

Francia attraverso un'opera narrativa – viene letto e amato essenzialmente per la sua dimensione euforica, come una specie di *Sulla strada* [*On the road*] per i più piccoli). Allo stesso modo, con perfetta simmetria, alcune 'libere elezioni' giovanili sono state in seguito approvate dalla letteratura 'ufficiale' degli adulti (clamoroso in Italia il caso recente dei libri per ragazzi di **Roald Dahl** [1916-1990]).

### – Attraverso i pericoli del romanzesco

Ma è possibile trovare un elemento che accomuni in maniera definitiva l'universo che deriva dall'unione di questi due emisferi, questa sorta di *Kindergarten* letterario (la definizione è di **Franco Moretti** [n. 1950])? La risposta sta scritta nella natura irrimediabilmente elitaria del repertorio che sto cercando di mettere in luce. Perché il pegno da pagare per questo isolamento un po' *snob* – coltivato dalla letteratura giovanile in modo più o meno consapevole – è il rischio del declassamento a paraletteratura, letteratura 'di serie B'. La letteratura giovanile subisce da quella ufficiale un marchio indelebile di scarsa serietà, riceve, in altre parole, la più o meno esplicita definizione di *romance*. Il concetto di *romance* in letteratura indica sostanzialmente una narrazione di fatti fuori dall'ordinario, che appartengono a un orizzonte fantastico o comunque lontano da quello quoti-

diano del lettore. In questo senso la definizione si contrappone a quella di *novel*, il romanzo della grande tradizione realistica, che propone invece una narrazione di fatti del tutto immersa nella realtà concreta e verosimile.

A questo punto l'orizzonte in cui si muove il nostro 'oggetto misterioso' sembra schiarirsi notevolmente, mostrando di connettersi in maniera abbastanza esplicita con quello del modo romanzesco. La letteratura giovanile si configura così (insieme alla letteratura popolare e di appendice, i cosiddetti *chapbooks*) come una delle due sottoprovince che offrono rifugio al *romance*, messo al bando, tra Settecento e Ottocento, in seguito alla grande svolta in direzione realistica della letteratura occidentale. La sua nascita avviene in perfetta concomitanza con quella del romanzo 'moderno': il *novel*, appunto, al quale viene contrapposta – in accezione negativa – qualsiasi forma di *romance*.

Come hanno successivamente suggerito **Philippe Ariès** (n. 1914) e **Gianni Celati** (n. 1937), la letteratura giovanile (letteratura 'non seria' per eccellenza) diventa un luogo ideale di 'rifunzionalizzazione'. Sappiamo cioè che la cultura dell'infanzia eredita spesso (facendoli propri) elementi abbandonati (messi al bando, allontanati, fuori moda... in una parola: rimossi) dalla cultura adulta. Allo stesso modo la letteratura giovanile di-

venta la sede privilegiata del *romance* ripudiato dall'orizzonte realistico e 'più morale' del *novel*. Ecco, sull'argomento, l'opinione di un esperto come Tolkien:

Le fiabe, nel moderno mondo alfabetizzato, sono state relegate nella stanza dei bambini, così come mobili sciupati o fuori moda vengono relegati nella stanza dei giochi; soprattutto perché gli adulti non amano veder-seli più d'attorno e non si preoccupano se vengono maltrattati.

E non dimentichiamo che Bastian, il protagonista della *Storia infinita* (*Die unendliche Geschichte*, 1979) di Michael Ende (n. 1929), scopre (e ruba) il libro omonimo presso un antiquario-robivecchi dove il mondo adulto l'ha esiliato per dimenticarlo. (E ancora una volta la lettura si conferma scelta di vita, perché è proprio attraverso la progressiva identificazione con Atreyu che Bastian potrà trasformarsi da semplice osservatore in effettivo personaggio vivendo anche lui la sua parte di *romance*, di *Storia infinita*).

