

# L'insegnante nascosto

## Ideologia e libri per bambini

### di Peter Hollindale

traduzione di Manuela Salvi  
editing di Livia Rocchi

*The Hidden Teacher*  
Peter Hollindale

© 2011 Peter Hollindale  
Tutti i diritti riservati.

© 2021 ICWA per la traduzione Italiana  
Traduzione Manuela Salvi  
È vietata la riproduzione e la diffusione online.

#### Sommario

Note per il lettore italiano .....	3
Introduzione .....	7
Il critico e il bambino.....	8
Ideologia e libri per bambini.....	25
Diversità e individualità.....	29
Tre livelli di ideologia .....	33
Il lettore come ideologo .....	42
Individuare l'ideologia nei singoli libri .....	44
Ideologia in pratica: <i>I bambini della ferrovia</i> di E. Nesbit.....	49
Due modi di leggere.....	74
Bibliografia .....	109



## Note per il lettore italiano

Solo una piccolissima parte della saggistica internazionale dedicata alla letteratura per l'infanzia viene tradotta in Italia. Da un lato perché si tratta di un settore di nicchia, che interessa quindi pochi potenziali lettori-acquirenti di testi specialistici, dall'altro è una materia universitaria che viene studiata solo nel corso di Scienze della Formazione, quindi anche in questo caso coinvolge pochissimi studenti. In un paese come l'Inghilterra, invece, dove esistono corsi di laurea, master e dottorati di ricerca dedicati alla letteratura per l'infanzia (sia teorica che pratica) ovviamente la produzione di saggistica di settore è enorme e affonda le proprie radici molto lontano nel tempo. Per questo un lettore italiano che affronta un saggio tradotto dall'inglese, come *l'Insegnante nascosto*, potrebbe a tratti avvertire un senso di spaesamento a causa di alcuni "tasselli mancanti" nel proprio bagaglio teorico. I saggi brevi di Peter Hollindale raccolti in questo volume, infatti, si ricollegano alla lunga tradizione critica occidentale e attingono a diversi altri saggi a cui il lettore italiano medio di solito non ha accesso.

Abbiamo però ritenuto comunque importante, come associazione, offrire la possibilità di accedere a questa prima lettura, con tutte le difficoltà annesse, perché crediamo che sia importante cominciare a considerare la letteratura per l'infanzia come meritevole di attenzione critica non solo dai pochi docenti universitari esistenti ma anche dagli "addetti ai lavori", che siano scrittori, insegnanti, educatori, genitori, editori, o chiunque frequenti il settore per motivi vari. Nessuna discussione o valutazione solida della produzione letteraria del nostro paese dovrebbe infatti prescindere dalla conoscenza di ciò che la maggior parte del mondo occidentale condivide sull'argomento. Nel caso di *L'insegnante nascosto*, il suo autore, Peter Hollindale, è considerato uno dei massimi esperti di critica letteraria soprattutto per il suo studio sui "tre livelli dell'ideologia" nei libri per bambini. Abbiamo quindi ritenuto importante farlo conoscere anche al pubblico italiano, per quanto ristretto, investendo risorse economiche e umane dell'ICWA. Con queste note speriamo di facilitare la lettura.

La prima cosa da considerare è che questi saggi brevi sono stati pubblicati tra il 1988 e il 1991, a parte l'ultimo che è stato scritto per la nuova edizione nel 2011. I riferimenti e le citazioni potranno in

alcuni punti sembrare datati o comunque legati a periodi storici che di fatto non esistono più: soprattutto, Hollindale qui scrive *prima* del fenomeno Harry Potter, che ha cambiato drasticamente il modo in cui si considerano e producono i libri per bambini globalmente. È comunque interessante notare proprio le differenze tra l'approccio dei primi anni '90 e ciò che invece viviamo oggi nell'editoria contemporanea; evidenzia molti aspetti importanti che normalmente possono sfuggire o essere dati per scontati.

Nel primo articolo, "Il critico e il bambino", Hollindale si interroga sul ruolo della critica letteraria, quindi su come gli adulti valutano e promuovono i libri per bambini. Affronta la questione del divario tra i promotori della "didattica colta" e quelli dell'"intrattenimento puro", ovviamente cercando una posizione intermedia. Sono particolarmente interessanti le domande che pone a circa metà articolo, che lui rivolge agli altri critici letterari ma che possono essere applicate facilmente, e in modo intrigante, anche agli scrittori o a chi sceglie i testi da pubblicare o li propone. Una specie di "autoesame di coscienza", preparatorio all'articolo seguente.

In "Ideologia e libri per bambini" (1988) si esplorano infatti i tre famosi livelli dell'ideologia teorizzati da Hollindale. C'è da sottolineare che la questione dell'ideologia nei libri per bambini è ampiamente discussa e studiata nell'accademia inglese; perciò esistono centinaia di testi che la analizzano da punti di vista anche molto diversi tra loro. In Italia è invece un aspetto erroneamente (o ideologicamente?) sottovalutato e trascurato ed è per questo che la traduzione di questo saggio può considerarsi come un primo passo verso la consapevolezza. Siamo tutti condizionati dalla nostra ideologia personale e da come questa vive in relazione con le ideologie sociali in cui ci muoviamo: Hollindale spiega come ciò si riflette nella produzione e nella pubblicazione dei libri per bambini. Al lettore più attento non sfuggirà il fatto che diversi aspetti che Hollindale accenna, sono oggi pratiche ideologiche consolidate. Per chiunque volesse approfondire, l'Ideology è strettamente legata ai concetti di materialismo culturale, narratologia e marxismo (sempre applicati alla letteratura per bambini), teorie base da cui poter iniziare un solido percorso personale (purtroppo quasi esclusivamente in inglese).

In "Ideologia in pratica" Hollindale applica le teorie dei tre livelli di ideologia a un testo esistente e, fortunatamente, tradotto in italiano: *I bambini della ferrovia* di E. Nesbit (Rizzoli). Nel testo sono stati

tradotti ampi brani e descritta la trama quindi non sarà necessario leggere il romanzo completo ma è comunque una possibilità a disposizione anche di chi non conosce l'inglese. Questo articolo è fondamentale per capire l'approccio che consente di analizzare un qualunque testo dal punto di vista ideologico – per gli scrittori può diventare addirittura un fondamentale strumento di autoanalisi.

La seconda parte del libro è dedicata a un argomento che Hollindale ritiene fondamentale non solo nella letteratura per ragazzi: l'ecologia. “Il verde si incupisce” è sicuramente un articolo datato nel senso che cita molti testi pubblicati tra gli anni '50 e '70 ma è propedeutico al discorso sulla speranza – come tema ideologico – che segue in “La speranza è l'ultima a morire”. I due articoli insieme sono un excursus interessante su quella che è un po' la storia della narrativa ambientalista dal secondo dopoguerra a oggi. Possiamo seguirne l'evoluzione ideologica, appunto, grazie alle citazioni di Hollindale, per quanto relative al contesto inglese. Anche in questo caso è interessante capire il meccanismo che c'è alla base di tali analisi per poterlo poi applicare a qualunque altro testo in ogni contesto ed epoca storica.

Nel tradurre questo saggio sono state fatte delle scelte. La più complessa per la lingua italiana è la traduzione di “children's literature”. La parola “children” in inglese assume significati più sfumati rispetto all'italiana “bambini”. Children significa infatti anche “figli” e in alcuni casi si usa al posto di “minori”; include quindi in modo più ampio e naturale tutti i bambini e i ragazzi a cui la “children's literature” si rivolge. Nella nostra associazione si è più volte dibattuto su quale sia la definizione più giusta, in italiano. Letteratura per bambini? Esclude i ragazzi. Letteratura per ragazzi? Esclude i bambini. Letteratura per l'infanzia? Sembra rivolgersi solo a dei lettori molto piccoli. Una definizione unica diventerebbe forse lunga: letteratura per bambini e ragazzi. Nel testo è stata usata “letteratura per bambini” a parte quando le citazioni riguardavano libri per lettori più grandi. La questione resta aperta, comunque.

Infine, nel testo appaiono alcune definizioni come “lettore implicito” che in Italia appartengono soprattutto allo studio della semiotica. In realtà l'idea di un “lettore implicito” fa parte anche delle teorie narratologiche che sono molto utili non solo a chi legge ma anche e soprattutto a chi scrive. Il consiglio per gli scrittori è dunque quello di approfondire l'argomento e ottenere strumenti pratici per la gestione consapevole dell'ideologia nei propri testi. Un libro

sicuramente interessante è *Narratology* dello studioso tedesco Wolf Schmidt (2010).

Non resta che augurare a tutti una buona lettura, anzi, una buona esplorazione che si spera porti nuove domande e nuovi obiettivi letterari. L'ICWA sicuramente è orgogliosa di poter offrire una sorta di "ingresso gratuito" a un mondo nuovo e complesso, variegato e fondamentale per continuare a interrogarci su cosa sono i libri per bambini, perché li si produce, come li si produce e che ruolo hanno davvero gli autori in questo sistema editoriale fitto di relazioni sociali, economiche e ideologiche.

Manuela Salvi

## Introduzione

L'argomento di questo libro è che non esistono storie semplici, né semplici lettori, spettatori, ascoltatori. Ogni storia a cui siamo esposti, da qualunque fonte arrivi, è colma di messaggi nascosti, trasmessi più o meno consciamente dal narratore, che sia Gesù di Nazareth che racconta una parabola o un vicino che spettegola in strada. Le storie sono colme di valori, credenze e prese di posizione, che ne siamo consapevoli o no. E allo stesso modo anche noi, come lettori o ascoltatori, persino da bambini, ricaviamo valori, credenze e prese di posizione dalla nostra esperienza di vita, da cui la nostra reazione alle storie è condizionata, che ne siamo consapevoli o meno.

Aiutare i bambini a diventare attenti ed esperti narratori e ascoltatori è molto importante perché significa aiutarli in parte a prendere il controllo delle loro stesse vite. Sebbene questo libro si concentri sulle storie pubblicate su carta e sui loro lettori, le idee sviluppate in questa sede possono essere applicate anche agli altri media. L'avvento di internet ha reso queste capacità di narrazione e ascolto delle storie improvvisamente molto più importanti di prima, perché abbiamo imparato a nostre spese quanto vulnerabili possano essere i bambini, e il tipo di cose che rivelano, nelle loro interazioni digitali.

I capitoli seguenti illustrano degli esempi di messaggi espliciti o impliciti nelle storie scritte per essere lette dai bambini e dai ragazzi, e indicano la via per comprenderli meglio. Questo libro è stato scritto in parte come contributo a una conversazione accademica tra me e altri esperti di letteratura per bambini. Ma la mia intenzione è anche quella di presentare idee e teorie in modo sufficientemente chiaro e conciso da essere utili anche a insegnanti indaffarati e studenti di scienze dell'educazione e forse a qualche genitore, il cui importante ruolo è quello di guidare e allenare i bambini affinché diventino lettori attivi (e quindi anche ascoltatori e spettatori attivi) di ogni tipo di storia. Oggi che i bambini crescono per diventare narratori pubblici sui social media, essere "lettori" e "scrittori" esperti è più importante che mai per capire il nostro mondo, e nel processo regalarsi una fonte inesauribile e duratura di piacere e appagamento.

# 1

## Il critico e il bambino

Non c'è fine alla produzione di libri, di libri sui libri, di libri sui libri per bambini, e almeno delle ultime due categorie ci si può giustamente chiedere: “A cosa servono?”. L'utilitarismo non è sempre fuori luogo e può essere salutare. Per quanto riguarda i critici di letteratura per bambini, sembra giusto chieder loro che a un certo punto aiutino i bambini a sperimentare la lettura non come un'attività impegnativa ma come un piacere crescente in ogni senso. Ogni anno escono nuovi studi sulla letteratura per bambini che vanno dalle ricerche accademiche per esperti agli articoli divulgativi per un pubblico più generalista. In questo capitolo gli intenti della critica letteraria sui libri per bambini sono esaminati attraverso tre aspetti molto diversi e molto presenti nella produzione editoriale annuale. A cosa mirano, e quanto sono utili?

Nella sua analisi della critica contemporanea, Peter Hunt cita Elaine Moss, che è stata “molto influente nel suo approccio pratico alle recensioni, al lavoro di bibliotecaria, e al coinvolgimento dei bambini con la selezione dei libri”. In “Part of the Pattern”, scrive:

Sono... molto contenta di lasciare la critica letteraria a chi lavora nelle università o a chi scrive nei giornali specializzati più rispettabili per un pubblico istruito e impegnato. È lì che la critica di settore deve stare. È lì che si rivela (posso osare dirlo?) più *utile*.<sup>1</sup>

Man mano che la letteratura per bambini diventa sempre più oggetto di studio accademico, viene esposta alla stessa spaccatura tra recensioni commerciali e critica professionale che caratterizza la letteratura per adulti, ma con due differenze che rendono la spaccatura molto più ampia. Una è la questione dell'utilità. Elaine Moss suggerisce con forza che la critica letteraria è inutile quando lo scopo pratico è quello di crescere dei lettori; la critica letteraria è utile al massimo agli altri critici. Mentre gli studiosi sono liberi di perseguire i propri scopi, i librai, gli insegnanti, chi scrive recensioni e qualche genitore sono impegnati su un fronte pratico: i bambini.

---

<sup>1</sup> Hunt, pag. 190

È tristemente difficile contestare la verità di questa opinione. Ma il mio scopo qui è di invogliare con ogni mezzo a collegare la teoria alla pratica. Ci saranno sempre persone interessate a mantenere ampia la spaccatura, mentre io vorrei vedere un serio impegno da parte dei professionisti dell'editoria per bambini nel limitarla il più possibile. Bisogna almeno provare a essere utili gli uni agli altri e di conseguenza, direttamente o indirettamente, ai bambini.

La seconda differenza tra approccio commerciale e accademico che separa la letteratura per bambini da quella per adulti è l'aspetto formativo. Con rare eccezioni, gli adulti non vengono messi sulla retta via, né condizionati, dai libri che leggono, e i condizionamenti maggiori sono comunque intellettuali e legati più alla saggistica, dove ci sono meno effetti sull'inconscio di cui tenere conto. Sebbene i libri giochino un ruolo minore nello spettro dell'esperienza, anche per il bambino più avido lettore, i loro effetti sono necessariamente più significativi. Questo in parte perché il bambino possiede un limitato bagaglio di esperienze da usare come paragone per le nuove, e quindi è sempre nella condizione fisica, emotiva e intellettuale di *diventare* piuttosto che di *essere*. L'aspetto formativo non può essere rimosso nemmeno concentrandoci sui testi invece che sui lettori. I libri per bambini parlano di bambini, in modo che lo scopo formativo sia integrato nella storia e la sua ricezione sia automatica, cosa che inevitabilmente torna nelle discussioni accademiche.

Lettori come Elaine Moss, che lavorano principalmente con un pubblico di piccoli, sono inclini a preoccuparsi delle questioni legate allo sviluppo dei bambini, come per esempio il livello di tolleranza emotiva che un libro particolare richiede. Ma i critici accademici, usando un linguaggio molto diverso per un pubblico molto diverso, spesso affrontano lo stesso tipo di problematica. La natura della critica sulla letteratura per bambini è infatti eclettica e interdisciplinare, spazia liberamente tra questioni di psicologia, sociologia e ideologia politica, perché i libri per bambini *parlano* di esperienze formative e *sono* essi stessi esperienze formative. Comparata con la letteratura per adulti, quindi, quella per bambini offre molte opportunità in più per un'analisi intelligente di tipo evolutivo ma anche terreno fertile per teorie oscure e pregiudizi populistici. Entrambi gli approcci, quello accademico e quello pratico, possono essere molto utili o peggio che inutili.

Proverò ad affrontare la questione dell'utilità con un aneddoto. Nel suo stimolante essay "Enigma Variations: What Feminist Theory

Knows about Children's Literature",<sup>2</sup> Lissa Paul osserva: "Avere un'illuminazione è una gran bella cosa, ma saperla comunicare agli altri è un altro paio di maniche". Sono stato avvisato e mi arrischio a raccontare la storia di una mia personale illuminazione.

Un pomeriggio di gennaio di molti anni fa, stavo guardando le vetrine in una via del centro di Cheltenham. Stavo facendo l'anno di tirocinio da insegnante e avrei dovuto essere a presenziare a qualche partita di calcio o a preparare una lezione. Nella vetrina di un negozio d'arte vidi il quadro di un bambino sdraiato sul suo letto a leggere. Indossava i pantaloni del pigiama, spaparanzato sul letto in una posa di totale coinvolgimento nella lettura. All'epoca non sapevo niente di "linguaggio del corpo" ma l'artista aveva catturato in modo molto vivido la fisicità dell'eccitata concentrazione di una mente fantasiosa. "Ecco," pensai, "cosa voglio ottenere. Se insegnare lettere serve a qualcosa, si tratta di *questo*."

Sarebbe bello finire il racconto con me che entro nel negozio e spendo il mio magro stipendio da tirocinante per quel quadro, che ancora oggi è appeso sul mio camino e ha ispirato le mie ambizioni fino a oggi. Ahimè, la vita non è così epica. Avevo una ragazza a Oxford, un pub vicino alla scuola in cui servivano della buona birra, e un invito dei miei colleghi per una trasferta per la Cheltenham Gold Cup (era una scuola privata e c'erano continuamente tornei sportivi). *Ars longa, vita brevis*. Ma comunque, di quel quadro non mi sono mai dimenticato.

La mia illuminazione di quell'inverno a Cheltenham fu colpa di Margaret Meek. Avevo frequentato il suo corso a Bristol, alla facoltà di Scienze dell'educazione, e lei mi aveva introdotto, per la prima volta da adulto e da professionista, alla letteratura per bambini. Avevamo letto *Il giardino di mezzanotte*, che allora era appena stato pubblicato, e avevamo capito che stava succedendo qualcosa di diverso, impensabile quando noi eravamo bambini, solo pochi anni prima. Era l'inizio di quella che è stata poi soprannominata "la seconda età dell'oro della letteratura per l'infanzia" in Inghilterra, e Margaret Meek ce la presentò con tutto l'entusiasmo per ciò che offriva ai piccoli lettori.

Lo fa ancora. Uno dei suoi ultimi pezzi, "What Counts as Evidence in Theories of Children's Literature?" è stato ristampato da Hunt ed è, tra le altre cose, un vigoroso, acuto e coraggioso aggiornamento delle sfide che affronta il critico di letteratura per

---

<sup>2</sup> *Signal* 54, ripreso da Hunt, pag. 148-65

bambini. In un altro suo essay, “Why Response?”, c’è il seguente passaggio, attinente a ciò che mi prefiggo di dimostrare qui:

I critici ci insegnano cos’è la lettura e come andrebbe fatta. Allo stesso tempo, privilegiano un certo tipo di lettura, quella che riflette “lo spirito dei tempi”... Il punto è che i bambini potrebbero, se glielo permettessimo, mostrarci come imparano le regole del gioco della lettura; come cominciano ad assumersi dei rischi nel provare nuovi generi, nel tollerare l’incertezza, nello scoprire che i testi riguardano forme di potere, e nel leggere in contraddizione con lo spirito dei tempi, mentre cerchiamo di insegnarglielo.

Il pensiero e i saggi di Margaret Meek si sono molto evoluti dal 1959 e – anche grazie alla sua influenza – il contesto critico è irriconoscibile rispetto ad allora. Ma già in quei corsi universitari a Bristol esprimeva quella connessione cruciale, approfondita poi con energia e precisione, tra letteratura e lettura, che diede significato e senso al mio incontro con quel quadro.

Se a distanza di tempo decostruisco l’incontro con quel “testo visuale”, mi sembra molto più complesso di quanto avessi pensato. Da una breve carrellata delle sue componenti principali posso ricavare degli utili punti di accesso a un’attività critica in nome dei bambini, per poter così stimare l’utilità, o meno, dei libri sui libri per bambini.

Primo, è chiaro che io differenzio la qualità della lettura in età infantile da quella che avviene in età adulta. La mia opinione era, ed è ancora per molti versi, quella di Graham Greene nel suo classico scritto “The Lost Childhood”:

...nell’infanzia tutti i libri sono libri di divinazione, che ci predicono il futuro, e influenzano il futuro come la veggente che nei tarocchi vede un lungo viaggio o la morte nell’acqua. Immagino che sia questo il motivo per cui i libri ci colpiscono così tanto. Che cosa otteniamo dalla lettura oggi che possa eguagliare quell’esaltazione e quel senso di rivelazione provato nei nostri primi quattordici anni di vita? Certo, mi interessa sapere che a primavera uscirà un nuovo libro di E.M. Forster, ma non potrei mai comparare questa moderata contentezza per un

piacere civilizzato con quel battito di cuore accelerato, quella gioia incommensurabile che mi prendeva quando trovavo sullo scaffale della biblioteca un romanzo di Rider Haggard... o di Stanley Weyman che non avevo ancora letto. No, è in quegli anni giovanili che io cercherei la crisi, quel momento quando la vita prende una nuova direzione nel suo corso verso la morte.

Uno dei collaboratori di Hunt cita Robert Louis Stevenson, in “Una chiacchierata sul romanzesco”:

In qualunque azione che possa essere definita lettura, il processo dovrebbe essere coinvolgente e ammaliante, dovremmo gongolare per tutta la durata del libro, essere rapiti da noi stessi, ed elevarci dall’atto del leggere, le nostre menti colme delle più caleidoscopiche e frenetiche danze di immagini, incapaci di dormire o di concentrarsi su un solo pensiero... È per questo piacere che nel luminoso e tormentato periodo dell’infanzia leggevamo con tanta avidità e amavamo i nostri libri con tanto ardore.<sup>3</sup>

I due passaggi hanno delle similitudini e delle differenze. Per Greene l’intensità dell’immersione è esclusiva dell’infanzia; per Stevenson è associata all’infanzia ma raggiungibile anche in età adulta. Per Greene il piacere della lettura nell’infanzia è formativo e condizionante; per Stevenson è una gioia autoconclusiva. Da studente a Cheltenham davo valore al piacere della lettura e mi sentivo più stevensoniano; oggi invece do molta più importanza all’aspetto formativo evidenziato da Greene, e all’epifania attraverso le letture dell’infanzia. Dietro entrambi i brani c’è quel che forma anche la mia opinione, e cioè la supposizione che se questa esperienza con la lettura non avviene durante l’infanzia, non avverrà mai più. In pratica, la mia “lettura” di quel quadro incorporava la consapevolezza della differenza qualitativa tra lettura infantile e lettura adulta, di cui dovremmo occuparci di più.

Non pensai, mi rendo conto, che il ragazzo nel quadro stesse necessariamente leggendo un “libro *scritto per* i bambini” anche se di sicuro ne stava leggendo uno *per* bambini. Alcuni dei libri che Greene

---

<sup>3</sup> Hunt, pag. 74

lesse da bambino erano avventure adulte, così come molti dei libri che io stesso leggevo a dodici anni. Ero quindi sicuro solo che il libro nel quadro fosse di *narrativa*. Un'altra plausibile lettura dell'immagine poteva essere (anche se contraddetta dal linguaggio corporeo) che il ragazzino si stesse struggendo sui verbi irregolari francesi prima di andare a scuola, mentre sua madre gli gridava di andarsi a vestire e di fare colazione: invece io ci vidi l'ora di andare a letto e una storia di finzione. In parte perché quell'immagine era anche un ricordo: anche io leggevo esattamente in quel modo, quando ero piccolo. Il substrato della mia esperienza con la lettura (che è naturale nelle prime settimane da insegnanti) generò la consapevolezza che la mia soggettiva esperienza era scivolata via per essere sostituita da qualcosa di indiretto e professionale; in quella consapevolezza c'era anche un senso di perdita.

Infine, c'era il fatto che il personaggio fosse un maschio. Se fosse stato una femmina, il piacere rappresentato avrebbe avuto lo stesso valore ma sarebbe stato meno notevole: già sapevo, anche allora, che statisticamente le bambine sono lettrici più costanti e impegnate.

Sto quindi discutendo della tolleranza per la complessità, che questa esperienza passata esemplifica. All'epoca avrei evidenziato le cose ovvie: che l'oggetto era il piacere della lettura dei bambini, e che le recensioni e delle belle biblioteche rifornite e degli insegnanti esperti erano la via di accesso a quel piacere. Avrei portato il punto di vista di Elaine Moss all'estremo. Ma nemmeno allora le cose erano così semplici, come la mia decostruzione dimostra. Anche la Moss era una critica letteraria stimata, e le lezioni della Meek riguardavano la lettura adulta, non solo quella dell'infanzia, e io avevo letto *Il giardino di mezzanotte* come un romanzo, e non solo come un romanzo per bambini.

Nel corso degli anni la mia comprensione del processo della lettura si è decisamente complicata, in parallelo con la critica accademica. Le complessità di quest'ultima non possono essere liquidate come futili giochini da accademici. In alcuni casi lo sono ma in altri no. Gli studi accademici sono sia buoni che cattivi. La gente normale, e quindi anche i bambini, ha bisogno di distinguere tra complicazioni utili e complicazioni inutili, tra quelle che arricchiscono la comprensione, e quindi anche il lavoro pratico con i bambini, e quelle che arricchiscono altre cose (come le cause politiche o la carriera dei loro autori).

Alcune note su “la pratica critica accettabile” furono presentate con irripetibile lucidità e completezza da John Rowe Townsend in “Standards of Criticism for Children’s Literature”, il suo discorso del 1971 per la May Hill Arbuthnot Honor, che è stato poi citato da Hunt (pag. 57-70). È un pezzo classico, che non si può definire datato se non in minima parte. A posteriori, può essere letto quasi come il pezzo inaugurale della critica moderna della letteratura per bambini. Anche se, come osserva Hunt nell’introdurlo, sorprendentemente non è stato surclassato da “derivate radicali del pensiero critico”, queste derivate radicali sono proprio quelle che hanno spostato gli studi sulla letteratura per bambini verso lo specialismo accademico, ampliando di conseguenza il divario tra critico e bambino lettore che il pezzo di Townsend colma in modo così ammirevole.

La posizione di Townsend è di duratura importanza perché lui fa una distinzione chiara tra competenze critiche generali (ugualmente applicabili a tutti i critici letterari di qualunque fascia di lettori) e quelle che invece pongono il critico di letteratura per bambini in una posizione speciale. Scrivere di libri per bambini richiede una particolare autoconsapevolezza che non è necessaria se si scrive, per esempio, di Shakespeare. La natura del compito implica che gli individui sono importanti, e che è quindi facile cadere nella tentazione di un coinvolgimento personale – di emozioni, valori o background psicologico – che svalutano il proprio giudizio. Ironicamente, alcuni dei più ammirevoli studi accademici scritti dopo Townsend, sono seriamente danneggiati dalla mancanza di onestà e di autoconsapevolezza. Perciò l’inaugurale analisi di Townsend resta ancora un’indispensabile linea guida:

Essendo umano (il critico) non può certo sapere tutto quello che gli servirebbe sapere; ma avrà comunque un’ampia conoscenza di letteratura in generale così come di bambini e della letteratura per essi prodotta, e probabilmente una rispettabile infarinatura di cinema, teatro, televisione e attualità. Di certo gli chiediamo molto, ma non troppo. Il critico (questo è il cuore del problema) conta più del criterio di studio.

Alla luce di ciò che è accaduto agli studi sulla letteratura per bambini da Townsend in poi, cercherò di potenziare le sue dichiarazioni di principio con un aggiuntivo (e temibile) codice di

autovalutazione per chi si appresta a fare critica letteraria. Nessuno può certamente soddisfare tutti questi criteri, men che mai io. Ma penso che dovremmo provarci.

Quando mi siedo a scrivere di letteratura per bambini e lettura:

- mi sono dato del tempo per ripensare alla mia esperienza di lettore da bambino? (I risultati non devono essere dichiarati esplicitamente, ma la presenza o l'assenza di questa attività si palesa da sola).

- al contrario, ho saputo evitare l'occupazione artificiale dell'infanzia, e ho monitorato l'autenticità "infantile" del mio pensiero?

- se accetto che gli studi sulla letteratura per bambini siano eclettici nell'approccio alle attuali correnti di teoria letteraria e di ricerca, mi sono assicurato che la mia posizione sia esplicita e che l'ecletticità non abbia generato pensieri contraddittori?

- se accetto che gli studi sulla letteratura per bambini siano eclettici nel loro uso di discipline non letterarie, sono stato cauto nell'impiegare quelle in cui non ho competenze specifiche? Ho evitato di usare nomi altisonanti per validare (e quindi imporre) le mie conclusioni critiche, e mi sono preso del tempo per verificare che i nomi da me citati siano ancora considerati bene dagli esperti del campo?

- ho evitato di esporre ipotesi come se fossero incontestabili verità?

- ho deciso, ed esplicitato, il senso in cui uso il termine "libri per bambini" e "letteratura per bambini" in un dato contesto (accettando che esistono numerose definizioni delle due e che nessuna di esse è universalmente accettata?)

- ho stabilito la mia accezione della parola "bambino", dal momento che le condizioni biologiche e sociologiche dell'infanzia sono storicamente determinate, incostanti, temporanee, culturalmente diversificate, e reversibili? (Molti saggi suggeriscono che i bambini dell'era post-televisiva sono molto diversi dai loro predecessori, e da

allora ci sono stati altri radicali cambiamenti portati dall'arrivo di internet).

- quando parlo di un "libro per bambini", a quali bambini mi riferisco? *Tutti* i bambini? (In questo caso, sarei d'accordo che un libro per adulti sia per *tutti* gli adulti?). Se no, quale età, genere sessuale, classe sociale, etnia, nazionalità, prima lingua, livello di istruzione, e abilità alla lettura, ho in mente in particolare?

- ho mai considerato di estendere il concetto di "lettore implicito" a "bambino implicito" e di conseguenza anche a "infanzia implicita"?

- ho mantenuto una distinzione tra gli standard critici assoluti e quelli relativi? (Un romanzo per bambini di dieci anni è comunque un romanzo e quindi dovrei essere in grado di gestire entrambi i concetti quando lo valuto).

- considerato che c'è tanta approssimazione nel separare, o non separare, l'infanzia dall'età adulta, ho evitato questa approssimazione? È probabile che in pratica io veda l'infanzia come diversa dall'età adulta in termini di *modalità*, o di *livello* (quasi sempre di esperienza), ma per altri versi sappia che non ci sono differenze sostanziali. Quindi, ho usato incaute generalizzazioni per mascherare quelle sotto-distinzioni che abbraccio nella vita pratica?

- sto divulgando una mia personale ideologia? (Certamente sì). Sono sufficientemente consapevole della sua influenza? L'ho resa esplicita al mio lettore? Dove necessario, l'ho dibattuta invece di partire dal presupposto che sia giusta (anche quando il fatto che sia giusta mi sembra evidente)? Su questo e sul punto successivo, ho fatto mia la connessione tra i principi etici e le problematiche di didatticismo, indottrinamento e censura?

