

MARIO VALERI & CONCETTA MARIA FORLÌ

IMMAGINE DELL'INFANZIA NEL RACCONTO FANTASTICO

ABSTRACT - In a introductory part we have considered the relation between the infancy's image and the narrative, in addition the relation between the latter and the Science Education. In the second part we have analysed the caracterizations of the children's character in some famous works of fanciful tale of the european culture from Abderesen to present day writers.

KEY WORDS - Infacy, Image, Fanciful-tale.

RIASSUNTO - In una parte introduttiva si considera il rapporto tra l'immagine dell'infanzia e la narrativa e il rapporto di quest'ultima con le Scienze dell'educazione. Nella seconda parte si analizzano le caratterizzazioni del personaggio infantile in alcune note opere di narrativa fantastica della cultura europea da Andersen all'epoca contemporanea.

PAROLE CHIAVE - Infanzia, Immagine, Fantastico, racconto.

NARRATIVA E IMMAGINE DELL'INFANZIA

Va detto innanzitutto che alcuni riferimenti al personaggio giovane o fanciullo, come protagonista, possiamo trovarli già in alcune opere del XV secolo: (ad es. *Petit Jean de Saintré* di Antoine de la Salle, del 1459), ma è solo alla fine del XVII secolo che appare in Europa il personaggio bambino e adolescente «utilizzato» a scopo educativo e didascalico: con *Le avventure di Telemaco* di Fénelon, del 1695, o nelle narrazioni edificanti dei puritani inglesi (*A Token for children* di J. Janeway, del 1691). Alla fine del secolo successivo incontriamo Emilio, personaggio narrativamente artificioso, ma certamente simbolico protagonista di un modo nuovo di concepire l'infanzia.

Rousseau così presenta la sua opera e il suo giovane protagonista: «Più di un trattato dell'educazione crederanno di leggere le fantastiche di un visionario dell'educazione... Ho dunque deciso di crearmi un

allievo immaginario e supporre di avere l'età, la salute, le conoscenze e tutti i talenti convenienti per attendere alla sua educazione» (Libro I).

I seguaci diretti o indiretti di Rousseau deviarono nel racconto morale come Berquin con *L'amis des enfants*, o, in Inghilterra, la Trimmer con i suoi *Moral Tales*. In Italia, il racconto morale assumerà un'interpretazione confessionale cattolica in alcuni scrittori-sacerdoti dalla fine del XVIII secolo e agli inizi del successivo, dove le figure infantili sono veicoli di virtù, in trame narrative. Tra i primi e forse il migliore fu Taverna, che ebbe gli elogi del Manzoni.

Soprattutto con lo sviluppo del grande romanzo del XIX secolo il bambino diventa personaggio e qualche volta protagonista di narrazioni che valorizzano l'età giovanile come ricupero di una fase dell'esperienza umana e spesso come monito all'adulto per i suoi tradimenti di esigenze e di speranze non realizzate. D'altra parte, a questa valorizzazione del bambino e del ragazzo nella letteratura degli intellettuali (spesso contestatori e non servitori dei valori della classe egemone), si accompagna la presentazione che del bambino e del giovane ha fatto la cultura subalterna, sia nelle fiabe, che nelle canzoni e nei proverbi. Spesso la tradizione popolare presenta in subordine questa età, come conseguenza della necessità delle classi dei lavoratori manuali a vedere il bambino solo come «precoce candidato al mestiere di uomo», come scriverà Paul Hazard. Tuttavia, anche sotto questo aspetto, la cultura subalterna, pur presentando prevalenti atteggiamenti di rassegnata immobilità (come ha chiarito tra gli altri Gramsci), non manca di esprimere attraverso i «personaggi giovani» situazioni e vicende di rivendicazione. Anche in questo caso è stato soprattutto la riproposta nei linguaggi scritti delle classi borghesi della produzione delle narrazioni folkloristiche, che ha operato una scelta evidenziando contenuti di accettazione e scartando quelli di innovazione e rivalutazione delle situazioni di emarginazione (per l'età giovanile come per il ruolo femminile).

Florence Montgomery, nel 1869, a premessa del suo famoso libro, *L'incompreso*, dopo aver precisato che il suo romanzo non era «per» fanciulli, scriveva: «È destinato invece a coloro che si occupano dell'infanzia ... Abbiamo pensato che la vita dei fanciulli ... non è sufficientemente approfondita e che essi sono talvolta trascurati e incompresi».

Ma la «vita dei fanciulli» sarà ancora a lungo incompresa e trascurata psicologicamente in tutte le classi sociali, né il problema appare oggi superato, nel rinnovarsi di situazioni di disagio e di sottosviluppo.

La narrativa ha posto l'accento in questa distanza tra i due mondi: il mondo dei fanciulli e quello degli adulti sono stati presentati in posizioni di antagonismo, in forma a volte tragica a volte comica. *Pel di*

carota può rappresentare veramente un esempio di esasperazione di tensioni emotive tra fanciulli e adulti nell'interno della famiglia.

Tutta questa moltitudine di personaggi-ragazzi ci fornisce contemporaneamente un'immagine dell'infanzia di una certa epoca e di un certo ambiente e un'immagine di ciò che si riteneva «utile» ideologicamente, socialmente e anche psicologicamente per gli stessi ragazzi. Si hanno contemporaneamente personaggi «cattivi» senza scampo (di cui Franti di *Cuore* non è che l'esempio più celebre) e personaggi «monelli» ma buoni (da Pinocchio a Gianburrasca), mentre i personaggi solo «buoni» appaiono, senza esito né estetico né psicologico, soprattutto nei libri di lettura scolastici. Una celebre satira di Mark Twain sui personaggi «buoni» e «cattivi» dei libri di lettura del suo tempo, può valere ad esemplificare la inconsistenza estetica e pedagogica di questi bambini positivamente o negativamente esemplari.

Non va tuttavia dimenticato che il «racconto» non va solamente visto e valutato come documento più o meno attendibile di una rappresentazione storica dell'infanzia e dell'ideologia educativa e sociale a cui è legata. La narrativa - in bene e in male - va oltre alla realtà che ci rappresenta.

Da un lato è da considerare che in passato i narratori hanno assolto anche ai compiti degli storici, degli psicologi e dei sociologi; e che, poi, le scienze dell'uomo li hanno «liberati» da queste funzioni a loro non specifiche.

Scrivono Valery: «Sino al Romanticismo lo studio dell'uomo occupa più dello studio degli uomini (in: «la Nouvelle Revue française», cont. 1921, p. 140). E aggiungiamo noi: Dopo il Romanticismo cominciò lo studio della società che emarginò nuovamente lo studio degli uomini.

D'altra parte, il narrativo aggiunge alla rappresentazione di un significato ideologico, in contenuti reali o fantastici, la creazione di un mondo possibile che si può desiderare che esista (o che mai si avveri) e in questo senso si manifesta la verità eversiva dell'arte narrativa (Marcuse) e l'appello che il narratore deve affidare al lettore «perché conduca a buon fine l'impresa da lui iniziata» (Sartre).

In questo senso quindi i personaggi, anche quelli infantili e giovanili, sono anche «strumenti», trasformati fantasticamente, occasioni di ipotesi che riguardano il destino di loro stessi come categorie (l'infanzia nel nostro caso) e anche, e forse ancor più, che riguardano significati complessivi, ideologici e anti-ideologici, utopici, distopici, della vita dell'umanità nel sociale e nel quotidiano. Così, come scriveva Orwell a proposito dei personaggi infantili dei romanzi di Dickens, vi è la capacità dell'autore di assumere il punto di vista del bambino (e quindi di creare

personaggi e situazioni che il giovane fruitore può comprendere), ma che su un piano diverso, più ampiamente può comprendere l'adulto e che, contemporaneamente, veicola «messaggi» che vanno al di là della ambientazione storica e della stessa caratterizzazione psicologica dei personaggi rappresentati.

Nell'artistico e nel letterario vanno naturalmente inclusi i contributi dei cosiddetti nuovi linguaggi e di quello filmico in particolare. Se tutti i problemi sociali ed esistenziali possono e debbono interessare gli educatori, specie in una prospettiva di educazione permanente vanno considerati soprattutto alcuni aspetti più specifici che riguardano la stessa vita dei ragazzi; narrazioni di ambiente infantile, adatte per essere sottoposte a riflessione da una prospettiva storica e sociale, e narrazioni di letteratura per ragazzi, in cui si dovrebbe valutare in positivo - e non solo in negativo - il potere di stimolazione delle esperienze in via di sviluppo oppure di convenzionale, o fuorviante evasione.

