STEFANIA TONDO

Esperienze di leggerezza nei classici di letteratura inglese *per l'infanzia* e *per tutte le età*.

"Ci dovrebbe essere un tempo nella vita adulta dedicato a rivisitare le letture più importanti della gioventù. Se i libri sono rimasti gli stessi (ma anch'essi cambiano, nella luce d'una prospettiva storica mutata) noi siamo certamente cambiati, e l'incontro è un avvenimento del tutto nuovo."

Italo Calvino[1]

1. *I classici e la letteratura* crossover

Nella nota definizione di classici, Italo Calvino parla di libri che richiedono per lo più la rilettura (5) – perché «costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati ... per chi si riserva la fortuna di leggerli per la prima volta nelle condizioni migliori per gustarli» (6); libri indimenticabili, riposti «nelle pieghe della memoria» (7); libri della gioventù la cui rilettura in età adulta è un avvenimento del tutto nuovo, «una lettura di scoperta come la prima» (7), perché ognuno di essi è sempre un «libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire» (7).

Si parla, in definitiva, del rapporto dell'adulto con i libri dell'età giovanile, della letteratura per l'infanzia, in termini che collegano al dibattito attuale sulla *letteratura a scavalco*, *crossover fiction*.

La *crossover fiction*, che include tutti quei libri che oltrepassano i limiti di età stabiliti per convenzione dal mercato editoriale e tutti quegli autori che si sono rivolti a entrambe le fasce di età, di adulti e bambini, ha attirato l'attenzione della

[1] I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Milano 1995, p. 7; da quest'edizione vengono tratte le citazioni che seguono e di cui si indicano i numeri delle pagine tra parentesi.

critica letteraria di recente[2] e ha ricevuto rilevante attenzione e riconoscimento a partire dal successo globale di *Harry Potter* (1997–2007) di J.K. Rowling.

In quest'ambito di studio, l'interesse viene dedicato agli autori e ai lettori che attraversano i confini dell'età anagrafica, spostandosi agilmente oltre le linee di separazione che delimitano la letteratura per l'infanzia e la letteratura per adolescenti e per adulti.

La definizione *crossover fiction* risulta abbastanza controversa: essa è solo attribuibile, secondo alcuni, alle strategie di mercato[3] e, secondo altri, all'abbassamento da parte dei lettori adulti a un livello giovanile e infantile di stile e di gusto; oppure, secondo altri punti di vista, essa manifesta, da una parte, la complessità e la flessibilità/leggerezza della società del benessere di cui, però, dall'altra parte, essa è l'antitesi, nell'esprimere il desiderio di un'appartenenza personale e di una comune condivisione di verità e di principi di base che orientino e a cui potersi e doversi riferire.

La *kiddult* o ibridazione di bambino e adulto segnala sicuramente uno spostamento dalla logica formativa dominante e a senso unico, agevola l'intrattenimento del lettore non adulto, in un clima politico e sociale di avanzamento scientifico e tecnologico, di ricerca, ma facilita anche l'ingresso del lettore

[2] S. BECKETT, "Shifting Boundaries Between Children's and Adult Literature", in S. BECKETT, (a cura di) *Reflections of Change: Children's Literature Since 1945*, Greenwood Press, Westport, CT 1997, Part II.

[3] Il percorso è, chiaramente, agevolato, ad esempio, dal sistema dell'animazione filmica, di cui Disney è principale rappresentante, delle trasposizioni cinematografiche, del mercato editoriale con il meccanismo delle nuove edizioni, con il fascino della veste grafica innovativa e creativa che attiva un dialogo differente tra testo verbale e testo visivo, a partire anche dalle nuove e varie copertine, un congegno paratestuale di ritocco estetico del libro, e dei video–game, delle *action figure*, e di un sistema di marketing e merchandising, ma resta, comunque, che si tratta di opere che hanno un'origine *crossover*.

adulto, trasgressivo, nella cultura dell'infanzia e infrange una specie di tabù.

Non invenzione del nuovo millennio o nuova tendenza del ventunesimo secolo, come ricorda S. Beckett, questo ambito della letteratura include «books that blur the lines between children and adult categories» e opere che «have caught the attention of sophisticated readers for decades»[4]. Come precursori del genere vengono notoriamente indicati *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di L. Carroll e *Pinocchio* (1883) di C. Collodi, punti di partenza fino al contemporaneo espandersi del fenomeno [5]. Soprattutto, nella letteratura inglese l'elenco s'infittisce e tra i titoli dei libri che hanno infranto le barriere di età si citano, oltre a *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), *At the Back of the North Wind* (1871), *The Princess and the Goblin* (1872) e *The Princess and Curdie* (1883) di G. MacDonald, *Peter Pan* (1904) di J.M.Barrie, *Winnie the Pooh* (1926) di A.A. Milne, *The Wind in the Willows* (1908) di K. Grahame, i due *Jungle Book* (1894–95) di R. Kipling, *Treasure Island* (1883) e *Kidnapped* (1886) di R.L. Stevenson, le favole di O. Wilde (1888), *Goblin Market* (1862) di C. Rossetti, *The Wizard of Oz* (1900) di L. F. Baum, *Secret Garden* (1911) di F.H. Burnett, *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) di R. Dahl, *The Chronicles of Narnia* (1950–56) di C.S. Lewis, *The Lord of the Rings* (1937– 49) di J.R.R. Tolkien, infine *Harry Potter* (1997–2007) di J.K. Rowling e *Twilight* (2005–2008) di S. Meyer.