- sto divulgando l'ideologia del mio tempo e del mio luogo, del mio momento storico e del mio background geografico? (Certamente sì). Ho cercato di essere cosciente di questa influenza?

- come conseguenza dei due punti sopra, quali letture supporto e favorisco?

- la mia valutazione dei libri per bambini è direttamente legata al concetto di *storia*? O include la *non-fiction* e permette la drammatizzazione di verità verificabili nella realtà? O la mia valutazione è più legata all'*immersione immaginativa*, non importa se l'oggetto della storia siano le sirene o le istruzioni per costruire un aquilone? Oppure la mia valutazione è più concentrata sul processo *verbale*, e sul valore che do alle immagini e alle illustrazioni? La mia valutazione è collegata, o meno, ad altre forme non verbali che i ragazzi fruiscono, come immagini, film e musica?

- il mio approccio ai libri per bambini è “evolutivo” (cioè considera i libri come eventi in un continuum di apprendimento e crescita) o tratta i libri come esperienze isolate? Se è evolutivo, a quale ramo specifico della psicologia si riferisce?

- qual è il mio scopo nel pubblicare quest'opera?

Pochi testi critici possono sperare di uscire indenni da questo test dettagliato ma lo scopo importante è portare alla luce delle eventuali inadeguatezze procedurali. Alcune di queste domande – quelle legate al processo evolutivo, all'inclusione di discipline non letterarie, e all'utilizzo di ipotesi affrettate – generano risposte inquietanti quando guardiamo per esempio il volume 18 del *Children's Literature*. Si tratta di un volume annuale prodotto negli Stati Uniti dalla Children's Literature Association, ed è l'avanguardia della colonizzazione accademica della letteratura per bambini. Segue rigidamente le linee guida delle riviste accademiche e negli anni ha pubblicato diversi articoli eccellenti (e utili) ma anche una minoranza regolare di sterili accademicismi. Nel campo della letteratura per bambini, è un incomparabile archivio di cose buone, cattive, e brutte.

Gli articoli del volume 18 mostrano il peggio di questa pubblicazione. Con la brillante eccezione del bel pezzo di R.D.S. Jack su “Il manoscritto di *Peter Pan*”, gli articoli sono concentrati sugli studi psicoanalitici della letteratura per bambini, e in un caso su un romanzo per adulti che tocca l'argomento dell'adolescenza. Curiosamente, gli articoli fanno riferimento in modo deferente e acritico a delle particolari autorità nel campo, come se le loro teorie rappresentassero incontestabili verità, e come se lo sfortunato scrittore per bambini fosse diventato, attraverso la sua opera, il passivo

portavoce di certe letture semiscientifiche della psiche. Arlene Wilner interpreta “Tales of Transformation and Magic” di William Steig con sicuro riferimento a Piaget e Bettelheim senza rendersi conto del senso di incongruenza che l'accoppiata provoca nel lettore attento. Nelle mani di Susan Petit, il *Pierrot e i segreti della notte* di Tournier è analizzato in modo inquietante (perché lo è, va detto) attraverso una lettura che è allo stesso tempo freudiana, junghiana ed ereticamente cristiana, attraverso il semplicistico fascino della trinità. Le ingenuità edipiche sono numerose. Lo studio di Richard Rotert su *Peter e Wendy*, che lui chiama *Peter Pan*, contiene una bizzarra interpretazione della scena in cui Peter e Capitan Uncino si arrampicano sulla Roccia del Teschio per riprendere fiato: il successivo duello “completa uno scenario edipico di castrazione”. E c'è molto molto ancora.

Dopo la sezione degli articoli, sotto il titolo di “Commenti”, il volume giustamente dibatte con se stesso presentando un breve pezzo che mette in discussione le basi metodologiche di tutta l'opera. Alcune delle alternative proposte, come sostituire Freud con Marx, sono altrettanto opinabili quando l'analisi psicoanalitica, ma una breve e rivelatrice nota arriva dall'articolo di Michael Steig: “Perché Bettelheim? Un commento sull'uso delle teorie psicoanalitiche nella critica letteraria”. Questo mini-articolo dovrebbe essere dato in lettura a tutti gli studenti universitari di letteratura per bambini, e cito qui le sue osservazioni più importanti. Michael Steig ha appena discusso l'articolo di Arlene Wilner, che ho citato poco fa, e continua:

...siamo separati dall'esperienza della lettura quando il critico omette di descrivere la propria relazione con la teoria o con l'interpretazione dei testi attraverso di essa. Non c'è niente di nuovo nell'accettazione e nell'applicazione passive dei precetti della psicologia: i critici lo fanno da anni, e non importa che la fonte di tale indiscutibile saggezza sia Freud, Jung, Bettelheim o Lacan... Il problema specifico con Bettelheim (e anche con Freud, per alcuni versi) è che la sua cosiddetta visione scientifica dello sviluppo dei bambini è intrisa di valori che possono essere definiti politici e moralistici, una serie di preconcetti inamovibili su come i bambini *dovrebbero* crescere... questo critico e tanti altri tengono l'opera a distanza perché scelgono di applicare un punto di vista

“comunemente accettato” sullo sviluppo dei bambini senza considerare che qualunque teoria si basi su uno schema universale di sviluppo è soggetta a seri dubbi. (*Children's Literature 18*, pag. 125-126)

Possiamo trovare un esempio di questo approccio critico discutibile in un articolo di Steven V. Daniels intitolato “The Velveteen Rabbit: a Kleinian Perspective”. *Il coniglietto di velluto* è una storia di Margery Williams, pubblicata per la prima volta nel 1922, in cui i giocattoli diventano veri in due fasi. Cavallo di Pezza spiega al giocattolo Coniglietto come funziona la prima fase: “Quando un bambino ti ama per molto, molto tempo, e quindi non ti usa solo per giocare ma si affeziona VERAMENTE a te, allora diventi Vero”. Questo accade a Coniglietto, che è molto amato dal bambino che lo possiede. E Coniglietto lo ricambia e lo aiuta a guarire dalla scarlattina. Ma quando il bambino si è ripreso dalla malattia, il dottore e la tata ordinano che Coniglietto sia bruciato insieme agli altri giocattoli e ai libri infetti. Coniglietto è disperato: “A che serve essere amati e perdere la propria bellezza per diventare Veri se poi tutto finisce in questo modo?” A questo punto la Fatina dei giocattoli appare per rivelargli la seconda fase del processo di diventare veri: “Io mi prendo cura di tutti i giochi che i bambini hanno amato. Quando sono vecchi e consumati e i bambini non hanno più bisogno di loro, intervengo io e li rendo Veri.” E con la magia Coniglietto smette di essere un giocattolo e diventa un coniglio in carne e ossa. Mesi dopo, il bambino e Coniglietto si incontrano nel bosco e il bambino riconosce nel coniglio selvatico il “mio vecchio Coniglietto che si è perso quando ho avuto la scarlattina!”

Margery Fisher parla a nome di molti critici nel liquidare questa storia per i suoi toni a volte sdolcinati e osserva in modo aspro che “la palese morale della storia è stata in passato elogiata da molti adulti”. Daniels ha le sue riserve a riguardo e le basa sul fatto che la storia fallisce nel rispondere docilmente allo schema psicoanalitico, basato sul lavoro post-freudiano di Melanie Klein, che lui stesso impone su di essa. Un episodio è cruciale per la lettura di Daniel: poco prima di ammalarsi, il bambino porta Coniglietto nel bosco a giocare. Mentre il bambino è distratto, Coniglietto incontra due conigli selvatici ed è preso dal desiderio di essere come loro, di rivederli ancora per saltare in giro insieme. L'episodio è poi abbandonato, e nella sezione successiva c'è un paragrafo che descrive l'inesorabile declino di

Coniglietto in uno stato di frustrazione per questo amore ormai minato dalla consapevolezza, seguito dalla malattia del bambino.

Questo è un esempio di quello che Aidan Chambers descrive nel suo articolo “The Reader in the Book” come una “omissione rivelatrice”. Come il lettore possa interpretarla è oggetto di discussione. Daniels la definisce come una “duplicità narrativa” che porta alla nascita di un disarticolato senso di colpa in Coniglietto a causa della sua slealtà e allo scivolamento in una “posizione depressiva” kleiniana. Gli sforzi per riparare che Coniglietto compie durante la malattia del bambino costituiscono una risposta depressiva al senso di colpa e un sentimento di responsabilità. L’abbandono che subisce quando il bambino guarisce provoca uno spostamento verso una kleiniana “ansia persecutoria” che potrebbe essere più tollerabile dell’ansia depressiva che sostituisce.

La mia sintesi del lavoro di Daniels è ovviamente compressa ma spero di aver indicato con chiarezza il suo indebitamento con il lavoro della Klein, e la sua imposizione monodirezionale delle tesi kleiniane sulla storia, che ne determina sia i significati che i limiti. L’autorevole testo di psicologia, adottato in modo acritico, convalida un processo sistematico di restyling critico.

Ciò che viene ampiamente ignorato in questo lavoro è il lettore bambino, e la posizione che il narratore assume nei suoi confronti. Per come la vedo io, il maggiore indizio che la lettura di Daniels è distorta sta nell’asserzione che la storia “è raccontata principalmente dal punto di vista di Coniglietto”. Nel suo studio “The Narrator’s Voice”, Barbara Wall reclama una letteratura per bambini che sia davvero per i bambini, e dà valore alla voce narrante che si rivolge appunto al lettore. Il che ci è utile in questo contesto. *Il coniglietto di velluto* mi sembra infatti una storia rivolta ai bambini in modo coerente ed efficace. E il giovane lettore è posto in un’implicita alleanza non con Coniglietto (nonostante venga data a tratti la sua prospettiva sugli eventi) ma con il bambino: il vero fulcro è il punto di vista del bambino sul punto di vista che Coniglietto ha sugli eventi!

In altre parole, la domanda implicita nel cuore della storia è quella del bambino: cosa succede ai giocattoli che amo quando capisco con afflitto rimorso di non avere più bisogno di loro? Come affronto la perdita d’amore nei confronti dei miei vecchi amori? Come faccio a crescere senza ferire ciò che mi lascio alle spalle? A questo quasi universale episodio di ansia infantile la storia fornisce una risposta fantasiosa e consolatoria: è il tacito senso di colpa del

*bambino*, e non di Coniglietto, che preoccupa il narratore che si rivolge al lettore. E se la morale è esplicita e rassicurante, di certo non è semplice né scontata, essendo espressa così:

L'amore è una cosa potenzialmente dolorosa, ma è meraviglioso proprio per questo. Da una parte, dura per sempre (“...una volta che diventi Vero non puoi tornare indietro. Dura per sempre.”) Ma le separazioni e i finali conclusivi sono il doloroso preludio dell’indipendenza e di una nuova crescita personale – sia per il bambino *che* per il Coniglietto.

All’interno dell’“omissione rivelatrice” chiamata erroneamente da Daniels “duplicità narrativa”, il lettore ha la possibilità di riconoscere nell’impulso di Coniglietto verso l’indipendenza e il gioco con i suoi simili un’esperienza che replica, spiega e assolve la propria.

Quindi *Il coniglietto di velluto* è un toccante e appropriato invito all’auto-assoluzione nell’infanzia. Mi sembra sorprendente che a molti adulti (leggendola erroneamente come una storia *su* Coniglietto) questa storia piaccia o non piaccia per ragioni che escludono il giovane lettore. L’articolo di Daniels è un esempio sia del pericolo che si corre quando ci si lascia condizionare nella lettura da una fonte psicoanalitica, sia di quello di omettere la pragmatica applicazione della teoria narratologica e della presenza del bambino come soggetto narrato (narratee)<sup>4</sup>.

È infatti la metodologia accademica scelta piuttosto che le procedure accademiche in sé che rende questo volume di “Children’s Literature” poco utile per portare avanti la causa della lettura per bambini. E uno si potrebbe aspettare ragionevolmente un aiuto pratico più diretto da *Travellers in Time*, che è apertamente celebrativo piuttosto che accademico nell’approccio. Questo libro è il risultato di un congresso estivo sul tema del tempo nei libri per bambini, organizzato a Cambridge dalla Children’s Literature New England nel 1989. Dal momento che il tempo era il loro tema, sembra ragionevole aspettarsi qualche interesse nella teoria narratologica e nella tecnica, per investigare le questioni tra tempo narrativo e tempo reale. Ci sono di sicuro numerosi accenni di quel che avrebbe potuto essere, come un’acuta e illuminante analisi di *Io me ne vado* di Katherine Paterson.

---

<sup>4</sup> Narratee. METTERE DEFINIZIONE

Ma in sostanza la maggior parte del volume è ingombro di riflessioni poco strutturate e autoreferenziali di famosi autori per bambini sulla propria pratica creativa e sulle intenzioni autoriali.<sup>5</sup>

Scrittori per bambini, certo, ma dove sono i bambini? In questa serie di scritti i giovani lettori non compaiono che di sfuggita, al massimo. Questo non priva l'impresa del suo valore. I romanzi per bambini sono appunto anche romanzi, la letteratura per bambini è letteratura, e per tante valide ragioni può essere letta in disconnessione rispetto ai propri lettori. L'esplorazione di un tema centrale è una di queste ragioni. Ma dov'è la base logica nel limitare l'esplorazione agli scrittori per bambini (soprattutto quando alcuni di loro sfruttano qualsiasi pretesto per menzionare opere per adulti)? Perché tirare in ballo i bambini come pretesto di un'autoselezione di fatto adulta per poi dimenticarli?

La risposta, sembra, è che l'assenza dei bambini e dei ragazzi lettori fornisce un senso di comunità e il conseguente esercizio "critico" è un coro uniforme. L'evento portato come esempio, di sicuro è stato fonte di innocuo piacere e gratificazione per chiunque vi abbia partecipato, e l'atmosfera è di entusiasmi d'infanzia mezzi dichiarati, data l'euforia in presenza di grandi autori. Non si trattava però di critica disciplinata, perché la bonarietà alla presenza di tanti autori ancora viventi ha oscurato del tutto il fatto che alcuni dei libri discussi fossero decisamente migliori di altri. Non è stato nemmeno un congresso a beneficio dei bambini lettori, dal momento che questi non sono stati quasi mai nominati. È stato invece essenzialmente un banchetto di maturità per una forma letteraria a cui non è sempre sicuro che gli adulti diano credito, e che quindi ha bisogno di dimenticare i bambini e i ragazzi in modo da provare di essere matura. Nonostante tutte le soddisfazioni che il congresso ha dato ai suoi membri, il suo modo di procedere ancora tradisce una sottile e insidiosa insicurezza. Potrei dire in tutta serietà che questo piacevole e autoreferenziale volume riflette un persistente e ansioso desiderio di autogiustificazione critica che rallenta l'aperta e pubblica causa dei bambini e di ciò che leggono.

Curiosamente, i due pezzi davvero interessanti di *Travellers in Time* sono di due autori che non sono focalizzati in modo predominante sulla letteratura per bambini, né come autori né come critici. Se siete in cerca della presenza dei lettori in questo libro, la

---

<sup>5</sup> NdT: SUGGERIRE LA LETTURA DELL'ESSAY DI CHAMBERS sull'argomento

troverete nei contributi di David Lowenthal e Diana Paolitto. Lowenthal, uno studioso di storia sociale autore di *The Past is a Foreign Country*, stabilisce in modo umano e con fine chiarezza intellettuale le connessioni che sono alla base delle preoccupazioni del congresso. Alcune delle sue dichiarazioni meritano lo status di classiche, soprattutto questa:

... i bambini devono trarre nutrimento dal loro passato ma allo stesso tempo lasciarselo alle spalle.

Lo fanno non solo affrontando il presente, ma costruendosi il proprio passato e il proprio futuro. Il processo mentale inizia molto prima che possano agire fisicamente. E qui i libri sono fondamentali: insegnano modi per viaggiare nel tempo che incoraggiano i bambini a superare la subordinazione agli adulti e i confini del mondo familiare. Leggere delle cronache di altri tempi non è solo un modo per fuggire dal proprio tempo per un po' ma per abbellire e mettere a fuoco come lo assorbiamo. Ma il tempo che passa rende presto l'infanzia ancora più terra straniera. Dobbiamo recuperare o reinventare il bambino dentro noi stessi per impedire che i vincoli anagrafici dell'esistenza adulta abbiano il sopravvento. (David Lowenthal, "The past is a childlike country", *Travellers in Time*, pag. 81)

È detto in modo splendido e utile. E così il pezzo di Diana Paolitto ("l'unica psicologa al congresso") su "The Child's Perception of Time in Children's Books", che applica il lavoro di Piaget (in particolare *The Child's Conception of Time*) al tema del congresso. Questo pezzo è un modello di come la psicologia possa essere utilizzata in maniera costruttiva, non per glorificare alcune teorie ma per illuminare la nostra comprensione. La psicologia è una scienza che cambia e si sviluppa rapidamente ed è probabile che in futuro Piaget, così come Freud e Jung, verranno visti come figure di solo interesse storico. Al momento, però, sembra che Jung e ancor di più Freud stimolino l'immaginazione di incauti critici letterari e generino saggi brevi caratterizzati da ingenua dipendenza intellettuale. Freud al momento è più interessante per la critica letteraria che per gli psicologi. Per contrasto, Piaget ha il merito di essere ideologicamente poco eccitante, e offre indicazioni precise che i critici possono trovare utili

ma non intossicanti, una guida al pensiero critico e non una sua determinante. Ovunque la sua influenza sia stata accolta con intelligenza, il risultato è benigno e illuminante, e porta i bambini veri dall'ombra alla luce.

Nel corso di questo capitolo ho fatto riferimento a diversi passaggi contenuti in *Children's Literature* di Peter Hunt, una sapiente miscela di pezzi antologici e dibattiti. Questo libro riunisce alcuni dei migliori saggi brevi sulla letteratura per bambini che siano mai stati scritti da quando questa ha attratto l'attenzione della critica. I saggi, che sono inclusi in versione integrale, sono sia di tipo accademico – nel miglior senso del termine – che con un focus più pratico. Qualunque sia la loro propensione, tutti, senza eccezione, ci aiutano nella comprensione della letteratura per bambini nonché evidenziano il suo posto e il suo valore nella vita dei bambini e delle bambine. E se la critica letteraria in questo settore vale qualcosa, lo vale in questo senso.

1. Peter Hunt, editor, *Children's Literature. The Development of Criticism*, Routledge, 1990.
2. Margaret R. Higonnet e Barbara Rosen, editor, *Children's Literature* Volume 18, Annual of the Modern Language Association, Division of Children's Literature, Yale University Press, 1990.
3. *Travellers in Time. Past, Present and To Come*, Children's Literature New England and Green Bay Publications, 1990.

## 2

### Ideologia e libri per bambini

IDEOLOGIA. Uno schema sistematico di idee solitamente derivato dalla politica o dalla consuetudine sociale, o usato per regolare una classe o gruppo sociale, e considerato per giustificare determinate azioni, specialmente quelle implicite all'ideologia o adottate e mantenute senza considerazione del corso degli eventi.

*Dall'Oxford English Dictionary*

Comincerò con un assortimento di asserzioni non collegate tra di loro.

È una buona cosa che i bambini e i ragazzi leggano narrativa.

I gusti dei giovani lettori sono importanti.

Alcuni romanzi per bambini sono migliori di altri.

È una buona cosa aiutare i giovani lettori a trarre piacere da libri migliori di quelli a cui sono abituati.

Un buon libro per bambini non è necessariamente più difficile o meno godibile di uno scadente libro per bambini.

I bambini e i ragazzi sono individui e hanno gusti differenti.

Bambini di diverse età tendono a preferire diversi tipi di libri. Bambini di diverse etnie o contesti sociali possono differire in gusti e necessità.

Alcuni libri scritti per i bambini piacciono anche agli adulti.

Alcuni libri scritti per gli adulti piacciono anche ai bambini.

Adulti e bambini possono amare (o odiare) lo stesso libro per ragioni diverse.

I bambini e i ragazzi sono influenzati da ciò che leggono.

Gli adulti sono influenzati da ciò che leggono.

Un romanzo scritto per i bambini può essere un ottimo romanzo anche se ai bambini non piace.

Un romanzo scritto per i bambini può essere pessimo anche se piace ai bambini.

Ogni storia può potenzialmente influenzare i suoi lettori.

Un romanzo può influenzare i lettori in modi che l'autore non aveva previsto né voluto.

Tutti i romanzi incorporano un certo set di valori, intenzionalmente o meno.

Un libro può essere ben scritto eppure contenere valori che in una determinata società sono ampiamente condannati.

Un libro può essere scritto male eppure contenere valori che in una determinata società sono ampiamente condivisi.

Un libro può essere inappropriato per i bambini a causa dei valori che rappresenta.

Lo stesso libro può avere significati diversi per bambini diversi.

È intelligente prestare attenzione al giudizio dei bambini e dei ragazzi sui libri, che sia condiviso dagli adulti o meno.

È intelligente prestare attenzione al giudizio degli adulti sui libri per bambini, che sia condiviso dai bambini e dai ragazzi o meno.

Alcune di queste dichiarazioni sono palesemente accoppiate o collegate, ma possono essere lette separatamente. Tutte mi sembrano delle ovvietà. Mi sorprenderebbe se qualunque commentatore di letture per bambini e ragazzi si mettesse seriamente a discuterne. Ci potrebbe essere il desiderio di qualificarle, per rispondere al famoso “È così, no?” di F.R. Leavis con la formula appropriata: “Sì, ma...”. Anche così, mi aspetterei un consenso piuttosto ampio.

Comunque, se questa serie di asserzioni dovesse creare una spaccatura tra esperti di libri ed esperti di bambini, immagino che si dividerebbe naturalmente tra le due fazioni. In particolare, sarebbe probabile un’ enfasi unilaterale sull’ importanza dei giudizi degli adulti (esperti di libri); sull’ importanza dei giudizi dei bambini (esperti di bambini); sulla differenza dei meriti letterari (esperti di libri) e sull’ influenza dei valori politici e sociali dei libri sui bambini (esperti di bambini).

Se questo piccolo esercizio producesse i risultati che mi aspetto, molte delle tradizionali divisioni tra priorità letterarie e priorità sociali apparirebbero esagerate e sterili. Abbiamo semplicemente differenze di enfasi spacciate come differenze di principi di base. Questo può essere successo perché gli estremi di ognuna delle due fazioni riflettono un dibattito pubblico molto più ampio sugli obiettivi primari dell’ istruzione. Le persone slittano inconsapevolmente dal discorso sui libri per bambini alla filosofia dell’ istruzione. E c’ è un risultato particolarmente singolare. Secondo il mio idiosincratico ma convinto ragionamento, le asserzioni che restano fuori, che non sembrano aderire a nessuna priorità delle due fazioni, sono quelle che riguardano l’ individualità dei bambini, e le differenze di gusti e bisogni tra adulti

e bambini o tra singoli bambini o tra gruppi diversi di bambini. Ed è interessante che queste, per quanto più ovvie del resto, siano anche le asserzioni più contestate. Sono contestate perché da una parte gettano un'ombra sulla superiorità del giudizio letterario degli adulti, e dall'altra suggeriscono che non possiamo generalizzare quando si tratta di interessi dei bambini e dei ragazzi.

È facile, ed è una tentazione, semplificare un dibattito finché la sua natura diventa opportunamente binaria, e fare in modo che argomenti non connessi da alcuna necessità logica, nemmeno lontanamente, diventino parte dello stesso sistema ideologico. Ed è proprio questo che è successo nello scisma tra esperti di libri ed esperti di bambini. Nell'evoluzione del dibattito, gli esperti di bambini non solo sono stati associati unicamente all'interesse primario del lettore bambino piuttosto che all'opera letteraria, ma anche alla propagazione attraverso i libri per bambini di un'ideologia progressista espressa tramite valori sociali. D'altro canto, la posizione ideologica degli esperti di libri è spesso giudicata conservatrice e "reazionaria". Il risultato è una rozza e dannosa comunanza di comportamenti in ognuno dei due fronti, non per come è davvero ma per come viene percepita dalla fazione opposta. La preoccupazione per la qualità letteraria dei libri per bambini come opere d'arte viene collegata ormai in modo caricaturale all'indifferenza nei confronti dei giovani lettori e alla tolleranza o all'approvazione di valori politici "reazionari", tradizionali o obsoleti. La preoccupazione per i giovani lettori è diventata sinonimo di indifferenza verso degli standard letterari elevati e di ardore populistico nel nome di tre missioni politiche che sembrano più urgenti nella società contemporanea: antirazzismo, antisessismo e anticlassismo.<sup>6</sup>

E se questa è la divisione dei critici, in esperti di libri ed esperti di bambini, c'è una divisione corrispondente anche tra gli scrittori. Quelli a favore dei libri – considerati da ostili commentatori come produttori di capolavori da premio destinati a prendere polvere tra il plauso degli adulti e l'indifferenza dei bambini in nome di un'illusoria "golden age"<sup>7</sup> – scrivono di solito "per se stessi" o "per i bambini che sono stati" o, citando il famoso commento di C.S. Lewis, "perché una storia per bambini è la migliore forma artistica se si ha qualcosa da dire". Gli scrittori a favore dei bambini, invece, accettano l'analogia di

---

<sup>6</sup> NOTA su come le prime due abbiano preso piede mentre a terza è passata in cavalleria.

<sup>7</sup> NOTA su cosa si intende per Golden Age in letteratura inglese

Robert Leeson tra l'autore contemporaneo e il cantastorie dei tempi pre-stampa:

...è il pubblico, il consumatore, obbligato ad accettare questo atteggiamento alla prendere-o-lasciare e a essere grato se le frecce dell'arte scagliate in aria raggiungono il giusto destinatario? Cosa è successo dei vecchi tempi dei cantastorie? Se il pubblico non apprezzava il genio del cantastorie, se ne andava insoddisfatto e con la coda tra le gambe? L'esperienza narrativa recente suggerisce qualcosa di diverso. Devi accordare la storia al pubblico, più che puoi.

Il problema con questi atteggiamenti preconfezionati è che restringono, banalizzano e semplificano eccessivamente gli ambiti del dibattito. C'è da ammettere che scrittori di ambo le fazioni hanno nel tempo fatto il passo più lungo della gamba in modo poco saggio. Prendiamo per esempio ciò che sottolinea Fred Inglis:

Irrispettoso di ciò che il bambino ricava dall'esperienza, l'adulto vuole giudicarla, e nel farlo intende giudicarla per se stessa. Questo giudizio viene per primo ed è almeno teoricamente separabile dal volerlo sostituire a quello del bambino. *Il giardino di mezzanotte* e *Puck delle colline* sono due libri meravigliosi, anche se per tuo figlio non dovessero avere né capo né coda.

Questa affermazione, formulata con attenzione e intelligenza, offre una distinzione importante tra due modi diversi ma ugualmente validi di valutare l'esperienza letteraria. Certo, ho visto l'ultima frase rimossa dal suo contesto per spacciarla come una gratuita eliminazione del bambino lettore, come una tipica istanza dell'estetica negligente dell'esperto di libri.

Dall'altra parte della barricata c'è Bob Dixon, che perpetra un assalto agli usi antichi, simbolici e metaforici, della parola "nero" con un paragrafo che sembra pronto a consegnare, su basi ideologiche, Shakespeare e Dickens all'inceneritore:

La letteratura per adulti, come ci si può aspettare, è piena di tali usi simbolici e figurativi – quando non è apertamente razzista. Shylock e Fagin, Otello e Calibano

meritano di essere riconsiderati, perché non c'è bisogno che nessuno accetti il razzismo in letteratura, nemmeno quando espresso in versi immortali.

Questo è vero. Ogni individuo è libero di elevare il discorso politico al di sopra di quello letterario, e di osteggiare tutta la letteratura che offende quel criterio politico. Ma è vero anche il contrario. Ogni individuo è libero di ammirare una grande opera letteraria, anche se la sua ideologia è repellente. Queste sono le libertà personali di una società democratica, e spero che tutti difendano entrambe con uguale entusiasmo. Nel caso di D.H. Lawrence, per esempio, io scelgo la seconda, perché lo ammiro enormemente come scrittore ma detesto la sua ideologia. Nessuna delle due posizioni è molto utile quando affrontiamo il problema di introdurre i bambini e i ragazzi ai grandi capolavori del passato che non sono totalmente in accordo con le priorità morali del nostro tempo. Ma se qualcuno dice: “Non dovremmo farglieli leggere, dovremmo bandirli” io comincio a sentire gli stivali dei nazisti in lontananza, e non importa il colore della loro uniforme.

Ciò che mi preme enfatizzare in questo capitolo è che, proprio nel periodo in cui gli sviluppi della teoria letteraria ci avevano resi consapevoli dell'onnipresenza dell'ideologia in tutta la letteratura, e dell'impossibilità di confinare questa presenza solo alle caratteristiche più esplicite del testo, lo studio dell'ideologia nella letteratura per bambini è stato ridotto alla superficialità dalle due opposizioni binarie del dibattito. Il desiderio di chi è esperto di bambini per dei particolari risultati sociali ha portato alla pressione per ottenere una letteratura che li confermi, e a una visione semplicistica del modo in cui l'ideologia si articola in un libro. Di contro, questo porta inevitabilmente a un'eccessiva enfasi su *cosa* i bambini leggono, a discapito del *come* lo leggano. Proprio nel momento in cui l'istruzione sembrava pronta ad accettare la lettura della narrativa come un'abilità complessa, importante ma insegnabile, i due estremi dell'opinione critica hanno svalorizzato il concetto di abilità a favore della semplice sostanza esterna.

### **Diversità e individualità**

Si possono presentare le cose in modo molto semplice, come i commenti rassicuranti di Robert Leeson:

Questa è una letteratura speciale. I suoi scrittori hanno uno status speciale a casa e a scuola, liberi di influenzare [i bambini] senza diretta responsabilità per la loro

educazione e cura. Questo non dovrebbe però incoraggiare l'irresponsabilità – al contrario. È una questione di rispetto, da una parte per le paure e le preoccupazioni di coloro che crescono ed educano i bambini, e dall'altra per la libertà creativa di chi trascorre la propria vita a scrivere per loro. In generale ho trovato nelle discussioni con genitori e insegnanti, inclusi quelli ostili al mio lavoro, che il rispetto è reciproco.

Mi piace pensare che questo sia vero e generalmente accettato. Ma non può essere, per quanto vero, così semplice. In un paese tanto frammentato culturalmente, politicamente ed etnicamente come l'Inghilterra (e come la maggior parte dei paesi occidentali, a livelli diversi) non esiste uno strato uniforme di "paure e preoccupazioni" in chi cresce ed educa i bambini. Le "paure e preoccupazioni" di un insegnante in una scuola primaria privata nell'Hampshire saranno sostanzialmente diverse da quelle di un insegnante della primaria pubblica di Liverpool; quelle di un genitore cattolico di Belfast differiranno da quelle di un genitore asiatico a Bradford. Vorrei affermare il punto ovvio ma trascurato che lo stesso libro, letto da quattro bambini nelle cure di questi quattro adulti, non sarebbe in pratica lo stesso libro. Sarebbe quattro libri diversi. Ognuno di quei bambini merita e ha bisogno di una letteratura, ma la letteratura che incontra la loro esigenza difficilmente sarà omogenea.