Di qui l'importanza, per l'educatore, di una conoscenza e di una valutazione critica di questi poteri dell'arte e in particolare della narrativa che si esprime nei diversi linguaggi (libro, film, fumetto, teatro, televisione) rivolti a lui come adulto o - direttamente o indirettamente - alle varie fasce dell'età evolutiva.

«La conoscenza di queste immagini e di queste rappresentazioni aiuta a capire meglio sia il fanciullo... sia quanto si aspettano da lui gli adulti». È da sottolineare che, mentre nelle autobiografie si tratta prevalentemente dell'infanzia di intellettuali, di estrazione borghese e cittadina, diversa è la questione che riguarda le narrazioni non autobiografiche dove possono apparire bambini di differenti ambienti, anche se non mancano pericolo di schematizzazioni stereotipe soprattutto in narrazioni a livello artistico inferiore.

Tenuto presente che il materiale narrativo ha una funzione di chiarimento educativo solamente se guidato da una conoscenza psicopedagogica, va sottolineato che esso può anche stimolare, attraverso la ripresentazione dell'infanzia, la miglior conoscenza personale degli adulti educatori. D'altra parte, «il modo di percepire e di pensare il fanciullo influisce sulle sue condizioni di vita, sul suo modo di essere e sui modi di comportarsi degli adulti nei suoi confronti» (1).

La conoscenza dell'uomo attraverso il fanciullo è stata anch'essa mitizzata. «Gli uomini - afferma ancora M. J. Chombart de Lauwe -

(1) M. J. CHOMBART DE LAUWE, *I segreti dell'infanzia e la società*, tr. it. Roma, Armando, 1974, p. 13.

hanno avuto sempre la tendenza a ricercare la natura e il significato degli esseri e delle cose nella loro forma originaria, la migliore e la più vera e quando non possono conoscere l'inizio di un essere o di una cosa creano un mito delle origini. I problemi che pongono a ognuno di noi il principio della vita individuale e il significato misterioso dell'esistenza umana hanno portata ad una certa mitizzazione del fanciullo e dell'infanzia» (2). Anche qui la «verità» non sta nel rifiuto dell'utilizzazione della narrativa come riflessione sui problemi psicologici ed educativi dell'infanzia, ma piuttosto nel suo riferimento anche alle scienze dell'uomo. Se «l'eterno fanciullo» e il bambino «padre e maestro dell'uomo» possono diventare certamente delle mitizzazioni pericolose sia per la conoscenza dell'universalità concreta del bambino, sia per quella dell'uomo adulto, è pur vero che vi è, in questi modelli sentimentali, un fondo di verità che non può essere ignorato e che una riflessione su molte «pagine» narrative offerte dai libri come dai nuovi linguaggi può risultare ricca di stimolanti suggestioni per gli educatori.

Il personaggio bambino, ragazzo e adolescente, nella letteratura e nel cinema è stato oggetto di studio dal lato estetico, psicologico e sociologico, ma la pedagogia ha affrontato il problema solo marginalmente e in riferimento solo ad alcuni personaggi più noti della letteratura giovanile come Pinocchio e Alice, o di una letteratura «adulta» che è stata poi «ridotta» *ad usum pueritiae*. Benché nella letteratura educativa del secolo scorso siano entrate tante opere, o parti di opere, solamente per il fatto di avere protagonisti o personaggi ragazzi (da alcune opere di Dickens a *Pel di carota* di Renard, per non citare che le più note), lo studio di tali opere e della caratterizzazione psicologica e sociale dei loro personaggi è solo un fatto recente. Quali siano poi, al di là della loro ambientazione storica, le possibili influenze sui modi di comportamento dei ragazzi di oggi delle vicende narrative letterarie e filmiche, che hanno per protagonisti personaggi coetanei ai lettori, è argomento abbastanza trascurato così come lo è quello della influenza dei personaggi minori, dei piccoli «vinti», che possono rappresentare punti di riferimento e di identificazione in ragazzi che si sentano emarginati e diversi in vario senso.

Inoltre, senza confondere narrazione con informazione, è da tener presente che i nuovi mezzi di comunicazione presentano anche una produzione filmica su problemi educativi (vita dei bambini nella scuola dell'infanzia, attività scolastiche e parascolastiche, settori del tempo libero,

(2) Idem, p. 13.

oltre ad argomenti interessanti l'educazione in senso lato e «tradizionale», come i problemi giovanili, della terza età e argomenti sociali in genere), il cui reperimento organizzato e l'utilizzo critico può rivelarsi importante specialmente per un arricchimento del sottofondo culturale di coloro che intendono dedicarsi a compiti in loro senso educativi.

La recente produzione filmica ha sempre maggiormente valorizzato la presenza dei personaggi infantili. La loro caratterizzazione ha però subito in genere un mutamento che appare significativo e degno di riflessione psicologica e pedagogica, esprimendosi in un negativismo, riflesso nella preoccupante situazione sociale ed esistenziale dell'uomo contemporaneo. Vi è una rappresentazione di un «bambino cattivo» nuova edizione. Mentre il «bambino cattivo» dei libri moralistici ottocenteschi era una marionetta strumentalizzata a beneficio dell'ideologia del bambino esemplare dei libri educativi - ideologia mirabilmente sottoposta a satira da Mark Twain -, questo nuovo bambino cattivo unisce ai tratti di un modello emergente dagli studi psicoanalitici sull'infanzia, le tinte fosche dei timori e della disperazione dell'umanità di oggi. Si tratta in genere di ragazzi «diabolici», con poteri soprannaturali che essi, inconsapevolmente e consapevolmente, esercitano non solo sull'ipocrisia degli adulti, ma anche sulle loro residue speranze esistenziali. Non più quindi il messaggio di speranza di fronte alla degenerazione diabolica degli adulti che ha reso insensibili anche i «buoni», come ad esempio in *Giocchi proibiti* di Clement (film di oltre quaranta anni or sono), ma un messaggio di disperazione che vede «ingenuamente» inquinati proprio i bambini, che un mondo di condizionamenti perversi, perché vuoti, ha fatto divenire strumenti di distruzione degli adulti, smascherando l'ultima ipocrisia dei «grandi» con un'ingenua coerenza nel male. Questi sconcertanti messaggi di molti film degli ultimi anni sono da considerare con una riflessione critica che, se ne approvi o meno l'impianto ideologico, può offrire spunti significativi anche da un punto di vista educativo.

Ciò che viene trascurato spesso dalle scienze dell'educazione e, correlativamente e non anche dall'istituzione scolastica che valorizza - e giustamente - le ricerche didattiche, è il fatto che «è incommensurabilmente grande il numero delle attività valide che non sono ricerca... Prima delle ricerche vengono le esperienze ordinarie e straordinarie della vita... Ci sono fatti educativi di enorme importanza: c'è la quotidianità che non trascorre senza imprevisti dolorosi e talora tragici⁽³⁾. L'assun-

⁽³⁾ F. DE BARTOLOMEIS, *Le attività educative*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 3.

to che «normalmente tutto va bene», che lo psicologo B. S. Bradley applica criticamente alla rappresentazione irrealistica dell'ambiente infantile da parte di alcuni studiosi, si può applicare anche ai programmi scolastici della scuola dell'obbligo e alle loro esasperazioni cognitive. Anche qui la narrativa assume il compito di presentare gli aspetti positivi e negativi di questa quotidianità che viene troppo spesso lasciata fuori dalla scuola e dalla pedagogia in genere.

M. Valeri

CARATTERI DEL FANTASTICO IN RAPPORTO ALL'IMMAGINE DELL'INFANZIA

Abbiamo trattato del fantastico in un nostro precedente lavoro ⁽⁴⁾. Fondamentale, per i riferimenti di autori e per le tesi di valorizzazione di fondo del fantastico è il saggio di Jacqueline Held, *L'immaginario al potere*, nonostante una sua certa frammentarietà ed eccessiva rapsodicità. Ci limitiamo qui ad alcuni riferimenti che confortano la nostra interpretazione del narrativo fantastico, commentandoli e collegandoli.

Per Freud sussiste una particolare affinità tra gioco infantile e creazione poetica, nella prospettiva di un'attività fantastica liberatoria che si esplica nelle quotidiane fantasticherie e della manifestazione del comico che Freud presenta soprattutto come motto di spirito.