### Letteratura di formazione

L'esilio del *romance* nella stanza dei bambini ha un significato pedagogico abbastanza esplicito: crescere significa lasciarsi alle spalle (magari anche con dispiacere, ed ecco i genitori che tornano a leggere ai figli i libri della loro infanzia) un cer-

to mondo avventuroso. È il rovescio della medaglia della maturità raggiunta: 'diventare grandi' comporta automaticamente la rinuncia al romanzesco. Si tratta di una legge ineludibile e ben nota a tutti i protagonisti della varietà più diffusa di *novel* ottocentesco, il romanzo di formazione (*Bildungsroman*). L'ideale della *Bildung* (della formazione) prevede infatti come punto di arrivo la libera adesione da parte dell'individuo a uno «stato medio dell'esistenza», un insieme di sensate regole borghesi che aiutano a creare il buon cittadino, ma tendono a lasciare poco spazio ai ghiribizzi della fantasia. Per essere perfetta, dunque, un'autentica *Bildung* deve passare attraverso un consapevole abbandono della dimensione romanzesca. Il *romance* viene così passato quasi in eredità ai più giovani, perché lo possano sperimentare di persona e quindi, a loro volta, mettere da parte.

Vista in questa prospettiva, la logica della *Bildung* serve a spiegare come mai il 'pericolosissimo' *romance*, bandito dalla (buona) società civile, venga invece tollerato come principale interlocutore della gioventù. E infatti, ogni buon *novel* contiene comunque il tacito invito a vivere fino in fondo la propria adolescenza romanzesca. «Be', lasciamoli ridere!» concede un personaggio realista come il dottor Craven ai due cugini Mary e Colin, che stanno ricominciando a vivere proprio grazie al *romance* mitico del *Giardino segreto* (*The Secret*

*Garden*, 1911) di **Frances Hodgson Burnett** (1849-1924).

Il confronto con il romanzo di formazione aiuta così a precisare i significati diversi che può assumere la componente romanzesca all'interno della letteratura giovanile. Semplificando molto (e con la consapevolezza di dover introdurre in seguito innumerevoli eccezioni) possiamo dire che i due grandi gruppi in cui abbiamo diviso il nostro repertorio (letteratura di libertà, letteratura di educazione) interpretano il *romance* in due modi contrapposti.

La letteratura di educazione tende spesso a presentarsi come un *Bildungsroman* in miniatura, all'interno del quale è stato ampliato lo spazio di sopravvivenza del *romance*, che arriva a coprire anche l'intera lunghezza dell'opera. Il corollario più o meno sottinteso in questo tipo di libri è però che i loro protagonisti (normalmente giovani, o addirittura adolescenti) cresceranno fino ad abbandonare quasi del tutto le originarie fantasie romantiche. Non a caso, mentre nel capostipite di questo sottogenere *Piccole donne* (*Little Women*, 1868) di **Louisa May Alcott** (1832-1888) i singoli episodi di *romance* domestico prevalgono nettamente sugli inserti didascalici, nei tre successivi episodi della serie (dove le piccole donne diventano adulte, si sposano, hanno figli) la vena pedagogica dilaga, fino a soffocare quasi del tutto le occasioni

romanzesche. Ma è un destino comune a tutti i giovani protagonisti diventati grandi. Al massimo, Anna dai capelli rossi (*Anne of Green Gables*, 1908, di **Lucy Maud Montgomery**, [1874-1942]) può diventare una madre indulgente, che comprende (e permette) le avventure romanzesche dei suoi figli, ma si astiene saggiamente, ormai cresciuta, dal «lavorare di fantasia».

