generazione Bibi, generazione Pippi*, in F. Lazzarato, D. Ziliotto (a cura di), *Bimbe, donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Artemide edizioni, Roma, 1987.

Opere di narrativa

K. Michaelis, *Bibi, una bimba del Nord*, Vallardi, Milano, 1931.

K. Michaelis, *Bibi e il suo grande viaggio*, Vallardi, Milano, 1932.

K. Michaelis, *Bibi ha un amico*, Vallardi, Milano, 1933.

K. Michaelis, *Bibi e le congiurate*, Vallardi, Milano, 1933.

K. Michaelis, *Bibi di sorpresa in sorpresa*, Vallardi, Milano, 1942.

K. Michaelis, *Bibi si fa contadina*, Vallardi, Milano, 1942.

K. Michaelis, *L'isola verde*, Vallardi, Milano, 1946.

K. Michaelis, *I fratelli Gormsen*, Vallardi, Milano, 1949.

E. Villoresi, *Bibi si sposa: seguito e fine della storia di Bibi di Karin Michaelis*, Vallardi, Milano, 1953.

K. Michaelis, *L'età pericolosa*, Giunti, Firenze, 1989.

Paragrafo 7. b.

Opere critiche

A.A., *Astrid*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2007.

A.A., *Da Pippi a Garmann. La Letteratura scandinava per l'infanzia*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2007.

E. Beseghi, *Sognando Pippi*, in *Astrid*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2007.

J. Dillner, *I figli di Pippi Calzelunghe*, in *Astrid*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2007.

Hamelin (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin, Bologna, 2011.

G. Tartarini, M. Grilli (a cura di), *Sotto il sole di mezzanotte. Autrici e protagoniste della letteratura scandinava per l'infanzia*, Bologna, Centro di Documentazione delle Donne, 1997.

A. Valeri Maneta, *Pippi Calzelunghe: "Sola, ma me la cavo sempre"*, in "Liber", Campi Bisenzio (FI), n. 24, 1994.

L. Walter, *Com'è verde la mia Astrid*, in *Astrid*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2007.

D. Ziliotto, *Generazione Bibi, generazione Pippi*, in F. Lazzarato, D. Ziliotto (a cura di), *Bimbe, donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Artemide edizioni, Roma, 1987.

D. Ziliotto, *Nuove case per nuove bambole*, "Liber", Campi Bisenzio (FI), n. 24, 1994.

Opere di narrativa

A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 1988.

A. Lindgren, *Rasmus e il vagabondo*, Salani, Milano, 1988.

A. Lindgren, *Mio piccolo mio*, Salani, Milano,

A. Lindgren, *I fratelli Cuordileone*, Salani, Milano,

A. Lindgren, *Martina di Poggio di Giugno*, Salani, Milano,

A. Lindgren, *Novità per Martina*, Salani, Milano, 1992.

A. Lindgren, *Vacanze all'isola dei Gabbiani*, Salani, Milano,

A. Lindgren, *Karlsson sul tetto*, Salani, Milano,

A. Lindgren, *Emil*, Salani, Milano, 1995.

Paragrafo 8

Opere critiche

A. Alston, C. Butler, *Roald Dahl*, Palgrave Macmillan Publishers, Hampshire, England, 2012.

Biblioteca Sala Borsa Ragazzi e Hamelin Associazione Culturale, *Roald Dahl. Il fantastico del grande gigante gentile*, Grafiche dell'Altire, marzo 2004.

A. Faeti, *La scuola si aggiorna*, Eri, n. 10, 1992.

Hamelin (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin, Bologna, 2011.

D. Sturrock, *Roald Dahl. Il cantastorie*, Odoya, Bologna, 2012.

L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, Bononia University Press, Bologna, 2011.

Opere di narrativa

R. Dahl, *Il GGG*, Salani, Milano, 1987.

R. Dahl, *Boy*, Salani, Milano, 1994.

R. Dahl, *Matilde*, Salani, Milano, 1995.

Paragrafo 10.