Differente è l'interpretazione di Jung che si riferisce a un inconscio collettivo:

«Le fantasie degli uomini moderni sono in fondo solo una ripetizione di una vecchia credenza popolare che ebbe in origine la più ampia diffusione... È una fantasia sotterranea, un tempo era manifestata apertamente. Ciò che in noi affiora nei sogni e nelle fantasie, un tempo era costume cosciente o convinzione comune... Come il nostro corpo conserva ancora in molti organi i residui di antiche funzioni e di antiche condizioni, così il nostro spirito, che pure nel suo sviluppo ha sorpassato apparentemente quelle tendenze arcaiche istintive, porta ancora i segni caratteristici dell'evoluzione percorsa e ripete il remoto passato almeno nei sogni e nelle fantasie» ⁽⁵⁾.

⁽⁴⁾ M. VALERI, *Letteratura giovanile ed educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

⁽⁵⁾ G. JUNG, *Simboli della trasformazione*, in: *Opere*, Vol. V, Torino, Boringhieri, 1970, pp. 39-42.

Quella di Jung è una tesi che può essere accostata, in prospettiva antropologica, al concetto di Propp, secondo cui:

«La fiaba deve essere confrontata con gli istituti sociali del passato e in essa vanno ricercate le sue radici... Il racconto di fate ha conservato le tracce di forme ormai sparite nella vita sociale... bisogna studiare questi residui e questo studio dischiude le fonti di molti motivi del racconto di fate» ⁽⁶⁾.

Ma il termine «residui», presente in Jung come in Propp, non ci deve far ricavare una convinzione di una funzionalità e quindi inutilità o nocività di queste caratterizzazioni psicologiche e culturali. Non solo la storia della letteratura e delle arti, ma anche il valorizzarsi in positivo e, forse maggiormente, in negativo, della categoria del magico, nel mondo contemporaneo, chiariscono che non si tratta di residui in via di estinzione e che la loro funzione anche educativa in prospettiva di creatività e di regressione produttiva va valorizzata proprio anche per impedirne risvolti compensatori in vario senso negativi, di evasione e fuga magico-fantastica.

Va notato a questo proposito come le esperienze tecnologiche contemporanee della «realtà virtuale», espressione arbitrariamente mutuata dalla fisica contemporanea, possono manifestare questa ambivalenza produttiva e un'occasione di fughe fantastiche di un irrazionale recessionistico.

Una connessione e commistione tra magico, ludico e comico, si può ritrovare nella linea del fantastico, sia dalla parte del creatore del racconto (orale, scritto o audiovisivo), sia da quella del fruitore. Ciò avviene anche nel narrativo in genere, ma nel fantastico acquista una valenza che fa appello alle esigenze specificatamente emozionali e solitamente inconscie e in questo senso l'immagine dell'infanzia diviene non solo un'esigenza di ritorno (che non è detto sia regressione), ma occasione di messaggio utopico o distopico. D'altra parte, in questa linea del «come se» si ritrova un'ambivalenza. In positivo, una spinta creativa, liberatoria, socializzante; in negativo, un ripiegamento nel consolatorio, in una chiusura alla partecipazione. Come nel gioco le valenze positive del «come se» si possono intrecciare con quelle negative delle fughe distruttive, solo apparentemente ludiche, così il racconto fantastico può essere occasione di fuga nell'irreale horror, nel catastrofico o in certa pseudo-fantascienza che nulla ha da spartire con i caratteri della fantascienza a livello artistico-scientifico.

⁽⁶⁾ V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, tr. it. Torino, Einaudi, 1949, p. 31-35 e passim.

L'immagine fantastica del rovesciamento o del mondo alla rovescia è un'utopia presente nelle esigenze contestative delle tradizioni popolari e in una letteratura distopico-umoristica, in una linea della recente fantascienza: è anche presente nei desideri di rivalsa dei bambini sugli adulti, a cui si collegano alcune opere fantastico-umoristiche per i bambini (vedi *Il 35 maggio* di E. Kastner). Alla domanda «In quale paese desidereresti trovarti?», di un'inchiesta citata da J. Held, i bambini rispondono in forme polivalenti che assommano le esigenze di libera espressione ludico-fantastica, ai desideri contestativi e persino punitivi verso gli adulti:

«Nel paese in cui gli animali parlassero e gli uomini fossero felici - Nel paese in cui si sia tutti amici, senza prigionieri, poliziotti e litigi - Nel paese rovesciato, perché è giusto - Nel paese rovesciato perché punirei i grandi».

Pur non escludendo un «uso didattico» della fiaba, la sua valorizzazione esclusivamente storico-linguistica-cognitivistica viene a compromettere i significati magico-ludico-emozionali. Usare la fiaba come un «qualunque materiale strutturato»; «smontare, rimontare, trasformare liberamente»; «usare la fiaba come documento storico», sono tutte strade da non precludere, ma neppure da enfatizzare come gli unici percorsi didattico-educativi. È il fine complessivamente educativo che ancora una volta deve emergere.

Ogni scrittore artista trasmette un messaggio che il fruitore deve portare a sempre provvisorio e rinnovato compimento. Così è anche naturalmente, per i linguaggi narrativi non scritti, visivi e audiovisivi, o scritti e visivi (fumetti). Ma, in modo particolare nelle narrazioni fantastiche, i messaggi hanno una funzione ambivalente. Si può dire che le fiabe della tradizione popolare come molti racconti fantastici di autore (da *Alice nel paese delle meraviglie* a *Peter Pan*, dalle fiabe di Andersen allo stesso *Pinocchio*) si rivolgano, anche al di là delle intenzioni degli autori stessi, solamente ai bambini? Alice è citata alla Camera dei Comuni inglese, Peter Pan è esemplificato dagli psicologi, per non parlare delle analisi psicoanalitiche delle fiabe popolari (cfr. BETTELHEIM, FROMM). Pinocchio è presente nei modi di dire del senso comune che attingono largamente ai suoi personaggi ed episodi.

Particolarmente nella narrativa fantastica emerge spesso l'immagine del «puer eternus» rivissuto dall'autore. D'altra parte, vi può essere un'esigenza creativo-utopica dell'adulto autore che trasmette un messaggio implicitamente e a volte esplicitamente agli adulti e di cui il personaggio simbolico del bambino è tramite. Vi è in questo caso una forma legittima di idealizzazione che occorre distinguere dalle enfatizza-

zioni sentimentali e compensatorie o moralistico educative di tante narrazioni rivolte soprattutto ai bambini. È questa dimensione positivamente ideologica che sarà soprattutto oggetto di analisi nella ultima parte di questo studio sull'immagine dell'infanzia nei racconti fantastici di autore, attraverso la verifica in alcuni celebri personaggi-simboli.

M. Valeri

IL BAMBINO SIMBOLICO NELLA NARRATIVA FANTASTICA D'AUTORE

Introduzione

La fiaba d'autore, cosiddetta moderna è riconoscibile in opere di narrativa appartenenti al secolo scorso e all'attuale. Fra gli esempi più noti, di cui ci siamo occupati nella nostra ricerca, le opere di Hans Cristian Andersen e la produzione per l'infanzia di James Matthew Barrie; per le opere del nostro secolo il capolavoro di A. DE SAINT EXUPERY, *Il Piccolo Principe* e *Mio Piccolo Mio*. Quest'ultima è un'opera non molto conosciuta della scrittrice svedese Astrid Lindgren, sulla quale ci siamo soffermati nel nostro studio per non trattare solitamente della notissima *Pippi Lancstrump* (1940), *Pippi Calzelunghe* (1958), la cui protagonista è una bambina dalle connotazioni realistiche e insieme irreali, ricca d'ironia clownesca. Dotata di un forte spirito d'indipendenza e autonomia è pronta a far giustizia dei tanti lacrimevoli drammi al femminile di certa narrativa realistica ottocentesca ⁽⁷⁾.

Per gli autori stranieri di narrativa fantastica per l'infanzia che raccolgono attualmente molti consensi, vogliamo ricordare, tra gli altri anche Roald Dahl (South Wales, 1916). Continuatore di un'ideale tradizione nordica, pullulante di esseri mostruosi e potenti dalla filosofia primordiale, Dahl scrive fiabe dal linguaggio trasgressivo, ove è sempre viva la magica presenza del sogno ⁽⁸⁾.

In Italia il genere della fiaba moderna si configura come «un innesto tematico che nasce da una precisa esperienza storica, sociale, culturale. È una fantasia che fuoriesce a sinistra e non sempre edulcorata» ⁽⁹⁾.

⁽⁷⁾ Di questo e di altri aspetti, unitamente ai caratteri tipologici delle protagoniste della narrativa fantastica per l'infanzia, ci siamo occupati in un altro saggio di prossima pubblicazione.

⁽⁸⁾ An ordinary person, intervista a Roald Dahl, a cura di P. Bigozzi, Schedario, Firenze, Giunti, A. XXXVII, n. 2, 1989, p. 77.