È importante, ovviamente, che la libertà creativa dello scrittore sia rispettata. Ma per essere rispettata deve essere capita, e su questo fronte io non condivido l'ottimismo di Robert Leeson. Ci sono prove evidenti della pressione sugli scrittori (da tutti i punti dello spettro politico-morale) a conformarsi a una ideologia predeterminata che sia visibile e apertamente dichiarata nel testo. Ecco cosa dice Nina Bawden, una scrittrice largamente ammirata da critici di tutte le fazioni:<sup>8</sup>

Parlando con le persone che hanno a cuore, spesso profondamente, i bambini, ho cominciato a sentire come se il *bambino* per cui scrivo io fosse misteriosamente assente... "Ti assicuri, quando scrivi, che i personaggi femminili non siano costretti a ruoli stereotipati?". "E la sessualità dei bambini?". "Tutti gli scrittori sono borghesi, per lo meno lo sono nel momento in cui

---

<sup>8</sup> Vedi Fred Inglis, *The Promise of Happiness*, pag. 267-70, e Robert Leeson, *Reading and Righting*, pag.122

diventano famosi, perciò che utilità hanno i loro libri per i bambini delle classi umili o per quelli emotivamente o scolasticamente svantaggiati?”. “Gli scrittori dovrebbero affrontare i problemi contemporanei, come la droga, le gravidanze precoci. I libri che scrivi non sono troppo d’evasione?”. “Cosa ne sai dei bambini che vivono nei palazzi popolari se non ci hai mai vissuto?”. Se a quest’ultima domanda rispondo che uso la mia immaginazione, raramente è considerata una risposta adeguata; ma quale altra potrei dare?

L’ordine di Leeson, “devi accordare la storia al pubblico, più che puoi”, è meno semplice di quel che sembra. Un numero di autori che esercitano la loro “libertà creativa” – come dovrebbero se vogliono produrre qualcosa di minimo valore – riusciranno *solo* ad accordare la storia a un pubblico più *che possono*. Se ci fosse un solo pubblico uniforme, un teorico “bambino” che rappresentasse tutti i bambini, ci sarebbero meno problemi. In quel caso uno scrittore sarebbe in grado di accordare la propria storia a questo “bambino”, provando quindi di essere davvero uno scrittore per bambini oppure no, e allora dovrebbe scrivere quei libri per bambini che sono tanto amati dagli esperti di libri, ammirati dagli adulti letterati ma mai letti dai bambini veri.

Ma il punto che speravo di sottolineare aprendo il capitolo con quella serie di ovvietà è che le ovvietà più scontate sono anche quelle che molti adulti sono restii ad accettare. Quando Leeson dice: “devi accordare la storia al pubblico, più che puoi”, di sicuro sta pensando a tipi diversi di pubblico, sia composti da individui (genitori che leggono ai bambini) che da gruppi (insegnanti o autori in visita nelle classi). È chiaro che questi diversi tipi di pubblico saranno molto diversi gli uni dagli altri per età, sesso, etnia, classe sociale, e che percepiranno la stessa storia in modi diversi. Altrimenti non ci sarebbe nessun bisogno per Leeson di “accordare”. Non sta suggerendo che lo scrittore che modifica e sistema la storia in modo che funzioni con un certo gruppo di lettori possa sedersi e rilassarsi, sicuro che il successo si replicherà con ogni gruppo da quel momento in poi. Eppure agli estremi caricaturali degli esperti di libri e degli esperti di bambini c’è proprio questa convinzione.

Per il caricaturale esperto di libri (una specie rara, forse) il libro per bambini d’eccellenza ha una qualità di immaginazione verbale la cui esistenza può essere dimostrata da un adulto attraverso un’analisi interpretativa e che rappresenta un trasferibile merito oggettivo

assolutamente godibile dal lettore bambino “ideale” (anche se questo non sarà ovviamente in grado di verbalizzare l’esperienza). Il buon testo letterario ha un’esistenza esterna che trascende la differenza tra un lettore un altro, anche tra bambino e adulto. Di conseguenza c’è un’implicita definizione di letteratura per bambini che necessariamente ha poco a che fare con i bambini: non rappresenta i lettori ma un genere, probabilmente attiguo alla fiaba e al fantasy. Si ammetterà che l’ideologia abbia un suo ruolo in essa ma, siccome i lettori e quindi la funzione educativa sono subordinati alle considerazioni estetiche, la responsabilità dei critici nel valutarla è davvero minima.

Per il caricaturale esperto di bambini il libro esiste principalmente in considerazione della reazione dei lettori. Il libro per bambini d’eccellenza piacerà ai “bambini” e li aiuterà nella loro crescita sociale. I periodi storici influenzeranno le forme di crescita sociale auspicate ma è questione di fede credere che il periodo corrente è migliore dei precedenti. Il pubblico di lettori, grazie a un ideologico colpo di mano, sarà virtualmente identico o comunque altamente compatibile con gli obiettivi sociali favoriti in quel momento. In un’epoca desiderosa di diffondere sentimenti imperialisti, i bambini saranno un esercito di pionieri colonizzatori in erba. In un’epoca desiderosa di eliminare le differenze tra sessi, etnie o classi sociali, i lettori diventeranno un omogeneo “bambino” che non vede l’ora di essere antirazzista, antisessista e anticlassista, e non appartiene a nessun sesso, etnia o classe sociale che non sia quella che la letteratura egualitaria cerca di promuovere. I bambini sono un Bambino, senza sesso ma femmina, senza colore ma nero, senza classe sociale ma proletario. La letteratura per bambini viene quindi definita in quanto esiste per questo Bambino: non è il titolo di un genere ma di un pubblico di lettori. L’ideologia è importantissima. I meriti letterari saranno considerati ma la responsabilità dei critici nel valutarli sarà minima.

Entrambe queste caricature esistono. Entrambe sono estremamente intolleranti verso qualunque cosa esuli dai propri fini. Il primo tipo dice: “Sono abbastanza incline a stabilire come regola che un libro per bambini che piace solo ai bambini è un pessimo libro per bambini”. Il secondo tipo dice, come qualcuno fece a proposito del brillante *Futuretrack 5* di Robert Westall: “Il libro è pensato soprattutto per i maschi adolescenti, il che è un buon motivo per non comprarlo”. Entrambi (ma per ragioni molto diverse) aborriranno Enid Blyton e forse non è sbagliato dire che nessuno dei due comprende i veri meccanismi dell’ideologia bene quanto lei, in pratica se non in teoria.

Il mio obiettivo qui non è di dichiararmi a favore o contro nessun apparato ideologico nei libri per bambini (e certamente non di difendere la signora Blyton) ma di dimostrare che l'ideologia è un inevitabile, indomabile e largamente incontrollabile elemento della transazione tra libri e giovani lettori, e che lo è a causa della molteplicità e della diversità sia del "libro" che del "bambino" che del mondo sociale in cui ognuna di queste seducenti astrazioni prende una miriade di forme individuali. La nostra priorità nel settore dei libri per bambini non dovrebbe essere quella di promuovere l'ideologia ma di comprenderla, e di cercare il modo di aiutare anche gli altri a comprenderla, inclusi i bambini stessi.

### **Tre livelli di ideologia**

L'ideologia è presente nei libri per bambini in tre modi principali. Il primo e più gestibile deriva dagli espliciti valori morali, sociali e politici dello scrittore e dal suo desiderio di trasmetterli ai lettori attraverso una storia. Un esempio interessante viene offerto da Henry Treece:

Io credo che ai bambini non venga fatto alcun danno se, nelle storie per loro, alla fine prevale un senso di giustizia e se, nonostante i tempi difficili, i personaggi riescono a ottenere ciò che meritano. Questa è in fin dei conti una speranza che condividiamo tutti – che tutto finisca bene se perseveriamo con coraggio e fiducia. Perciò nelle mie storie cerco di dire ai bambini che la vita può essere difficile e imprevedibile, e che anche i personaggi più lodevoli possono patire ingiustizia e infelicità per un po', ma che la gioia sta nel fare, nello sforzo, e che non c'è spazio per l'autocommiserazione. E alla fine, con l'aiuto degli dei, l'uomo buono che mantiene le virtù più durature dell'onestà, della lealtà e di una certa stoica accettazione sia dei piaceri che dei dolori della vita, sarà un uomo soddisfatto. Se questo non è vero, allora per me niente lo è: è questo che cerco di dire ai bambini.

Questo è l'elemento più evidente nell'ideologia dei libri per bambini, e perciò il più facile da individuare. La sua presenza è conscia, deliberata e in alcuni casi persino "significativa", come quando per

Treece non c'è niente di strano o azzardato nel messaggio che lo scrittore sta sperando di veicolare.

È a questo livello di consapevole *ideologia attiva* che la narrativa porta nuove idee, comportamenti non conformisti o rivoluzionari, e lo sforzo di cambiare l'immaginazione in modo che sia in linea con l'evoluzione sociale contemporanea. Questo causa delle difficoltà sia agli scrittori che ai critici, che possono essere esemplificate con la preoccupazione attuale riguardo le divisioni di genere. Ci sono centinaia di libri che riproducono passivamente gli stereotipi sessuali ereditati dalla narrativa precedente. Nessuno lo nota, a parte i lettori adulti progressisti (e forse qualche bambino o ragazzo) che sono sensibili all'argomento e ne sono offesi. D'altro canto, qualunque romanzo che metta in discussione questi stereotipi e cerchi di stabilire dei comportamenti antisessisti, finirà per farlo in modo plateale proprio perché descrive comportamenti inusuali piuttosto che consuetudini. *The Turbulent Term of Tyle Tiler* di Gene Kemp riscosse tanto successo ingannando il lettore in modo che credesse che il narratore fosse un bambino, solo per scoprire alla fine che si trattava di una bambina. Il suo sorprendente effetto come storia antisessista fu dovuto in massima parte a questo ingegnoso stratagemma. Lo stesso vale per molta narrativa antirazzista o anticlassista. Dal momento che si distacca da tutte le supposizioni condivise su razza e classe sociale, può apparire eccessivamente didattica. Se invece l'autore cerca di presentare come naturale una società priva di pregiudizi razziali o divisioni di classe e di lasciar fuori le scene di conflitto, rischia di indebolire il contenuto ideologico e di presentare vicende a cui il lettore semplicemente non crederà. Lo scrittore è davanti a un dilemma: è difficile scrivere nella società inglese contemporanea un romanzo antisessista, antirazzista o anticlassista senza rivelare che questi sono ancora obiettivi da raggiungere, principi e ideali piuttosto che realtà prevedibili del comportamento quotidiano.

Questi problemi cambiano nel tempo. Nel 2011 sembra chiaro che le tensioni nei discorsi su sesso, razza e classe si siano attenuate e siano migliorate nel corso degli ultimi vent'anni. Ma per certi aspetti esse sono semplicemente mutate. Per esempio, il problema delle divisioni razziali è stato sicuramente influenzato dalle immigrazioni multietniche e multilinguistiche che si sono viste negli ultimi anni, e le tradizionali divisioni di classe sono state soppiantate dal denaro e dal divario sempre più ampio tra ricchi e poveri. Gli ideali e la realtà

rimangono ben divisi. Se gli scrittori tentano di presentare come naturale e usuale i comportamenti che *loro* vorrebbero naturali e usuali, rischiano di minare l'impatto sociale delle storie. Se drammatizzano le tensioni sociali, rischiano un superficiale stridore ideologico.

Lo scrittore può scegliere metodi più indiretti. Più è di talento, più sarà incline a farlo. Se l'universo narrativo è solido, può sostenere il suo carico ideologico in modo più sottile, mostrando le cose come sono ma affidandosi all'organizzazione letteraria piuttosto che a delle esplicite linee guida per ottenere un certo effetto morale. Ci possono essere incomprensioni se sei sfortunato o troppo fiducioso. La mano della censura antirazzista ha cominciato ad abbattersi occasionalmente sul più grande testo antirazzista della letteratura, *Le avventure di Huckleberry Finn*. L'errore ideologico di Twain è quello di essere sempre il supremo romanziere piuttosto che il predicatore, di presentare la propria verità senza compromessi piuttosto che optare per un adattamento più educativo, e di affidarsi all'intelligenza dei suoi lettori. Forse uno dei più illuminanti momenti di narrazione antirazzista la abbiamo quando Huck, arrivato alla fattoria dei Phelps e scambiato per Tom Sawyer, deve inventare una scusa per il ritardo e usa un incidente in barca sul fiume:

“Non è stata la punizione – quella ci ha trattenuti solo un po'. È scoppiata la testata di un cilindro”.

“Oh, santo cielo! Qualcuno si è fatto male?”

“No, signora. È morto un negro.”

“Beh, per fortuna; perché a volte le persone si fanno male.”

Questo dialogo è il segno devastante di ciò che viene in mente ad Huck in modo naturale quando deve interpretare il ruolo di Tom, ma il suo pieno effetto si ottiene perché arriva tardi nel romanzo, in coda a tutto quello che abbiamo visto del grande cuore di Huck e della sua deformata coscienza. È un punto cruciale: non puoi fare esperienza di questo libro come antirazzista se non sai *come leggere un romanzo*. Nella scrittura per bambini contemporanea, la conscia didattica del testo raramente mostra tanta fiducia nei propri lettori, con l'infelice risultato che l'esplicita ideologica riformista è spesso ottenuta a spese della profondità letteraria.

Possiamo quindi dedurre che in letteratura come nella vita l'*ideologia passiva* gode di un immeritato vantaggio. La seconda categoria del contenuto ideologico che dobbiamo prendere in considerazione riguarda infatti tutte le idee dello scrittore che non vengono prese in esame. Non appena si ammette che queste siano rilevanti, diventa impossibile confinare l'*ideologia* solo alle intenzioni cosce o ai messaggi espliciti dello scrittore, e necessario quindi accettare che tutta la letteratura per bambini è inevitabilmente didattica:

Dal momento che la letteratura per bambini è didattica, deve essere per definizione considerata la depositaria – e una società letterata quasi la fonte primaria – dei valori che genitori e altri adulti desiderano insegnare alla generazione successiva.<sup>9</sup>

Questo significa semplicemente accettare ciò che è ovvio: gli scrittori per bambini (così come quelli per adulti) non possono nascondere i propri valori. Anche se questi sono passivi e non esaminati, e non sono parte di un conscio proselitismo, la struttura del linguaggio e della storia li rivelerà e comunicherà a prescindere. Il funzionamento dell'*ideologia* a questo livello non è casuale né irrilevante. Potrebbe sembrare che dei valori individuabili in modo convincente solo da un adulto con un certo talento critico non siano molto potenti con i bambini e i ragazzi. Ma più probabilmente è vero il contrario: questi valori sono di solito quelli che lo scrittore dà per scontati, e riflettono l'integrazione dello scrittore in una società che li accetta senza riflettere. Questo significa che anche i giovani lettori, a meno che non ricevano aiuto nell'individuarli, li daranno per scontati. I valori passivi e non esaminati sono valori ampiamente *condivisi*, e non dovremmo assolutamente sottovalutare il potere di rinforzo dell'*ideologia* quiescente e inconscia.

Farò un altro piacevole esempio con *William the Bad* di Richmal Crompton. Henry sta riassumendo le caratteristiche principali dei partiti politici inglesi prima che la banda proceda con le elezioni:

Ci sono quattro tipi di persone che cercano di arrivare al comando. Tutti vogliono migliorare la situazione ma vogliono farlo in modo diverso. Ci sono i

---

<sup>9</sup> Musgrave, *From Brown to Bunter*.

Conservatori, che vogliono migliorarle mantenendole esattamente come sono adesso. E ci sono i Liberali, che vogliono migliorarle modificandole appena un po', in modo che nessuno lo noti, e ci sono i Socialisti che le vogliono migliorare prendendosi i soldi di tutti, e ci sono i Comunisti che le vogliono migliorare uccidendo tutti a parte se stessi.

È ovviamente scherzoso e da non prendere sul serio, ma non è uno scherzo imparziale. Non penso che la signorina Crompton stesse facendo propaganda in modo deliberato ma non ci sono molti dubbi su a chi vadano le sue simpatie o dove si aspetta che il lettore la segua. La battuta sui Conservatori e i Liberali è una battuta su quelli *come noi*, mentre la battuta su Socialisti e Comunisti si riferisce *agli altri*. L'esempio è interessante perché si poggia sul gentile e spontaneo pregiudizio rivelato dall'umorismo. Dietro di esso si nasconde la supposizione di una familiarità incontestabile. Può essere un esercizio istruttivo quello di ristrutturare la battuta in modo che il pregiudizio pesi sulla fazione opposta, immaginando di iniziare con "Ci sono i Conservatori che vogliono migliorare le cose rendendo i ricchi più ricchi e i poveri più poveri". Sarebbe comunque divertente ma prenderebbe subito i connotati di un'aggressiva intenzione propagandistica. Come un personaggio sottolinea in un altro libro per bambini, più radicale e successivo, di Susan Price, *From Where I Stand*:

Ah. È una cosa di sinistra, allora, se *lui* la chiama "politica" con quella voce grave. I Tories non sono politici, insomma. Sono e basta.

È davvero un piccolo esempio, usato solo per illustrare qualcosa che è presente a un certo livello in tutta la narrativa ed è strutturale a essa. Non esiste atto di autocensura attraverso il quale un autore possa escludere o mascherare la sua natura più profonda. A volte, addirittura, la conscia *ideologia attiva* è in contrasto con *l'ideologia passiva* nello stesso romanzo, e le idee "ufficiali" contraddicono i valori inconsci. Siccome questo non è vero solo per la narrativa, la capacità di analisi dei due livelli del testo dovrebbe essere parte del tirocinio di ogni insegnante di ogni società che spera di avere una capacità letteraria adeguata. Insegnando ai bambini e ai ragazzi il

piacere della lettura delle storie come un'attività attiva, li stiamo anche equipaggiando contro certi abusi linguistici di tipo ben più grave.

Nell'associare l'ideologia dei libri per bambini con l'ideologia nel suo significato più ampio, dobbiamo considerare una terza dimensione della sua presenza. È quella a cui gli sviluppi della teoria letteraria, ormai ampiamente familiari e accettati, ci hanno introdotti, e da cui le schermaglie tra esperti di libri ed esperti di bambini ci hanno distratti. Per affermare la sua natura generale, prendo un utile riassunto della sua posizione non da uno studio sulla letteratura per bambini ma sulla poesia del sedicesimo secolo:

In che modo l'ideologia influenza i testi letterari? L'impatto dell'ideologia sugli scritti di una particolare società – o, per meglio specificare, sulle convenzioni e le strategie con cui leggiamo quegli scritti – non è diverso da quello che ha su qualunque altra pratica culturale. In nessun caso, per usare le parole di Machery, lo scrittore come produttore del testo produce i materiali con cui lavora. Il potere dell'ideologia è inscritto nelle parole, nel sistema e nelle regole, nei codici che costituiscono il testo. Dovete immaginare l'ideologia come una forza potente che aleggia su di noi quando leggiamo un testo; mentre leggiamo, ci ricorda cosa è corretto, accettato da tutti, o “naturale”. Cerca di guidare sia la scrittura che le nostre conseguenti letture del testo verso la coerenza. Quando un testo viene scritto, l'ideologia lavora in modo che alcune cose siano più naturali da scrivere; quando un testo viene letto, lavora per nascondere i conflitti e le repressioni, per forzare il linguaggio in modo che veicoli solo quei messaggi consolidati dai poteri dominanti della nostra società.<sup>10</sup>

Se questo è vero, e io credo che lo sia, dobbiamo ragionare in termini che includano ma anche trascendano dall'idea di autorialità individuale, e riesaminare la relazione tra autore e lettore. Nel caso della letteratura per bambini, il nostro pensiero potrebbe essere condizionato da uno stereotipo ipersemplicato di quella che deve essere la possibile autorità o influenza [sui bambini, N.d.T]. Lo scrittore molto probabilmente farà, come abbiamo visto, delle scelte

---

<sup>10</sup> Gary Waller, *English Poetry of the Sixteenth Century*

consce sull'ideologia esplicita del suo lavoro, mentre l'unicità del risultato letterario risiederà sulle configurazioni private e indichiabili che avvengono a livello inconscio e appartengono al suo bagaglio di esperienze.

Siamo così abituati a celebrare l'individualismo, comunque, che spesso sottovalutiamo le numerose caratteristiche comuni di un'epoca, e la schiavitù della mente a cui siamo sottoposti dal momento che viviamo in un certo tempo e in certo luogo e non in altri. La massima parte di ogni libro non è scritta dal suo autore ma dal mondo in cui l'autore vive. Per accettare questa realtà bisogna solo riconoscere la rarità di occasioni in cui lo scrittore riesce a reinventare il significato di una singola parola: quasi sempre siamo docili prigionieri dei significati stabiliti da altri. Di regola, gli scrittori per bambini sono trasmettitori non solo di se stessi ma dei mondi che condividono.

Il termine familiare per questo fenomeno è *zeitgeist*, o "spirito del tempo", ma in questo contesto preferirei chiamarlo *ideologia organica*, che un'analogia distinguerà dall'*ideologia attiva* e da quella *passiva*. Questa ovvia analogia è il corpo umano.

Tutti ne abbiamo uno. In modo equivalente all'*ideologia attiva*, decidiamo cosa farne nei nostri migliori interessi. Lo usiamo per giocare a calcio o a tennis o per arrampicarci su una montagna o guidare una macchina, o per fare o non fare del lavoro manuale per nutrirlo. Ognuna di questa attività implica necessariamente cambiare le sue capacità rispetto a quelle che aveva all'inizio, e nel corso di una vita di apprendimento e tentativi noi facciamo un numero incalcolabile di scelte consapevoli. Scelgo di ignorare, pur riconoscendolo, il fatto che il cervello che compie le scelte è esso stesso parte dell'organismo, proprio come l'ideologia attiva della letteratura può essere concepita da un'intelligenza biologica istruita.

In modo equivalente all'*ideologia passiva*, i nostri corpi hanno delle funzioni comuni a tutti gli esseri umani, perciò diamo per scontato il fatto che mangiamo, beviamo, defechiamo, dormiamo e respiriamo. Per quanto possiamo godere della routine di questi aspetti scontati, diventano atti consci solo quando non funzionano o ci vengono negati.

Ma al terzo livello, equivalente all'*ideologia organica*, ci sono forze ben più grandi al lavoro. I nostri corpi cambiano, a volte rapidamente e in modo palese, altre volte così lentamente che nemmeno ce ne accorgiamo. Diventano più grandi (e alla fine più piccoli). Nella pubertà sviluppano nuove eccitanti e destabilizzanti

caratteristiche, di solito con il nostro favorevole consenso ma di sicuro senza il nostro permesso. Invecchiano. Sono sempre in movimento, proprio come l'ideologia organica. E alla fine, per quanti sforzi facciamo per rimandare l'evento, muoiono. Possiamo immaginare l'ideologia organica che regolò le vite dei nostri progenitori ma mai farne esperienza. A volte possiamo individuare l'esatto istante di un cambiamento corporeo o ideologico ma spesso, come il risultato di una lenta malattia degenerativa, arriva gradualmente, senza dare nell'occhio e senza che nessuno lo noti. Che lo si noti o meno, si insinua inesorabile nel linguaggio, nel modo in cui scriviamo e leggiamo.

Per la moderna scrittura per bambini questo ha tante conseguenze, ma io ne voglio evidenziare due. Prima di tutto, l'abilità dello scrittore di riformulare il proprio mondo è severamente limitata. È in suo potere (e forse è suo dovere) raccomandare un mondo migliore, riflettendo non ciò che è ma ciò che spera potrebbe essere. Ma questo compito è soggetto alle stesse limitazioni della letteratura distopica, che rappresenta un mondo corrotto perché l'autore teme che sia o potrebbe essere davvero così. Il punto di partenza per entrambe le cose è una comprensione del presente, e una realtà credibile per il giovane lettore.

La seconda conseguenza è che possiamo trovarci a vivere in un periodo storico in cui l'ideologia comune ha molte fratture locali, e quindi i bambini e i ragazzi che vivono in zone diverse della stessa società nazionale hanno tra loro molte cose in comune ma anche molte differenze. Se i bambini cittadini di una nazione vivono in mondi all'interno di un mondo più grande, in sottoculture minori all'interno di una cultura, avranno bisogno di voci diverse nelle narrazioni rivolte a loro – voci che possano parlare all'interno di un'ideologia che sia coerente e completa per loro. Come spero questa discussione abbia evidenziato, l'ideologia è inseparabile dal linguaggio, e le divergenze linguistiche all'interno una cultura nazionale indicano divisioni e frammentazioni nella sua ideologia condivisa. In Inghilterra come in altri paesi c'è di sicuro una lingua ufficiale ma questo va analizzato. L'Inghilterra è anche il paese in cui si parlano molte lingue a parte l'inglese e anche tanti tipi di inglese, e i bambini e i ragazzi che li parlano hanno idealmente bisogno sia di una letteratura nazionale comune che di letterature locali che parlino a loro e per loro. Robert Leeson si riferisce a questo quando parla di editoria per bambini

“alternativa”. Comincia riferendosi proprio al linguaggio parlato e al dialetto.

La stessa ricchezza dell’inglese non ufficiale è in sé una sfida per l’intero sistema educativo e per la letteratura, ma una sfida che deve essere accolta. Le scuole di Londra sono alle prese (o non si sono accorte di esserlo) con nuovi flussi linguistici come il creolo.

Prosegue argomentando che le pubblicazioni “alternative” non hanno bisogno di essere soggette all’esame tradizionale dei critici “nel momento in cui ottengono una favorevole reazione critica dei lettori”. È interessante come continui con due significative fusioni di idee: innanzitutto, associa le sottoculture linguistiche e letterarie con la letteratura dei valori progressisti, e poi associa l’editoria alternativa dei libri per bambini con la pubblicazione di libri scritti *dai* ragazzi.

Al momento gli editori alternativi non hanno fatto grandi passi avanti nel campo della narrativa per i più piccoli. Ci sono alcune storie femministe per bambini, alcune opere per adolescenti, fiabe tradizionali di minoranze etniche in versione originale o rimaneggiata. Sono tutti inizi modesti.

Il punto che qui sottolinea a metà può essere pienamente compreso in tutte le sue implicazioni generali se definiamo l’“ideologia” in modo ampio e sufficientemente preciso. I due punti sono cruciali: le sottoculture linguistiche sono inseparabili dal clima delle idee e dei valori che lavorano in esse, e i bambini e i ragazzi che abitano una sottocultura hanno bisogno di creare una propria letteratura, non solo di riceverne una dall’esterno. Le idee di Leeson su questo sono importanti e utili ma stranamente ristrette nello scopo. Come molti altri commentatori, è preoccupato soprattutto delle minoranze etniche della comunità londinese e dei gruppi progressisti. Questo tipo di critici tendono a scrivere come se altri luoghi, altri gruppi sociali, altre zone di dialetti vivi, altri schemi di valori etici non esistessero o non avessero bisogni analoghi. Se il nostro pensiero sull’ideologia è chiaro abbastanza, è evidente che le stesse considerazioni si possono applicare a *tutti* i bambini e i ragazzi in ogni parte della società (e in

pratica significa in tutte le parti della società) dove ci sia tensione tra l'ideologia dominante e le circostanze locali. Per apprezzare le implicazioni che questo fatto ha sulla letteratura per bambini bisogna accettare che abitiamo una società frammentata, in cui ognuno dei frammenti richiede e merita di sentire un chiaro senso del proprio valore. Come afferma Leeson – ma con un effetto più ampio di quanto non realizzi – abbiamo bisogno di una letteratura per bambini nazionale (per non parlare di una internazionale) ma anche di letterature locali per particolari gruppi etnici, regionali, sociali o (perché no?) sessuali, e anche di una letteratura prodotta direttamente dai bambini. Solo avendo una definizione chiara di ideologia questo punto può diventare sufficientemente chiaro.

### **Il lettore come ideologo**

Da questa discussione emerge con particolare risalto che l'ideologia non è qualcosa che viene trasferita ai lettori come se fossero contenitori vuoti. È qualcosa che essi già posseggono, avendola assorbita da una quantità enorme di esperienze molto più potenti della letteratura.

In letteratura, come nella vita, dobbiamo cominciare da dove sono i bambini, e con la loro (spesso inarticolata) ideologia. Questo offende alcuni commentatori, che preferiscono che la letteratura cominci da dove loro desiderano che i bambini siano, o partono dal presupposto che facili trasformazioni siano possibili grazie a un dialogo illuminato e aperto, che sia in classe o da qualche altra parte. Rob Grunsell, nel descrivere la sua esperienza a Londra in una scuola alternativa per assenteisti cronici, riporta le fastidiose conseguenze di muoversi troppo razionalmente e apertamente al di là della pre-esistente ideologia degli adolescenti:

A pranzo molti esprimevano la propria opinione, soprattutto sui neri e sui pakistani. Mi sembrò un ovvio punto di partenza, perciò pianificai delle lezioni sulla percezione delle differenze razziali – un'inchiesta diretta su ciò che pensavano, senza giudizi e senza risposte giuste. Stabilirono il questionario insieme a me, e si divertirono a rispondere alle domande. E da quel punto in poi fu un completo disastro. Le risposte non erano uguali. “Jimmy ha ragione?” chiedevano.

Non riuscivo a convincerli, perché non mi ascoltavano, che non ci fossero risposte giuste. Lì, durante una lezione, odiare i pakistani perché sono “stupidi” e “codardi” era ovviamente sbagliato. I bambini intuivano cosa pensassi anche se non l’avevo dichiarato. Avevano perso, come al solito, e in modo più marcato perché non potevano farci niente. La mia eccellente lezione su un apprendimento esplorativo aperto produsse cinque individui depressi e tristi.

Un risultato simile viene prodotto da molto didatticismo spiattellato e presuntuoso dei moderni libri per bambini, così come da tanta razionalità persuasiva nelle discussioni in classe. Dove l’ideologia è esplicita, non importa quanto insindacabile moralmente sia la sua sostanza se parla in modo persuasivo solo a coloro che sono già persuasi, lasciando gli altri con le proprie ideologie divergenti intensificate da un risentito disorientamento. *From Where I Stand* di Susan Price, a cui ho fatto riferimento prima, è appassionatamente antirazzista e opera in gran parte al livello della conscia intenzione autoriale. A un certo punto un’adolescente bengalese estremamente intelligente viene interpellata dalla preside della sua scuola a proposito del volantino antirazzista che ha aiutato a comporre. La preside cerca di ragionare con lei:

Stai per dirmi che i ragazzini asiatici e quelli neri vengono spesso presi in giro e bullizzati dai ragazzini bianchi, in questa scuola. Non è una novità per me, sai. Ne sono perfettamente consapevole. Ogni volta che posso, intervengo, punisco chi viene beccato ad aggredire o derubare gli altri – ma li punisco per bullismo, estorsione, furto, non per razzismo. Insomma, non è sempre saggio affrontare di petto certe questioni, mia cara; riesci a capirlo? Quei comportamenti sono radicati. Sfortunatamente, molti di quei ragazzini hanno genitori razzisti. In quel caso, se attacchi l’opinione allora stai attaccando anche i genitori, e stai dicendo a quei ragazzi che i loro genitori non sono gente per bene – ora, questa cosa non è utile. Li rende solo ostili e rinforza le loro convinzioni... E sono solo *ragazzi*, Kamla.