Opere critiche

G. Grilli, *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Carocci, Roma, 2012.

Opere di narrativa

G. Kuijer, *Il libro di tutte le cose*, Salani, Milano, 2009.

Paragrafo 11.

Opere critiche

A. Antoniazzi, *Contaminazioni. Letteratura per ragazzi e crossmedialità*, Apogeo, Milano, 2012.

R. Baccolini-K. Kumar, L. Gunella (a cura di), *Utopia e antiutopia: Wells, Huxley, Orwell*, Longo, Ravenna, 1995.

B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese: saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Longo, Ravenna, 1998.

B. Battaglia, *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Longo, Ravenna, 2006.

H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, 2001.

G. Grilli, *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Carocci, Roma, 2012.

N. Galli Laforest, *Il mondo salvato dai ragazzini. Distopie nei libri per adolescenti*, "Hamelin", n. 22, 2009, p. 22.

A. Marciano, *Andersen, Verne e Barrie: una lettura pedagogica*, FrancoAngeli, Milano, 2006.

M. Pellitteri, *Post-scenari da paura*, in "Liber. Libri per bambini e ragazzi", n. 93, 2012.

F. Rotondo, *La faccia triste dell'utopia. Viaggio tra i romanzi distopici*, in "Liber. Libri per bambini e ragazzi", n. 93, 2012.

A. Tagliapietra, *Icone della fine*, in "Liber. Libri per bambini e ragazzi", n. 93, 2012.

Opere di narrativa

S. Collins, *Hunger Games*, Mondadori, Milano, 2009.

S. Collins, *Hunger Games. La ragazza di fuoco*, Mondadori, Milano, 2010.

S. Collins, *Hunger Games. Il canto della rivolta*, Mondadori, Milano, 2012.

Capitolo 3. – Rinascere in famiglia

Paragrafo 1.

Opere critiche

A. Alston, *The family in English children's literature*, London, Routledge, 2008.

E. M. Angel and K. M. Lant, *Dismembering the Text: the Horror of Louisa May Alcott's 'Little Women'*, "Children's Literature", 17, 1989.

M. Antonini, *Storia della letteratura per l'infanzia in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America*, Bologna, Patron, 1971.

Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Milano, Unicopli, 2011.

E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in E. Beseghi (a cura di), *L'isola misteriosa. Quaderni di letteratura per l'infanzia*, Milano, Mondadori, 1988.

E. Beseghi, *Una piccola donna di marmo*, in "Riforma della scuola", 7/8, 1990.

S. Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Mondadori, 2013.

H. Carpenter, *Louisa Alcott and the Happy Family*, in H. Carpenter, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, London, Unwin Paperbacks, 1987.

A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Milano, BUR Rizzoli, 2010.

N. Gamble, *Introduction: Changing Families*, in N. Tucker, N. Gamble, *Family Fictions*, London, Continuum, 2001.

A. Gillian, *The Family Story*, in P. Hunt, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London, Routledge, 1996.

P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

P. Hunt, *Children's Literature*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

E. Lennox Keyser, *'The Most Beautiful Things in All the World'? Families in Little Women*, in D. Butts, *Stories and Society: Children's Literature in its Social Context*, Basingstoke, Macmillan, 1992.

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

F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.

M. Mosca Bonsignore, "Little godly books": *la letteratura puritana*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, Bologna, Bononia University Press, 2011.

G. Ortona, *La vera storia di Jo*, Milano, Mursia, 1970.

C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007.

M. Peluso, *Presentazione* in L. M. Alcott, *Una ragazza acqua e sapone*, Milano, Mursia, 1985-1989.

B. Pitzorno, *Ho il diritto di pensare, disse Alice alla duchessa*, in F. Lazzarato, D. Ziliotto (a cura di), *Bimbe, donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Roma, Artemide Edizioni, 1987.