⁽⁹⁾ M. ARGILLI, *Noterelle sulla fiaba moderna*, in: «L. G. Argomenti», Genova, A. XXI, n. 1-2, gennaio-aprile 1985, p. 33.

Quella che può essere considerata la prima pubblicazione del genere, si ha con *Totò il Buono* (1943), di Cesare Zavattini che presentava innovativamente un conflitto tra sottoproletariato e capitalismo. In un più recente periodo la produzione di Gianni Rodari, scrittore impegnato nel sociale che intese comunicare con le sue storie un messaggio democratico e liberatorio nei confronti dell'educazione scolastica tradizionale. Nella *Grammatica della fantasia*, riserva un posto di assoluto rilievo all'uso divergente della ragione e alle creazioni fantastiche dei bambini, adeguatamente stimolati all'uso dell'immaginazione creatrice ⁽¹⁰⁾.

Pur riconoscendo piena validità al racconto tradizionale per la inesauribile fonte di saggezza che continua ad offrire al di là del tempo, l'attenzione pare da qualche tempo rivolgersi alla creazione di un nuovo tipo di immaginario che preveda un tipo di «fantastico» non inteso quale sinonimo d'angosciante ma bensì «funzione» di rigenerazione cartacea ⁽¹¹⁾.

Possiamo così affermare:

«Il genere fantastico offre grandi vantaggi, poiché gli eventi appaiono ovviamente irreali o comunque assai remoti e non rappresentano perciò uno stimolo emozionale potente come quelli collegati alla realtà e perciò più probabili» ⁽¹²⁾.

A questo «nuovo» immaginario, gli scrittori più sensibili alla problematica del narrativo in chiave pedagogica, mostrano particolare interesse. Noi qui per brevità ricorderemo solo alcuni la cui produzione si rivolge in parte o esclusivamente alla narrativa giovanile: G. Arpino, M. Argilli, I. Calvino, B. Munari, R. Piumini. Accanto ad essi le scrittrici: B. Solinas Donghi, P. Pallottino, B. Pitzorno che assegnano ruoli da protagonista ai personaggi femminili delle loro storie.

C. M. Forlì

⁽¹⁰⁾ Cfr. G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1972. G. RODARI, *Quello che i bambini insegnano ai grandi* in: *Esercizi di Fantasia*, Ed. Riuniti, Roma, 1981, p. 76.

⁽¹¹⁾ In difesa della funzione rasserenatrice e semplificatoria della vita offerta dalla fiaba classica: cfr. B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1983. Sulla significatività dell'esperienza fantastica vedi le affermazioni significative di autori che in tempi e modi diversi valorizzano l'esperienza fantastico-creativa: J. DEWEY, *Esperienza e natura*, (1925), Torino, G. B. Paravia, Torino, 1948; L. S. VYGOTSKIJ, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, (1930), Roma, Ed. Riuniti, 1972; F. DE BARTOLOMEIS, *Letteratura per l'infanzia: «Scuola e città»*, Firenze, Febbraio 1961, p. 46 e passim; J. HELD, *L'immaginario al potere*, Roma, Armando, 1978.

⁽¹²⁾ S. J. FENWICH, *Genitori ragazzi e libri*, Roma, Armando, 1970, p. 48.

DAL FANTASTICO DEL BAMBINO AL BAMBINO FANTASTICO

Le produzioni narrative più vicine ai nostri giorni, ci consegnano, pertanto un'immagine infantile più fresca ed autentica, meno idealizzata, liberata da aspettative adultistiche devianti, o mitizzata entro un'aura di sogno nostalgico, in entrambi i casi allontanata dal bambino reale. Così, proprio attraverso la storia della narrativa dedicata o dedicabile all'infanzia, possiamo ricostruire, seppur con percorsi talvolta poco lineari, la dimensione ideologica di questa categoria, sulla quale si proiettano, sin dai tempi della sua «scoperta» come categoria sociale⁽¹³⁾, esigenze e fini specifici di ogni epoca culturale, che sanciscono in definitiva, la «subalternità dell'infanzia rispetto all'orizzonte adultistico borghese»⁽¹⁴⁾.

Possiamo affermare che la rappresentazione offerta dai personaggi, sia di origine fantastica o realistica, è sempre in relazione alla fenomenologia del tempo storico; ne deriva che il bambino di cui si parla, trasfigurato da istanze letterarie, ideologiche ed emozionali, proprie di ogni autore, non può certamente fornirci dati oggettivi sulla realtà della condizione infantile ma bensì ci rivela l'esistenza e la forte viscosità di modelli comportamentali creati dall'adulto e destinati ai bambini del quotidiano, affinché, quest'ultimi, siano iniziati ai valori sociali codificati. I modelli offerti dai personaggi possono essere fruiti dai giovani lettori con valenze sia imitative che compensative ma è pur vero che l'identificazione nei personaggi della storia, purché rispondenti alle necessità del fruitore, garantiscono in linea di massima un momento propedeutico alla risoluzione di certe conflittualità esistenziali. Questo è tanto più vero a proposito della narrativa fantastica e in particolare al suo tipico effetto «allontanamento». Esso, legato alla straordinarietà delle vicende narrate, da un lato mitiga certi effetti d'identificazione passiva e dall'altro garantisce l'estensione di un quotidiano talvolta monodimensionale.

A prescindere qui dalle varie considerazioni pedagogiche e psicologiche inerenti al fantastico, che sono state già chiarite in altra parte di questo saggio, vogliamo addentrarci nel nucleo fondamentale della nostra indagine e cioè sul personaggio infantile della narrativa fantastica e sui modelli proposti. Fra le varie rappresentazioni del bambino⁽¹⁵⁾,

⁽¹³⁾ Cfr. N. POSTMAN, *La scomparsa dell'infanzia*, tr. it. E. Coccia, Roma, Armando, 1987.

⁽¹⁴⁾ F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari*, Bari Dedalo, 1985, p. 11.

⁽¹⁵⁾ Fra le categorie d'appartenenza del personaggio infantile possiamo identificare tre fondamentali: il *personaggio simbolico* (espressione dei valori ideali romanticamente

presenti nella narrativa fantastica d'autore, la categoria del personaggio simbolico appare con molta frequenza. Possiamo definirlo il topos del «bambino natura» o dell'illimitata determinabilità del bambino, che viene codificato mediante precise caratteristiche tipologiche ricorrenti, tutte volte a sottolineare l'unicità redentrice dell'infanzia, nei confronti di una condizione adulta limitata e ordinaria, deprivata dall'aura di felicità esistenziale appartenente ad un paradiso irrimediabilmente perduto.

L'immagine dell'infanzia come mito, così come quella del bambino-natura, sono da considerarsi una conquista dell'età borghese, entrambe diverranno ricorrenti, con maggior intensità alla fine del XIX secolo ⁽¹⁶⁾.

L'infanzia appare pertanto come il tempo della possibilità indefinite, in contrapposizione al tempo limitato e perciò peggiore, privo di sogni e di illusioni dell'età adulta ⁽¹⁷⁾. Il mito romantico, nella sua ambivalenza, percepisce nel bambino da un lato l'uomo perfetto, dall'altro teme l'incontrollabile «effervescenza» di una natura infantile non ancora dominata; in ogni caso pone la massima attenzione sulle opportunità di una condizione «in fieri», propria del fanciullo, confermando stereotipi e pregiudizi rappresentativi. Così, è arduo tracciare una storia dell'infanzia, partendo dal punto di vista del bambino reale, di cui si continua, forse, a non conoscerne la vera identità, parimenti a quel che preferiva Rousseau nella prefazione all'*Emilio*: Non si conosce punto l'infanzia.

Ne consegue un costante allontanamento della rappresentazione dell'infanzia da una condizione esistenziale oggettiva. Del resto, in tempi

assegnati all'infanzia), il *personaggio apparentemente reale* (dalle connotazioni realistiche e insieme simboliche), il *personaggio modellato* (rappresentazione delle varie dimensioni ideologiche): cfr. M. J. CHOMBART DE LAUWE, *I segreti dell'infanzia e la società*, Roma, Armando 1974, pp. 41 e passim.

Degli stereotipi frequentemente usati nei personaggi infantili di derivazione fantastica o realistica ci siamo occupati in una precedente ricerca: cfr. C. M. FORLÌ, *L'immagine dell'infanzia nella narrativa fantastica d'autore*, in: *Immagine dell'infanzia nei linguaggi narrativi*, a cura di M. Valeri, Dipartimento di Studi Sociali, Facoltà di Magistero, Firenze, Offset, 1991.