Al contrario, la letteratura di libertà tende a rimuovere (più o meno consapevolmente) il problema della formazione. Lo spazio euforico dell'avventura viene assaporato fino in fondo, eliminando (quasi) del tutto un'esplicita componente educativo-didascalica. A livello di intreccio questo si ottiene privilegiando una narrazione per fatti straordinari: non – in progressione – l'intera gioventù del protagonista, ma un episodio (o meglio l'episodio) significativo della gioventù del protagonista. Questo può essere un viaggio meraviglioso e terribile alla ricerca di un tesoro (*L'isola del tesoro* [*Treasure Island*, 1883] di **Robert Louis Stevenson** [1850-1894]), così come l'improvviso trasloco di tutta una famiglia dalla grigia Inghilterra alla sgargiante isola greca di Corfù (*La mia famiglia e altri animali* [*My Family and Other Animals*, 1956] di **Gerald Durrell** [1925-1995]). In entrambi i casi il *romance* serve a definire il significato autentico dell'esperienza che il protagonista sta vivendo, e la fine dell'avventura (sulla

quale – particolare non secondario – terminano anche i due romanzi) porta con sé un più o meno esplicito rimpianto. Jim Hawkins, proprio mentre afferma che «Neanche un tiro di buoi potrebbe riportarmi in quell'isola maledetta», indulge a un'accurata e nostalgica descrizione di quanto vorrebbe lasciarsi alle spalle:

Le verghe d'argento e le armi stanno ancora, per quel che io so, dove Flint le ha sotterrate, e per conto mio ci resteranno per un pezzo. [...] e mi assalgono gli incubi più paurosi quando sento i cavalloni tuonare lungo la costa, o balzo d'improvviso sul mio letto, con negli orecchi la stridula voce del capitano Flint: «Pezzi da otto! Pezzi da otto!».

Ancora più esplicito (anche se mascherato di ironia) il rimpianto del piccolo Gerald Durrell:

Mentre la nave faceva la traversata e Corfù sprofondava tutta luccicante nella foschia perlacea dell'orizzonte, fummo presi da una cupa depressione che durò tutto il viaggio fino all'Inghilterra.

Lo sgomento dei due protagonisti ha una ragione tutto sommato ovvia: la fine dell'avventura romanzesca è anche la fine di una spensierata gioventù. (Non è un caso che la famiglia Durrell decida di far ritorno in Inghilterra essenzialmente per portare a termine l'educazione del piccolo Jerry). Tutto questo però non viene mai detto chiaramente. Nella letteratura di libertà il pro-

blema della formazione viene rimosso ben al di fuori dei confini del libro. Ed è proprio questo alone 'trasgressivo' ad attirare in prima istanza il pubblico dei giovani lettori.

Una conferma indiretta ci viene fornita, in Italia, dal confronto con un genere ovviamente diverso, anche se strettamente legato ai libri giovanili: le serie televisive a cartoni animati o i telefilm, che molto spesso proprio da questa letteratura prendono spunto. Assistiamo così alla creazione di un curioso ibrido. La forma narrativa della serie comporta infatti quasi necessariamente l'adozione di un duplice punto di vista. Da un lato, la dilatazione temporale (le brevi puntate in cui viene divisa garantiscono una lunga durata della storia nel suo insieme) facilita molto spesso la scelta di un racconto più 'tradizionale' – di educazione – che permette ai giovani spettatori di assistere alla progressiva crescita del protagonista. Dall'altra parte però bisogna tenere desta l'attenzione giornaliera, badando ad aumentare la curiosità e l'aspettativa del pubblico. All'interno dei singoli episodi viene così enfatizzato al massimo l'elemento romanzesco, attraverso la creazione di nuove avventure assenti nell'originale. Il problema della *Bildung*, rimosso dall'orizzonte della singola puntata, scaturisce invece pienamente dalla serie nel suo insieme. Il risultato è allora una doppia identificazione dello spettatore col protagoni-

sta: una più immediata ed euforica della visione diretta, l'altra più meditata, al termine dell'intero cartone o telefilm. In questo modo moltissimi 'pseudo'-*Bildungsromanen* per ragazzi, ormai accantonati perché troppo seri o pedagogici, hanno vissuto una seconda giovinezza televisiva. La popolarità a cartoni animati ha quindi a sua volta alimentato una nuova stagione di interesse per questi classici, e così il cerchio si chiude. Qualche esempio tra i più noti: *Heidi* (1881) di **Johanna Spyri** (1827-1901), *Black Beauty* (1877) di **Anna Sewell** (1820-1878), il cartone animato *Peline story*, da *In famiglia* (*En famille*, 1893) di Malot, la doppia serie, telefilm e cartoni, tratta da *Pippi Calzelunghe* o dalle avventure del ciclo di Sandokan di **Emilio Salgari** (1862-1911).