E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Milano, Mondadori Editore, 1994.

Opere di narrativa

L. M. Alcott, *Piccole donne (Little Women, or Chronicle of the March Family, 1868)*, La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1987.

L. M. Alcott, *Le piccole donne crescono (Little Woman, part. II, 1869)*, Fratelli La Spezia, Melita Editori, 1990.

L. M. Alcott, *Piccoli uomini (Little Men: Life at Plumfield with Jo's Boys, 1871)*, Milano, Mursia, 1972.

L. M. Alcott, *I ragazzi di Jo (Jo's Boys and How They Turned Out, 1886)*, Milano, Mursia, 1972.

L. M. Alcott, *Una ragazza acqua e sapone (An Old-Fashioned Girl, 1870)*, Milano, Mursia, 1985-1989.

Filmografia

Little Women [Piccole donne], Regia di Mervyn LeRoy, Stati Uniti, 1949.

Little Women [Piccole donne], Regia di Gillian Armstrong, Stati Uniti, 1994.

Paragrafo 3.

a. Il piccolo grande Lord

Opere critiche

A. Alston, *The Family in English Children's Literature*

M. P. Bearne, *Mark Twain, 1835-1910*, in P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*.

E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori Editore, Milano, 1994.

V. Buttafava, *Introduzione*, in F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, BUR, Milano, 1997.

A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, BuR ragazzi, Milano, 2010.

W. Grandi, *Infanzia e mondi fantastici*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

L. Fraser, *Conversazione con J.K. Rowling*, Ponte alle Grazie, Milano, 2002.

G. Grilli, *Le maschere del mondo e i buchi delle serrature. Della curiosità, del leggere e del raccontare storie*, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto*, Bononia University Press, Bologna, 2008.

P. Hunt, *Children's Literature*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001.

J. Hillman, *Puer aeternus*,

P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*

A. Lurie, *Non ditelo ai grandi*

A. Palumbo, *Itinerari formativi di piccole donne*,

C. E. Stowe, L. B. Stowe, *Harriet Beecher Stowe: The Story of Her Life*, Houghton Mifflin, Boston, 1911.

E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori Editore, Milano, 1994.

A. Thwaite, *Waiting for the Party*, Secker & Warburg, London, 1974.

Opera di narrativa

F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, BUR, Milano, 1997.

J. Spyri, *Heidi*, Piemme, Milano, 2012.

b. Piccola principessa

Opere critiche

A. Alston, *The family in English children's literature*, Routledge, London, 2008.

M. Antonini, *Storia della letteratura per l'infanzia in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America*, Patron, Bologna, 1971.

M. P. Bearne, *Mark Twain, 1835-1910*, in P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*

E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in E. Beseghi (a cura di), *L'isola misteriosa. Quaderni di letteratura per l'infanzia*, Mondadori, Milano, 1988.

V. Buttafava, *Introduzione*, in F. H. Burnett, *Il piccolo Lord*, BUR, Milano, 1997.

D. Butts, *Introduction*, in D. Butts, *Stories and Society: Children's Literature in its Social Context*, Macmillan, Basingstoke, 1992.

H. Carpenter, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Unwin Paperbacks, London, 1987.

A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, BUR Rizzoli, Milano, 2010.

N. Gamble, *Introduction: Changing Families*, in N. Tucker, N. Gamble, *Family Fictions*, Continuum, London, 2001.

P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

P. Hunt, *Children's Literature*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001.

A. Lurie, *Non ditelo ai grandi*,

A. Lurie, *New York Review of Books*

A. Palumbo, *Itinerari formativi di piccole donne*,

B. Solinas Donghi, *I principi e i poveri. Frances Hodgson Burnett*, LG Argomenti

C. E. Stowe, L. B Stowe, *Harriet Beecher Stowe: The Story of Her Life*, Houghton Mifflin, Boston, 1911.

E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori Editore, Milano, 1994,

A. Thwaite, *Waiting for the Party*, Secker & Warburg, London, 1974,

L. Zardi, *L'isola nel cuore del bosco. Il giardino segreto di Frances Hodgson Burnett*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1994.