La narrazione di Susan Price è organizzata in modo molto abile per screditare la preside presentandola come una che nella migliore delle ipotesi è evasiva e negligente nei suoi sforzi di mitigare i comportamenti razzisti, e nella peggiore ha simpatie razziste lei stessa. Il discorso citato qui sopra è perciò piazzato in un contesto strutturato per indebolirlo. Ci si aspetta che i lettori concludano che le ragioni della mancanza di reazione date nelle ultime frasi – ragioni spesso usate da insegnanti veri nel mondo vero – sono semplicemente riprovevoli razionalizzazioni di una tolleranza senza principi, se non di qualcosa di peggio, come spesso accade. Susan Price usa l'abilità letteraria per sfidare i suoi oppositori in una ideologica partita di scacchi. Ma in un mondo imperfetto questi sono problemi veri per gli insegnanti che cercano di insegnare ai bambini e ai ragazzi una moralità antirazzista. È sfortunatamente vero che un entusiasmo ideologico pieno di buone intenzioni possa essere controproducente nelle aule scolastiche; e altrettanto nelle storie. Perciò l'effetto probabile della narrazione della Price è di inasprire i comportamenti radicati nei ragazzi, sia quelli positivi che quelli negativi. Se così non fosse, le tensioni presenti nel nostro tessuto sociale sarebbero decisamente più semplici da gestire.

### **Individuare l'ideologia nei singoli libri**

Ho quindi dibattuto che dovremmo accettare sia l'onnipresenza dell'ideologia che le realtà frammentarie, le divergenze, la passività, l'inerzia, il tradizionalismo, l'invisibilità, l'irragionevolezza, la resistenza e la totale incomprensione in molte delle sue espressioni e nel modo in cui vengono recepite dall'autore e dal lettore. Sebbene sia più facile dimostrare il processo ideologico utilizzando il repertorio di ideologia *attiva* nella moderna letteratura progressista, ciò è dovuto solo a un contenuto didattico più invadente e non perché sia più presente che nella letteratura tradizionale. Su tutti i fronti, in numerose considerazioni sulla letteratura per bambini (per non parlare sulle singole opere) un errore frequente è quello di fare un'analogia implicitamente sbagliata, trattando l'ideologia come se fosse una pratica politica quando di fatto è un sistema di valori. La prima può essere cambiata, dettagliata, imposta e persino legiferata nella realtà e (anche se non sempre!) dimostrata attraverso la ragione pura e semplice. Il secondo è vago, olistico, duttile, instabile, e può solo evolvere.

La prima priorità è capire come localizzare l'ideologia in ogni libro. Soprattutto, una simile comprensione è importante per gli insegnanti, specialmente quelli di scuola primaria e in particolare coloro che insegnano lingua e letteratura. Il loro compito è insegnare ai bambini come leggere, in modo che, nei limiti delle abilità del singolo bambino, nessuno sia alla mercé di ciò che legge. Vorrei concludere, quindi, con alcuni esempi delle domande che è utile farsi sui libri per bambini con lo scopo di chiarirne l'ideologia che li sostiene. Sono per lo più domande che gli adulti trovano generalmente interessanti per testare la narrativa che leggono e che possono essere utilizzate in classe. L'obiettivo, come ho cercato di spiegare, è assai modesto: non valutare, screditare o applaudire l'ideologia di uno scrittore ma semplicemente vederla per quello che è.

Queste domande sono solo un esempio e possono essere completate dagli insegnanti e da chiunque sia interessato:

1. Cosa succede se gli elementi del testo sono invertiti o capovolti (come ho suggerito di fare con la battuta politica in *William the Bad* di Richmal Crompton)? L'analisi del negativo, per così dire, rivela insospettabili falle nel quadro generale? In particolare, è osservabile che un libro che sembra asserire un principio stia in realtà attaccando un sintomo? Questo romanzo "antisessista" è in realtà sessista nel suo essere semplicemente "anti-maschio"? Questa storia di guerra attacca i tedeschi per delle atrocità che vengono invece approvate quando sono gli inglesi a perpetrarle?

2. Consideriamo l'epilogo di certi libri e il lieto (o non lieto) fine. Il lieto fine di un certo romanzo è un "contratto di riaffermazione" di valori discutibili che erano sembrati sotto processo fino a poco prima? La conclusione è letterariamente coerente o dipende da presupposti impliciti che stridono con l'ideologia attiva? Ci sono trame irrisolte (non a livello di trama generale ma di pensiero e sentimento)? (Anche se non è un libro per bambini, un esempio interessante sono i paragrafi finali di *Un ciclone sulla Jamaica* di Richard Hughes). Se alcuni "lieti finali" riconvergono sull'ideologia dominante, non è anche vero che un finale non lieto sia uno strumento per negare questa convergenza, e quindi per rinforzare una miscela di ideologica ed emozionale protesta? (Da considerare gli efficaci finali non lieti in *Twopence a Tub* di Susan Price e *Divide and Rule* di Jan Mark).

3. I valori del romanzo sono presentati come un “pacchetto unico” in cui elementi separati sembrano essere collegati? Per esempio, una storia condanna i pregiudizi razziali e quelli di classe come se fossero automaticamente interdipendenti, e un’altra nello stesso modo celebra come una indissolubile tripletta patriottismo, coraggio e lealtà personale? (i Biggles Books sono un’ottima risorsa per studiare l’impacchettamento di valori di vario tipo).<sup>11</sup> Questi gruppi di vizi e virtù sono connessi gli uni con gli altri in modo strumentale o logico? Sono raggruppati in modo da articolare qualche virtù o vizio più grande come “la supremazia della razza britannica”? Potrebbe essere interessante, per chi volesse approfondire, comparare l’opera di W.E. Johns con la narrativa progressista contemporanea. È infine un segno di qualità che un libro differenzi i propri valori piuttosto che fonderli insieme (in modo forse fraudolento) in gruppi omogenei?

4. È una caratteristica di alcuni importanti classici per bambini quella di testare e minare alcuni dei valori che a una lettura superficiale sembrano celebrare? (Penso di sì. Si possono analizzare come esperimento *L’isola del tesoro*, *Il vento tra i salici*, e *Stalky and Co*, così come *Le avventure di Tom Sawyer* e *Le avventure di Huckleberry Finn*)<sup>12</sup>. Esistono opere contemporanee che usano un approccio simile? Per esempio, i romanzi di John Christopher (soprattutto *Fireball*) e di Peter Dickinson (soprattutto *Healer*) sono molto più complessi di quel che sembrano.

Qui c’è una questione importante. Come gli studi basati sulla moderna teoria critica hanno dimostrato in modo convincente, molte opere di valore tendono a contenere più letture radicali e sovversive di ciò che siamo portati a pensare. La critica sulla letteratura per bambini che si concentra solo sull’ideologia attiva ed esplicita tende a ignorare queste possibilità. Osserva solo i valori tradizionali esterni che sono individuabili in alcuni classici, e ignorano le questioni più radicali a cui il testo espone. L’errore (come ho suggerito prima con il caso di *Huckleberry Finn*) sta nel trattare spesso il romanzo come se fosse un altro tipo di scritto, cioè ignorano le procedure narrative che sono necessarie a sostenere i suoi significati. Se i critici commettono un tale errore, possono commetterlo anche i bambini e i ragazzi: ecco perché hanno bisogno del nostro aiuto per imparare come leggere. Ma questa non è una scusa per bandire o riclassificare i libri.

---

<sup>11</sup> <https://it.wikipedia.org/wiki/Biggles>

<sup>12</sup> N.d.T. Esempio del Libro Cuore in negativo per la letteratura italiana

5. I valori desiderabili sono associati ai tratti positivi del personaggio, e viceversa? È proprio vero che un atteggiamento o un'azione desiderabili non possano caratterizzare qualcuno il cui carattere e per tutti gli altri versi pessimo? Quanto spazio è concesso qui (e quanto ce ne dovrebbe essere nei libri per bambini) per l'incoerenza, o per la dissonanza tra ideologia e temperamento? Fino a che punto l'ideologia di un libro viene veicolata attraverso la "simmetria morale" di un personaggio?

6. Qualcuno nella storia deve compiere una *scelta* difficile – di comportamento, lealtà, valori, ecc. – in cui ci sia più di una posizione difendibile? O il plot<sup>13</sup> si affida principalmente a una scelta predeterminata e l'interesse è dato solo dal fatto che venga compiuta o meno con successo?

7. Qualcuno dei personaggi è mostrato in una commistione di ruoli, specialmente ruoli in contesti marcatamente diversi di amicizia, sicurezza e prestigio? Qualcuno dei personaggi è membro riconosciuto di più di una sottocultura o gruppo, e si muove da una all'altro senza stress? Se sì, c'è un gruppo che viene presentato dall'autore come meritevole di più apprezzamento dell'altro? I gruppi possono essere semplici come la scuola (sia staff che coetanei) e la famiglia. O possono estendersi a differenze di etnia, cultura, religione, affiliazione politica e costume sociale, come accade per esempio in *Kim*. *Kim* è un testo eccellente per chi vuole approfondire, anche solo perché espone il bisogno di cautela quando si usa il vocabolario del giudizio politico, in questo caso la parola "razzista", come una terminologia critica generalizzante.

8. Ultima e più importante di questa selezione è la domanda sull'omissione e sull'invisibilità. Chi sono le persone che "non esistono" in una determinata storia? Questo può riferirsi a persone che sono presenti ma declassate, come se sopra la scrivania dello scrittore ci fosse scritto: "Tutti gli esseri umani sono umani, ma alcuni lo sono più di altri". Questi gruppi declassati includono i domestici, ma in alcuni casi possono essere insegnanti, o persino genitori. A un livello più serio, criminali e poliziotti. Ancora più serio, stranieri, soldati, ragazze, donne e neri. E ancora più seriamente di tutto il resto

---

<sup>13</sup> N.d.T. Differenza tra plot e story spiegare

(considerata la sua lunga e tremenda storia), persone che aderiscono o non aderiscono a un certo credo religioso. Questi ultimi gruppi rappresentano invisibilità di un tipo più grave perché non stanno lì come convenzione narrativa ma come condensazioni di umanità inglobate in un'ideologia.

Le omissioni prendono molte forme: per esempio, lo svolgimento di molti compiti importanti per la vita dei bambini senza nessun riferimento a chi li compie (per esempio, le madri). L'invisibilità può assumere molte forme, come la negazione del nome, l'identificazione di persone per quello che fanno piuttosto che per quello che sono, e l'assimilazione degli individui ai gruppi sociali o etnici. Di nuovo può essere utile analizzare un libro per adulti prima di passare a quelli per bambini, e il più valido per questa domanda è *Cuore di Tenebra* di Conrad.

Usate insieme, domande come queste possono servire in modo efficace a “sollevare” l'ideologia al di sopra della pagina per portarla da posizioni oscure e inaspettate alla luce, ma non deve assolutamente sopprimere l'unicità delle singole storie, o convertirle in cadaveri di una dissezione pedagogica o di un'autopsia di classe. Ciò che chiamiamo “ideologia”, come ho cercato di spiegare, è una cosa vivente, che abbiamo bisogno di conoscere come abbiamo bisogno di conoscere noi stessi. Proprio nello stesso modo, perché è parte di noi.

### 3

## **Ideologia in pratica: *I bambini della ferrovia* di E. Nesbit**

Nel capitolo precedente ho proposto di prendere seriamente l'ideologia della letteratura per ragazzi, come parte della missione di insegnanti, genitori o altri soggetti nell'aiutare i bambini a diventare lettori consapevoli. Per "consapevoli" intendo lettori che sono attenti a quello che accade nel linguaggio scritto e parlato e a quali ideologie sono invitati ad accettare e condividere. In parole povere, queste ideologie sono formate da tre componenti: i valori o i comportamenti che lo scrittore vuole trasmettere coscientemente (ideologia attiva); quelli che non sono espressi ma sottendono il testo in modo subdolo (ideologia passiva); e quelli che non appartengono allo scrittore né consciamente né inconsciamente ma fanno parte dell'atmosfera ideologica che tutti respirano nel momento in cui il testo viene scritto (ideologia organica). Ho anche enfatizzato che la lettura è sempre una negoziazione e uno scambio reciproco, dal momento che tutti i lettori, inclusi i bambini, portano nel testo il proprio bagaglio di predisposizioni ideologiche consce o nascoste.

Nell'argomentare questo, e nel suggerire alcuni modi in cui l'ideologia in letteratura possa essere scoperta ed esposta, ho citato diversi libri per bambini per sottolineare punti specifici. Mi sembra utile adesso proseguire la discussione con un'analisi approfondita di un unico testo, e vedere cosa succede quando viene scomposto in modo molto più intimo di quanto nessun lettore, sia critico professionista che bambino, normalmente farebbe mai.

Il mio obiettivo è esaminare l'ideologia al rallentatore, per così dire. Nel momento in cui posso mostrare quanto sia presente nel linguaggio di una storia, allora diventa l'elemento che ogni lettore attento registra e da cui è influenzato, di solito senza rendersene conto, nell'atto della lettura a velocità normale. Ma nel momento in cui sembro trovare cose che il lettore di questo capitolo non sarà convinto che ci siano, allora potrebbe essere la mia ideologia, e non quella dell'autore, che sta inquinando il quadro. Quello che segue, quindi, riguarda la natura dell'opera letteraria, ma anche la pratica della lettura.

### **Scegliere un testo**

Il libro che ho scelto di esplorare è *I bambini della ferrovia* di E. Nesbit (1905). E queste sono le ragioni per cui l'ho scelto:

- Avevo bisogno di un romanzo per bambini che sia, o sembri essere, semplice, con un'ideologia poco complicata e piuttosto palese.

- Il libro deve essere facilmente reperibile. Anche se la seguente analisi intende essere esaustiva e autoesplicativa, è importante che i lettori che lo desiderino possano fare una lettura autonoma da comparare alla mia. *I bambini della ferrovia* è in ristampa costantemente da quando è stato pubblicato, perciò è alla portata di tutti.

- Ho cercato un cosiddetto "classico", così familiare da essere dato per scontato, e che avesse quello che può essere considerato un "apprezzamento ereditario" che i bambini che lo leggono oggi percepiscono facilmente. *I bambini della ferrovia* di sicuro soddisfa questo criterio, come è chiaro quando viene tradotto per un altro media. Nel 1970 il libro è diventato un film per bambini, che è ancora famoso. Di recente, invece, è stato ingegnosamente portato a teatro, per la gioia di tutti, su delle vere banchine ferroviarie con tanto di locomotiva vintage a grandezza naturale – prima al National Railway Museum di York e poi all'ex terminal dell'Eurostar alla Waterloo Station di Londra.

- Volevo una storia che non fosse stata scritta né ambientata nel presente, ma i cui elementi narrativi avessero dei chiari equivalenti moderni. Padri assenti e famiglie monogenitoriali sono oggi dei luoghi comuni. L'improvvisa caduta dalla prosperità all'avversità e la rivalsa finale sono alla base delle narrazioni di tutti i tempi. Bambini intraprendenti, coraggiosi, che hanno successo dove gli adulti hanno fallito sono uno stereotipo della letteratura per bambini. *I bambini della ferrovia* può essere descritto come un assemblamento di cliché narrativi, tranne quando è stata la sua stessa popolarità a renderli tali. In sostanza, l'azione principale non è datata nemmeno un secolo dopo.

D'altro canto, la distanza di cento anni permette all'ideologia di spiccare in modo molto più evidente di quanto farebbe in un testo contemporaneo. Ci sono cose scontate per la Nesbit che invece appaiono obsolete nel nostro mondo e quindi risaltano; al contrario, non siamo in grado di capire quando la sua scrittura è sovversiva perché ciò che era trasgressivo nell'Inghilterra edoardiana è adesso

normale e universalmente accettato. Né la sua ideologia attiva né quella passiva possono essere simili alle nostre. E non possiamo certamente rivivere l'atmosfera valoriale edoardiana, anche se possiamo immaginarla. Il romanzo di A.S. Byatt, *Il libro dei bambini*, in cui una romanziata E. Nesbit diventa un personaggio centrale, è per esempio un *tour de force* di immaginazione storica. Ma la distanza nel tempo può renderci più consapevoli della struttura ideologica di quanto potremmo esserlo rispetto a quella in cui viviamo.

Certo, una storia di tale semplicità come quella di *I bambini della ferrovia*, potrebbe non rivelare grande complessità, ma se lo facesse, sarebbe un'opportuna prova che in termini di ideologia non esiste niente che possa essere definito "un testo semplice".

Ci sono altre ragioni per scegliere la Nesbit come oggetto di un'analisi approfondita, e in particolare *I bambini della ferrovia*. Questo è il suo romanzo più naturalistico. Sebbene sia ambientato in una società e in un mondo così radicalmente diversi dai nostri, riesce in qualche modo a non sembrare "datato" in modo compromettente. In parte, come ho suggerito, ciò è dovuto alla solida longevità dei suoi elementi narrativi, ma si spiega anche con la presentazione che la Nesbit fa dei suoi tre personaggi principali. Secondo gli standard moderni possono sembrare infantili per l'età che hanno, e molto innocenti, ma la Nesbit potrebbe aver sperato di ottenere proprio questo giudizio anche dai suoi lettori: diverse volte si rivolge direttamente al lettore in tono cospiratorio, come se lo considerasse scaltro e avveduto, capace di leggere gli eventi e di prevedere esiti invece ignorati dai personaggi. In più, il loro comportamento è per lo più credibile. È chiaro che i protagonisti non posseggono la "saggezza della strada" – dopo tutto vivono in un mondo senza strade! Uno dei grandi punti di forza della Nesbit è il suo orecchio per il discorso diretto e i dialoghi, e anche se il passaggio di un secolo ne rende datati alcuni, è incredibile quanto rimangano moderni in generale. L'immaturità dei personaggi potrebbe comunque sembrare problematica ma c'è un fattore che mitiga l'effetto per il lettore moderno. Non solo la Nesbit è un'acuta osservatrice del comportamento dei bambini quando pensano di non essere osservati (una capacità letteraria spesso attribuita alla sua stessa incapacità di diventare adulta) ma registra accuratamente una variazione nel linguaggio dei bambini, a seconda che parlino tra di loro o con degli adulti, e nel comportamento, che oscilla tra gli infantili battibecchi e

degli sprazzi di maturità evidenti nelle loro reazioni alle situazioni d'emergenza.

L'instabilità del comportamento infantile rappresentato in questo romanzo resta vero per i bambini di tutti i tempi e luoghi, e abbatte ampiamente le diverse aspettative legate all'età. Non tutti i lettori adulti darebbero necessariamente credito alla Nesbit per queste qualità, ma pare esserci un certo consenso a riguardo, e hanno peso sul suo status di scrittrice fondatrice della moderna letteratura per l'infanzia in un gran numero di discussioni accademiche.

Infatti Julia Briggs comincia la sua ammirevole biografia della Nesbit proprio con questa dichiarazione: "E. Nesbit è la prima scrittrice moderna per l'infanzia. Ha inventato il genere avventuroso per i bambini da zero". Alison Lurie in *Non ditelo ai grandi* è d'accordo: "È possibile sicuramente parlare di letteratura giovanile prima e dopo E. Nesbit", e "Ogni scrittore di fantasy per bambini dai tempi della Nesbit è in debito con lei". *I bambini della ferrovia* non è, almeno in senso convenzionale, un fantasy ma la stessa dichiarazione può essere fatta per la sua influenza sul genere dell'avventura. Humphrey Carpenter, a cui E. Nesbit non piace, si sente costretto a concedere lo stesso, se pur con riluttanza: "È un'autrice i cui metodi sono relativamente facili da imitare, e in molti lo hanno fatto, anche se resta il dubbio di quale beneficio la letteratura per bambini ne abbia ricavato."

Per tutte queste ragioni, *I bambini della ferrovia* mi è sembrato il testo ideale per uno studio approfondito dell'ideologia in pratica.

## **La storia**

Sebbene *I bambini della ferrovia* sia abbastanza semplice da trovare, includerò qui un riassunto della trama per comodità del lettore.

I bambini della ferrovia sono Roberta (che di solito viene chiamata Bobbie) il cui dodicesimo compleanno viene festeggiato nel corso della storia, Peter di dieci anni, e Phyllis di circa otto. Fanno parte di una famiglia borghese e il loro padre lavora per il governo, infatti vivono in una bella villa nella Londra suburbana. Hanno una cuoca e altri domestici che si occupano di loro. Entrambi i genitori sono molto concentrati sui figli, sono amorevoli e premurosi, e la vita familiare ha la precedenza su quella sociale. Questo idillio domestico collassa improvvisamente quando il padre viene arrestato, con l'ingiusta accusa di spionaggio per conto dei russi. Viene condannato

e imprigionato. I bambini sanno solo che è partito. Solo molto dopo nella storia Bobbie, e solo lei, scopre per caso la verità sui loro guai.

La madre e i bambini sono costretti a lasciarsi alle spalle Londra e il benessere materiale. Viaggiano in treno, portando con sé le cose essenziali, fino a una casa isolata vicino a un villaggio, dove arrivano nel mezzo della notte, stanchi e affamati, e scoprono che non c'è niente da mangiare. La madre e i bambini superano la notte con un po' di senso pratico e la mattina le cose appaiono sotto una luce migliore.

Ciò che in particolare fa sentire meglio i tre bambini è il fatto di vivere vicino alla ferrovia. Presto si mettono a salutare i treni che passano e, da uno di essi, un vecchio gentiluomo risponde sempre al loro saluto. Questo scambio di saluti rappresenta la prima, e alla fine cruciale, amicizia che i bambini stringono in quell'ambiente nuovo. Ma la vita è dura. Non sono abituati alle ristrettezze economiche. La mamma scrive storie per guadagnarsi da vivere e presto non ha più tempo libero per stare con loro, perciò sono spesso lasciati soli. Il centro della loro esistenza diventa la ferrovia.

La loro prima avventura ferroviaria è un disastro. Peter si mette in testa di “estrarre” il carbone – cioè di rubarlo – dal deposito ferroviario, per rifornire le scarse scorte di casa. Viene catturato dal capostazione, ma se la cava con una ramanzina. Dopo di che, vivono una serie di avventure ferroviarie. Evitano un incidente segnalando una frana a un treno in arrivo, salvano un ragazzino che si è fatto male nella galleria mentre stava andando a scuola, e svegliano un segnalatore appena in tempo. Fanno anche amicizia con Perks, il facchino della stazione, e grazie a lui con altre persone del villaggio. Salvano un bambino da un incendio su una barca del canale e di conseguenza diventano amici di tutta la comunità locale. Nel frattempo la loro madre conduce un'esistenza faticosa e isolata, evita il villaggio e compie degli occasionali e misteriosi viaggi. I bambini, e specialmente Bobbie, prendono varie iniziative per gestire questa crisi domestica e assistono un rifugiato russo povero e malato. Il vecchio gentiluomo interviene spesso per aiutarli, e alla fine gioca un ruolo fondamentale nel far scagionare il loro papà. La famiglia non ne sa nulla fino al momento in cui Bobbie si trova per caso alla stazione quando arriva il treno che lo riporta a casa, e la famiglia è finalmente riunita.

### **Prospettive su una storia semplice**

*I bambini della ferrovia* non è esattamente *Amleto*, e l'analisi di un testo così lineare potrebbe sembrare senza senso. Ma non lo è. Ed esistono già altri tre studi simili.

Quello di Humphrey Carpenter, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age in Children's Literature*, è soprattutto uno studio del fantasy per bambini nell'Inghilterra vittoriana ed edoardiana. Lui non valuta il fantasy in sé, ma piuttosto per la sua funzione, che è quella di incoraggiare i bambini a guardare con occhio critico e a volte dissacratorio gli adulti e il loro mondo; a maturare e a vedere la vita per quello che è veramente. Il fantasy di quell'epoca, dice, "affrontava ampiamente il tema dell'utopia, e ipotizza l'esistenza di società arcadiche lontane dalle preoccupazioni della vita quotidiana; eppure, nel fare questo, commenta in modo spesso satirico e critico la vita reale". È chiaro che secondo Carpenter è ciò che il fantasy dovrebbe fare e che chiaramente il romanzo della Nesbit non fa. La Nesbit generalmente cade, argomenta lui, nel presentare l'adulto come un "protettore gentile". In *I cercatori di tesori* "non c'è una descrizione sagace o satirica di un adulto" e "La verità è che la Nesbit era essenzialmente una scrittrice tardo-vittoriana, che accettava la visione prevalente tra gli anni 1870 e 1880 che i bambini fossero deliziosamente naïf".

Essendo un romanzo naturalistico, *I bambini della ferrovia*, porta Carpenter a essere particolarmente spietato:

[Roberta], suo fratello e sua sorella sono incapaci di comprendere, nonostante ogni tipo di indizio sia sotto i loro occhi, che il loro padre è in prigione. Nesbit li costringe all'ignoranza in parte per ottenere il climax della storia, ma anche, sembra, *perché le piace proteggere i bambini dal mondo reale* [mio corsivo]. La storia... evita deliberatamente quello che avrebbe potuto essere il suo vero tema – la scoperta dei bambini che nel mondo adulto possano accadere orribili ingiustizie... e non consente loro di sperimentare alcuna vera difficoltà durante il periodo di povertà... Invece la Nesbit si accontenta di una serie di eventi da telenovela... L'unica concessione che fa alla realtà è il racconto piuttosto sentimentale

sull'aiuto che la famiglia offre a un prigioniero politico.

Ci sono alcuni validi e interessanti punti in questa analisi, a cui farò riferimento in seguito. Adesso ho bisogno di attirare immediatamente l'attenzione sull'uso ripetuto che Carpenter fa delle parole "reale" e "realtà", e sulla sua lamentela riguardo al fatto che la Nesbit volesse proteggere i suoi lettori. Lontana dal voler essere pioniera di una nuova letteratura per bambini del ventesimo secolo, Carpenter vede la Nesbit come un'obsoleta vittoriana che spaccia una visione dell'infanzia retrograda.

Compariamo questa visione con quella della Lurie in *Non ditelo ai grandi*. Ho già menzionato la sua convinzione che la Nesbit sia stata una figura centrale, una pietra miliare per l'inizio della moderna letteratura per bambini. È stata anche, secondo la Lurie, un'intellettuale radicale e rivoluzionaria. "La Nesbit è stata la prima scrittrice a trattare i bambini come pari, usando il loro stesso linguaggio. I suoi libri erano sorprendentemente innovativi in altri modi: erano ambientati nell'Inghilterra contemporanea per i cui problemi lei proponeva soluzioni socialiste; presentavano una visione dell'infanzia molto moderna." Tra le idee moderniste della Nesbit, una spicca in modo particolare, ed emergerà più tardi come determinante per l'ideologia di *I bambini della ferrovia*: "Una delle caratteristiche più radicali, e a i tempi altamente sovversive, dei romanzi della Nesbit è l'implicito femminismo. I suoi libri sono pieni di ragazzine coraggiose e avventurose quanto i loro fratelli." Lurie quindi analizza il libro nei termini della sua ideologia attiva, che attivamente approva.

Alla luce di ciò che seguirà, desidero enfatizzare la connessione che la Lurie fa tra femminismo e coraggio. La conclusione della Lurie non potrebbe essere in contraddizione maggiore con quella di Carpenter: la Nesbit "non solo è riuscita a creare uno dei più bei libri per bambini mai scritti, ma anche a rendere implicitamente popolari delle idee sulla società e sull'infanzia che erano, ai suoi tempi, molto sovversive."

Nel suo studio *The Promise of Happiness*, Fred Inglis trova qualcosa di ancora diverso. Inglis è un liberale tradizionale con delle convinzioni socialiste, ed è un ottimista, che crede nella possibilità di migliorare la società e nel ruolo della letteratura per bambini nell'incoraggiare i piccoli a essere positivi e ambiziosi nelle loro speranze per il miglioramento dell'umanità. Ne consegue in modo

naturale che le sue analisi dei libri si concentrino sull'ideologia attiva. Nella sua prefazione, dichiara il proprio interesse per "il modo in cui queste particolari forme dell'immaginazione sociale [i libri per bambini] cercano di stabilire nelle storie dei valori sociali ammirevoli, dando loro un ruolo, un nome e una continuità." Per lui, i migliori libri per bambini si fondano su un progetto preciso che riguarda i bambini, purché sia benevolo. Fa continui riferimenti ai "sani principi" contenuti in *I bambini della ferrovia*, che suggerisce essere "a tratti fastidiosi". E lo sarebbero, se fosse davvero possibile trovarli nel testo. Il che è impresa ardua, dal momento che richiederebbe di ignorare completamente il senso dell'umorismo della Nesbit. Questo approccio alla fine porta Inglis a qualcosa che è centrale per le sue convinzioni e innegabilmente importante nel romanzo – l'eccezionale prevalenza dell'altruismo. Dice:

In *I bambini della ferrovia*, il vecchio gentiluomo rappresenta la possibilità di un pronto e razionale altruismo, la possibilità, o anche la probabilità, che dovremmo sempre cercare di inculcare ai bambini. Per quanto possa sembrare strano dirlo, è il sogno nascosto nell'idea di uno stato sociale... È importante nel semplice disegno morale del romanzo che i bambini, sostenuti dall'altruismo di così tante persone – il vecchio gentiluomo, il ferroviere, il dottore – che è stato attirato dal loro stesso impegno sincero a fare sempre del bene, agiscano a loro volta filantropicamente [nella colletta per comprare il regalo di compleanno al signor Perks].

In termini ideologici, di nuovo non esistono libri semplici e lettori semplici. Ognuno di questi tre critici ha usato la propria ideologia *su* i libri per bambini per scoprire (o per lamentarne l'assenza, nel caso di Carpenter) l'ideologia complementare presente *nel* libro in questione. Per Carpenter il libro per bambini (non solo nel fantasy) è un incontro con "la vita reale" che serve a maturare e non mira a proteggere i lettori dai suoi aspetti più cupi. Per lui *I bambini della ferrovia* manca proprio di questo. Per la Lurie il libro per bambini più interessante è radicale e sovversivo, cose che di sicuro sono presenti nel lavoro della Nesbit. Per Inglis il buon libro per bambini è una coscienza morale

ottimistica e un invito politico, e *I bambini della ferrovia* in questo non fallisce.