### Un po' di storia

Il sistema teorico che ho tentato di delineare finora permette a questo punto di prendere in considerazione alcuni elementi significativi. Innanzi tutto è possibile tracciare alcune coordinate storiche sulla nascita della letteratura giovanile. Un primo punto di riferimento – lo abbiamo visto – è costituito dalla espulsione del *romance* dal recinto della 'letteratura ufficiale', tra Settecento e Ottocento. Potremmo chiamare questa una fase di appropriazione autorizzata (e anzi, spesso favorita dalla letteratura 'adulta') da parte della lette-

ratura giovanile di una serie di classici di grande successo popolare, che ricevono in seguito una più o meno definitiva etichetta di «romanzo giovanile» (si pensi al *Robinson Crusoe* [1719] di **Daniel Defoe** [1660-1731], ai libri di **Walter Scott** [1771-1832] o a quel particolarissimo esempio di *romance* passionale che è *Cime tempestose* [*Wuthering Heights*, 1847] di **Emily Brontë** [1818-1848]).

La produzione di una serie di opere destinate espressamente a un pubblico di adolescenti comincia invece un po' più tardi, verso la fine del XIX secolo. E (in modo assai poco poetico) è determinata da ragioni tanto pedagogiche, quanto commerciali. Si verifica infatti un grande incremento del numero di lettori giovani che apre un nuovo spazio nel mercato dell'editoria e incoraggia gli autori a scrivere delle vere e proprie storie per ragazzi. Iniziano così a fiorire anche le prime riviste letterarie specializzate per la gioventù, sulle quali gli scrittori pubblicano racconti, o anche interi romanzi a puntate (lo stesso *Pinocchio* [*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, 1883] di **Collodi** [pseudonimo di Carlo Lorenzini, 1826-1890] viene pubblicato per la prima volta sul «Giornale per i bambini» in ventisei puntate tra il 7 luglio 1881 e il 25 gennaio 1883). Questa abitudine è documentata anche dalle pagine di alcuni dei più famosi romanzi, dove le eroine (autobiografiche) aspiranti scrittrici devono muovere i

loro primi passi proprio nel campo della paraletteratura da rivista (e se Anna dai capelli rossi si rivolge da subito ai giovani, Jo di *Piccole donne* [*Little Women*] è costretta a un lungo tirocinio di autentici fumettoni del brivido).

Ma questi primi autori specializzati dimostrano ben presto di voler perseguire anche e soprattutto un chiaro ideale pedagogico. Le loro opere iniziano a costituire il grande repertorio di quelli che ho definito romanzi di formazione in miniatura, già in una più o meno esplicita opposizione all'altro filone romanzesco. Da qui alla cooptazione anche di una serie di *Bildungsromanen* ufficiali il passo è breve. A essere scelti saranno, ovviamente, quei *novels* (tutti inglesi) dalla struttura più semplice e rassicurante, i cui protagonisti – guarda caso tutti adolescenti – favoriscono al massimo il processo di identificazione: *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë (1816-1855), *David Copperfield* (1850), *Grandi speranze* (*Great Expectations*, 1861), *Oliver Twist* (1838) di Charles Dickens (1812-1870).

Da questo momento la strada della letteratura giovanile si muoverà per tutto il nostro secolo tra queste due grandi coordinate: imposizione ed elezione, *novel* e *romance*.