Opere di narrativa

F. Hodgson Burnett, *Piccola Principessa*, Fabbri, Milano, 1953.

c. Giardini segreti, segreti familiari

Opere critiche

A. Alston, *The family in English children's literature*, Routledge, London, 2008.

M. Antonini, *Storia della letteratura per l'infanzia in Inghilterra e negli Stati Uniti d'America*, Patron, Bologna, 1971.

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

E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in E. Beseghi (a cura di), *L'isola misteriosa. Quaderni di letteratura per l'infanzia*, Mondadori, Milano, 1988.

D. Butts, *Introduction*, in D. Butts, *Stories and Society: Children's Literature in its Social Context*, Macmillan, Basingstoke, 1992.

H. Carpenter, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Unwin Paperbacks, London, 1987.

D. Butts, *Stories and Society: Children's Literature in its Social Context*, Macmillan, Basingstoke, 1992.

A. Faeti, *I tesori e le isole*, La Nuova Italia, Firenze, 1986.

A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, BUR Rizzoli, Milano, 2010.

N. Gamble, *Introduction: Changing Families*, in N. Tucker, N. Gamble, *Family Fictions*, Continuum, London, 2001.

G. Grilli, *Le maschere del mondo e i buchi delle serrature. Della curiosità, del leggere e del raccontare storie*, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2003.

P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

P. Hunt, *Children's Literature*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001.

P. Hunt, *Introduction*, in F. H. Burnett, *The Secret Garden*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

F. Inglis, *The promise of Happiness: Value and Meaning in Children's fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

A. Lurie, *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini: tutto ciò che gli adulti non devono sapere*, Mondadori, Milano, 1993.

A. Petrina, *Isole misteriose e giardini segreti: il romanzo d'avventura*, in L. Tosi, A. Petrina, *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

E. Terzi, *Dietro la maschera: una rilettura di Louisa May Alcott*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori Editore, Milano, 1994.

L. Tosi, A. Petrina, *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

A. Thwaite, *Waiting for the Party*, Secker & Warburg, London, 1974,

L. Zardi, *L'isola nel cuore del bosco. Il giardino segreto di Frances Hodgson Burnett*, in E. Beseghi, *Nel giardino di Gaia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1994.

Opere di narrativa

F. H. Burnett, *The Secret Garden*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

F. H. Burnett, *Il giardino segreto*, BUR, Milano, 2013.

Paragrafo 5.

Opere critiche

P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

T. Buongiorno, *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri Editori, Milano, 2001.

M. Casella, *Le voci segrete. Itinerari di iniziazione al femminile nell'opera di Bianca Pitzorno*, Mondadori, Milano, 2006.

A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001.

M. G. Mazzucco, *Prefazione*, in B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, Mondadori, Milano, 2012.

Opere di narrativa

B. Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, Mondadori, Milano, 2012 [1990].

B. Masini, *Se è una bambina*, BUR, Milano, 2009.

Paragrafo 6.

Opere critiche

I. Filograsso, *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l'infanzia*, FrancoAngeli, Milano, 2012.

L. Pacinotti, *Roald Dahl e la radicalizzazione dell'infanzia*, ETS, Pisa, 2004.

L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

P. Hunt, *Criticism, Theory and Children's Literature*, Blackwell, Oxford, 1991.

Opere di narrativa

R. Dahl, *Le streghe*, Salani, Milano, [1987] 2010.

R. Dahl, *La fabbrica di cioccolato*, Salani, Milano, [1988] 2010.

Filmografia

Charlie and the Chocolate Factory [*La fabbrica di cioccolato*], Regia di Tim Burton, Stati Uniti, 2005.

Paragrafo 7.