In questo capitolo e nell'ultimo cercherò di essere il più oggettivo possibile, nonostante io sappia che l'oggettività totale sia impossibile. Ogni lettore è un ideologo.

### **Esplorando il testo**

Vorrei adesso analizzare un singolo episodio, quello che solleva diverse questioni, che illustrano le difficoltà di trovare un terreno ideologico sicuro, specialmente quando il libro non è (come accade a tutti i libri in brevissimo tempo) contemporaneo ai lettori. Questo solleverà una serie di domande sui principali problemi ideologici presenti nel romanzo della Nesbit.

#### **i. Peter e il carbone.**

A parte salutare i treni di passaggio, il primo contatto ravvicinato dei bambini protagonisti con la ferrovia avviene con la spedizione di Peter come "minatore". Il carbone scarseggia ai Tre Camini e la mamma ha proibito di accendere il fuoco a giugno, anche nelle giornate fredde. Peter decide di risolvere la situazione andando a "estrarre" il carbone delle riserve della stazione. Sa benissimo che è un gesto sbagliato, ma fantastica su una via d'uscita morale dal senso di colpa, immaginando di essere un "minatore". Ahimè, questo non serve a granché con il capostazione, quando Peter viene colto con le mani nel sacco. Il capostazione fa due cose, in breve. Rende la questione morale cristallina con una singola frase e poi lascia andare Peter con un avvertimento:

"Ti dico cosa farò. Per questa volta ti lascio andare. Ma ricorda, giovanotto, rubare è rubare, e ciò che è mio non è tuo, sia che tu ti finga un minatore o meno. E adesso corri a casa."

È questo il problema. Come dobbiamo considerare la clemenza del capostazione?

Al lettore moderno potrebbe sembrare semplice. È un furto trascurabile e oggi, anche se fosse chiamata la polizia, il peggio che potrebbe accadere a Peter sarebbe una ramanzina, che è effettivamente ciò che gli tocca. Ma ecco qui un racconto preso dallo *Yorkshire*

*Evening Press* nell'aprile del 1910, cinque anni dopo la pubblicazione di *I bambini della ferrovia*:

Il dodicenne Charles Bulbeckm, che era stato condannato a sei frustate con la verga e a sei anni di detenzione su una nave scuola per aver rubato 2 centesimi di carbone, è stato ricondotto dai suoi genitori ad Aldbourne, nel Sussex, per ordine del Segretario di Stato, il signor Churchill. Intervistato nella sua casa, il ragazzo ha dichiarato: “Lunedì sono andato in tribunale a piedi, nonostante si trovasse a molte miglia di distanza, perché mio padre non aveva abbastanza soldi per i biglietti del treno. Quando sono salito alla barra degli imputati ero molto spaventato, e dopo le terribili frustate mi è uscito il sangue. Un poliziotto poi mi ha portato a Portslade in treno, e quando siamo usciti dalla stazione ho dovuto camminare fino alla scuola, un miglio e mezzo in salita. Mi sentivo svenire. Mi hanno dovuto lavare, tagliare i capelli e infilarmi nei vestiti del riformatorio. Non ho mangiato niente dalla mattina alle sette e mezzo fino alle cinque del pomeriggio, quando hanno servito il tè. A scuola sono stati tutti molto gentili con me.”

L'intervento di Churchill, così come il trattamento a scuola, indicano chiaramente quanto questa severa punizione fosse considerata eccessiva e inutilmente dura anche nel 1910. Ma questo fatto di cronaca mette la disavventura di Peter in prospettiva. Ruba molto più carbone del ragazzino condannato e nonostante ripeta il mantra di sua madre che “sono troppo poveri per avere il caminetto acceso”, non lo sono poi quando lei deve fare i suoi viaggi in treno. Il capostazione si comporta quindi in modo molto indulgente. Perché?

Sembrano esserci quattro possibili spiegazioni, di genere diverso. Può darsi che questo episodio rifletta la consapevolezza della Nesbit delle divisioni sociali del suo tempo. Peter (al contrario di Charles Bulbek) è un ragazzino borghese, uno “young gentleman”, come lo appella il capostazione nel mezzo della ramanzina. La sua prima reazione, quando riconosce Peter, è un immediato cambio di tono.

“Ehi,” disse, “sei uno dei ragazzini che vivono ai Tre Camini. Sei anche ben vestito. Allora, dimmi, cosa ti ha spinto a fare una cosa simile?” Adesso parlava in tono molto più gentile.

In questo caso la Nesbit potrebbe sottoscrivere le norme sociali del suo tempo senza accorgersene, lasciandosi quindi guidare dalla propria ideologia passiva. Questa è probabilmente la spiegazione più logica, anche se potrebbe convivere con le altre tre. In modo più speculativo, potrebbe invece aver voluto sovvertire le norme sociali e legali per invocare più clemenza e umanità nel gestire la delinquenza di minor conto di quanto venissero usate all'epoca, nonostante in generale le regole fossero più gentili di quelle sperimentate dal povero Charles Bulbek. In questo caso, l'ideologia attiva darebbe forma a un evento. D'altra parte, come scrittrice, potrebbe aver voluto gettare le basi per quella vita di comunità più benevola che i ragazzi conosceranno nel corso di tutto il libro: il mondo ideale di gentilezza e altruismo che Fred Inglis auspica. O forse, come autrice, ha fatto proprio ciò che Carpenter disprezza, cioè ha protetto i lettori dalla dura realtà. Tutte queste possibilità sono in gioco, e a livelli diversi di ideologia potrebbero essere coinvolte simultaneamente in quel che sembra un episodio isolato e rassicurante.

## ii) Altruismo

Di sicuro l'indulgenza del capostazione crea un precedente per la mutua benevolenza e l'altruismo, virtualmente intatti, tra la famiglia protagonista e la comunità locale. Ma resta il fatto che il capostazione li conosce appena: sono solo una rispettabile famiglia di nuovi arrivati. È sicuro che conosca il loro nome, per esempio?

La domanda è pertinente. Se il signor Gills conosce il loro cognome, ne sa più di noi. Non sappiamo nemmeno il nome del vecchio gentiluomo, e all'inizio dell'ultimo capitolo la Nesbit si rifiuta di rivelarlo. “Mi deve esser concesso di tenere almeno un segreto,” scrive. “È l'unico; vi ho raccontato tutto il resto”. Questa è una frottola autoriale. Perché in effetti non ha mai rivelato nemmeno il cognome dei protagonisti. Nel settimo capitolo, quando chiedono l'aiuto del vecchio gentiluomo per rintracciare la famiglia del signor Szezcpany, lui pone loro delle domande “e vennero fuori i loro nomi e la loro età – il nome del loro padre e il suo mestiere... e molto

altro”. Viene rivelato tutto a lui ma non a noi. Questa rivelazione in effetti dà il via all’azione del vecchio gentiluomo per porre rimedio all’ingiustizia subita dal padre dei bambini. Ma è comunque inconcepibile che lui non conoscesse già i loro nomi. Solo quattro pagine prima, alla sua presenza, ai bambini erano stati consegnati gli orologi per commemorare il salvataggio del treno, e su ogni orologio “c’era inciso il nome di chi lo riceveva”. Noi conosciamo però solo i loro nomi di battesimo.

Perché? La prima spiegazione è che il loro cognome li avrebbe resi riconoscibili. La Nesbit sottolinea più volte che la mamma va a spedire le sue lettere altrove, e non all’ufficio postale del villaggio, probabilmente per nascondere l’indirizzo della prigione; ma la consegna della posta, non la spedizione, rivelerebbe comunque il loro cognome, e infatti il postino va spesso ai Tre Camini. Sembrerebbe che la Nesbit nasconda il cognome a noi per rendere plausibile che non lo sappia nemmeno la gente del villaggio.

E se l’avessero saputo? Se il capostazione avesse saputo che Peter è il figlio di un traditore condannato? Abbiamo già sentito Ruth la cameriera, quando erano ancora a Londra, rispondere allo scherzo di Peter: “Finirai dove è andato il tuo prezioso padre, te lo dico io!” Quale sarebbe quindi la probabile reazione del signor Gills al furto di carbone da parte di Peter se fosse nota non solo la sua classe sociale ma anche la sua identità?

Di solito è il cognome dei personaggi secondari a essere ommesso. Qui invece la Nesbit nasconde i cognomi più importanti della storia. È chiaro che sia importante per lei che i lettori accettino l’anonimato dei bambini in funzione della loro inconsapevolezza della sorte del loro papà. Finché Bobbie, e il vecchio gentiluomo, non scoprono la verità con ritardo, nessuno a parte la mamma la sa. Se la gente del villaggio conoscesse la loro identità, probabilmente non tratterebbero la famiglia nello stesso modo.

Perciò il sotterfugio narrativo della Nesbit è essenziale all’ideologia primaria del libro: la reciprocità dell’altruismo. I bambini avvicinano gli operai della ferrovia, la gente del villaggio, il vecchio gentiluomo, il dottore e anche, dopo l’iniziale incomprendimento, il barcaiolo, con schietto candore, fiducia e amicizia, e ne vengono ampiamente ripagati. Chiedono, e viene dato loro ciò che hanno chiesto. Si comportano in modo disinteressato nelle emergenze, e vengono ripagati con la stessa moneta. Danno e ricevono. La loro innocenza, forse derivata meno dalla loro immaturità che dalla loro

vita protetta, stimola una certa innocenza negli adulti, liberandoli da vincoli dell'abitudine e delle costrizioni sociali, come testimonia il compleanno di Perks. Il risultato a livello locale è quasi una società utopica in miniatura.

Questo aspetto può essere aperto alle accuse di Carpenter di un datato senso di protezione dell'autrice nei confronti del lettore, o può dimostrare un idealismo poco credibile. Di certo è un costrutto ideologico ottimistico (e Dennis Butts suggerisce che sia proprio l'ottimismo la causa del duraturo successo di questo romanzo) e colloca questa storia naturalistica al confine con il fantasy, ma è eccezionalmente convincente. Resta tale anche se la Nesbit alla fine salva sfacciatamente capra e cavoli, e quando il padre è vendicato fa capire (per esempio nella ritrovata gentilezza del garzone del commerciante di tessuti) che la gente del posto aveva sempre saputo la verità.

### iii) Classi sociali, povertà e beneficenza

Se gli ideali di scambio sociale generati dal comportamento dei bambini fossero completi e incontestati, il romanzo sarebbe poco credibile. In termini di plot, certamente le prospettive dei bambini sono vittoriose: è il loro (quello di Bobbie, in pratica) umanista e indipendente spirito di iniziativa e la fiducia negli altri che causano in modo diretto gli incidentali trionfi e il lieto fine. Ma il libro parla con due voci. Da una parte i bambini sono il modello per una nuova umanità, coerente con gli ideali socialisti del background politico della Nesbit, ma dall'altra sono bambini innocenti e ingenui che creano un ambiente solidale in mezzo a un mondo grande e molto più duro e inospitale. In una lettera del 1884, citata da Julia Briggs, la Nesbit aveva scritto proprio questo sul fabianesimo socialista, che dominava nel circolo delle conoscenze della sua famiglia: "Ci sono due distinti elementi nel fabianesimo. Il pratico e il visionario – e il primo è di gran lunga il più solido – ma c'è in corso un conflitto continuo tra le due parti... Noi apparteniamo, non c'è bisogno di dirlo, alla parte pratica." I bambini, e particolarmente Bobbie, sono dei pratici visionari. Sconfiggono le differenze di classe semplicemente ignorandole. Il climax di questo atteggiamento arriva proprio prima del finale, quando Bobbie è alla stazione, senza sapere che sta per arrivare il treno con suo padre, e dice a Perks: "Ti vogliamo bene come a uno zio".

Ma ci sono anche gli aspetti pratici degli adulti. Come abbiamo visto, l'indulgenza del capostazione nei confronti di Peter si fonda sulla coscienza delle differenze di classe. Nel capitolo sei, quando Perks si offende perché nessuno gli ha confidato niente sul prigioniero russo, il problema è che la madre dei bambini è andata a dirlo al capostazione ma ha escluso Perks. La differenza di classe sociale nello status professionale alla stazione si fonde con la consapevolezza di Perks di una più ampia divisione sociale, perciò la mamma viene bollata con risentimento come "sua signoria".

È essenzialmente la madre che porta ambivalenza e complessità nella narrazione della Nesbit. Per i bambini – e per l'autrice – è una figura ideale, al di sopra di ogni critica. Quando Bobbie le disobbedisce e chiede aiuto materiale a degli estranei, questo non viene presentato come un gesto di rifiuto o di ribellione ma come necessità e amore. La madre è in molti modi l'opposto dei suoi figli. Loro fanno amicizia, lei no. Loro esplorano la ferrovia, la stazione, il villaggio; lei resta a casa o va in treno fino alla città vicina. Loro non sono interessati alla riservatezza; lei la tiene in gran conto. Loro chiedono aiuto; lei non lo fa e proibisce loro di farlo. Loro sono borghesi ma indifferenti alle differenze di classe; lei sceglie l'isolamento piuttosto che rischiare il suo status sociale esponendo i mal sofferti guai economici e il vergognoso segreto di famiglia. Loro portano gente a casa (il russo, il vecchio gentiluomo e Jim); lei viola la propria privacy solo per compassione verso i malati e i feriti. In un difficile passaggio nel capitolo sette, persino il vecchio gentiluomo – dopo che ha riunito il prigioniero russo alla famiglia – viene messo alla porta con un'impeccabile ed educata mancanza di cortesia. Forse la madre teme per il segreto del padre; forse non può sopportare che la povertà ostacoli le formalità borghesi; a ogni modo, l'episodio abbonda di convenzioni sociali. E la povertà è centrale al problema.

Ma è una povertà relativa. Nel primo capitolo, quando il peggio accade, la madre dice a Bobbie: "Dobbiamo giocare ai poveri per un po'". All'inizio il gioco sembra piuttosto serio: con il pane ci va il burro o la marmellata; niente caminetto a giugno; una dieta misera e inadeguata. Ma queste frugalità estreme lasciano presto spazio a diverse gradazioni di povertà. Dopo che la verità sul cesto del vecchio gentiluomo viene rivelata, e la rabbia della mamma è in parte sbollita, lei dice: "È vero che siamo poveri ma abbiamo abbastanza per vivere". C'è la povertà e la povertà borghese. In nessun altro punto questo è più chiaro che nella conversazione di Bobbie con il dottore,

nel capitolo quattro, quando incombono le spese mediche. Bobbie prima ripete l'ordine di sua madre di "non raccontare a nessuno che siamo poveri". E poi, in modo emblematico, dice che la signora Viney "mi ha detto che siete un bravo dottore, e io le ho chiesto come fa lei a pagare dal momento che è molto più povera di noi. Sono stata a casa sua e lo so". È chiaro quindi che la signora Viney sia anche più povera del dottore, eppure la Nesbit ci dice che "era povero anche lui". Ma quali sono gli standard di comparazione?

La signora Viney ci illumina sull'idea di povertà della Nesbit. In altri libri compare sotto forma di personaggi senza nome. All'inizio, quando sembra (erroneamente) non aver provveduto alla cena della famiglia all'arrivo ai Tre Camini, viene definita dalla mamma come un'"orrida vecchia!" che "è scappata con i soldi". Fa delle comparsate regolari nel romanzo, svolgendo lavori umili. È chiaro quindi che la povertà della madre dei protagonisti non le impedisca di avere almeno una domestica, e per giunta fedele. Ma alla fine, quando la fortuna gira nel capitolo quattordici e possono di nuovo essere assunti dei domestici fissi, le ore della signora Viney vengono ridotte perché il resto dello staff dice alla mamma che è "una vecchia pasticciona". Povera signora Viney; povera due volte. Eppure non c'è nessun segno che la Nesbit provi il minimo turbamento per lei. Chiaramente non lo prova la mamma, e per ragioni pratiche la Nesbit è la mamma, che è infatti un autoritratto.

Perciò in termini di classi sociali e povertà questo romanzo ha un'ideologia incoerente. La voce dominante è quella dei bambini – senza distinzioni sociali, aperta, generosa nel donare, chiedere e ricevere. Ma è collocata come un elemento di infantile innocenza rispetto alla figura della madre. Questa è convalidata nella sua perfezione dall'approvazione della Nesbit nei suoi confronti, ma è straordinariamente borghese e vive ben chiusa nei limiti dei costumi sociali. Sia lei che Perks aborriscono quella che considerano "carità". La loro etica della povertà è infatti molto simile e ammirevole. Entrambi tengono in gran conto l'autonomia, l'indipendenza, la reputazione, l'orgoglio, l'autonomia del nucleo familiare. Ma la Nesbit non può presentarli come simili e alla pari. L'etica della povertà della mamma costituisce una virtù morale, qualità molto più alta del rispettabile orgoglio di classe di Perks. E la povertà in Russia è trattata come una questione diversa; la povertà inglese a livello di indigenza e case per i poveri non viene menzionata. L'ideologia dichiarata del romanzo è davvero quella dei bambini ma la madre, universalmente ammirata, è

un'onnipresente alternativa, tacitamente supportata dalla Nesbit. L'ideologia attiva dell'autrice sulla generosità sociale e gli scambi interclasse viene compromessa dalla sua ideologia passiva sulla differenza materiale tra le classi.

#### iv. Lo Stato e la famiglia: la politica della giustizia

In termini di idee e tematiche più ampie, il capitolo decisivo è certamente il quarto, "Prigionieri e detenuti", che sembra confermare l'osservazione di Peter Hunt sul fatto che la Nesbit abitualmente "mette in piedi situazioni potenzialmente complesse per poi tirarsene fuori". L'episodio del prigioniero russo è ideologicamente centrale per il romanzo. Da una parte è brevemente sovversivo, e introduce idee forti che non vengono poi mai sviluppate. Dall'altra, dichiara inequivocabilmente, attraverso l'incontrastabile voce della mamma, la più profonda priorità della Nesbit e introduce anche (quasi per caso, sembrerebbe) il più radicale e solido distacco del romanzo dai valori più stereotipati.

Il gentiluomo russo ha patito ingiustizia, persecuzione e la perdita della sua famiglia in Russia, perché ha scritto un "bel" libro per attaccare la tirannia e la povertà in Russia sotto il dominio degli zar. La povertà di milioni di zaristi in Russia è un argomento di politica internazionale che viene portato dal prigioniero russo nell'ambiente domestico dei bambini. Ma nonostante le ovvie connessioni, la Nesbit non compie alcuno sforzo per collegare l'episodio alle povertà nazionali, come abbiamo visto nella sezione precedente.

Un'edizione del romanzo curata da Dennis Butts è basata sulla sesta edizione, pubblicata nel 1944, in cui il testo è censurato in modo che tutti i riferimenti alle crudeltà politiche dei russi fossero al passato remoto. Questo non ha molto senso a livello storico ma fu fatto perché nel 1944 la Russia era alleata con l'Inghilterra, ed era governata dal notoriamente benevolo Stalin. Questo è infatti un monito sui pericoli di rimaneggiare i testi. Per quanto sia scomodo e difficile, c'è sempre bisogno di ricalarci ai tempi in cui un'opera è stata scritta, e di essere estremamente cauti nel volerla aggiornare.

Altrettanto importante quanto il tema della povertà è per la Nesbit quello dell'ingiustizia. Il russo è stato condannato e imprigionato per crimini contro lo Stato, senza possibilità di difendersi. Lo stesso è successo al papà dei bambini protagonisti, come la mamma sa e come i lettori a questo punto hanno indovinato,

anche se i bambini ne sono ignari. In modo ingenuo, Peter crede che non esista ingiustizia penale; è, alla fine dei conti, un ragazzino inglese. Per un attimo la mamma mette in discussione la fede assoluta di Peter e fa una connessione fugace con la situazione del papà. Peter ha detto che “le persone vanno in prigione solo quando si sono comportate male”.

“O quando i giudici *pensano* che si siano comportate male” disse la mamma. “Sì, succede anche in Inghilterra”.

Letta in modo spensierato e leggero, questa è una patriottica difesa della terra natia, dove certe cose non accadono. In pratica, tenendo a mente il destino del papà, dichiara la fallibilità della giustizia, persino in Inghilterra. Questa è una posizione audace. Ma la Nesbit le dà seguito solo alla fine con un'unica, discreta parola, quando i passeggeri sul treno del vecchio gentiluomo stanno leggendo del rilascio del papà e “sembravano molto stupiti e, [corsivo mio] *soprattutto*, contenti”. Questo piccolo avverbio rivela l'inquietante verità che molte persone, allora come oggi, sono restie nell'accettare l'innocenza di chi è stato precedentemente condannato, perché sostengono come Peter il pericoloso mito dell'infallibilità della giustizia e si sentono minacciati quando questo decade. Tutto il plot del romanzo della Nesbit si basa sulla giustizia fallace, ma il suo linguaggio non lo rivela quasi per niente: l'ideologia è seppellita sotto la narrazione.

C'è una conseguenza leggermente diversa dell'ingiustizia nazionale, comunque, che nella Nesbit è più prominente. Il prigioniero russo è scappato arruolandosi volontario durante la guerra e poi disertando. Il maschio ortodosso Peter è turbato anche da questa cosa.

“Ma non è un gesto codardo,” disse Peter, “disertare? Specialmente in guerra”.

“Pensi che [rispose sua madre] lui debba qualcosa a un paese che gli ha fatto una cosa del genere? In ogni caso deve molto di più a sua moglie e ai suoi figli. Non sapeva nemmeno che fine avessero fatto”.

Sulla questione codardia quindi la Nesbit glissa, sembrerebbe, ecco perché non viene affatto risolta nella storia. Di certo cede il primato ad altri livelli di lealtà, dei quali quello verso la famiglia viene presentato come più alto di quello verso la patria. La sempre affidabile e aperta Bobbie, libera dalle reazioni preconfezionate di Peter, subito appoggia le priorità della mamma. La famiglia viene per prima. E questa, come vedremo in seguito, è l'ideologia dominante del romanzo, che emotivamente supera in impatto quella dell'altruismo. La Nesbit è in linea con la famosa dichiarazione di E.M. Forster nel suo saggio *Quello in cui credo*: "Se dovessi scegliere tra tradire il mio paese e tradire un amico, spero di avere il fegato di tradire il mio paese". "Una tale scelta" disse Forster nel 1939, "potrebbe scandalizzare il lettore moderno". L'impatto emotivo e il tatto narrativo della scrittura della Nesbit sono tali che l'argomento non ha scandalizzato le successive generazioni di lettori di *I bambini della ferrovia*. Riesce a farla franca perché il centro di gravità ideologico viene spostato nettamente sulla Russia.

v) il coraggio maschile e femminile

Nonostante venga subordinata al più alto imperativo dell'amore e della lealtà per la famiglia, l'opinione convenzionale che disertare in tempo di guerra sia un atto di codardia sembra creare un nuovo percorso ideologico per la Nesbit, che diventa sempre più importante. La domanda di Peter arriva circa a metà del romanzo. Prima ci sono stati solo fugaci riferimenti al coraggio. Per esempio, l'ultima notte nella vecchia casa, Bobbie nota l'espressione della mamma e mormora tra sé: "Oh, mamma, quanto sei coraggiosa! Coraggiosa abbastanza da ridere quando ti senti *così!*". Ma dopo il commento di Peter, il tema del coraggio comincia ad apparire sempre più spesso nella storia, con il suo proprio vocabolario: un termine negativo – codardia – e quattro positivi: coraggio, eroismo, valore e fegato. Nel capitolo successivo a quello in cui Peter esprime la propria preoccupazione sulla possibile codardia del signor Szezcpansky in guerra, i bambini stessi compiono il primo dei loro tre atti di coraggio quando assistono alla frana e salvano il treno. Dopo arriva la ricompensa: una cerimonia organizzata dalla compagnia ferroviaria. I bambini si chiedono come sarà. Bobbie, come al solito, ha qualche riserva su quanto sia appropriato un premio. Non dovrebbero "essere soddisfatti solo per aver compiuto il gesto, senza chiedere nient'altro?". Peter non ha

dubbi che sia appropriato ricevere qualcosa, e pensa di nuovo in termini militari.

“Chi ha chiesto qualcosa di più?” disse suo fratello. “I soldati che ricevono la Victoria Cross non la chiedono di certo; ma sono lo stesso felici di riceverla. Quindi forse ci daranno delle medaglie”.

La Victoria Cross è il più alto riconoscimento militare inglese per l'eroismo e, come nota Dennis Butts, la Nesbit potrebbe aver avuto in mente la recente guerra boera (1899-1902) per la quale erano state assegnate settantotto Victoria Cross. L'analogia di Peter è grandiosa, ovviamente, e c'è una buona dose di umorismo nell'appunto della Nesbit sul coraggio. Ma il capitolo è intitolato “Al valore”. “Al valore” è l'iscrizione sulla Victoria Cross, ed è giusto pensare che non sia una battuta ironica della Nesbit. Sta sottintendendo un paragone diretto, per quanto di diverso livello, tra il coraggio dei soldati e il coraggio dei bambini protagonisti. Gli atti di coraggio, suggerisce, non devono avere una matrice militare ma sono alla portata di tutti, anche dei più piccoli. Questo concetto è quasi istantaneamente rinforzato nel capitolo successivo, quando i protagonisti salvano un bambino da un barcone in fiamme. Il testo nobilita il coraggio come una qualità civile accessibile all'infanzia, e lo distacca dai limiti militari.

Il distacco del coraggio dalla guerra è sviluppato anche in seguito. Dopo che i bambini hanno salvato Jimmy dalla galleria ferroviaria, e mentre il dottor Forrest sta sistemando la sua gamba rotta di sopra ai Tre Camini, al piano di sotto Peter prende in giro le ragazze con delle immagini cruente delle sofferenze “sul campo di battaglia”, chiaramente con il pretesto di introdurre Bobbie e Phyllis al loro futuro come infermiere della Croce Rossa. È una delle ironie retrospettive di *I bambini della ferrovia* quella che Peter sia esattamente nella fascia d'età destinata a essere mandata al macello della Prima guerra mondiale solo dieci anni dopo, e che Bobbie e Phyllis supporteranno quei compiti da infermiere con cui Peter le spaventa). Lo spietato gioco di Peter sulle atrocità di guerra, fomentato dalle sue letture, si guadagna il biasimo del dottor Forrest quando scende dopo aver finito di curare la gamba di Jim. Il dottore paragona le spaccate infantili di Peter al dolore vero di Jim, che descrive come un “giovannotto coraggioso”. Il coraggio e il dolore del

cliché militare sono posti in contrapposizione con quelli della vita di tutti i giorni, dei civili. La Nesbit non è ingiusta nei confronti di Peter. Anche lui, poco prima, ha mostrato coraggio e forza d'animo quando si è ferito a un piede con un rastrello appuntito, e ha tratto forza nella dolorosa guarigione da un commento arrabbiato di Bobbie origliato per caso: "Mio fratello non è certo un codardo!"

Cosa ancora più importante, la Nesbit mostra e supporta il valore del coraggio non solo nei civili di sesso maschile ma anche in quelli di sesso femminile. Il coraggio viene infatti prima deprivato del suo status di esclusiva qualità militare, e poi di esclusiva qualità maschile. Nel dodicesimo capitolo, quando i ragazzi individuano Jim nella galleria della ferrovia, Peter annuncia con orgoglio al ferito: "siamo una spedizione di soccorso" e ottiene la soddisfacente risposta: "Avete fegato, non c'è che dire". Lo dice al gruppo familiare. Ma le cose sono diverse quando Peter e Phyllis sono andati via in cerca di aiuto e Bobbie resta da sola con Jim nella galleria buia. Il suo coraggio e la freddezza unita alle abilità pratiche di primo soccorso, in questo episodio evidenziano in modo naturale quanto siano ingiuste le prese in giro di Peter. Jim, notando che entrambi i nomi delle ragazze possono essere abbreviati al maschile, dice: "Sei coraggiosa come un ragazzo". Certo che lo è, e il povero Jim può sembrare condiscendente al lettore moderno, che conosce la teoria del sessismo (anche se poi il principio di parità risiede comunque nella pratica). Ma nel 1905 questo è un commento avveniristico su un principio illuminato, da parte di Jim, e nell'ideologia attiva della Nesbit sul coraggio, che qui vediamo prendere piede capitolo dopo capitolo, eleva lo status di entrambi i bambini protagonisti della scena.

Nel caso in cui ci sia sfuggito il punto, il dottor Forrest approfondisce la questione quando trova il modo di parlare a Peter dopo averlo rimproverato per i suoi scherzi inopportuni. Parte di questa conversazione nel tredicesimo capitolo adesso può sembrare datata, perché si poggia su una netta e decisa divisione tra i sessi, ma questo deriva dal fatto che la Nesbit sapeva (e quindi anche il dottor Forrest) in cosa credeva un ragazzino come Peter e quindi cosa potesse far leva su di lui. L'ideologia tacita e condivisa, e quindi normativa, del 1905 fa oggi rabbrivire, soprattutto per l'aspetto biologico della maternità, anche se ci tengo a sottolineare di nuovo la differenza che c'è oggi tra le norme di genere ufficialmente accettate e la realtà delle pratiche che ne sono alla base. Il dottor Forrest inizia dicendo ciò che Peter "sa".

“I bambini e le bambine sono solo uomini e donne in miniatura. E *noi* siamo molto più duri e resistenti di quanto siano loro –” (A Peter piacque quel “noi”. Forse il dottore lo sapeva.) – “e anche molto più forti, e le cose che feriscono *loro* non feriscono *noi*.”

La sua spiegazione di come questa sia una necessità biologica per gli oneri della maternità oggi fa rabbrivire ma non era così ai tempi della Nesbit. Ma il punto di tutta la conversazione viene dopo.

“Sono molto coraggiose, sai... Pensa a Bobbie che aspetta da sola nella galleria con quel povero bambino. È una cosa strana – più una donna è sensibile e facile da ferire, più è capace di cose straordinarie quando *deve* fare qualcosa che va fatto. Ho visto diverse donne coraggiosa – e tua madre è una di queste,” concluse in modo brusco.

La Nesbit qui può essere osservata nel pieno dell’azione per spingere l’ideologia nei libri per bambini verso la modernità. Non c’è da sorprendersi per una o due discordanze retrospettive. Ma la molla principale della narrazione è senza dubbio sovversiva e – anche da un punto di vista presente – illuminata.

Non solo la Nesbit demilitarizza il valore del coraggio, e lo libera da connotazioni di genere, ma in pratica ne estende il significato. Il coraggio per lei non è solo la capacità momentanea di guidare un gruppo nelle emergenze (che è il punto di forza di Peter) ma anche quella di intima risolutezza e costante solidità (che sono il punto di forza di Bobbie ma anche della loro madre), e quella di una pratica empatia senza riserve (che è il grande dono di Bobbie). Quindi restano delle differenze di genere ma solo come molle sottostanti un valore egualitario. In questo senso, la Nesbit scrive come una femminista.