⁽¹⁶⁾ Cfr. D. RITCHER, *Il bambino estraneo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 257 e passim.

⁽¹⁷⁾ Sono considerazioni che ci rimandano inevitabilmente alle affermazioni di Schiller sulla natura esterna, fondamentalmente buona, e su quella del bambino, intesa romanticamente: cfr. F. SCHILLER, *Della poesia ingenua e sentimentale*, in: N. ACCOLTI, G. VITALE, *Il Pensiero Estetico di Schiller*, Milano, 1950, pp. 3-4. Possiamo ancora fare riferimento alla poetica del «fanciullino» di Giovanni Pascoli: «...Tu sei il fanciullo eterno che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta...»: cfr. G. PASCOLI, *Il Fanciullino*, Milano, Feltrinelli, 1982.

più recenti, l'infanzia, nonostante le lezioni freudiane e post-freudiane, ha continuato ad essere considerata la sede privilegiata della purezza e della bontà, topos anche oggi non completamente superato. Non è raro infatti, imbattersi in forme di apologia del personaggio infantile con utilizzazioni di immagini maggiormente rispondenti alla cultura odierna, unitamente a linguaggi e forme interpretative che possono far riemergere, a nostro parere, dei nuovi pregiudizi⁽¹⁸⁾.

Nel nostro studio, lo stereotipo del personaggio simbolico, ovvero l'archeotipo dell'infanzia come utopia, è emerso con particolare pregnanza significativa in quattro narrazioni fantastiche d'autore: *La Regina delle Nevi*, *Peter Pan nei Giardini di Kensington*, *il Piccolo Principe*, *Mio Piccolo Mio*⁽¹⁹⁾. I motivi della scelta si precisano oltreché nella grande rappresentatività delle opere e degli autori, anche per alcune caratteristiche comuni ai vari personaggi e alle vicende espresse nelle opere. L'appartenenza ai periodi storici differenti e lontani tra loro non è casuale, ma intende porre in rilievo come, nonostante i diversi contesti ideologici e culturali di provenienza, i personaggi infantili mostrino specifici tratti ricorrenti di ordine fisico e psicologico. È necessario premettere che i personaggi, pur appartenendo all'universo fantastico o al realistico, sono sempre espressione di un immaginario concreto, in quanto nell'opera fantastica come nel personaggio fantastico deve vigere sempre un'eco della quotidianità del fruitore, sia essa di tipo fisico o emozionale. Così, nelle opere di narrativa fantastica, riscontriamo dei tratti di ordine fisico tanto frequenti da sembrare dei simboli dell'infanzia. A tal proposito si afferma:

«Capelli biondi, riccioli di seta chiara, riflessi d'oro, sono davvero privilegio dell'infanzia. La guancia rotonda, fresca, spesso rosa, talvolta abbronzata o pallida è altrettanto tipica»⁽²⁰⁾.

⁽¹⁸⁾ Cfr. B. S. BRADLEY, *L'infanzia come paradiso*, in: *Immagini dell'infanzia*, tr. it. A. Berti, Bologna Il Mulino, 1991, pp. 211-240.

⁽¹⁹⁾ *La Regina delle Nevi*, in: ANDERSEN, *Fiabe*, (1835 e sgg), tr. it. A. M. Castagnoli, M. Rinaldi, a cura G. Rodari, Torino, Einaudi, 1970, pp. 123-149. Per il titolo non si riscontra uniformità di traduzione. I. MARCHETTI in: *Andersen*, Firenze, Le Monnier 1966, alla p. 51, riporta *La Regina delle Nevi*, mentre nella raccolta Einaudi, su citata, leggiamo *La Regina della neve*. Noi propendiamo per la prima traduzione, che riteniamo più significativa.

Peter Pan nei Giardini di Kensington, di: J. M. BARRIE, (1906), tr. it. R. Gorgoni, Milano, Rizzoli, 1981; *Il Piccolo Principe* di: A. de Saint Exupery, (1943), N. B. Bregoli, Milano, Bompiani, 1989; *Mio Piccolo Mio* di: A. LINDGREN, Tr. it. A. HELLESTROM, D. Zioliotto, Firenze, Vallecchi, (1954).

⁽²⁰⁾ M. J. CHOMBART DE LAUWE, *I segreti...*, op. cit., p. 52.

Nei personaggi di origine fantastica, di cui ci siamo occupati nel nostro lavoro, la presenza dei caratteri simbolici si evidenzia con maggiore pregnanza significativa in *Peter Pan* e nel *Piccolo Principe*. Entrambi espressione di un'infanzia mitizzata, evadono dal mondo adulto costrittivo e poco disponibile alle esigenze di verità e purezza dell'infanzia, idealmente cristallizzata nell'archetipo del Puer Aeternus. Il personaggio simbolico, del resto, appare disgiunto dal piano reale e le sue doti, le sue qualità, più che rappresentare delle caratteristiche individuali, costituiscono, invece, un modo di essere dell'infanzia. Così il Principe-bambino, creatura fragile e indifesa, appare, ancor più di Peter Pan, staccato da contesti familiari. La sua provenienza, così come la sua breve e sofferta esperienza è straordinaria. Sia Peter Pan sia il Piccolo Principe appartengono alla categoria dell'infanzia idealizzata e pertanto devono interrompere con l'ordinarietà delle cose: il primo sceglierà di vivere perpetuamente in un mondo di sogno, fuori da logiche e convenzioni tradizionali, il secondo sceglierà di morire, o poeticamente, di tornare alla sua stella di origine. Una caratteristica peculiare riguardante la natura del personaggio simbolico è identificabile nella «fragilità» della sua esistenza terrena. Esso è infatti rappresentato non come un essere in evoluzione ma bensì creatura senza passato né avvenire, che sfugge il tempo. È insomma il significante di verità eterne ed immutabili che l'adulto ha ormai dimenticato ma riconoscibili nell'archetipo infantile che possiamo identificare in quest'immagine: pura, senza tempo né spazio, caratterizza il desiderio nostalgico per una dimensione integrata con la natura, in uno spazio infinito e libero, racchiuso nel mito. Nello stesso tempo, il fanciullo idealizzato, puro ed innocente, senza legami né limite alcuno, è in alcuni autori utilizzato quale significante della precarietà e della intima sofferenza dell'infanzia, rappresentata in condizione di solitudine e abbandono, a cui l'adulto, anche volendolo, non può porre rimedio, perché lontano dalla logica implacabile del bambino simbolico. L'infanzia, in questa prospettiva, sottolinea la sua «primitività» intesa come «non socializzazione», ovvero come «estraneità» dal mondo costrittivo e ideologicamente contaminato degli adulti, allontanati irrimediabilmente dalla mitica fonte della purezza originale: la creazione del personaggio simbolico tende appunto a sottolineare l'incomunicabilità drammatica dei due mondi.

L'infanzia è pertanto sede delle virtù ideali, rappresentate dai personaggi in misura più o meno accentuata a secondo del grado di «autenticità» da essi espresso. Il protagonista del racconto *Mio Piccolo Mio*, è un bambino innocente, puro, ricco di ardimentoso coraggio; ma per poter esprimere queste sue intime caratteristiche il piccolo Mio dovrà lasciare

la dimensione terrena, tra l'altro poco gratificante per i continui soprusi degli adulti, e rifugiarsi così nel *Paese Lontano*, immagine dell'Aldilà o di un regno fantastico e magico, fuori dalla comune percezione. Così anche Gerda, la piccola protagonista della fiaba di Andersen, partecipa a questo universo di «estraneità» della condizione infantile: dopo mille avventure si reinserirà nella realtà pur sempre meravigliosa, idealizzata dall'autore in una cornice romantica di sogno nostalgico.

Il distacco del personaggio simbolico dai tratti ordinari, espressione di una quotidianità considerata banale e «deviante», è utilizzata ancora come rappresentazione del disagio negli adulti, che ormai deprivati da quella serena giocosità del mondo infantile, provano l'ambivalente desiderio del «ritornar fanciulli», onde immergersi in modalità di vita più autentiche e gratificanti. Così, il personaggio simbolico della narrativa per l'infanzia vive in un'area magica di sogno, fuori delle contaminazioni di un tempo che abbrutisce. A questa immagine si accompagna inevitabilmente la solitudine dell'infanzia, sfera mitica lontana dall'ordinarietà. Ora, se la categoria della solitudine è intesa come isolamento volontario nei personaggi mitologici tradizionali, nei «simbolici» è invece una condizione necessaria a sottolineare questa «alterità» che sancisce in definitiva la subalternità dell'età adulta alienata da se stessa e dai valori ideali dell'infanzia. In questa prospettiva possiamo affermare la creazione di una nuova tipologia di significati, più adatti a sottolineare il disagio dell'epoca moderna. Parimenti, e in maniera ambivalente, si delinea l'immagine ideologica (che trova comunque delle dolorose risposdenze sul piano realistico) di un'infanzia solitaria, trascurata da una società condizionata e condizionante. I protagonisti delle storie che abbiamo scelto partecipano intensamente a questo universo di precarietà, di sofferenza e insofferenza, di fragilità e isolamento, sottolineando con le loro vicende i desideri nostalgici e talvolta drammatici di coloro che vivono in una dimensione già definita.