[4] J. ROSEN, "Breaking the Age Barrier", *Publishers Weekly*, September 8, 1997, 28, in S. BECKETT, *Crossover Fiction*, Routledge, London 2009, p. 2, indicato da S. Beckett come uno tra i primi articoli sul fenomeno *crossover.*

[5] L'attenzione alla letteratura *crossover* viene posta in maniera fondamentale da S. BECKETT, *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Garland Publishing, New York, London 1999; S. BECKETT, *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, Routledge, New York, London 2009; R. FALCONER, *Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, Routledge, New York, London 2009.

Il movimento che rende quasi inesistenti queste demarcazioni di target di età riguarda anche quello nella direzione da adulti a bambini, cioè lo slittamento di romanzi per adulti nella letteratura dei grandi classici per bambini e ragazzi della letteratura mondiale, con adattamenti, tagli e illustrazioni, versioni filmiche e altri nuovi usi, come è ad esempio avvenuto con *Pilgrim's Progress* (1678) *Robinson Crusoe* (1719), *Gulliver's Travels* (1726), *Oliver Twist* (1837–39), *Treasure Island* (1883), e altri romanzi che attraggono adulti e bambini allo stesso modo, i grandi classici per tutte le età.

Gli autori famosi per adulti i quali – "Wrote for Children Too"[6] – hanno scritto per adulti e anche per bambini, non sono certo mancati e L. Carroll, C. Kingsley, R.L. Stevenson, R. Kipling, C. Rossetti, T.S. Eliot, N. Hawthorne, O. Wilde, V. Woolf, G. Greene, M. Atwood, vengono subito in mente.

Nel campo della letteratura di fantasia – da L. Carroll a A.A. Milne – rientrano le ben note storie di bambini o sui bambini, che trattano il tema dell'infanzia che, sperimentando strutture narrative complesse, offrono una visione profonda e malinconica, realistica e fantastica, della natura umana, che leggono criticamente la realtà. In esse ci si interroga sul senso della vita, aderendo, però, a un genere e impiegando un linguaggio tali da evitare censure e nascondere o tentare di nascondere il severo giudizio sulla politica, sulla società, sulla religione – in definitiva opere che sin dalla loro gestazione sono di per sé *crossover*. Ecco perché, già nel loro contesto storico e sociale, tali libri hanno affascinato entrambe le fasce di età dei lettori e hanno generato il fenomeno del *crossover writing* e del *crossover reading*, della scrittura e della lettura a scavalco. Ecco anche perché, attualmente, per lo più tali libri hanno anche oltrepassato il contesto culturale di origine e, tradotti

[6] Ci si riferisce al titolo del libro e al repertorio di M.F. APSELOFF, (a cura di) *They Wrote for Children Too. An Annotated Bibliography of Children's Literature by Famous Writers for Adults*, Greenwood Press, London, New York 1989.

nelle varie lingue del mondo, sono collocati nella letteratura europea, mondiale, e, se non vengono più letti dai bambini e dai giovani nelle loro edizioni integrali e nelle loro lingue di origine, essi alimentano l'ampio fenomeno dell'*adult-fan following*, un seguito di ammiratori adulti.

Una produzione letteraria, generalmente *fantasy*, che trapassa le epoche e i luoghi geografici di appartenenza e acquisisce un'universalità, supera i margini e fuoriesce dal ghetto della letteratura minore rispetto al sistema letterario ufficiale.

Narnia (1950–56), *The Lord of the Rings* (1937–49), *Harry Potter* (1997–2007), e, indietro nel tempo, *Alice* (1865), *At the Back of the North Wind* (1871), *Pinocchio* (1883), *Le Petit Prince* (1943), e altri sono libri profondamente filosofici che sollecitano domande sui misteri dell'universo, della religione, della morte, che non rendono mai il mondo come qualcosa di scontato, che sono scritti con la precisa intenzione di fare riflettere sull'avventura che è la vita, sul grande mistero dell'esistenza, che consentono di 'ripulire' la realtà e guardarla di nuovo con la limpidezza degli occhi del bambino. In definitiva, si potrebbe dire, *libri per grandi*[7]. Probabilmente è questa la ragione che determina il *crossover writing* e il *crossover reading*, quella per cui, sempre, gli adulti, scrittori e lettori, hanno bisogno dei libri per l'infanzia, di una scrittura che rompa le regole del realismo, che nella sospensione della credibilità e nella indagine non razionale, consentano di rapportarsi alla realtà e alla vita in modo differente.