E infine eleva il coraggio come il più alto dei valori umani. Poco dopo la chiacchierata del dottor Forrest con Peter, la mamma gli parla del padre scomparso e del fatto che lei creda (e la Nesbit è abbastanza onesta per far capire che ci crede fino a un certo punto) che Dio farà andare le cose per il meglio. La madre di nuovo coincide con la Nesbit, che è autrice e personaggio allo stesso tempo,

nell'affermazione conclusiva: "Coraggio, coraggio! Questo è il valore più importante di tutti!"

vi) La ferrovia

Fino ad ora ho fornito vari esempi di ideologia *passiva* e *attiva* nel romanzo della Nesbit, ma non ho fatto alcun riferimento alla terza categoria, cioè all'*ideologia organica*, in cui sia l'autore che il lettore sono influenzati dal comune spirito dei tempi. In *I bambini della ferrovia* viene esemplificata dal personaggio più importante del romanzo: la ferrovia.

Storicamente, l'Inghilterra edoardiana era formata in un certo senso da due mondi simultanei. Pensiamo ad essa come una specie di epoca felice prima degli orrori della Prima guerra mondiale. L'Inghilterra era in pace dopo la guerra boera; l'impero britannico era all'apice; la nazione sembrava ricca e solida; arti, idee e politica erano in fermento; e la vita di famiglia delle classi borghesi era basata su valori stabili, in cui veniva riconosciuto con orgoglio un posto all'infanzia e ai bambini, per i quali veniva prodotta una quantità sempre maggiore di letteratura di qualità, di cui *I bambini della ferrovia* è a sua volta una parte.

Tutto questo era in verità una pia illusione. La realtà delle politiche domestiche includeva aspetti inquietanti per i nuclei familiari tradizionalisti: l'ascesa del partito laburista rese le attitudini di sinistra non solo il teatro di ideali borghesi, ma una vera forza politica attiva per le classi dei lavoratori; il partito liberale diede il via allo stato sociale; lo status della Camera dei Lord venne messo in discussione, così come il tradizionale equilibrio di potere tra i due sessi. C'era fermento politico e spavalderia imperialista. E intanto il cielo internazionale si rannuvolava. In *I bambini della ferrovia* veniamo a sapere di persone che soffrono in Russia. La Germania non viene mai nominata. Ma la Prima guerra mondiale non scoppiò dal nulla nel 1914; la crescente minaccia tedesca aveva causato preoccupazione per tutto il decennio edoardiano. Per la borghesia inglese la vita di famiglia era una luce domestica circondata da oscurità crescente. La doppia natura dei tempi formò l'ideologia organica di quel periodo, e in questo romanzo possiamo osservare questa doppia natura fedelmente riflessa nella ferrovia.

Nell'esistenza dei bambini protagonisti la ferrovia è un'immagine di ritrovata vita domestica. È il centro di accoglienza e amicizia. I bambini salutano i treni e fanno amicizia con il

capostazione, il facchino, e con un macchinista e un pompiere che li aiutano a riparare una locomotiva giocattolo. Anche se la ferrovia li espone a dei seri pericoli locali – una frana, un segnalatore addormentato, un bambino ferito in una galleria – questi in realtà rafforzano il legame con coloro che la gestiscono e la fanno apparire più sicura. La prima disavventura di Peter con il carbone è emblematica. Nonostante le difficoltà, la vita dei bambini è sicura e positiva. La ferrovia è un'estensione della famiglia stessa.

Ma la ferrovia ha anche un secondo aspetto. All'inizio trasporta i bambini verso l'esilio, e li scarica in piena notte in un posto sconosciuto. Alla fine riporta a casa il padre dopo un ingiusto imprigionamento nel suo stesso paese. Nel mezzo, porta la madre in un luogo misterioso per le visite alla prigioniera. Porta sulla banchina della stazione un gentiluomo russo malato e sfinito, un rifugiato scampato a crudeltà indicibili. La ferrovia è sia la chiave di volta della felicità domestica che il mezzo di trasporto verso e da un mondo che si va incupendo. La doppiezza della ferrovia rispecchia la doppiezza dell'Inghilterra edoardiana, e in questo la Nesbit aderisce perfettamente all'ideologia organica del suo tempo.

#### vii) Il finale

*I bambini della ferrovia* ha un lieto fine: così lieto da sembrare banale. La famiglia viene ricomposta grazie al ritorno del padre. Guardiamo la porta di casa che si richiude dietro Bobbie e suo padre e ce ne andiamo, contenti che alla fine giustizia sia stata fatta, l'innocenza dimostrata, l'amore familiare ripristinato e assicurato contro gli assalti del vasto mondo – proprio come era stato per il prigioniero russo qualche capitolo prima.

Le cose tornano più o meno a come erano all'inizio. Nelle prime pagine, prima dell'arresto del padre, si pensa che i visitatori serali raccolgano soldi per beneficenza. “Liberatene in fretta, caro” dice la mamma e Roberta desidera avere un fossato e un ponte levatoio in modo che “nessuno possa entrare in casa”. Il cardine su cui la famiglia gira è l'autosufficienza emotiva e materiale. Il padre e la madre sono amorevoli e attenti, concentrati sui valori della famiglia. Non hanno bisogno di nessun altro (a parte i servitori, naturalmente). Alla fine noi lettori veniamo lasciati fuori dalla porta chiusa, a immaginare la ripresa di quella felicità in cui non c'è posto per noi, nemmeno come spettatori: “non siamo i benvenuti, qui” ci dice

l'autrice. L'ideologia della supremazia della famiglia – che è della madre e della Nesbit – trionfa.

Questo accade solo perché l'altra linea ideologica – altruismo, fiducia, scambio di più ampie gentilezze – viene dequalificata. È comprensibile che il distante, invisibile, ma molto sentito universo politico dei governi d'Inghilterra e Russia venga chiuso fuori: le loro enormi e impersonali ingiustizie hanno recato gravi danni. E Jim, ancora in via di guarigione, è da qualche parte all'interno della casa, un alieno dal grande mondo stranamente tollerato (servi sempre a parte). Il vecchio gentiluomo, suo nonno, senza dubbio può andare a trovarlo ma ricordiamo che persino lui una volta è stato educatamente messo alla porta. E che ne è di Perks o del capostazione, senza la gentilezza dei quali Peter avrebbe potuto non trovarsi lì? Che ne è stato di tutti gli amici che i bambini hanno conosciuto grazie alla loro apertura mentale? Che ne è stato dell'energia dirompente, spontanea ed esploratoria degli stessi bambini, l'energia che ha fruttato alleati e, dimostrando che l'autosufficienza non basta, ha reso questo lieto fine possibile? Tutto questo, come noi lettori, viene lasciato fuori dalla porta.

C'è un interessante segno di cambiamento sociale alla fine del famoso adattamento cinematografico del 1970. Nel film la mamma osserva brevemente l'arrivo del padre e di Bobbie da dietro la tenda. Quando arrivano a casa, Bobbie apre la porta, fa entrare suo padre e la richiude con un gesto deciso. Anche i bambini sono fuori casa, gli altri richiamati da Bobbie e portati a fare un giro nei campi, mentre all'interno la mamma e il papà si godono il ricongiungimento. Bobbie usa le parole della Nesbit – “qui non siamo i benvenuti” – per se stessa e i suoi fratelli, almeno per qualche minuto. Questo potrebbe essere un semplice stratagemma narrativo per evitare la vista deludente di un campo deserto e di una porta chiusa, ma potrebbe anche significare un cambiamento sottile rispetto all'ideologia della Nesbit sulla famiglia. Per lei si trattava di un singolo organismo unificato, nella nuova versione sembra essere un organismo, non importa quanto unito e interdipendente, in cui la coppia adulta ha diritto all'isolamento dai figli. In questo caso, indicherebbe un cambiamento nell'ideologia organica della vita della famiglia moderna.

Ho dimostrato, spero, che *I bambini della ferrovia*, contrariamente alle apparenze, non è un testo semplice. Nonostante sia

episodica, nemmeno la sua struttura è semplice come sembra: ogni passo ideologico è seguito da eventi che lo rinforzano. Ma al cuore del romanzo c'è la gara tra due ideologie dominanti – quella dell'autosufficienza della famiglia e quella della gentilezza tra esseri umani; quella della madre e quella dei bambini. Una non esclude l'altra. Infatti, hanno diverse caratteristiche in comune. Ma davanti alle tante possibilità di scelta per il finale, la Nesbit sceglie tra le due. Per tutto il romanzo ha rafforzato l'ideologia rappresentata dai bambini. Ma riserva l'autorità (nel pieno senso della parola) alla madre. In termini di ideologia, il romanzo è quindi poco chiaro e per certi versi contraddittorio, ma la Nesbit alla fin fine non può essere un arbitro imparziale.

## 4

### Due modi di leggere

A tutti sono familiari i tribunali, almeno grazie alla televisione, e tutti conosciamo la differenza tra un giudice e gli avvocati dell'accusa e della difesa. Gli avvocati che difendono o accusano un prigioniero stanno cercando di convincere la giuria a emettere un particolare verdetto, mentre il giudice è una sorta di super-giurato che cerca di essere imparziale, un referente esperto il cui lavoro è soppesare le prove e aiutare i giurati a decidere quale sia la verità. Questi ruoli hanno delle similitudini con il lavoro degli insegnanti e dei critici che leggono narrativa con o in vece dei bambini.

Negli ultimi due capitoli ho cercato di comportarmi da giudice. Anche se non posso liberarmi completamente dalla mia ideologia, ho cercato di farlo con lo scopo di aiutare i lettori adulti, e attraverso di loro i bambini, a interpretare l'ideologia nei libri – ad ascoltare e leggere con attenzione per formarsi un'opinione non solo di quel che viene raccontato ma anche di ciò che è sottointeso, sentito o nascosto. Ho cercato di essere il più oggettivo possibile. Nei prossimi due capitoli, invece, scambierò questo ruolo con quello dell'avvocato. Molta critica letteraria, inclusa quella sui libri per bambini, si basa sulla difesa o sull'accusa. Il lettore professionista adotta un punto di vista ideologico che dovrebbe essere sempre dichiarato, anche se troppo spesso non lo è.

Questo punto di vista prende molte forme. Quella più sfacciata l'abbiamo incontrata molti anni fa nei due volumi di Bob Dixon dal titolo *Catching them young*, di cui uno era sottotitolato *Sex, Race and Class in Children's Fiction* e l'altro *Political Ideas in Children's Fiction*. L'ideologia di Dixon viene dichiarata in modo stridente dal momento che affronta quella che io ho definito "ideologia attiva" nei libri per bambini. Con maggiore sottigliezza critica ma con un simile intento dichiarato, *Empire Boys* di Joseph Bristow esamina i libri per bambini pubblicati all'apice dell'impero britannico. Il saggio è il frutto del suo stesso interesse per i temi dell'imperialismo, colonialismo, mascolinità e definizioni di genere, interesse che lui sente come un "imperativo politico". Ci sono diverse analisi prodotte da precise posizioni ideologiche, per esempio il femminismo. Sono

dei rispettabili obiettivi critici dal momento che vengono dichiarati apertamente e l'autore non usa della falsa imparzialità per nascondere l'intento politico. Se siano di valore e o meno, dipende dalla qualità delle argomentazioni e del supporto critico.

Nei due capitoli che seguono ho inserito la letteratura per bambini e ragazzi nel contesto del mio "imperativo politico". Da quando ero uno scolareto sono sempre stato un naturalista per hobby, e la mia costante preoccupazione è sempre stato l'impatto distruttivo della specie umana sull'ambiente e sulla sua infinità varietà di vita non umana. Tanto tempo fa divenne per me evidente che l'umanità, che stava mettendo in pericolo il mondo, avrebbe alla fine messo in pericolo anche se stessa. Il comportamento umano nei confronti della protezione dell'ambiente ha per me di gran lunga superato qualunque altra preoccupazione politica. Altre persone la pensano come me ma non abbastanza da alterare quel comportamento umano in generale.

Non ho collegato questo aspetto della mia vita con il mio lavoro da insegnante di letteratura, e di letteratura per bambini, fino agli anni '80, quando mi accorsi di una nuova ondata nella scrittura per bambini che rifletteva in vari modi la mia stessa posizione ideologica. Anche gli stessi bambini acquisirono nuova importanza dal momento che stava diventando evidente che i danni causati dagli esseri umani avrebbero probabilmente portato a una crisi definitiva nel giro di una o due generazioni, cioè molto prima di quanto si pensasse. Feci i miei dovuti collegamenti e il risultato sono i due capitoli seguenti, che rappresentano il mio personale contributo alla critica ideologicamente impegnata.

Predire una catastrofe è un affare antico e rischioso. Le date dell'apocalisse predette da numerosi indovini sono arrivate e passate, lasciando che la razza umana proseguisse felicemente per la sua strada, illesa. Le narrazioni distopiche invece non subiscono grandi danni quando le loro profezie vengono smentite. Nessuno pensa che *1984* di George Orwell sia obsoleto perché il 1984 è stato molto meno disastroso. Le predizioni non narrative, invece, come quelle che sottendono ai prossimi due capitoli, sono più soggette allo sdegno ottimistico, soprattutto se retrospettivo.

È istruttivo leggere oggi *The Estate of Man* del poeta e scienziato Michael Roberts, pubblicato postumo nel 1951 e scritto tra il 1947 e il 1948. Roberts analizzò molti dati per tracciare il futuro degli umani, e ricavò una visione molto sobria. Comincia dicendo: "Nel mondo oggi ci sono 2.350 milioni di persone e il numero cresce

di 20 milioni all'anno" e poi predice una crisi senza precedenti nel caso in cui questa curva si fosse mantenuta costante. Adesso siamo quasi otto miliardi e la curva cresce esponenzialmente; ma siamo ancora qui. Molte predizioni di Roberts erano basate su delle proiezioni che oggi sono semplicemente datate, ed è facile liquidare tutta la sua impresa di analisi. Ma mentre molti dettagli sono obsoleti, è allarmante notare quanti dei suoi punti fondamentali siano ancora validi e abbiano acquisito un'importanza nefasta che lui non avrebbe potuto prevedere. Per esempio, il suo capitolo "The World's Forests" adesso ha una risonanza totalmente diversa e molto più sinistra alla luce del cambiamento climatico.

Ci sono dei rischi in questo tipo di analisi, e il punto di vista espresso nei prossimi capitoli, sebbene non sia immaginario, deriva dal mondo dell'immaginazione, in cui lavoro come critico e insegnante, piuttosto che dalla scienza, in cui non potrei reclamare nessuna competenza. Invito comunque chiunque preferisca liquidare questi capitoli come cupamente eccentrici a leggere un saggio importante di un grande scienziato, Sir Martin Rees, pubblicato nel 2003. Si intitola *Our Final Hour* e ha come sottotitolo "Il monito degli scienziati: come terrore, errore e i disastri ambientali minacciano il futuro dell'umanità in questo secolo – sulla Terra e oltre". Rees non è un allarmista visionario. Ragione e scienza sono i suoi strumenti, non dei cupi sogni futuristici. Conclude nel suo paragrafo finale che "l'umanità è più a rischio che in qualunque altro periodo storico".

Come il lettore scoprirà nelle pagine seguenti, mi interessa più la vita in generale che la vita umana in particolare rispetto a molti altri autori. Per coloro che non condividono questo pregiudizio, comunque gli studi di Roberts e Rees restano dei cupi promemoria del fatto che viviamo tempi interessanti.

## Il verde si incupisce

Jonathon Porritt, l'allora direttore di Friends of the Earth, si è espresso positivamente riguardo i comportamenti e le azioni “verde chiaro” che potrebbero essere promossi per stimolare l'interesse delle persone nel difendere l'ambiente e per dare loro un ruolo di primo piano. Ci sono stati cambiamenti di mentalità e attitudini piuttosto indolori, che si sono verificati senza sconvolgere particolarmente la vita di nessuno. Allo stesso tempo, Porritt riconosce l'esistenza di movimenti ambientalisti che agiscono su posizioni più radicali, in cui la parola “verde” prende toni più cupi.

In questo capitolo esporrò alcune letture che sono state determinanti per la mia opinione, il cui colore è decisamente verde scuro, tendente al nero. Tali studi forse dimostreranno ciò che è stato spesso sottovalutato, e cioè il fatto che nei comportamenti “verdi” non c'è niente di nuovo. E illustreranno l'immensa influenza che la letteratura per ragazzi può avere, per lo meno sugli individui. Sulla base di questo percorso personale, cercherò di spiegare perché penso che manchi qualcosa, o che qualcosa abbia preso una piega sbagliata, nella letteratura più ideologicamente impegnata che viene prodotta in questo momento.

Alcuni degli ambientalisti moderni più impegnati sono cresciuti tra il 1940 e il 1950, cioè tra la seconda guerra mondiale e l'immediato dopoguerra. Tra i più oscuri valori di quegli anni tumultuosi c'è lo sforzo nascente di interessare tutti i bambini alla vita di campagna e alla natura. Due individui furono particolarmente incisivi in tal senso, e vengono infatti ancora ricordati con affetto da chi ascoltava il loro programma radiofonico, *Children's Hour*, alla BBC e leggeva i loro libri. Il pioniere fu “Romany” (il reverendo G. Bramwell Evens) che conduceva un'infinita serie di passeggiate nella natura accompagnato dal suo cane Raq e da diversi “esploratori”. I libri venivano prodotti in modo da rispecchiare fedelmente il programma e l'enorme popolarità che aveva tra i bambini. I primi volumi come *A Romany and Raq* mostrano Romany impegnato in conversazioni con contadini adulti, ma i successivi, come *Out with Romany by the Sea*, introducono la classica formula della spedizione avventurosa di un adulto con un bambino ansioso di imparare. Tutti i libri erano spudoratamente “docufiction”: il loro obiettivo era insegnare la storia naturale in modo divertente e comunicare il valore

dell'ambiente, e per quella generazione l'effetto fu assolutamente un trionfo.

Quando Romany morì, alla fine degli anni '40, la sua formula venne ereditata da un naturalista del Cheshire, Norman Ellison, che prese il deferenziale nome d'arte di "Nomad". Ellison non si limitò a seguire le orme di Romany. Si spinse nelle sue esplorazioni in luoghi più specifici e spettacolari, come le caverne sotterranee nel distretto del Derbyshire Peak; e diede qualche tocco di pericolo non esattamente convincente. Ancora più importante, cominciò a presentare spesso altri libri e autori (incluso il *Viaggio del Beagle* di Darwin) in un modo che davvero stimolava un desiderio di esplorazione letteraria e la convinzione che leggere fosse la porta per eccitanti avventure, non solo sulla carta ma anche nella vita reale. In sostanza la base didattica era la stessa di Romany: un adulto esperto insegnava la storia naturale a un bambino interessato attraverso una narrazione documentaristica.

Sebbene sia facile additare l'ingenuità del programma e dei libri con il senno del poi, all'epoca furono un traguardo di eccezionale originalità e successo. La formula si prestava a infiniti sviluppi, non ultimo l'interconnessione tra radio ed editoria. *La mia famiglia e altri animali* di Gerald Durrell appartiene paradossalmente allo stesso tipo di operazione mediatica e il magnifico titolo del libro è un sagace e ideologicamente scaltro sviluppo del programma radiofonico. Purtroppo, l'opportunità non fu colta appieno. I gusti dei bambini, probabilmente manipolati a livello commerciale e pedagogico, presero altre vie. Persino la televisione, che si prestava in modo esemplare a valorizzare quella formula, per lungo tempo la ignorò. Ricordo solo una serie interessante ma goffa, *Man and Boy*, che davvero provò a cavalcare l'onda. Il "ragazzo" di quella serie, Simon King, è adesso un produttore di documentari naturalistici e presentatore alla BBC di programmi di successo sulla natura. La popolarità di quei programmi live per tutta la famiglia fece molto per risvegliare una tradizione dormiente da diverso tempo.

Quello che facevano quei primi libri e programmi era mostrare il valore della vita non umana e la sua bellezza. Non veniva proposta nessuna azione radicale: si dava per scontato che le creature selvatiche avessero abbastanza spazio per vivere in pace e che potessero essere osservate in modo discreto e rispettoso. Il presupposto sottointeso che rendeva valide quelle produzioni era che l'entusiasmo consapevole e

informato dovesse scaturire durante l'infanzia, e che dovesse perciò essere sia insegnato che appreso.

Io stesso sono stato permanentemente influenzato da quei libri, come tutti a quei tempi. Così come lo fui dal primo romanzo in assoluto che parlasse di "conservazione" della natura, cioè *Great Northern?* di Arthur Ransome. Parallelamente a questi insegnamenti camuffati, si sviluppò anche un altro filone in letteratura, potenzialmente molto più radicale. Si tratta delle "robinsonate", cioè delle storie che hanno discendenza diretta da *Robinson Crusoe*, e dell'adozione delle grandi narrazioni mitopoietiche nella letteratura per ragazzi. Tra queste, la più duratura dagli anni del dopoguerra (giustamente descritta da Margery Fisher come "un'incomparabile robinsonata") è *Brendon Chase* di BB, la storia di tre fratelli scapestrati che colgono l'occasione d'oro di sparire in un'incontaminata foresta inglese e se la cavano da soli. Il romanzo è pieno di emozioni romantiche e idealizzate e di abbondante umorismo e divertimento, ma anche di realismo pratico e difficoltà. La condizione sottesa alla scelta dei ragazzi è l'accettazione del loro status di animali intelligenti in competizione con gli altri animali per la sopravvivenza, e la costante dottrina implicita del libro è che devono rispettare e sorvegliare la foresta dalla quale le loro vite dipendono.

Sebbene *Brendon Chase* non eguagli l'*homo sapiens* alle altre creature in termini di status e valore (limite condiviso con la maggior parte delle robinsonate) riduce la distanza tra uomini e animali in modo significativo e dunque impone uno sforzo immaginativo che non è mai stato tanto insistente. I fratelli Hensman in *Brendon Chase* sono animali superiori, ed efficientissimi predatori, che sanno fabbricare attrezzi, ma sono comunque animali. Non godono di alcuna immunità da quello schema complesso di interdipendenza tra creature che oggi conosciamo con il nome di ecologia. È questa la forza e il valore determinante della robinsonata come forma narrativa: non può fare altro che rivelare lo status di animale dell'essere umano, e disturbare di conseguenza la compiacente illusione di eccezionalità in cui quasi tutti viviamo.

Nel 1950 venne pubblicata un'altra robinsonata per ragazzi ma, al contrario di *Brendon Chase*, non ha continuato a vivere grazie alle ristampe e alle serie televisive. Oggi è quasi del tutto dimenticata. Si chiama *Silver Flame* di Kenneth Allsop, che in seguito diventò famoso come presentatore televisivo. Lessi una recensione sul *Boys'*

*Own Paper* quando avevo quattordici anni e lo comprai. In modi che di sicuro andavano oltre ogni intenzione dell'autore, quel romanzo ebbe un effetto su di me maggiore di qualunque altra cosa avessi letto fino a quel momento.

*Silver Flame* non è un'opera eccezionale e non contiene l'umorismo né l'avventura che contraddistingue *Brandon Chase*. La storia è davvero molto semplice. Timothy, il protagonista tredicenne, è interessato alla natura selvaggia – e ahimè colleziona uova d'uccello, attività normalissima nel 1950, oggi fortunatamente non solo illegale ma anche fuori moda: alcune cose cambiano davvero in meglio. Vicino casa sua, nel sud dell'Inghilterra, c'è un piccolo zoo safari in cui vengono portati un paio di leopardi delle nevi. Timothy si innamora di questi due animali e in particolare dei cuccioli che nascono poco dopo. Con il guardiano che gli diventa amico e lo guida (un'altra riconoscibile accoppiata mentore/bambino), Timothy aiuta ad accudirli e quando la loro gabbia viene distrutta da una frana causata da un acquazzone, lui è là e salva l'unico sopravvissuto. Si appropria segretamente del cucciolo e pensa di tenerlo con sé. Alcune miglia più in là c'è una vasta area abbandonata del Ministero della Difesa, per le esercitazioni militari, che non viene più usata ma resta chiusa al pubblico ed è ormai invasa dalla vegetazione. È proprio lì che Timothy e il suo amico John scappano insieme al cucciolo di leopardo, che hanno chiamato Silver Flame, e restano a vivere per un anno. Il loro idillio di vittoriose sfide e privazioni finisce quando Silver Flame, ormai grande, afferma la sua vera natura e lascia la sicurezza dell'area abbandonata per andare a uccidere alcune pecore.

Il libro non si concentra sul leopardo. Una volta completata la fuga, diventa marginale alla storia; è rivelatorio il modo in cui l'autore sembra indifferente all'animale quando è un cucciolo dipendente dagli altri, per quanto esotico, e diventa invece più coinvolto quando il leopardo afferma la propria natura indipendente da adulto in maniera così sanguinaria. I ragazzini protagonisti sono più interessanti ma i loro caratteri sono delineati in modo semplice, e l'enfasi più drammatica viene data alla loro integrazione nella natura, alla loro capacità di adattarsi a una nuova vita primitiva in cui contare solo su se stessi, a come diventano predatori nell'intricata rete di relazioni tra forme di vita nell'accidentale panorama selvatico.

Solo occasionalmente risuona una nota di didatticismo “verde” in questo romanzo del 1950, quando i ragazzi arrivano a un torrente inquinato. Allsop descrive nel dettaglio la catena di devastazione

chimica e biologica che parte dagli scarichi di una fabbrica e finisce con la strage di tutti i pesci e della vita acquatica. L'autore commenta:

Il torrente avvelenato era il simbolo dell'indifferenza della città, del suo disprezzo, nei confronti della campagna; il che è come un uomo che scavi in cerca d'oro nell'unico campo in cui può coltivare il proprio cibo. Magari diventerà ricco ma alla fine, di sicuro, ciò lo porterà alla morte.

Il fatto che nel romanzo ci siano raramente questi passaggi è significativo: mostrano la facilità con cui le robinsonate superano il confine e diventano parabole. In altri punti del romanzo ci sono diverse descrizioni didattiche sulle creature che i ragazzi incontrano. La voce narrante adotta un tono piuttosto simile a quello di *Romany o Nomad*, e la fiction si avvicina molto al documentario. Eppure l'impressione dominante, il suo vero traguardo narrativo, è nella potente evocazione della vita che scorre in simultanea. Nella zona per le esercitazioni militari numerose creature vivono le loro separate eppure connesse esistenze.

Oltre a istruirci su di esse, Allsop presenta una serie di prospettive del mondo visto dalle creature non umane. Questo approccio è sempre a rischio di antropocentrismo ma la forte empatia immaginativa, accompagnata da una moderazione emotiva e dalla capacità spiccata di godere della diversità delle altre creature, permette di evitare abilmente la trappola. I ragazzi, dal canto loro, non sono presenze superiori e invadenti, rappresentative di un diverso modo di essere o di un diverso ordine, ma animali a loro volta e quindi parte del quadro generale. Il loro fascino e la loro credibilità come personaggi risiede proprio in questa capacità di fondersi con il resto, nel loro ruolo di occupanti naturali di un habitat pieno di vita e non di alieni intenzionati a controllarlo. Attraverso la loro precaria esistenza il romanzo presenta una visione del mondo come un microcosmo, come dovrebbe essere, e lo celebra in modo realistico.

Nel panorama delle letture per bambini del dopoguerra, il merito speciale di *Silver Flame* è di portare avanti, sia a livello didattico che narrativo, uno stile tipico della docufiction di *Romany e Nomad*, nei loro primi romanzi sulla conservazione della natura, e anche delle altre robinsonate come *Brendon Chase*. I suoi precedenti classici probabilmente hanno radici nelle storie sui bambini selvaggi, come il

famoso Mowgli nel *Libro della giungla* di Kipling. La forza narrativa di *Silver Flame* è che non si tratta di una storia antropocentrica. Dichiara la distanza delle altre forme di vita, attribuisce esplicitamente un uguale valore a ognuna di esse, accetta la natura animale di tutte le creature, uomo incluso, e stabilisce senza troppi sentimentalismi la presenza dell'uomo come cacciatore, rifiutando però di trattare il mondo naturale come un ordine inferiore al servizio dell'essere umano.

In questo senso *Silver Flame* fu capace di andare oltre i bisogni e i valori del suo tempo ma non, come vedremo, del nostro. Kenneth Allsop aveva il raro dono di saper rendere a livello narrativo e scientifico sia la meraviglia della biodiversità che il rivoluzionario cambiamento di prospettiva, derivante dall'abbandono della visione antropocentrica. Lo fece anche in un memorabile, ma ormai dimenticato, volume di racconti su uccelli e animali, pubblicato per adulti con l'emblematico titolo di *The Sun Himself Must Die*, e anni dopo in un documentario sulla fauna selvatica di New York.

La maggior parte del pensiero umano è antropocentrico, ovviamente. Alcuni secoli fa abbiamo abbandonato con riluttanza l'idea che il nostro pianeta sia il centro dell'universo, ma ancora pensiamo che la nostra specie sia al centro della vita organica. È sempre difficile per noi ragionare al di fuori del nostro "centro". È stato dimostrato negli ultimi decenni quanto sia complesso per una cultura pensare in termini multiculturali. Pensare in termini "multispecie" è ancora più difficile. Ma un fallimento in questo senso rappresenta adesso una minaccia per la nostra stessa sopravvivenza.

Come molti adolescenti, anch'io tenevo un diario o scrivevo in dei quaderni, e posso ripercorrere i miei pensieri di quell'età. Ciò che si evince è l'importanza delle letture è l'effetto che anche un singolo libro può avere in modo permanente. In *Silver Flame* io trovai un nuovo modo di guardare il mondo, che non fosse antropocentrico, e l'effetto fu liberatorio e stimolante. Ma non avrebbe avuto quell'effetto se non fosse stato preceduto da Romany e Nomad, Arthur Ransome e BB. E non sarebbe bastato da solo. Nei due o tre anni seguenti, infatti, trovai altri scrittori e altre prospettive che contribuirono a formare la mia personale visione del mondo. Ma *Silver Flame* fu indispensabile, rappresentò quella pietra miliare senza la quale adesso sarei, nel bene e nel male, una persona diversa.

Ed ecco come la vedevo io da ragazzino, traducendo il mio pensiero in termini attuali.

Negli ultimi diecimila anni (cioè una frazione minuscola della vita del nostro pianeta) la specie umana ha goduto di un'esplosione biologica senza precedenti, per così dire, moltiplicandosi a dismisura, colonizzando qualunque tipo di habitat, sfruttando le risorse naturali in un lasso di tempo non sostenibile dal pianeta, causando in breve tempo un caos nell'equilibrio globale che in precedenza si era visto solo a seguito di lenti ed enormi cambiamenti climatici o geologici. Sebbene possiamo aver tratto dei vantaggi da questa esplosione, di sicuro questi vantaggi non hanno riguardato nessun'altra specie. Dal punto di vista di tutte le altre forme di vita sulla terra, la nostra capillare espansione nel corso di diecimila anni può essere considerata solo come una terribile infestazione di potenti e distruttivi predatori.