Opere critiche

T. Buongiorno, *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri Editori, Milano, 2001.

A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001.

L. Tosi, *Non solo fantasy: generi e tendenze della narrativa contemporanea*, in L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

L. Tosi, A. Petrina (a cura di), *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, BUP, Bologna, 2011.

Opere di narrativa

J. Wilson, *Bambina affittasi*, Salani, Milano, [The Story of Tracy Beaker, 1991] 1994.

J. Wilson, *La bambina con la valigia*, Salani, Milano, [The Suitcase Kid, 1992] 1998.

J. Wilson, *C'è poco da ridere*, Salani, Milano, [The Bad and Breakfast Star, 1994] 1997.

J. Wilson, *Fotocoppia*, Salani, Milano, [Double Act, 1995] 1996.

J. Wilson, *Scalata in discesa*, Piemme, Milano, [Cliffhanger, 1995] 2000.

J. Wilson, *Facciamo che ero Lotti*, Salani, Milano, [The Lottie Project, 1997] 2000.

J. Wilson, *O la va o la spacca*, Salani, Milano, [The Dare Game, 2000] 2000.

Paragrafo 8.

Opere critiche

A. Antoniazzi, *L'isola che non c'è. La tentazione di non crescere*, in A. Antoniazzi, A. Gasparini, *Nella stanza dei bambini. Tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, Cueb, Bologna, 2009.

A. Antoniazzi, *"Cattiva" come... una principessa: icone femminili della contemporaneità*, in R. Caso, B. De Serio (a cura di), *Viaggiare tra le storie. Letteratura per l'infanzia e promozione della lettura*, Aracne, Roma, 2013.

M. Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Unicopli, Milano, 2011.

S. Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Mondadori, Milano, 2013.

F. Cambi, *La 'Bildung': una categoria pedagogica significativa anche in Italia*, in *Teoria e Prassi della Bildung. Un confronto italo-tedesco*, "Topologik – Rivista Internazionale di Scienze Filosofiche, Pedagogiche e Sociali", n. 10/ II semestre 2011.

M. Contini, *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La Nuova Italia, Firenze, 1988.

R. Denti, *Introduzione*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, PIEMME, Milano, 2011.

A. Faeti, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, BuR ragazzi, Milano, 2010.

L. Fraser, *Conversazione con J.K. Rowling*, Ponte alle Grazie, Milano, 2002.

W. Grandi, *Infanzia e mondi fantastici*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

G. Grilli, *Le maschere del mondo e i buchi delle serrature. Della curiosità, del leggere e del raccontare storie*, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto*, Bononia University Press, Bologna, 2008.

P. Hunt, *Children's Literature*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001.

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

M. Meek, V. Watson, *Coming of age in children's literature*, Continuum, London, 2003.

F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1986.

K. Morgenstern, *Ueber das Wesen des Bildungsromans*, Vortrag, 1819, in R. Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1994.

M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa, 2007.

M. Pellitteri, *Mazinga Nostalgia. Storia, valori e linguaggio della Goldrake-generation 1978-1999*, Coniglio, Roma, 2008.

R. Ricci, *Harry Potter. L'avventura di crescere*, Edup, Roma, 2002.

P. Simpson, *Guida alla Busola D'oro e alla trilogia Queste Oscure Materie di Philip Pullman*, Vallardi, Milano, 2007.

M. T. Trisciuzzi, *La "polvere scintillante" della conoscenza e il conflitto tra autorità e libertà in Philip Pullman. Le nuove strade del fantasy della letteratura per ragazzi*, in "Ricerche di Pedagogia e Didattica", 5, 2010, fascicolo 2, pp. 31-56.

G. Westfhal, *Science fiction, children's literature, and popular culture: coming of age in fantasyland*, Greenwood Press, Westport, 2000.