Kay e Gerda, i due bambini protagonisti della fiaba di Andersen, vivono con la nonna, figura appena delineata nell'intera vicenda, mentre dei genitori non si fa alcuna menzione, quasi a sottolineare l'indipendenza necessaria all'evasione dall'ordine preconstituito. Similmente Peter Pan è abbandonato dalla mamma che non gli perdona la fuga a pochi giorni dalla nascita e vive una condizione melanconica, allietata da nomi e fate, nella natura fantastica dei Giardini. Il Piccolo Principe viene addirittura da una stella. Il protagonista della fiaba di A. Lindgren, *Mio Piccolo Mio* vive la sua esistenza ordinaria come orfano ed è continuamente bistrattato da zii poco amabili. Se ne deduce che gli autori esprimono il distacco dei loro personaggi infantili da condizioni

familiari positive e rassicuranti per poter meglio sottolineare la mitica esistenza infantile, usando per lo più il topos del «bambino derelitto» che evade con varie modalità dalla vita reale, insoddisfacente e alienante. Quest'immagine che potremmo definire dell'*evaso per eccellenza*, è comune ai personaggi delle opere prese in esame. Kay è rapito dalla Regina delle Nevi, e quindi viene allontanato dalla sua esistenza per lo più codificata; Peter Pan, lo abbiamo già visto, fugge via più volte desideroso di provare l'esistenza inebriante dei fantastici Giardini. Il Piccolo Principe, precipitato sulla Terra forse per colmare il baratro esistente tra il mondo infantile e quello adulto, farà ritorno alla sua Stella quando si renderà conto dell'impossibilità della sua esistenza terrena, lui così fragile ed etereo. Il personaggio simbolico sottolinea il disagio esistenziale della condizione umana e l'inconciliabilità delle logiche appartenenti al bambino e all'adulto: il primo esponente dell'effervescenza giovanile, aspira alla scoperta ludica di nuovi misteri, talvolta con insofferenza manifesta (come nel caso del *Piccolo Principe*), l'altro è rappresentazione di desideri frustrati e irrealizzabili. Ma la creazione di personaggi fantastici «essenzializzati» che conservino cioè echi di vita primordiale, riveste funzioni eminentemente catartiche non solo per i fruitori (talvolta e con fare aprioristico identificati esclusivamente nel pubblico infantile) ma in particolar modo per gli stessi autori che diffondono nei loro racconti luci autobiografiche.

In alcune opere di narrativa fantastica che potremmo definire «dedicabili all'infanzia», come ad esempio *Peter Pan* e il *Piccolo Principe*, le valenze sopra descritte sono facilmente rilevabili, specialmente seguendo il commento alle azioni dei protagonisti fatti dagli stessi autori e inseriti all'interno della narrazione ⁽²¹⁾.

Pertanto il personaggio dai tratti essenzializzati risponde alla necessità di preservare i sogni degli adulti; il ricordo, talvolta esso stesso mitificato, di una certa originalità perduta, è, insomma, una risposta seppure parziale all'alienazione del tempo vissuto. *Peter Pan* come il *Piccolo Principe* sono centrati sul motivo ricorrente dell'idealità romantica del bambino simbolico, avulso del reale. L'adulto deprivato da condizioni esistenziali motivanti, appare nelle produzioni di questo tipo, dram-

⁽²¹⁾ Come esemplificazione possiamo considerare il nostalgico e doloroso commento di J. Barrie alle azioni del suo personaggio: «Ah, Peter! Noi che abbiamo commesso il grande errore, quanto diversamente ci comporteremmo in una seconda occasione!... Ma... non c'è seconda occasione, non c'è per la maggior parte di noi, quando arriviamo alla finestra è Ora di Chiusura. Le sbarre di ferro sono lì a vita». In: *Peter Pan nei Giardini di Kensington*, op. cit., p. 107.

maticamente scisso dai valori originari e pertanto appare in posizione subalterna rispetto al bambino rappresentato. Così nei frequenti dialoghi del *Piccolo Principe*, il personaggio adulto (un pilota in parte assorbito da fattori contingenti), fa da contraltare al Principe-bambino, dotato, invece, di saggezza e lungimiranza superiori:

«Gli uomini - disse il Piccolo Principe - s'imbucano nei rapidi, ma non sanno più che cosa cercano. Allora si agitano e girano intorno a se stessi» (22).

L'incertezza e l'infelicità sostanziale del primo Peter Pan, costretto a rimaner sospeso tra la dimensione di fanciullo ed uccello, trovano ancora una volta un preciso riferimento autobiografico. Nella biografia di sua madre Margareth Ogilvj, il suo autore scrive:

«Il terrore della mia infanzia era la consapevolezza che sarebbe venuto un tempo in cui anch'io avrei dovuto rinunciare ai giochi e non sapevo come avrei fatto (questo tormento mi ritorna ancora nei sogni, quando mi scopro a giocare a palline di vetro e mi giudico con severa riprovazione), sento che devo continuare a giocare in segreto» (23).

L'infanzia appare un'isola segreta e remota, cui è riservato il tempo del ludico, percepito come drammaticamente transitorio. I vari personaggi che esprimono questo disagio esistenziale sono accomunati da azioni straordinarie e da peculiarità psicologiche.

Il Piccolo Principe è una creatura dotata di grande determinazione, ma i capelli biondi, il fisico minuto, il pallore, sottolineano la fragilità della sua esistenza:

«Incominciava ad addormentarsi, io lo presi tra le braccia e mi rimisi cammino. Ero commosso. Mi sembrava di portare un fragile tesoro. Mi sembrava che non ci fosse niente di più fragile sulla Terra. Guardavo alla luce della luna quella fronte pallida, quegli occhi chiusi, quelle ciocche di capelli che tremavano al vento...» (24).

(22) *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 107.

(23) J. BARRIE, in: R. Gorgoni, pref. a *Peter Pan...*, op. cit., p. 14.

(24) *Il Piccolo Principe*, op. cit., 106.

La fragilità dell'essere e dell'esistenza umana sono ben espliciti anche in Peter Pan:

«Povero piccolo metà e metà... Non riuscirai mai più a volare, nemmeno nei giorni di vento, dovrai vivere qui sull'Isola, per sempre» ⁽²⁵⁾.

Un altro dato caratteristico che si evidenzia nell'analisi del personaggio simbolico è la relazione intima stabilita con la natura, per la quale nutre contemplazione estetica, unitamente alla facoltà di comunicare direttamente con gli esseri che la popolano, di cui condivide capacità divinatorie e profonda saggezza:

«Addio - disse la volpe. - Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che col cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi... Gli uomini hanno dimenticato questa verità. Ma tu non devi dimenticare. Tu diventi responsabile per sempre di quello che ha addomesticato» ⁽²⁶⁾.

E ancora:

«Dove sono gli uomini? - riprese dopo un po' il Piccolo Principe. - Si è un po' soli nel deserto... - si è soli anche con gli uomini - disse il serpente» ⁽²⁷⁾.

Gli animali possono appartenere ad un'ambiente domestico sicuro oppure selvaggio, a seconda delle funzioni connotative scelte dall'autore. Nel *Piccolo Principe*, la volpe, lungimirante e saggia, confida al protagonista, dotato di pari sensibilità, verità esoteriche:

«...Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che col cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi» ⁽²⁸⁾.

Il fanciullo simbolico si identifica nell'animale simbolico e nella natura di cui il bambino è diretta emanazione. Ne deriva la comprensione e l'espressione di linguaggi simili, punteggiati da tanti silenzi, densi di significati esoterici, incomunicabili.

⁽²⁵⁾ *Peter Pan*, op. cit., p. 65.

⁽²⁶⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 106. Sull'identità arcaica uomo-natura: cfr. M. L. VON FRANZ, *Le fiabe interpretate*, tr. it. N. Neri, Torino, Boringhieri, 1980.

⁽²⁷⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 80.

⁽²⁸⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 98.