Questo successo biologico è il frutto di qualità formidabili: intelligenza, razionalità, adattabilità, capacità di costruire strumenti, organizzazione sociale, e molto altro. Anche a quattordici anni è impossibile negare che molte di queste qualità siano straordinarie, soprattutto la capacità di amare, il coraggio, l'immaginazione, la creatività artistica, e molte altre. Eppure sulla bilancia c'è anche qualcos'altro. Altre caratteristiche proprie degli animali, fin troppo evidenti: aggressività, avidità, opportunismo rapace senza lungimiranza, competitività compulsiva e irrazionale. Ci sono stati istinti violenti fatalmente confusi con egotismo o tribalismo. Qualunque siano stati i traguardi raggiunti, non hanno controbilanciato il comportamento predatorio che è distruttivo per le altre forme di vita, autodistruttivo, e chiaramente insostenibile al di là del breve termine di pochi millenni o addirittura secoli. Nonostante gli sforzi della moralità, sanzionati dall'invenzione di numerosi dei dalla forma umana, l'intelligenza umana è stata completamente incapace di controllare questa spinta suicida. La seconda guerra mondiale era appena finita, per esempio, ed era già chiaro che numerose lezioni non fossero state imparate.

Una volta cominciato quel percorso letterario, non fu difficile trovare altri testi radicali che confermassero queste idee. Come ho detto, non c'è niente di nuovo nella mentalità ambientalista "verde scuro": era viva e vegeta già nel 1950, a ben guardare. Qui per esempio posso riportare Aldo Leopold nella prefazione del suo classico *A Sand County Almanac* del 1948:

Sfruttiamo la terra oltre il limite perché la consideriamo un bene di consumo che ci appartiene. Se

la vedessimo invece come una comunità alla quale apparteniamo, forse cominceremmo a usarla con amore e rispetto... una cosa è chiara e lampante: la nostra bella società progressista è adesso come un ipocondriaco ossessionato a tal punto dalla propria salute economica da sacrificarle la stessa capacità di restare in salute in generale. È come se il mondo intero fosse troppo impegnato a costruire sempre più vasche da bagno per imparare a chiudere il rubinetto.

Molti anni dopo, non ho trovato nessuna ragione per rivedere l'opinione che mi sono formato da ragazzo. Anzi, nei decenni successivi ho continuato ad accumulare prove che la confermassero. Il recente e opportunistico interesse della politica al pensiero "verde" collassa quando si arriva a dover fare scelte compromettenti e difficili. Ogni vuoto espediente non influisce in modo determinante sulle abitudini delle persone.

Mi sento quindi lasciato solo con il paradosso o con il conflitto irrisolto tra la mia privata fiducia nell'amore umano, nell'amicizia, e nella quotidiana consapevolezza della vita ben vissuta, e il mio senso pubblico dell'*homo sapiens* come un parassita distruttivo di eccessivo successo, incapace di usare la ragione o l'intelletto per ridursi di numero o modificare il proprio comportamento, incapace di pensare in prospettiva, che probabilmente sta accelerando verso la catastrofe non nel giro di millenni o secoli ma di decenni. Se questo fosse solo un mio problema, non avrebbe nemmeno senso parlarne, ma non è solo mio; è ormai comune al pensiero "verde scuro". Se derivasse solo dalle mie letture personali, non avrebbe senso fare dei collegamenti con la letteratura per ragazzi; ma la letteratura per ragazzi degli ultimi anni ha cominciato a produrre molte versioni dello stesso conflitto, distaccandosi da quella per adulti e dai teorici sociali nella natura radicale della sua visione. L'eterodossia del 1950 è diventata ortodossia negli anni '90.

Questo conflitto emerge in modo memorabile in quello che forse è il più incredibile libro per bambini dei tempi moderni, *A Stranger at Green Knowe* di Lucy M. Boston, pubblicato nel 1961, un decennio dopo *Silver Flame*. *A Stranger at Green Knowe* è un romanzo semplice e complesso allo stesso tempo, in cui il conflitto di idee sul rapporto tra umano e animale è risolto solo a livello artistico ma non ideologico. Proprio nei suoi compromessi e nelle sue incertezze – che

non disturbano in alcun modo la coerenza formale della narrazione – questa storia è la profonda espressione del dilemma che sto cercando di argomentare.

Nel romanzo di Lucy M. Boston ci sono in effetti due estranei a Green Knowe. Green Knowe è un'antica residenza nei pressi di Cambridge, custodita dal suo anziano proprietario, il signor Oldknow, ultimo discendente di una dinastia di eredi che risale fino al medioevo. La maggior parte delle storie che si raccontano su di essa sono fantasie, ma c'è un'eccezione. Un estraneo è un rifugiato asiatico, un ragazzino orfano di nome Ping, che ha trascorso qualche tempo nella casa l'estate precedente (eventi raccontati nel volume *The River at Green Knowe*) e viene di nuovo invitato dal signor Oldknow perché si prenda una pausa dalla vita dell'orfanotrofio in cui vive di solito. L'altro estraneo è un giovane gorilla adulto di nome Hanno, un rifugiato che arriva dallo zoo di Londra. Hanno è stato catturato in Africa e rimosso in modo forzato dalla sua foresta natia. Ping ha già visto Hanno allo zoo e gli si è subito affezionato. Indignato dalla sua prigionia, Ping è più che felice quando sente che è scappato. Grazie a un'assurda ma pienamente giustificata coincidenza, Hanno trova rifugio temporaneo in un boschetto isolato della tenuta di Green Knowe. È lì che Ping lo trova e tra i due inizia una breve, intensa e tragica amicizia.

La complessità di *A Stranger at Green Knowe* sta nel fatto che è, e allo stesso tempo non è, un romanzo antropocentrico. La prima parte del libro è un tour de force di scrittura non antropocentrica, un meraviglioso sforzo di empatia narrativa con Hanno nella jungla della sua infanzia. Restituisce in modo estremamente convincente i sentimenti dell'animale, e quelli del suo gruppo familiare – specialmente suo padre, il capo Old Man – e le sue reazioni prima alla spensierata libertà nella foresta e poi alla sua cattura e al suo imprigionamento. La scrittura qui, e anche più avanti, è didattica nella sua indignazione per il trattamento che gli umani riservano ai gorilla, che risale all'incontro con il gorilla Guy che la Boston fece davvero allo zoo di Londra, e per la mancanza di spazio per la loro libera esistenza a causa dell'invadenza umana. Il libro è sicuramente “verde scuro” per diverse ragioni. Esprime rispetto e meraviglia per quest'altra vita non-umana, specialmente nella parte breve in cui non è ancora stata toccata dall'umanità. La vita del gorilla, separata e simultanea, viene celebrata con grande trasporto.

Oltre a questo, il libro è implicitamente arrabbiato e disperato a proposito del numero degli esseri umani. Ogni volta che nella storia appaiono folle di umani, sono trattate con ostilità e disprezzo, e contrastano con la segretezza e lo spazio del mondo del gorilla. Questo giudizio comparativo è ancora più evidente nella scena allo zoo, dove l'autrice descrive la meraviglia provata da Ping e il modo in cui viene interrotta:

...da qualche parte c'era una distesa naturale di tale grandezza, immensità e mistero che i gorilla erano un esempio di ciò che produceva in segreto, in cui ogni cosa aveva la stessa importanza. Il mondo riserva sempre molte sorprese, tra un evento e l'altro ce n'erano sempre molte. Non c'era fine a ciò che poteva accadere. Ping sentì qualcosa del genere senza aver bisogno di tradurlo a parole, e perse il senso del tempo, mentre persone di tutti i tipi passavano accanto alla gabbia.

“Un'orribile creatura da incontrare di notte” commentavano. Lo ripetevano uno dopo l'altro in processione, e ognuno pensava che fosse una battuta originale. Solo i bambini più piccoli guardavano Hanno senza pregiudizi, e un infante in braccio a qualcuno lo chiamò “pa-pà” tra le risate generali. Ping rimase fermo dov'era mentre le persone si accalcavano e scivolavano via.

“Cacchio, quant'è brutto.”

“Oh, guarda, caro, un gorilla. Non è orribile?”

Il contenuto ideologico di questo passaggio, che torna spesso nel romanzo, richiede molta attenzione. Contiene i seguenti segnali narrativi:

- il mondo naturale è un luogo pieno di mistero e di potenziale, mentre gli spazi confinati e affollati sono banali e degradanti;
- l'individuo come essere separato, sensibile e dotato di immaginazione ha accesso a una visione intelligente delle cose che va al di là di se stesso, mentre la folla e gli individui da essa condizionati sono stupidamente offesi da ciò che è diverso; gli individui diversificano, mentre la folla tende a standardizzare, sia se stessa che ogni cosa con cui entra a contatto;

- la stupidità del genere umano non è condizionata dalla classe sociale, come i due ultimi commenti enfatizzano chiaramente;
- i bambini sono più aperti e intelligenti degli adulti
- messi davanti a un gorilla, gli adulti ne osservano la ripugnante diversità (e la insegnano ai loro figli), mentre i bambini notano le similarità.

Questi sono tutti temi ricorrenti, e l'ultimo è particolarmente interessante come indicatore dell'unità artistica del romanzo e della sua classificazione ideologica. Ma anche il resto merita un commento. Per la Boston l'umanità della massa, quella che vive nelle folle o anche individualmente quando qualcuno parla a livello istituzionale o a nome della collettività, è profondamente differente dall'umanità dell'individuo quando occupa uno spazio privato e segreto (che può trovarsi, come nel caso di Ping, anche solo nella propria, autonoma immaginazione). La differenza è così enorme che sembra suggerire due differenti specie, e non è questione di istruzione o classe sociale, ma di età. Questa intuizione si accorda con quanto ho evidenziato prima, con il conflitto tra una fredda analisi della performance biologica degli umani e una più calda e localizzata realtà delle affinità quotidiane tra le persone.

Lucy Boston è ansiosa sia di riaffermare lo status animale dell'essere umano, sia di adottare una prospettiva evuzionistica di lungo respiro in cui il breve exploit della specie umana deve essere collocato. Scrive di Ping nel boschetto a Green Knowe:

Non era certo come all'inizio del mondo – il Giardino dell'Eden sarebbe stato di sicuro più lussureggiante, con ananas e uva – ma forse come alla fine del mondo, dopo che l'uomo si era estinto.

e più inflessibilmente, nelle parole di un ospite del signor Oldknow:

...forse alla fine, se non stermineremo i gorilla prima di sterminare noi stessi, il gorilla avrà la sua possibilità. È uno dei grandi animali della terra e non è specializzato, è versatile. Sono i versatili quelli che sopravvivono.

In questi passaggi possiamo vedere l'utilizzo dell'immaginazione temporale, tipica del pensiero non antropocentrico come l'immediata connessione animale:

... Hanno esisteva come creatura dalla forza di toro, l'agilità del ragno, lo slancio del leone, la sensibilità del cavallo e la dignità e il dolore dell'uomo – davvero troppo da assorbire, tutto il creato animale in un unico esemplare...

... Ping non si sarebbe mai abituato alla doppia funzionalità delle braccia di Hanno, che erano ugualmente affidabili in qualunque modo lui le usasse. Gli davano un grande vantaggio a cui l'uomo aveva rinunciato quando aveva deciso di alzarsi su due gambe.

...gli occhi di Hanno... combinavano la fermezza dello sguardo del leone con quella dell'uomo.

Ma accanto a queste percezioni che accostano l'uomo agli altri animali, c'è anche un movimento narrativo contrario:

“Non sai niente di gorilla, vero, caro?”

“Invece sì,” rispose Ping in tono freddo ed educato.

“Ne so abbastanza. Ho visto Hanno allo zoo. Lui è come un uomo.”

...ciò che Ping vide più chiaramente fu un petto umano nudo e nero, così umano che doveva per forza contenere sentimenti altrettanto umani.

Il guardiano disse che Hanno non aveva mai dimenticato. A volte apriva le labbra come se stesse per parlare. Se lo avesse fatto sarebbe stato un uomo. Ma era proprio quell'essere sia umano che animale che lo rendeva Hanno.

Ideologicamente, Lucy Boston è letteralmente in due menti. Vede l'umanità come animale, accomunata alle altre specie dallo stesso respiro, ma anche diversa dagli altri animali. Vede Hanno come un essere da celebrare per la sua diversità e unicità, per la nobile autonomia della sua specie, ma anche come un animale che assomiglia all'uomo ed è quindi molto più prezioso e commovente proprio per quella stretta parentela e per la somiglianza fisica. Vede del valore nella vita invisibile di Hanno nella giungla, ma anche nell'amicizia che riesce a stringere con un bambino umano.

Questa si potrebbe considerare una tecnica narrativa, specialmente dal momento che il libro è per bambini. Forse il gorilla è reso umano (e infantile) in modo da dare ai lettori un punto di accesso e di empatia, per renderli più capaci di carpire le differenze. Rendi Hanno familiare in modo da evidenziarne le stranezze. Si tratta di una tattica comune ma autodistruttiva in molte narrazioni sentimentali antropomorfe. Tuttavia Lucy Boston non è una scrittrice che ami scendere a tali compromessi.

Penso quindi che siamo davanti a un'autentica e irrisolta divisione nell'autrice. Ammira Hanno in due modi che sono in competizione tra loro: per la sua diversità, e quindi per le qualità specifiche da gorilla, ma anche per la sua similarità, per quegli ideali comportamentali che hanno equivalenti umani e invitano a un vocabolario descrittivo umanizzato. Il tutto è complicato dal fatto che per alcuni aspetti il gorilla eccelle rispetto all'umano omologato. Di conseguenza si intuisce che Lucy Boston vede anche l'umanità in due modi in competizione tra di essi, espressi attraverso le differenze tra Ping e il signor Oldknow da una parte, e dalle masse standardizzate dall'altra. Il guardiano di Hanno occupa una posizione intermedia, ed è di conseguenza una figura contraddittoria. La differenza non è solo tra l'individuo (buono) e la folla (cattiva), e non è inserita nel solito stratagemma di autorassicurazione morale spesso utilizzato dalle persone, ovvero: sappiamo di essere imperfetti ma dei singoli esempi virtuosi ci mostrano quanto possiamo essere buoni se solo ci provassimo, perciò potremo tutti migliorare, un giorno; ma non adesso. La differenza, come ho suggerito, è più radicale. Per come Lucy Boston la presenta, l'umanità è due specie in una, profondamente divisa tra la nobiltà dell'individuo e il degrado della massa. Né il gorilla né l'essere umano in *A Stranger at Green Knowe* sono il focus di una visione univoca e coerente.

Artisticamente, il libro non è danneggiato da queste crepe ideologiche grazie a una brillante struttura narrativa e a due preponderanti figure di grande potere. Sia Hanno che Ping sono personaggi ambigui: è proprio questo che affascina l'autrice a livello narrativo. Hanno è la più umana delle creature non umane, mentre Ping è umanamente ammirevole (educato, attento, pacifico) ma anche un giovane animale, fisicamente agile e aggraziato, e amante del gioco solitario. Nel punto in cui sparano ad Hanno, questo è un gorilla al cento per cento nel difendere il suo cucciolo adottivo, Ping, ed è gorilla umanizzato perché fedele in modo aggressivo al suo amato simile, un ragazzo; Ping è umano al cento per cento in modo ideale, comparato con la folla sbalordita di spettatori, e umano animalizzato perché è momentaneamente una cosa sola con il gorilla.

Entrambe le doppie prospettive scivolano fino a diventare un focus unico nell'istante della morte di Hanno attraverso un'immagine e un principio morale. L'immagine è quella del bambino: nonostante Hanno sia grande e abbia atteggiamenti da genitore, è ancora un gorilla giovane, più o meno dell'età di Ping; Ping invece rappresenta una possibile evoluzione, un modello marcatamente diverso per il futuro dell'umanità – non solo per come si comporta ma anche, più profondamente, per come è. Il principio morale è la non-invasione, la riservatezza, il rispetto dello spazio biologico delle altre creature (incluse le persone). Questo è violato all'inizio con l'invasione della giungla di Hanno; è istituzionalmente violato dallo zoo; ed è violato nel finale con l'invasione del boschetto di Greene Knowe. La non-invasione diventa quindi una morale positiva unificante, l'elemento fondamentale dell'individualismo civilizzato.

*A Stranger at Green Knowe* potrebbe essere uno dei migliori libri per bambini degli ultimi anni. Di sicuro spero che avrà la sua importanza anche in futuro, come il libro, per usare una frase di Philip Larke, “nella cui ariosità si incontrano tutti i nostri impulsi”. Articola infatti, in modo più commovente di qualunque altro libro io conosca, il paradosso dell'umanità che dobbiamo imparare a capire e a rispettare se vogliamo sopravvivere. Al momento però, voglio enfatizzare il punto implicito in tutta questa discussione, e cioè i “due modi di guardare l'umanità”.

All'inizio ho accennato a una letteratura che ha preso una piega sbagliata, per quanto sia valida e di qualità, e alla mancanza di un certo tipo di letteratura. Ci sono moltissimi libri che sono finiti fuori catalogo e in molti casi sono stati rimpiazzati da contenuti nuovi.

Questo filone letterario non si esaurisce facilmente. È un bacino fertile per scenari distopici, esplorazioni sugli effetti della tecnologia, ammonitorie fantasie politiche, metafore di tirannie sociali o religiose, e altri incubi a cui si arriva facilmente se solo seguiamo le premesse evidenti del nostro mondo fino a dei finali narrativi o metaforici credibili. Si sta espandendo una certa letteratura per bambini, e in particolare per adolescenti, su pessimistici futuri per il nostro pianeta. Una caratteristica ricorrente è il contrasto tra alcuni individui ribelli (spesso ragazzi) e un corpo politico iperconformista, intollerante, invadente, repressivo e rigidamente unificante, che sia ultratecnologico o neoprimitivo e legato alla natura. È ovvio che questo contrasto sia naturale per una narrazione basilare, ma va ben oltre i limiti ordinari della convenzione.

In molti di questi libri troviamo la stessa differenza fondamentale che ho cercato di evidenziare: non differenze di comportamento o di struttura sociale all'interno della stessa specie, ma differenze così nette che suggeriscono due specie distinte, o una scelta di tipo evolucionistico. Questo tema è esplorato in modo brillante nel romanzo di fantascienza *I trasfigurati* di John Wyndham, pubblicato per adulti ma letto soprattutto dagli adolescenti.

In contrasto con i teorici sociali, che forniscono ai lettori adulti numerosi scenari lenitivi per il futuro, gli scrittori per bambini dipingono sempre di più un mondo in cui non restano che pochissimi e spartani finali lieti. Il meglio che si può avere in molti casi è la sopravvivenza solitaria o di piccoli gruppi in posti remoti e incontaminati – robinsonate futuristiche piuttosto cupe.

Il fulcro di questi romanzi, spesso eccellenti, è politico o tecnologico. Senza voler sottovalutare certa letteratura tetra, o voler suggerire che lo scoramento in essi contenuto sia gratuito, vorrei qui proporre l'idea che l'enfasi della letteratura futuristica sia sbagliata. Alla base ci sono due intuizioni particolarmente significative per i lettori adolescenti: che l'umanità cambierà, nel bene e nel male, a prescindere; e che l'umanità deve cambiare se non vuole estinguersi. Si tratta quindi di narrazioni di matrice biologica, ma questo tipo di energia, esplicitata in modo così esemplare da Lucy Boston, è nascosta sotto l'immediata e più superficiale attrattiva della narrazione politica e tecnologica. Il contenuto ideologico di questo tipo di storie è di solito molto chiaro e apertamente dichiarato, e il suo "messaggio" tende a essere che l'umanità è pericolosamente in balia dei propri costrutti politici e dei propri mezzi tecnologici. Sotteso a questo

contenuto esplicito c'è la realizzazione semi-inconscia che questi pericoli esterni sono a loro volta rintracciabili nella natura divisa e nel potenziale dell'umanità. Questa divisione viene espressa in modo marcato attraverso l'individuale in contrasto con il tribale, il ribelle in contrasto con i conformisti, l'eretico in contrasto con il pensiero totalitario, e il bambino/ragazzo in contrasto con l'adulto. Quest'ultima dicotomia è spesso il sintomo e il simbolo del disordine, perché il bambino diventa l'immagine del cambiamento potenziale.

In sostanza, a un livello narrativo più profondo il conflitto di questi libri sta nel dibattito biologico e nello scontro, e non solo nel comportamento sociale, politico o scientifico. Le risposte narrative al nostro mondo che stavano già proliferando nel 1950, abbastanza perché io me ne accorgessi, si stanno trasformando in un genere letterario con un tempismo perfetto rispetto al mondo in pericolo.

Non ha senso fare roboanti proclami sulla letteratura per bambini. Non viene letta quando vorremmo e non viene insegnata a scuola a livello di idee e ideologie. I libri per bambini quindi non cambieranno il mondo, né salveranno nessuno. Ma possono aiutare alcuni bambini a ragionare in modo radicale sulla propria specie e sull'habitat globale di cui ci dovremmo prendere cura, il che di certo non guasta. Dopo tutto, la loro potrebbe essere l'ultima generazione ad avere una possibilità. Se anche solo alcuni degli adolescenti di oggi sperimentassero il pensiero non-antropocentrico, se anche solo pochissimi insegnanti fossero convinti del valore di insegnarlo a scuola, sarebbe meglio di niente. Dobbiamo fare tutto quello che possiamo. E vale la pena ricordare che ogni tanto una singola storia rivela le qualità della parabola o del mito, e così diventa una luce di navigazione per l'immaginazione e la comprensione in un'audience molto più vasta. È stato ciò che ha fatto *Robinson Crusoe*, per esempio, o *Il libro della giungla*. In tempi più recenti si può citare *Il signore delle mosche*, che ha raggiunto lo stesso status grazie ai ragazzi di Golding, che danno fuoco all'isola da cui dipende la loro stessa sopravvivenza. Un mito molto più antico, e comunque più potente e significativo di quelli moderni, è l'Arca di Noè. Ci sono le matrici per produrre molta letteratura. Ma affinché si possa ottenere ciò che manca nelle storie per bambini, dobbiamo tornare alla natura, in più di un senso.

La letteratura distopica, per quanto intelligente e inquietante, è ironicamente troppo apocalittica nei suoi eventi e ambientazioni per funzionare da sola come monito. Nel suo raccontare la catastrofe

causata dalla politica e dalla tecnologia, ha due svantaggi. Il primo: suggerisce che le cause siano istituzionali, e quindi potrebbero essere controllate e corrette dall'azione umana collettiva in qualunque momento prima che arrivi l'apocalisse. Tuttavia suggerisce anche che noi individui siamo troppo deboli per influire su queste forze troppo potenti. Non possiamo quindi prevenire niente; possiamo solo sopravvivere. La natura umana individuale non può sconfiggere la natura umana collettiva. Siamo tutti consapevoli di un possibile Armageddon, ma non possiamo permettere che offuschi la realtà più immediata dei disastri attuali. La calamità ambientale deriva da una miriade di eventi minuscoli, non da un unico, enorme cambiamento climatico, e sta succedendo adesso, non in un futuro ipotetico.

Non c'è bisogno di usare il mondo intero come palcoscenico per un mito. I libri che ho citato se la sono cavata benissimo con un'isola, un pezzetto di giungla o una barca. A me piacerebbe vedere una letteratura più in scala reale, concentrata sul qui-e-adesso, in cui le comuni attività predatorie del genere umano, che ci sono così familiari, si confrontano con la vita del mondo naturale e costringono alla scelta: la natura o la nostra attuale natura umana, ma non entrambe.

Queste comuni attività predatorie sono molto vicine a casa. Accadono intorno a noi, ogni giorno. Mentre scegliamo tra la natura e la natura umana nelle nostre attività quotidiane, le nostre piccole scelte si sommano gradualmente e diventano decisioni globali. Se confrontiamo le vecchie teorie sull'origine dell'universo con la possibile morte del nostro pianeta, il possibile risultato potrebbe essere una Distruzione Continua piuttosto che un Big Bang. Le storie sulle catastrofi future sono importanti perché proiettano le azioni umane sul lungo termine in modo logico, ma abbiamo bisogno anche di storie che contengano eventi e ambientazioni vicini al quotidiano, e abbastanza vicini da scioccare. Dovrebbero spingerci, più efficacemente di qualunque storia distopica, a riconoscere le scelte e la nostra complicità quando scegliamo. E dovrebbero incoraggiare i bambini a proteggere subito l'habitat.

Sebbene molta della letteratura contemporanea sia pessimistica, e sebbene la letteratura "verde scuro" non possa fare altro che emettere un verdetto ostile sull'attività umana dei tempi più recenti, c'è spesso un approccio diverso e decisamente più stimolante nel proporla ai bambini. Altrimenti, perché scriverla? Certamente non per deprimere i bambini. Paradossalmente la letteratura che funge da

monito si costruisce dalla speranza. Da qualche parte dietro le voci autoriali ci sono le parole che il signor Panwallah dice a Hari, il ragazzino di *Il villaggio sul mare* di Anita Desai:

“Impara, impara, impara – così crescerai e cambierai. Le cose cambiano continuamente, ragazzino – niente resta lo stesso. Quando la nostra terra era coperta d’acqua, tutte le creature sapevano nuotare. Quando l’acqua si è ritirata ed è apparsa la terra, le creature marine sono strisciate fuori e hanno imparato a respirare e a camminare. Quando le alghe sono diventate alberi, le creature hanno imparato ad arrampicarsi. Quando non rimasero più piante da mangiare, impararono a cacciare e a uccidere per procurarsi il cibo. E non pensare che le cose siano rimaste così. No, ragazzo, stanno ancora cambiando – e continueranno a farlo – e se vuoi sopravvivere, devi cambiare anche tu. La ruota gira e gira e gira... Sei giovane. Puoi cambiare e imparare e crescere. I vecchi non possono, ma tu sì. E so che lo farai.”

La ferma certezza con cui viene pronunciata l’ultima frase non si ritrova nei grandi scrittori di narrativa distopica per bambini. E nemmeno potrebbe ritrovarsi nella narrativa che spiega storicamente l’evoluzione umana. Siamo ospiti che si comportano da padroni; molti ospiti che si comportano come singoli padroni; padroni che si comportano come se non avessero eredi. Un Romany o un Nomad oggi non potrebbero scrivere come facevano a metà del ventesimo secolo. Da parte mia, non vedo alcun fondamento per la certezza. Ma la speranza è altra questione; c’è ancora speranza. Se tutti i bambini diventassero consapevoli.

## **La speranza è l'ultima a morire**

“Il verde si incupisce” è stato pubblicato vent'anni fa. Nel rileggerlo alla luce di quello che è successo da allora, non ho trovato quasi niente che avrei voluto cambiare eccetto forse la chiusura, che affronta troppo superficialmente il problema della speranza. Speranza, e suo fratello ottimismo, sono quindi l'argomento di questa postfazione.

Nel 1990 “Il verde si incupisce” era sicuramente un articolo pessimistico, che faceva eco o promuoveva le idee espresse o implicite in tanta letteratura con cui avevo a che fare. Il pessimismo non procura necessariamente molti amici, specialmente perché tante persone lo equiparano erroneamente alla disperazione. L'ottimismo e la speranza sono largamente considerati dei valori morali e non delle attitudini mentali che possono o non possono essere giustificate. Sono persino considerati particolarmente lodevoli quando contraddicono irrazionalmente la realtà delle cose. Dire “sono un ottimista” significa guadagnare approvazione. In alcune circostanze l'approvazione è in linea di massima garantita: un atteggiamento ottimista sembra essere davvero utile quando bisogna guarire da una malattia, per esempio. Ma se l'ottimismo è considerato un valore senza condizioni, ne consegue naturalmente che il pessimismo sia visto come un vizio.

Queste definizioni vengono spesso utilizzate in modo assoluto, nonostante non abbiano praticamente senso se non contestualizzate. Essere totalmente ottimisti o pessimisti significa essere idioti. “Il verde si incupisce” esprime un punto di vista profondamente pessimista sull'umanità collettiva (ma non su quella individuale) e sull'impatto che l'essere umano ha sul nostro fragile pianeta e sul suo prezioso carico di vita non-umana. Anche la visione sulle speranze di sopravvivenza dell'umanità è pessimista, a meno che non si riduca di numero e non cambi comportamento, e include un mondo in cui gli uomini si sono estinti ma le altre forme di vita proseguono. Come potrebbe rispondere un ottimista? Ecco una selezione di immaginarie risposte ottimiste:

Sono un ottimista. L'immagine che dipingi è spiacevole, quindi deve essere sbagliata.

Sono un ottimista. So che stiamo usando tutte le risorse del pianeta a ritmi insostenibili, e che siamo la causa del cambiamento climatico e dell'estinzione di molte specie e di quasi tutto il caos sulla terra, ma

fino ad ora non ho sofferto conseguenze dirette e sono convinto che salterà fuori qualcosa a salvarci prima che lo facciamo noi.

Sono un ottimista. Credo che l'ingegno umano produrrà nuove risposte ai bisogni dell'umanità, e gli esseri umani non hanno alcuna responsabilità di cui preoccuparsi a parte gli stessi interessi umani.

Sono un ottimista. Penso che il mondo e il resto siano stati creati da Dio affinché gli umani ne godessero e che quindi Dio si prenderà cura di noi.

Sono un ottimista. Credo di poter continuare a sfruttare il pianeta avidamente per il profitto e il vantaggio di me stesso o della mia azienda o della mia patria ancora per un bel po', e sarò bello che morto prima che la Natura mi mandi il conto.

Sono un ottimista. Penso che, non importa quanti danni facciamo, il nostro pianeta sarà sempre in grado di ripararsi da solo e che la vita continuerà o risorgerà dopo che saremo estinti.

Come il lettore noterà, l'ultima di queste frasi non è esattamente una replica. Al contrario, è quello che penso anch'io. E sì! Sono un ottimista. Ma essere ottimisti nel senso prospettico del termine non è incoerente con il profondo rimpianto per la probabile perdita di tutto quello che è intelligente, creativo e bello nell'umanità stessa, o di tutto quello che di prezioso c'è nella moltitudine di forme di vita che accadono in simultanea con le nostre. Perciò quando qualcuno dice: "Sono ottimista", vorrei chiedergli: "Su cosa sei ottimista?"; e se qualcuno dice: "C'è speranza", vorrei chiedergli: "E cosa speri?"

Da argomenti importanti come la sopravvivenza della vita organizzata a questioni molto piccole come l'evoluzione della narrativa e delle sue ideologie, è importante andare controcorrente e rispettare il pessimismo. Dobbiamo superare la tendenza a trattare l'ottimismo e il pessimismo come una virtù e un vizio, e invece chiedere le prove che in particolari casi giustificano (o meno) l'uno o l'altro.