Sitografia

M. Pellitteri, *Fanciulle nuvolose, fanciulle catodiche. Le adolescenti a fumetti e televisive nel contesto italiano*, sul Sito della rivista Liber:

www.liberweb.it/upload/cmp/Covegni/Fanciulle.pdf il 6.01.2014.

Opere di narrativa

F. L. Baum, *Ozma di Oz*, BuR, Milano, 1981.

F. L. Baum, *The wonderful world of Oz*, with an intro. and notes by Jack Zipes, Penguin, London, 1998.

- F. L. Baum, *Il mago di Oz*, Einaudi, Torino, 2012.
- F. H. Burnett, *The Secret Garden*, with an intro. and notes by Peter Hunt, Oxford University Press, Oxford, 2011.
- L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and what Alice found there*, with an intro. and notes by Peter Hunt, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, PIEMME, Milano, 2011.
- P. Pullman, *Queste oscure materie. La bussola d'oro*, Salani, Firenze, 1996.
- P. Pullman, *Queste oscure materie. La lama sottile*, Salani, Firenze, 1997.
- P. Pullman, *Queste oscure materie. Il cannocchiale d'ambra*, Salani, Firenze, 2001.
- P. Pullman, *La Oxford di Lyra*, Salani, Milano, 2003.
- J. K. Rowling, *Harry Potter e la Pietra Filosofale*, Salani, Firenze, 1998.
- J. K. Rowling, *Harry Potter e la Camera dei Segreti*, Salani, Firenze, 1999.
- J. K. Rowling, *Harry Potter e il Prigioniero di Azkaban*, Salani, Firenze, 2000.
- J. K. Rowling, *Harry Potter e il Calice di Fuoco*, Salani, Firenze, 2001.
- J. K. Rowling, *Harry Potter e l'Ordine della Fenice*, Salani, Firenze, 2003.
- J. K. Rowling, *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*, Salani, Firenze, 2005.
- J. K. Rowling, *Harry Potter e i Doni della Morte*, Salani, Firenze, 2008.

Capitolo 5 – Alles familie! Le famiglie negli albi illustrati

Opere critiche

- M. Campagnaro, M. Dallari, *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*, Erickson, Trento, 2013.
- U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.
- A. Faeti, *Le figure del mito. Segreti, misteri, visioni, ombre e luci nella letteratura per l'infanzia*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2001.
- F. Barbier, *Storia del libro: dall'antichità al XX secolo*, Dedalo, Bari, 2004.
- P. Pallottino, *La storia dell'illustrazione italiana. Dal medioevo al XX secolo*, La casa Husher, Firenze, 2010.
- M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carocci, Roma, 2012.
- R. Farnè, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna, 2002.
- M. Salisbury, *Illustrating Children's Book. Creating pictures for publication*, A&C Black Publishers, London, 2004.
- A. Lurie, *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini: tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere*, Mondadori, Milano, 1997.
- A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli, Roma, 2011.
- P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 1995.
- M. Negri, *Parole e figure: i binari dell'immaginazione*, in Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Roma, 2012.
- A. Rauch, *Tracce per una storia dell'albo*, in Hamelin (a cura di), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Roma, 2012.

A. Gigli (a cura di), *Maestra, ma Sara ha due mamme? Le famiglie omogenitoriali nella scuola e nei servizi educativi*, Guerini, Milano, 2011.

M. Nikolajeva, *Introduction to the theory of Children's Literature*, Tallin Pedagogical University, Tallinn, 1997.

S. Blezza Picherle, *L'albo illustrato. Immagini, significati, sensi*, in A. Campagnaro (a cura di), *Poche storie... si legge!*, Atti Primo Convegno Regionale Lazio sulla promozione della lettura per bambini e per ragazzi, supplemento a "Il Pepeverde", n. 20, 2004.

Giannino Stoppani (a cura di), *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2005.

Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Iela Mari. Il mondo attraverso una lente*, Babalibri, Milano, 2010.