Così il Piccolo Principe, ben capisce il destino di morte che il serpente gli ricorda e nel silenzio stabiliscono il misterioso accordo:

«Potrò aiutarti un giorno se rimpiangerai il tuo pianeta. Posso...
- Oh! Ho capito benissimo - disse il Piccolo Principe - Ma perché parli sempre per enigmi? - Li risolvo tutti, disse il serpente. E rimasero in silenzio» ⁽²⁹⁾.

Naturalmente non tutti gli animali presenti nei racconti fantastici sono collocabili nell'universo simbolico: però la maggior parte di essi, in misura variabile, ovvero in relazione al fanciullo rappresentato, esprimono significati nascosti relativi al bambino, alla natura, alla vita degli uomini. Nella *Regina delle nevi*, gli uccelli svolgono un duplice ruolo: consolatorio e salvifico ma anche strumento di presagio drammatico:

«I passerì volavano lungo le sponde e cantavano come per consolarla... Allora fu come se fuori passasse volando un grande uccello davanti alla finestra» ⁽³⁰⁾.

E ancora:

«Allora la piccola Gerda fu molto spaventata e si mise a piangere ma nessuno la sentì, all'infuori dei passerì, e loro non potevano riportarla a terra, volavano lungo le sponde e cantavano, come per consolarla» ⁽³¹⁾.

La funzione dell'animale è quella di mediare la natura, esprimendo le sue leggi e le sue realtà ma è sempre una natura percepita in maniera fantastica ed ideale, sottratta alle dimensioni temporali. Gli uomini, in quanto esseri socializzati, non fanno più parte dell'universalità primordiale di cui hanno smarrito il ricordo e parimenti constatano l'inevitabile privazione di quei poteri magico-creativi, che invece costituiscono l'essenzialità del bambino simbolico. Questi, esponente di un'altra umanità non corrotta né corruttibile, si mostra indifferente se non ostile alle preoccupazioni degli adulti, ritenute spesso inutili e talora commentate con ironia:

⁽²⁹⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 83.

⁽³⁰⁾ *La Regina delle Nevi*, op. cit., pp. 125-129.

⁽³¹⁾ *La Regina delle Nevi*, op. cit., p. 129.

«Io conosco un pianeta su cui c'è un signor Chermisi. Non ha mai respirato un fiore, non ha mai guardato una stella. Non ha mai voluto bene a nessuno. Non fa altro che addizioni e tutto il giorno ripete come: - Io sono un uomo serio! - Ma non è un uomo è un fungo»⁽³²⁾.

Il silenzio e la tristezza testimoniano l'impossibilità del dialogo nei confronti degli adulti ma anche la consapevolezza, da parte del bambino simbolico, di un'ineluttabile drammaticità dell'esistenza. Il silenzio appare pertanto un mezzo difensivo della propria fragilità, la necessità di celare una natura vivamente emozionale, incomprensibile a chi non assegna importanza alle piccole cose. Così, il personaggio infantile diventa il messaggero di questo mondo simbolico e magico ove regnano verità esoteriche accessibili solo a pochi eletti, quei pochi che possiedono la sensibilità necessaria per «vedere bene solo col cuore, l'essenziale è invisibile agli occhi... gli uomini hanno dimenticato questa verità»⁽³³⁾.

Anche Peter Pan, come il «principe-bambino», vive nell'eternità del silenzio, che egli stesso sottolinea mediante lo struggente suono del flauto, l'unico mezzo di comunicazione con gli esseri di natura meravigliosa che popolano il suo mondo. La categoria della solitudine, se da un lato evidenzia la purezza primordiale dell'infanzia e il distacco dalle varie ideologie sociali, dall'altro, proprio nel topos dell'isolamento, palesa il rifiuto e l'abbandono dell'infanzia ma anche dell'adulto. Potremmo allora parlare dell'esistenza, nelle opere di narrativa fantastica per l'infanzia, di due motivi ricorrenti facenti parte entrambi della categoria del simbolico: la solitudine dell'infanzia ma anche, e forse con maggiore significatività, la solitudine dell'adulto che ricerca nel bambino il passato e l'avvenire non solo individualmente ma come speranza di rinnovamento sociale.

Così, Barrie sottolinea l'abbandono cui sottopone il suo personaggio:

Oh mamma - disse Peter tra sè - Se tu sapessi chi c'è seduto ai piedi del tuo letto... - Peter chiamò: - Mamma mamma! - Ma lei non sentì, invano batté le piccole mani contro le sbarre di ferro: dovette rivolgersene singhiozzando ai Giardini e non rivide più la sua cara mamma»⁽³⁴⁾.

⁽³²⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., pp. 36-37.

⁽³³⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 98.

⁽³⁴⁾ *Peter Pan*, op. cit., pp. 101-107.

Il piccolo protagonista della fiaba di A. Lindgren osserva:

«...Dappertutto, ove una lampada brillava, un bambino stava cenando con la sua mamma e il suo papà, non potevo dimenticarlo, soltanto io me ne stavo lì fuori al buio. Solo...» ⁽³⁵⁾.

Nella fiaba di Andersen la solitudine si esprime come immobilità spirituale dell'animo umano, eccessivamente assorbito dai calcoli razionanti della mente, simbolizzata nella metafora del freddo e della morte:

«Kay rimase solo nella sala vuota e gelata, lunga molti chilometri; e pensava e pensava tanto che la testa gli scoppiava: stava seduto tutto rigido e silenzioso, si sarebbe creduto che fosse morto assiderato ⁽³⁶⁾.

Il particolare modo di sentire del bambino simbolico, la sua natura diversa, sono indicati da segni costanti utilizzati come metafora dei valori simbolici. Così gli *occhi*, lo sguardo, sono dotati di profondità sconosciute all'adulto. Il Piccolo Principe possiede poteri misteriosi, il suo sguardo va oltre il sensibile, il mero dato; pertanto egli è in grado, così come è indicato all'inizio della narrazione, di vedere nel disegno del suo autore «il serpente boa dal di dentro e dal di fuori» o ancora, di scorgere «pecore attraverso le casse».

Similmente, gli occhi di Peter Pan esprimono inquietudine e sofferenza d'abbandono; il senso di tristezza, peraltro affascinante, è profuso del resto in tutta l'opera a significare l'impossibile unione di egoismo e amore, e la conseguente dolorosa rinuncia ai desideri, all'avventura gratuita, alla fanciullezza, l'unica età dell'uomo che è più vicino alla magia, alla fede, all'altruismo come all'egosimo, e di cui, purtroppo «non c'è una seconda occasione... non c'è per nessuno di noi...».

E l'indefinito, l'inquietante malinconia caratterizzano le azioni dell'eterno fanciullo:

«E, prima di tutto, senza sapere il perché, guardò in alto con le manine giunte e da quel momento i suoi occhi rimasero fissi verso Occidente» ⁽³⁷⁾.

⁽³⁵⁾ *Mio Piccolo Mio*, op. cit., p. 11.

⁽³⁶⁾ *La Regina delle Nevi*, op. cit., p. 147.

⁽³⁷⁾ *Peter Pan*, op. cit., p. 81.

Gli occhi possono anche assolvere una funzione consolatoria, come nel caso delle «mille stelle che ridono», regalate dal Piccolo Principe al suo amico per consolarlo dell'imminente abbandono:

«Quando tu guarderai il cielo, la notte, visto che io abiterò in una di esse, allora sarà per te come se tutte le stelle ridessero: Tu avrai, tu solo, delle stelle che sanno ridere» ⁽³⁸⁾.

Oppure, gli occhi assolvono funzione di significante nei confronti di desideri nostalgici la cui impossibilità di realizzazione provoca dolore e tristezza:

«Gli uccelli gli portavano notizie sui giochi dei bambini e delle bambine e gli occhi di Peter si riempivano di lacrime di tristezza» ⁽³⁹⁾.

Un'altro segno tipologico frequentemente usato dagli autori per sottolineare i tratti simbolici dei loro personaggi è il *sorriso*. Esso è la manifestazione di significati ambigui, talvolta esoterici; malinconia per il presagio di un futuro incerto e misterioso. Accanto ad esso il *riso* può essere utilizzato come metafora di struggente rimpianto:

«Mi sentii gelare di nuovo per il sentimento dell'irreparabile. E capii che non potevo sopportare l'idea di non sentire più quel riso... Era per me come una fontana nel deserto» ⁽⁴⁰⁾.

Altro tratto ricorrente è il *sonno*, che è associabile all'idea della morte, simbolo della fragilità dell'esistenza, della inevitabile scomparsa dell'infanzia e delle sue leggi; esemplificazione che possiamo riconoscere in molte immagini del Piccolo Principe.