Una distinzione utile può essere fatta tra ciò che è pensabile e ciò che è immaginabile. Il pensabile è territorio da politici influencer, e ci ritornerò su. Ciò che è immaginabile è invece territorio di scrittori, artisti e inventori di narrazioni, e delle loro audience. La differenza tra le due è più evidente e cruda adesso che vent'anni fa, e porta alla luce più che mai la questione della speranza.

Alla fine di "Il verde si incupisce" ho trovato il posto, per quanto sorvegliato, per la speranza, specialmente nei lavori destinati ai

bambini. Questa visione, credo, rispecchia l'atteggiamento generale degli anni 90 ed è esemplificato in modo magnifico nel romanzo del 1975 di Robert O'Brien *Z for Zachariah*.

Nel romanzo di fantascienza post-apocalittica, la guerra atomica ha distrutto il mondo a parte una piccola valle fertile che è protetta da un microclima. Ann Burden, un'adolescente, sopravvive lì da sola, apparentemente l'ultimo essere umano rimasto in vita. Al di fuori della sua miracolosa enclave, la vita sembra essersi estinta. Ma poi ecco che arriva un altro sopravvissuto, un uomo in una tuta protettiva, a turbare la sua pace solitaria. L'arrivo del signor Loomis non è una buona notizia, nonostante rompa la solitudine, e dopo che la tensione tra i due raggiunge un punto di non ritorno, Ann è costretta per disperazione a rubare la sua tuta e a scappare dalla sua valle. Non ha idea se esistano altri microclimi protetti e gruppi di sopravvissuti da qualche altra parte. Potrebbe aver abbandonato Loomis e la sua valle per una terra selvaggia avvelenata e disabitata. Ma le viene dato un barlume di speranza quando Loomis le grida dalla valle di cui si è appropriato che a ovest, prima del suo arrivo lì, aveva visto degli uccelli in volo. Ann quindi se ne va, inseguendo l'orizzonte, e le sue ultime parole sono: "Sono ottimista."

Fino al 1990 in molte distopie per ragazzi la speranza era stata drasticamente razionata e uno spietato pessimismo stava rimodellando le narrazioni, anche quelle per bambini. Nel 1998 fu pubblicato *Eva* di Peter Dickinson, che si è dimostrato un romanzo dalla lunga popolarità e influenza. Nel 2008 ha vinto il Children's Literature Association Phoenix Award come titolo che "ha continuato a dare soddisfazione ai lettori per oltre vent'anni". I lettori adolescenti che trovano soddisfacente la lettura di *Eva* vivono evidentemente in un mondo di differenti aspettative narrative, perché la speranza che *Eva* offre non riguarda il genere umano.

Il futuro immaginato nel romanzo è uno di quelli in cui la sovrappopolazione umana ha distrutto ogni altra forma di vita. La vita non-umana è completamente estinta. Sopravvive solo nei documentari che la gente guarda su dei futuristici schermi televisivi nei propri appartamenti. Questo intrattenimento tecnologico all'interno di piccole celle di esistenza privata prende molto del tempo delle persone. Aziende senza scrupoli controllano la società e condizionano il lavoro di scienziati come il padre di Eva, a cui è stata affidata una partita di scimpanzé tenuti prigionieri. Questo piccolissimo branco di animali è usato per intrattenere il pubblico, per le pubblicità, e per la

ricerca biologica. All'età di quattordici anni Eva, una ragazzina attraente, beneficia di questa ricerca dopo che un incidente lascia il suo corpo devastato in coma irreversibile. Per salvare ciò che può essere salvato di Eva, la sua "memoria neuronale" viene trapiantata nel corpo di uno scimpanzé. La sua mente, la sua memoria e la personalità sono intatte, impegnate in una delicata negoziazione sperimentale con il corpo e la vita fisica dell'animale più vicino all'uomo. Mentre Eva gradualmente si identifica in massima parte con lo scimpanzé e lotta con successo per avere un'isola come rifugio in cui la piccola società di scimpanzé possa vivere indipendentemente dagli umani, la vita umana comincia a collassare sotto il peso dei suoi stessi numeri e perde man mano la volontà di vivere.

Tutto questo romanzo del 1998 è un verdetto sulle azioni umane coerente con quello presentato nell'articolo "Il verde si incupisce". I suoi componenti essenziali sono gli stessi: un'accusa alla sovrappopolazione umana, al catastrofico impatto che ha sulla biodiversità, sulla distruzione dell'habitat, combinata all'apprezzamento di un processo autolimitato, del fatto che alla fine l'orgia di estinzioni perpetrata dagli umani includerà l'umanità stessa. In un passaggio fondamentale, uno dei sostenitori di Eva, Grog Kennedy, le spiega il proprio punto di vista (e anche quello del romanzo, ideologicamente parlando) su come l'umanità si ponga rispetto al continuum logico del comportamento attuale:

“Il problema con noi umani è che continuiamo a dimenticare di essere animali. Sai cosa accade quando una popolazione animale si espande oltre i limiti consentiti dal proprio habitat? La natura trova un modo per ridurla. Di solito con la fame pura e semplice, ma anche quando c'è cibo a sufficienza, qualcosa accade dentro di essi. Smettono di procreare, o mangiano i propri figli, o si ammazzano tra di loro – ci sono molti modi. Anche per noi. È una cosa che abbiamo anche noi. Non possiamo sfuggire. E già va avanti da anni nonostante nessuno se ne sia accorto, una specie di resa, una ritirata, nove decimi della popolazione mondiale è rinchiusa nei propri appartamenti ventiquattro ore al giorno a guardare uno schermo. Ma sta cominciando a

cambiare. Si sente. È in arrivo una vera catastrofe...”

La costante popolarità e stima di cui gode questo romanzo, il fatto che non diventi obsoleto, potrebbe essere a causa del fatto che il suo inquietante scenario è ambientato in un futuro distopico e quindi non è minaccioso in modo diretto, ma allo stesso tempo è per altri versi credibile e riconoscibile. Un aumento eccessivo della popolazione è oggi un fenomeno globale, eppure alcune società stanno vivendo un crollo delle nascite e scarsità di bambini: l'aumento costante a livello globale coincide con le crisi demografiche legate sia alle disparità culturali e etniche, sia all'equilibrio tra i diversi gruppi anagrafici interni alla popolazione. La quantità di esseri umani è oggi strettamente legata alla consapevolezza della povertà e a una crescente paura per la scarsità di cibo.

Più avanti nel romanzo un altro personaggio dice a Eva (che adesso si trova sull'isola con i suoi amici scimpanzé) che la volontà umana sta cedendo all'inerzia e persino all'istinto suicida, una condizione che non sembra probabile nel nostro mondo, così divisa tra un fanatico zelo primitivo e l'apatia. Ma i sentimenti di indifferenza politica, impotenza e noia, nichilismo, di essere un peso per il mondo, sono largamente diffusi e in espansione. Quando *Eva* è stato scritto, e descriveva gente chiusa nei propri appartamenti a guardare uno schermo, internet ancora non esisteva. Chi nel 1998 avrebbe potuto predire una società globale in cui decine di migliaia di persone si sarebbero tumulate in un mondo virtuale? Dickinson osò offrire ai suoi lettori adolescenti un mondo quasi del tutto privo di speranza, e ha continuato a farlo per vent'anni durante i quali almeno alcune delle sue inquietanti invenzioni narrative si sono avvicinate nettamente alla realtà. Se consideriamo questo insieme ad altre narrazioni di libri e film che sono stati prodotti in questi anni, si intuisce che – quasi senza che ce ne accorgessimo – l'imperativo della speranza si è indebolito.

Per alcuni aspetti *Eva* ricorda *A Stranger at Green Knowe* di Lucy Boston, anche se in una forma più sviluppata, radicale e complessa, adatta a lettori più grandi in tempi più cupi. Entrambi i romanzi si concentrano sulla relazione tra gli umani e uno dei loro parenti animali più prossimi, il gorilla o lo scimpanzé. In tutte e due l'animale parente è in pericolo, ed è in gabbia per divertimento o convenienza umani. In entrambe le storie l'animale scappa, anche se brevemente nella versione della Boston, verso la libertà e un ambiente

più consono. C'è il contrasto tra la massa e l'individuo (Ping, Eva) che raggiunge una qualche forma di affinità biologica con l'animale non umano. E nei due finali si ipotizza un possibile, anche se improbabile, futuro remoto in cui gorilla o scimpanzé sopravvivranno, per usare le parole della Boston, "quando l'uomo sarà estinto".

Nessuna delle due storie dedica più di uno sguardo a questa prospettiva. Nel mondo presente si trova ovviamente al limite estremo della credibilità oggettiva, ma si accorda con l'intuizione in entrambi i romanzi sulla via intrapresa dall'umanità e sulla sua probabile fine. In *Eva* il futuro post-umano degli scimpanzé non è altro che la visione di un piccolo gruppo di eccentrici per i quali "gli scimpanzé saranno i futuri umani" e si chiameranno gli Eredi. Perciò, seppur in modo discreto, Dickinson introduce l'idea e la rinforza quando alla fine Eva, moribonda, guarda verso "la sagoma blu del Madagascar in lontananza" e pensa che i discendenti degli scimpanzé un giorno "faranno esperimenti con una zattera". La cosa importante è il coinvolgimento narrativo con un futuro non umano, e l'uguaglianza empatica con cui il romanzo rende artisticamente le differenti voci. L'idea suona ormai familiare. E in questo mondo gli scimpanzé non saranno i "futuri umani". *Eva* differisce da *A Stranger at Green Knowe* perché non affida all'elemento umano un compito di trasmissione biologica. Nella storia della Boston, Ping dice del gorilla che "è come un uomo". Dickinson, al contrario, sottolinea il fatto che anche se gli scimpanzé hanno imparato da Eva abilità che potrebbero essere fondamentali per la loro evoluzione, lei non ha con loro nessun legame genetico: il suo corpo resta quello di uno scimpanzé, in cui è stata impiantata. Il limite di ciò che è immaginabile è stato tirato al massimo.

Il "pensabile", se lo definiamo come il territorio dei politici o di coloro di cui servono gli interessi, è un altro paio di maniche. È innegabile che da quando *Eva* è stato pubblicato e da quando ho scritto "Il verde si incupisce", l'attenzione politica alla questione ambientale è stata senza precedenti. La ragione può essere riassunta in due parole: cambiamento climatico. Gli scienziati sono preoccupati dai problemi climatici da prima del 1990, ma hanno ottenuto l'attenzione politica e pubblica solo adesso, e solo scontrandosi con un costante scetticismo da parte di coloro che trovano l'attenuazione degli effetti del cambiamento climatico spiacevole o, peggio, poco conveniente e, peggio ancora, costosa. Come al solito, la prova scientifica che conferma il cambiamento climatico è indiscutibile

eppur discussa. Non solo è diventata “immaginabile” dagli scrittori ma anche “pensabile” dai politici. In questi ultimi vent’anni ci sono stati cambiamenti epocali nella cultura politica. Fortunatamente, il cambiamento climatico è inseparabile dagli altri due argomenti di quella santa trinità del cattivo comportamento umano, e cioè l’erosione della biodiversità (e l’estinzione delle specie) e la sovrappopolazione, al punto che le idee che ho espresso in “Il verde si incupisce” sembrano giustamente pessimiste e meno controverse.

Sfortunatamente il “pensabile” dei politici non gode della libertà dell’“immaginabile” degli artisti. Quando Tony Blair è diventato primo ministro in Inghilterra, nel 1997, nominò ministro Frank Field affinché “pensasse l’impensabile” su alcune questioni dello stato sociale. Un anno dopo lo rimosse per aver fatto esattamente questo. Questo piccolo evento riassume come i politici in questi ultimi vent’anni abbiano accumulato prove della catastrofe. La sovrappopolazione umana è virtualmente un argomento tabù in tutto il mondo politico. Si discute di come nutrire tutti questi miliardi di persone ma non di come ridurre questi numeri a un livello sostenibile. Di sicuro c’è bisogno di “pensare l’impensabile”, ma in pratica aspetteremo che la Natura agisca per noi. La biodiversità non è più un problema marginale di cui si occupano solo i protezionisti, ma è ormai accettata come una causa meritevole di azione politica. Perciò si fanno più cose in tal senso. E sono efficaci? Sono (e uso la parola in modo deliberato) senza speranza. *The Times* di Londra riportò nell’ottobre del 2010:

...si è aperto a Nagoya, in Giappone, un importante simposio internazionale sulla protezione della natura. Più di 190 Paesi cercheranno di porsi dei nuovi obiettivi per porre fine alla perdita delle specie, e di firmare una Convenzione sulla Biodiversità.

L’Inghilterra, come tutti gli altri paesi, non è riuscita a raggiungere l’obiettivo fissato nel 2002 per ridurre la velocità di sparizione delle specie entro quest’anno.

Due cose devono essere sottolineate di questo vergognoso risultato. Primo, che l’obiettivo originale era davvero modesto: ridurre la *velocità* di sparizione delle specie e non la sparizione stessa. Secondo,

dal momento che l'obiettivo non è stato raggiunto da nessuno stato, e che la stabilità non è plausibile, ciò significa che la velocità della sparizione delle specie è in realtà aumentata. Ovunque.

Quanto al cambiamento climatico, la scienza è in azione, così come gli sforzi delle multinazionali e di altre parti interessate a screditarla. Ci sono moltissimi ottimisti. E quanto alla realtà politica, ci basta solo sapere della conferenza del 2009 sul cambiamento climatico a Copenaghen, dove il “pensabile” diventò così ambizioso da risolversi con un imbarazzante fiasco politico. Al centro della scena c'erano i dissidi diplomatici e i conseguenti atteggiamenti infastiditi dei leader internazionali, di certo non l'occasione perduta di fare qualcosa per un pericolo planetario. Un anno dopo, un'altra conferenza cercò di riparare il danno, ma in una forma così accondiscendente verso i vandali del clima che nessun risultato significativo fu raggiunto. Solo un Paese tra quelli presenti – la Bolivia, a suo eterno credito – dissentì dal documento della conferenza, trovandolo inadeguato. In ogni caso, chi è che seriamente si aspetta che la Cina o gli Stati Uniti, tra i primi criminali, scendano dalla scala mobile diretta all'inferno? Entrambi i Paesi pullulano di ottimisti.

Come Tony Blair scoprì, l'“impensabile” è un terreno rischioso per i politici, e conduce dritto a ciò che George Orwell chiamò bipensiero. La classe politica internazionale conosce i dati e ogni affidabile proiezione scientifica di questi per il futuro dell'umanità e del pianeta. È impensabile riuscire a sopportare le conseguenze globali del cambiamento climatico, ma è impensabile anche agire in modo efficace per contrastarlo e rallentarlo. È impensabile permettere un'estinzione di massa per ragioni così umanamente egoistiche, come vedremo, ma è impensabile anche fare ciò che serve per impedirlo. È impensabile lasciare che la sovrappopolazione vada al di là della capacità di sopportazione del pianeta, ma è anche impensabile cercare di ridurla.

E quindi, cosa è “pensabile”? Dichiarazioni di intenti, obiettivi, conferenze, e azioni inadeguate (come le centrali eoliche) sono pensabili. Sono pensabili i discorsi risoluti. Quante volte negli ultimi vent'anni, davanti a nuove allarmanti prove scientifiche o a catastrofi climatiche globali, abbiamo sentito dei politici affermare: “Questo è un vero campanello d'allarme” e poi affidarsi a un'anestesia piuttosto che a una cura? I politici vivono una condizione di ottimismo neurotico, medicato dal linguaggio dell'urgenza e da azioni di rinvio,

e riescono a vivere, almeno per ora, letteralmente in due menti. Al momento, secondo me, non c'è alcuna garanzia di una speranza politica.

Per questo l'“immaginabile” diventa ancora più importante, per noi e per i bambini. Anche in questo caso ci sono dei puntini da mettere sulle i. Sebbene il contratto tra scrittori per bambini e lettori conceda sempre più spazio al pessimismo e abbia abbandonato ogni protezione cautelativa, ci sono ancora alcune visioni riservate agli adulti, anche se spesso sembra che quest'ultimi siano meno resilienti degli adolescenti. Una di queste opere è *La strada* del grande romanziere americano Cormac McCarthy. Lui di sicuro non è uno degli ottimisti americani. *La strada* è forse la più sottile e più estrema distopia mai vista. In questo romanzo tutta la vita, animale e vegetale, è morta, a parte uno sparuto gruppo di sopravvissuti umani che diminuisce sempre più. Non sappiamo cosa abbia causato questo disastro definitivo. L'unico breve flashback sulle sue origini suggerisce forse un atto di guerra suicida, ma più probabilmente l'impatto con un asteroide simile a quello che spazzò via i dinosauri. Alcuni anni dopo, un uomo e suo figlio stanno camminando verso sud attraverso un'America incenerita e senza vita, in cerca di un rifugio contro l'eterno inverno. Ovunque incontrino altri esseri umani in quella desolazione, c'è pericolo. Le ultime scorte di cibo in scatola sopravvissute al disastro possono ancora essere trovate, e c'è acqua, ma siccome ogni altra cosa è morta, l'unica fonte di cibo fresco per gli umani sono gli altri umani. Quindi McCarthy immagina un mondo assolutamente privo di speranza. *La strada* è l'ultima, spietata prova della dipendenza umana dalla biodiversità.

L'unica nota positiva nel finale cupo di McCarthy è l'amore tra padre e figlio, un amore che porta il ragazzino a una generosa anche se impotente compassione per chiunque incontrino in condizioni peggiori delle proprie. Loro sono, come al ragazzo viene ricordato spesso, “i buoni”. Sono rimasti davvero in pochi. Alla fine il padre muore, dopo aver lottato con la malattia quel tanto che gli è bastato per mettere il figlio nelle mani di una famiglia “di buoni” che lo adotteranno. È un lieto fine solo nel senso ristretto di una sopravvivenza marginale del meglio dell'umanità, e cioè l'amore. Ma è una sopravvivenza solo temporanea. Durerà finché dura il cibo, perché non c'è nient'altro.

*La strada* è diventato anche un film, ben recitato e in molti aspetti sorprendentemente fedele al romanzo. Purtroppo non mantiene lo stesso coraggio fino in fondo. Verso la fine, si intravede uno

scarafaggio vivo, poi (come si allude in *Z for Zachariah*) un uccello, e alla fine, quando il ragazzo incontra la famiglia adottiva, questa ha un cane. Questi piccoli dettagli compromettono fatalmente non solo la totale assenza di speranza della visione di McCarthy ma anche il fulcro del suo pensiero: l'inabitabilità di un pianeta in cui non sono rimaste altre forme di vita al di fuori di quella umana. Nemmeno in un film per un pubblico adulto sembra esserci spazio per l'assenza di speranza.

*La strada* si spinge forse troppo in là per poter essere emulato nella narrativa per bambini o adolescenti, ma molte distopie Young Adult ci si avvicinano molto. Perciò vale la pena enfatizzare quanto anche la più cupa delle visioni contenga un'illusione di speranza ovunque sia possibile. Le specie sono spacciate ma il romanzo è intriso della voglia del ragazzo di sopravvivere, almeno per vivere la propria vita come quello che è, il meglio dell'umanità, colui che riceve e dona amore. Anche l'implacabile McCarthy riflette quindi sul dilemma di cui trattano questi miei due articoli e la letteratura in essi analizzata: l'ambiguità del genere umano, espressa in McCarthy così come in tante altre storie che affrontano il contrasto tra l'umanità come collettivo e l'individuo.

E dunque, dove troviamo l'"immaginabile?" Forse lo sviluppo narrativo più sorprendente è quello in cui si accetta l'idea di un pianeta che continui a vivere senza il genere umano. Quando questa ipotesi apparve di sfuggita, ma con approvazione piuttosto che con allarme, in *A Stranger at Green Knowe* (1961), sembrò eccentrica. Quando apparve in *Eva* (1998), sembrò inquietante ma confortante, perché Dickinson fu bravo a creare un equilibrio di empatia tra umani e scimpanzé. Due esempi recenti dimostrano quanto sia cambiata questa percezione. Di seguito, una conversazione del romanzo di Julia Green, *Drawing with Light* (2010), tra la sedicenne Emily e il suo ragazzo Seb:

“Se succedesse qualcosa a tutti gli esseri umani,” dice Seb, “in breve tempo l’Inghilterra tornerebbe a essere coperta di alberi, come prima. Un’unica, enorme foresta.”

“Lo dici come se fosse una cosa bella,” replico.

“Mi piace pensarlo,” risponde Seb. “Che non siamo davvero molto importanti. Se combiniamo

disastri, il mondo si riprenderà. Insomma, la natura. Solo che non ci saranno più persone.”

“Quindi il riscaldamento globale e il cambiamento climatico non hanno importanza?”

“Certo che sì! Ci saranno orribili conseguenze per milioni di persone. Ma il pianeta si adatterà e si riprenderà. La terra continuerà a vivere.”

Ci devo pensare.

È chiaro che molti adolescenti “ci stanno pensando” e sono invitati a farlo dalla cultura contemporanea dell’immaginabile. Ancora più interessante è trovare la stessa idea in un romanzo per lettori più giovani, *La storia di Mina* di David Almond (2010), il prequel di *Skellig*. Mina, una ragazzina delle medie che era apparsa in un ruolo importante nel romanzo precedente, qui ci racconta la sua storia e registra le idee che vengono fuori dalla sua immaginazione solitaria e intelligente. Ha costruito un modellino dell’archeotterige:

E penso a come dovesse essere il dinosauro che scampò al disastro che spazzò via tutti gli altri dinosauri. E non solo sopravvisse. Cominciò un’evoluzione che lo rese più elegante e agile e forte. Iniziò la linea evolutiva che diede vita agli uccelli! E stavo anche pensando: se la razza umana alla fine si autodistruggerà, come sembra che voglia fare, o se verrà colpita da qualche immane disastro, come accadde ai dinosauri, allora gli uccelli riusciranno di nuovo a sopravvivere. Quando i nostri giardini e i campi e le fattorie e i boschi saranno diventati zone selvagge, quando il parco alla fine di Falconer Road sarà coperto di vegetazione, quando le nostre città saranno in rovina, gli uccelli continueranno a volare e a cantare e a costruire i loro nidi e a deporre le loro uova e ad allevare i piccoli.

Una possibilità dell’immaginabile, quindi, è adesso la serena accettazione di un mondo senza le persone, un’idea che è silenziosamente passata da essere giudicata un pensiero misantropico

a un normale argomento di conversazione da affrontare in una storia per bambini.

Certo non tutta la letteratura per bambini è così felice di un futuro senza umani. Molte versioni di crisi causate dall'uomo sono presenti sia nella letteratura per i piccoli che in quella per adulti, e sono ben lontane dalle irresponsabilità "pensabili" dell'umanità politica e commerciale. La loro essenza è magnificamente espressa in un racconto di Helen Simpson, "The Boy and the Savage Star", pubblicato per adulti ma ottima lettura anche per gli adolescenti. Due universitari al loro secondo anno, quindi sui vent'anni, sono in Francia per una vacanza in bicicletta. Si sono incontrati a una festa di fine anno e si sono innamorati, perciò sperimentano gioiosamente con reciproca scoperta questa nuova relazione. La storia è piena di speranze personali proprie della giovinezza, indipendenza e libertà sessuale. Ma sono in disaccordo sul futuro del pianeta. Nessuno dei due è un ottimista. Ma Brendan, un geografo, è un attivista ambientale all'università e vorrebbe che Adele si unisse al gruppo che punta alla protesta e alla riforma. Adele resiste – non perché pensi che la causa sia sbagliata ma perché secondo lei è già troppo tardi:

Lui cercò di farle promettere di unirsi alla sua lotta, il semestre successivo; non è più un falso allarme, le aveva detto, la fine del mondo è davvero vicina. È troppo tardi, aveva risposto lei; è troppo tardi. "Hanno vinto i soldi," aveva aggiunto con un'alzata di spalle. "È chiaro."

La loro discussione continua, tra i piaceri fisici e la bella avventura vacanziera, e crea tensione nella loro relazione – ma non al punto da rovinarla:

"Io non sono un menagramo, Adele," voleva dire, "lo sai che non lo sono; anzi, sono molto più ottimista di te."

Non ha bisogno di convincermi, pensò lei. So di cosa parla. Solo che penso che sia inutile e che noi siamo l'ultima generazione. La penultima, per essere precisi. Saranno i nostri figli gli ultimi. Questa è la mia ponderata opinione come storica? Sì, è questa.

Brendan, nell'ammirevole storia della Simpson, nega di essere un menagramo anche se Adele, molto più pessimista di lui, non lo ha accusato di esserlo. "Menagramo" è ciò che dicono gli ottimisti pigri per demonizzare i pessimisti, anche quando questi portano prove consistenti. L'appellativo sostituisce un pensiero critico. Ma i "menagramo" non sono caratteristici delle narrazioni ambientaliste, non nel senso di tristi e deprimenti. Le società hanno già esplorato tematiche serie, allarmanti, e persino apocalittiche attraverso il medium di narrazioni gradevoli. Per esempio, l'Inferno di Dante, *Il pellegrinaggio del cristiano* di John Bunyan o la visione dell'inferno di Bosch. L'apocalisse ambientale non fa eccezione. È il grande tema dei nostri tempi, proprio come un tempo lo erano la salvezza spirituale e la dannazione. È un argomento serio e importante. E genera storie meravigliose.

La maggior parte delle persone, dei bambini, non le leggono. Nonostante l'urgente rilevanza che ha per tutti, il futuro dell'umanità è una preoccupazione minore. Di soliti gli esseri umani sono troppo presi da altre attività, altre speranze o paure, per accorgersene. Anche gli adulti e i bambini che se ne accorgono trascorrono la maggior parte della vita presi da altre cose, di certo non paralizzati da pensieri "menagramo". Come Mina. Emily e Seb. Brendan e Adele. Al contrario del ragazzo di *La Strada*, o dei bambini di altre distopie, abbiamo ancora la felice scelta tra multiple speranze, anche quelli di noi che, come Adele, pensano che la speranza ultima sia la morte.

La speranza, per adulti e bambini immersi nell'immaginabile, non è un assoluto ma uno spettro. Se siamo abbastanza fortunati da vivere in un paese ricco e di essere liberi dalla quotidiana pressione della sopravvivenza, possiamo coltivare la speranza sui tanti piaceri e distrazioni dei media tecnologici e del nostro precario mondo dei consumi. Ma quando applichiamo la "speranza" al di là della nostra vita immediata, si tratta di fare una scelta.

Cosa speriamo? Speriamo che la vita continuerà anche senza di noi? Speriamo che la Natura sventi le nostre malefatte prima che abbiamo distrutto tutte le altre forme di vita? Speriamo che anche adesso non sia troppo tardi per attuare misure necessarie e "impensabili"? Speriamo che i bambini e gli adolescenti di oggi non siano gli ultimi? Speriamo, nonostante tutto, che un nuovo e istruito ottimismo alla fine prevarrà? O stiamo imparando a vivere senza speranza, come Adele, continuando a divertirci, a creare e a proteggere quello che possiamo?

Più i bambini cresceranno consapevoli di queste domande, e determinati a correggere il comportamento umano, e maggiori saranno le nostre possibilità. Le storie in questo sono determinanti. Ci fanno attraversare il ponte del pensabile verso l'immaginabile, che è dove abbiamo bisogno di ritrovarci.

## Bibliografia

*Nota: tutti i testi citati in questo libro sono stati tradotti da Manuela Salvi anche quando già pubblicati per il mercato italiano.*

- Kenneth Allsop, *Silver Flame* (Percival Marshall 1950)  
Kenneth Allsop, *The Sun Himself Must Die* (Latimer House 1950)  
David Almond, *Mina* (Salani Editore 2011)  
'BB', *Brandon Chase* (Hollis&Carter 1944)  
Nina Badwen, "The Imprisoned Child", in *The Thorny Paradise* ed. Edward Blishen (Kestrel 1975)  
L.M. Boston, *A Stranger at Green Knowe* (Faber 1961)  
Julia Briggs, *A Woman of Passion: The Life of E.Nesbit 1858-1924* (Penguin 1989)  
Dennis Butts, in *The Cambridge Guide to Children's Books in English*, (Cambridge University Press 2011)  
Dennis Butts, ed., E.Nesbit, *The Railway Children* (Oxford University Press World's Classics 1991)  
Humphrey Carpenter, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age for Children's Literature* (George Allen & Unwin 1985)  
Richmal Crompton, *William the Bad* (Newnes 1930)  
Anita Desai, *Il villaggio sul mare* (Einaudi 2017)  
Peter Dickinson, *Eva* (Mondadori, 2003)  
Bob Dixon, *Catching Them Young: Sex, Race and Class in Children's Fiction* (Pluto Press 1977)  
G. Bramwell Evens, *A Romany and Raq* (Epworth Press 1930)  
Margery Fisher, *Who's Who in Children's Books* (Weidenfeld&Nicolson 1975)  
E.M. Forster, "What I Believe" in *Two Cheers for Democracy* (Edward Arnold 1951)  
Julia Green, *Drawing with Light* (Bloomsbury 2010)  
Graham Greene, *The Lost Childhood and other essays* (Eyre & Spottiswoode 1951)  
Rob Grunsell, *Born to be Invisible* (McMillan Education 1978)  
Michael Hayhoe&Stephen Parker, *Reading and Response* (Open University Press 1990)  
Peter Hunt, *Children's Literature* (Blackwell 2001)  
Peter Hunt, ed., *Children's Literature: The Development of Criticism*.  
Fred Inglis, *The Promise of Happiness* (Cambridge University Press 1981)

Robert Leeson, *Reading and Righting* (Collins 1985)

Aldo Leopold, *A Sand County Almanac* (Oxford University Press 1948)

C.S. Lewis, “On Three Ways of Writing for Children” ristampato in *Only Connect* ed Sheila Egoff (Oxford University Press 1980)

Alison Lurie, *Non ditelo ai grandi* (Mondadori 1999)

Cormac McCarthy, *La Strada* (Einaudi 2014)

P.W. Musgrave, *From Brown to Bunter: The Life and Death of the School Story* (Routledge and Kegan Paul 1985)

E. Nesbit, *I bambini della ferrovia* (Rizzoli 2015)

Robert C. O’Brien, *Z for Zachariah* (Gollancz 1975)

Susan Price, *From Where I Stand* (Faber 1984)

Martin Rees, *Our Final Century* (Heinemann 2003)

Michael Roberts, *The Estate of Man* (Faber 1951)

Helen Simpson, “The Boy and the Savage Star” (*Sunday Times*, 22 novembre 2009)

Henry Treece, “Writing for Children” in Owens & Marland (eds.), *The Practice of English Teaching* (Blackie 1970)

Mark Twain, *Huckleberry Finn*

Barbara Wall, *The Narrator’s Voice. The Dilemma of Children’s Fiction* (Macmillan 1991)

Gary Waller, *English Poetry of the Sixteenth Century* (Longman 1986)