A. Faeti, *Segni e sogni*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 1998.

L. Farina, *Il libro gioco. Un po' mestiere e un po' passione*, Mercallo con Casone (Mi), 2004 (versione digitale scaricabile su www.libro-gioco.netne.net)

Associazione Culturale Hamelin, *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin, Bologna, 2011.

M. Contini, *Famiglie di ieri e di oggi fra problematicità e empowerment*, in A. Gigli, *Famiglie mutanti. Pedagogia e famiglie nella società globalizzate*, ETS, Pisa, 2007.

A. Gigli (a cura di), *Maestra, ma Sara ha due mamme? Le famiglie omogenitoriali nella scuola e nei servizi educativi*, Guerini, Milano, 2011.

P. Bonte, M. Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 1991.

W. Grandi, *Dis-alleanze nei contesti educativi*, Carocci, Roma, 2012.

W. Grandi, *Lessici familiari per piccoli occhi curiosi*, RPD - Ricerche di Pedagogia e Didattica, 5, 1, 2010.

E. Gianni Belotti, *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*, Feltrinelli, Milano, 1973.

R. Perderzoli, *Adele Turin e la collana "Dalla parte delle bambine". Storia di alcuni libri illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente*, in A. Cagnolati (a cura di), *Tessere trame narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Aracne, Roma, 2013.

A. Cagnolati (a cura di), *Tessere trame narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Aracne, Roma, 2013.

Associazione Culturale Hamelin, *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin, Bologna, 2011.

A. Dal Gobbo, *Piccolo capolavoro di colori. Papà, mi prendi la luna, per favore*, in Liberweb, n. 75.

M. T. Trisciuzzi, *Hayao Miyazaki. Sguardi oltre la nebbia*, Carocci, Roma, 2013.

G. Mirandola, I. Tontardini, *Catalogone numero 3. Altre parole e altre immagini. 17 esercizi di lettura*, Babalibri, Milano, la margherita, Milano, Topipittori, Milano, 2010.

A. Dal Gobbo, *Tu, di che genere sei? Storie del maschile e del femminile nei libri per bambini e per ragazzi. 2. Come tu mi vedi. Diversità, maschile e femminile, corpo, amore, famiglia*, Pubblicazione realizzata dalla Biblioteca Intercomunale di Vezzano Padergnone e Terlago.

E. Cremaschi, G. Mirandola, I Tontardini, *Catalogone 7. Le parole e le immagini del 2014*, Topipittori, La Margherita, Babalibri, Fanco Cosimo Panini, Lo Stampatello, Terre di Mezzo; sulla pagina web della casa editrice Topipittori.

E. Beseghi, *Album di famiglia nei libri per l'infanzia*, 'Infanzia', n.5, 2011.

L. Cantatore, *Ottocento fa casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, in L. Cantatore (a cura di), *Ottocento fa casa e scuola. Luoghi, oggetti, scene della letteratura per l'infanzia*, Unicopli, Milano, 2013.

C. Covato, *Casa, dolce casa. Il privato nella storia dell'educazione*, in Ead, *Memorie discordanti. Identità e differenze nella storia dell'educazione*, Unicopli, Milano, 2007.

M. Vitta, *Dell'abitare. Copri spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008.

F. Cambi, *La casa: luogo-chiave della fiaba? Rileggendo le "Fiabe" dei Grimm*, in F. Cambi, G. Rossi, *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*, Armando, Roma, 2006.

F. Cambi, G. Rossi, *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*, Armando, Roma, 2006.

C. Covato (a cura di), *Metamorfosi dell'identità. Per una storia delle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2006.

C. Covato (a cura di), *Vizi privati e pubbliche virtù. Le verità nascoste nelle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2010.

F. Borruso, L. Cantatore (a cura di), *Il primo amore. L'educazione sentimentale nelle pedagogie narrate*, Guerini scientifica, Milano, 2012.

E. Beseghi, *Interiors. Case che parlano, stanze che sussurrano*, in *L'isola misteriosa. Finzioni di fine secolo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, p. 71.