«Incominciava ad addormentarsi, io lo presi tra le braccia e mi misi in cammino. Ero commosso. Mi sembrava pure che non ci fosse niente di più fragile sulla Terra... È l'immagine di una rosa che risplende come la Fiamma di una lampada, anche quando dorme. E lo pensavo ancor più fragile. Bisogna ben proteggere le lampade: un colpo di vento le può spegnere» ⁽⁴¹⁾.

⁽³⁸⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 116.

⁽³⁹⁾ *Peter Pan*, op. cit., p. 70.

⁽⁴⁰⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 114.

⁽⁴¹⁾ *Il Piccolo Principe*, op. cit., p. 106.

Concludendo queste brevi osservazioni sulla natura del personaggio simbolico vogliamo evidenziarne la funzione prioritaria ovvero quella di comportamento ideale, modello guida per l'adulto. È insomma una vera e propria razza a parte che simboleggia la vita, l'umanità alla sorgente e perciò dotata di remoti poteri, derivati da una natura speciale che protegge dalle brutalità ma anche dalle banalità del quotidiano oggettivo. Del resto il «serpente», simbolo della mondanità, della corruzione e della corruttibilità, rispetta la purezza originaria di cui è portatore il principe-bambino. Per questa «verginità» spirituale il bambino ideale possiede legami sia con il mondo scomparso ma anche con l'avvenire. È dunque il bambino destino, testimone della speranza innovativa. Questo particolare significato può essere veicolato anche dai personaggi appartenenti al genere fantascientifico; essi, appunto, possono indicare il cammino, le possibilità di miglioramento dell'umanità corrotta. Il personaggio simbolico è il bambino eterno, privo di dimensioni spazio-temporali, espressione di verità incorruttibili di cui è depositario. Pertanto, al fine del mantenimento dei valori virginei è necessario che i personaggi simbolici evitino la contaminazione della logica adultistica ciò è possibile solo con la morte o la fuga in dimensioni eternamente fantastiche. Così il Piccolo Principe rifiuterà la dimensione terrena e Peter Pan, vivendo solo la dimensione presente e obliando in lui qualsiasi ricordo, rinuncerà a crescere: diventare adulti significa perdere un tesoro irrinunciabile, con la creazione del mito si crea l'immortalità per quei valori che meritano di essere trasmessi. I messaggeri migliori sono naturalmente i bambini, immagini di un Paradiso anteriore che vive nel ricordo nostalgico di ciascuno di noi.

C. M. Forlì

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD G., 1960 - *La poétique de la reverie*, Paris; tr. it. *La Poetica della Reverie*, Bari, 1984.
- BERNARDINIS A. M., 1971 - *Pedagogia della letteratura giovanile*, Padova.
- BETTELHEIM B., 1976 - *The Uses of Enchantment. The Meanin and Importance of Fairy Tales*, New York; tr. it. *Il Mondo Incantato*, Milano, 1983.
- BRAUNER A., 1951 - *Nos livres d'enfants ont menti*, Paris.
- CALVINO I., 1976 - *Introduzione a: Fiabe Italiane*, Torino.
- CHOMBAR DE LAUWE M. J., 1971 - *Un monde autre: L'enfance. De ses représentation a son mythe*, Paris; tr. it. *I segreti dell'infanzia e la società*, Roma, 1974.

- COOK E., 1969 - *The Ordinary and the Fabulous*, Cambridge Univ. Press.; Cambridge; tr. it. *Mito e fiaba per i bambini d'oggi*, Firenze, 1974.
- DALLARI M., 1980 - *La fata intenzionale*, Firenze.
- DE BARTOLMEIS F., 1961 - *Letteratura per l'infanzia* in: «Scuola e Città», Firenze, febbraio.
- DE MAURO T. - *Pedagogia e creatività linguistica*, Napoli, Guida Ed.
- FAETI A., 1977 - *Letteratura per l'infanzia*, Firenze.
- FENWICK I. S., 1967 - *A critical approach to children's literature*, Chicago; tr. it. *Genitori, ragazzi e libri*, Roma, 1970.
- FRANZ VON M. L., 1970 - *Puer Aeternus*, Boston, Sigo press; tr. it. *L'eterno Fanciullo*, Como, 1989.
- FRANZ VON M. L., 1980 - *Le fiabe interpretate*, Torino.
- FROMM E., 1951 - *The forgotten Language*, New York; tr. it. *Il linguaggio dimenticato*, Milano, 1975.
- FRYE N., 1957 - *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton Univ. Press; tr. it. *Anatomia della critica*, Torino, 1969.
- FRYE N., 1970 - *The Stubbom Structure*, Toronto; tr. it. *L'ostinata struttura*, Milano, 1975.
- FRYE N., 1963 - *The Educated Imagination*, Canedian Broad. Corporation; tr. it. *L'immaginazione coltivata*, Milano, 1974.
- GENOVESI G., 1977 - *Educazione alla lettura*, Firenze.
- GENOVESI G. & MAGRI C., 1990 - *La lettura. Teoria, storia, apprendimento*, Milano.
- GENOVESI G. & TOMASI T., 1985 - *L'educazione nel paese che non c'è*, Napoli.
- GENOVESI G. & VALERI M., 1978 - *Educazione, arte e narrativa*, Firenze.
- HELD J., 1977 - *L'Immaginaire au pouvoir. Les enfants et la litterature fantastique*, Paris; tr. it. *L'immaginario al potere*, Roma, 1978.
- HAZARD P., 1949 - *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris; tr. it. *Uomini, ragazzi e libri*, Roma, 1959.
- LUMBELLI L. & SALVADORI M., 1972 - *Capire le storie*, Milano.
- MANNONI M., 1947 - *La Theorie come finction*, Paris; tr. it. *La Teoria come fantasia*, Milano, 1980.
- MANNONI O., 1969 - *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scene*, Paris; tr. it. *La funzione dell'immaginario*, Bari, 1972.
- MUNARI B., 1977 - *Fantasia*, Bari.
- POCAR E., 1942 - *Introd.* a H. C. Andersen, *Racconti e fiabe*, Torino.
- POSTMAN N., 1982 - *The disappearance of Childhood*, New York; tr. it. *La scomparsa dell'infanzia*, Roma, 1984.
- PROPP V. J., 1946 - *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, 1949.
- PROPP V. J., 1928 - *Morfologia della fiaba*, tr. it., Torino, 1965.
- RICHTER D., 1987 - *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des burgelichen Zeitalters*, Frankfurt am Main; tr. it. *Il bambino estraneo*, Firenze, 1992.
- RODARI G., 1973 - *Grammatica della fantasia*, Torino.
- RODARI G., 1981 - *Esercizi di fantasia*, Roma.
- RODARI G., 1970 - *Introduzione* a: Andersen, *Fiabe*, tr. it. Torino.
- SARTRE J. P., 1940 - *L'imaginaire- Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris; tr. it. *Immagine e coscienza*, Torino, 1970.
- SARTRE J. P., 1947 - *Situations*, Paris; tr. it. *Che cos'è la letteratura*, Milano, 1966.
- SCHMETZ V. A., 1925 - *H. C. Andersen Marchendichtung*, Nordsche studien.
- SCHOLES R. C., KELLOG R., 1966 - *The Nature of Narrative*, ew York, Oxford Univ. Press; tr. it. *La Natura della Narrativa*, Bologna, 1970.
- SOLINAS DONGHI B., 1976 - *La fiaba come racconto*, Venezia.

- SMITH L. H., 1953 - *The Unreluctant years*, Chicago, tr. it. *Uomini ragazzi e libri*, Roma, 1971.
- TRUSCIUZZI L., 1990 - *Il mito dell'infanzia*, Napoli.
- VALERI M., 1967 - *Critica pedagogica dei linguaggi narrativi*, Parma.
- VALERI M., 1982 - *Letteratura giovanile ed educazione*, Firenze.
- VALERI M. & MONACI E., 1961 - *Storia della Letteratura per fanciulli*, Bologna.
- SORIANO M., 1959 - *Guide de la Littérature enfantine*, Paris.
- VYGOTSKJI L. S., 1930 - *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Roma, 1972.
- ZOLLA E., 1964 - *Studio del fantasticare*, Milano.
- JAN I., 1968 - *Essai sur la littérature enfantine*, Paris; tr. it. *Genitori ragazzi e libri*, Roma, 1970.

Indirizzo degli autori:

dr. prof. Mario Valeri, Via Andrea del Castagno 4, I-50132 Firenze
dr. Concetta Maria Forlì, V. T. Signorini 21, I-50018 Scandicci