Cfr. E. Cesaretti, *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo*, Longo, Ravenna, 2011.

Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, Theoria, Roma, 1984 (*Das Unheimliche*, 1919).

S. Moravia, *Il ragazzo selvaggio dell'Aveyron*, Laterza, Bari 1972.

E. Macinai, *Bambini selvaggi. Storie di infanzie negate tra mito e realtà*, Unicopli, Milano, 2009.

A. Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Il Ponte vecchio, Cesena, 2001.

W. Grandi, *Eroi perenni. Pueri Aeterni: Tarzan, Tintin, Corto Maltese*, in Grandi, *Infanzia e mondi fantastici*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

A. Faeti, *La casa sull'albero. Orrore, mistero, paura, infanzie in Stephen King*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 1999.

Opere di narrativa

H. Hoffman, *Struwwelpeter*, 1845.

C. Ponti, (*Catalogue de parents, l'école des loisirs*, Paris, 2008) *Catalogo dei genitori per i bambini che vogliono cambiarli*, Babalibri, Milano, 2009.

L. Bourget, E. Houdart, *Genitori felici*, Logos, Modena, 2012.

M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi (Where the Wild Things Are)*.

A. Cadoret, *Genitori come gli altri*, 2008.

R. Dahl, *Matilde*, Salani, Milano, 1989.

M. Ende, *La storia infinita*, TEA, Milano, 2009.

Vera B. Williams, *A Chair for My Mother*, Greenwillow (HarperCollins), New York, 1982.

- L. May Alcott, *Piccole donne: da un Natale all'altro: libro per la gioventù*, Carabba, Lanciano, 1914.
- G. Zoboli, A. E. Laitinen, *Casa di fiaba*, Topipittori, 2003.
- I. Calvino, *Il barone rampante*, Mondadori, Milano, 2011.
- B. Masini, S. Mulazzani, *Il posto giusto*, Carthusia, Milano, 2014.
- S. von Olfers, *Etwas von den Wurzelkindern*, Carlsen Verlag, Hamburg, 2010 (1906).
- R. Kipling, *The Jungle Book*, Tauchnitz, Leipzig, 1897.
- R. Kipling, *The second jungle book*, Tauchnitz, Leipzig, 1987.
- T. de Fombelle, *Tobia. Un millimetro e mezzo di coraggio*, Ed. San Paolo, Milano, 2007.
- T. de Fombelle, *Tobia. Gli occhi di Elisha*, Ed. San Paolo, Milano, 2008.
- D. Almond, *La storia di Mina*, Salani, Firenze, 2011.
- M. Norton, *Sotto il pavimento*, Salani, Milano, 1988.
- M. Norton, *Ai piedi dell'erba*, Salani, Milano, 1993.
- M. Norton, *In teiera sull'acqua*, Salani, Milano 1993.
- M. Norton, *Più leggeri dell'aria*, Salani, Milano, 1994.
- M. Norton, *La rivincita degli Sgraffignoli*, Salani, Milano, 1997.
- B. Pitzorno, *La casa sull'albero*, Mondadori, Milano, 1990.
- E. Rice Burroughs, *Tarzan delle scimmie*, Bemporad, Firenze, 1929.
- J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, UTET, Torino, 1948.
- Sitografia**
- www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/
- www.charlottezotow.com
- www.barbapapa.com
- J. D'Alessandro, *Barbapapà compie quarant'anni "Quei giorni del maggio francese..."*, 5 aprile 2009, www.repubblica.it
- L. Newman, *Soapbox: The More Things Change... 'Heather Has Two Mummies' turns 20*, 19/10/2009, in www.publisherweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/12905-soapbox-the-more-things-change.html
- <http://christianbruel.chez-alice.fr>
- www.etre-editions.com
- www.riochet-jeunes.org
- www.editions-thierry-magnier.com
- www.stephanepoulin.com