Al *crossover* letterario partecipano gli adulti, scrittori e lettori, che sentono di dovere arricchire la dimensione esistenziale con elementi mitici, archetipici, seri e profondi, che richiamano il subconscio, i miti, le leggende, le fiabe, la

[7] Cfr. J. ROSE, *The Case of Peter Pan Or The Impossibility of Children's Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1984, noto studio del fenomeno della scrittura per l'infanzia come pratica adulta di scrittura rivolta ufficialmente ai bambini ma, di fatto, prodotta, indirizzata e fruita dagli adulti.

spiritualità: un universo umano in cui rientrano anche coloro che, ormai adulti, sentono forte l'esigenza di riflettere sul senso dell'esistenza, sulle responsabilità intellettuali e morali che aumentano di fronte alla crescente complessità e incertezza del presente e del futuro.

Gli adulti del *crossover* – *children who would not grow up*, *kiddults*, *adultescent*, *middlescent*, *middle youths*, *adult-Potters*, *sad grown-ups*[8] – che alcuni ritengono affetti da una patologica e superficiale regressione intellettuale, a ben vedere invece manifestano una tendenza tipica delle moderne società avanzate in cui si perdono dei punti di riferimento. Grazie a tali forme d'arte diviene possibile impreziosire uno squarcio della vita presente nel collegamento con il passato trascorso e provare paura e felicità, noia e eccitazione, non in una febbrile ricerca intesa a far rinascere una frammento della propria storia che si è conclusa e a rifugiarsi in una morbosa nostalgia del passato e dell'infanzia.

Non si tratta, quindi, di una ricerca Romantica, di un ritorno allo stato di innocenza, ma di un confronto con questioni che riguardano tutte le età della vita – il cambiamento, la crescita, la trasformazione, il flusso delle vita che scorre e muta, la morte e la vita dopo la morte. Temi veramente profondi, *per grandi*, come la ricerca di certezze religiose, l'indagine sulla natura umana, sullo scontro tra il bene e il male, su odio e amore, morte e vita eterna, sul senso della vita. Temi che hanno nutrito e nutrono l'immaginazione di bambini, adolescenti e adulti, accomunati dalla grande profondità di contenuti e dalla molteplice stratificazione di livelli di lettura che non lasciano certamente inappagato il desiderio di perdersi con piacere nelle pagine, mentre si è stimolati e sfidati verso un pensiero profondo e un'analisi seria del mondo reale che solo

[8] S. BECKETT, *Crossover Fiction*, cit., p. 256.

apparentemente è assente. Libri per un «dual address»[9], un doppio destinatario, che comunicano in maniera sofisticata, nascosta, sovversiva, temi forti che, nella veste di *Children's Literature,* superano severe censure; libri dall'«ambivalent status», dalla posizione ambivalente, dotati di una «double attribution»[10], una doppia destinazione, che vanno, comunque, oltre i bambini ufficialmente designati perché, in definitiva, scritti, pubblicati, valutati e distribuiti dagli adulti[11].

Il fenomeno del *crossover* può scuotere chi, oramai grande, proclama giunto il tempo dell'abbandono delle cose infantili, dei libri per un target di età inferiore, e non riconosce il piacere della rilettura, il contributo innovativo, l'evasione intelligente, il conforto, cui invece il movimento *crossover* viene incontro e soddisfa.

Diventa difficile stabilire i confini tra le due letterature, per l'infanzia e per gli adulti, come se il target di lettura non fosse circoscritto, come se le due dimensioni si fondessero, come se gli scrittori scrivessero e i lettori leggessero per il bambino che è dentro ognuno di noi[12]: il bambino è la metafora degli stati d'animo, dei ricordi d'infanzia, dell'adulto, scrittore e lettore[13].

[9] B. WALL, *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, St. Martin's Press, New York 1991, p. 9.

[10] Z. SHAVIT, "The Ambivalent Status of Texts", cap. 3, in *Poetics of Children's Literature*, The University of Georgia Press, Athens 1986.

[11] Tondo, S., "Oltre l'isola", *Nessun bambino è un'isola*, GrausEditore, Napoli 2007, pp. 9–24.

[12] Cfr. C. MANLOVE, *From Alice to Harry Potter. Children's Fantasy in England*, cit.; P. HOLLLINDALE, *Signs of Childness in Children's Books*, Thimle Press, Stroud 1997; J. ROSE, *The Case of Peter Pan: or The Impossibility of Children's Fiction*, cit.; K. LESNECK–OBERNSTEIN, *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child*, Clarendon Press, Oxford 1994.

[13] R. NATOV, *The Poetics of Childhood*, Routlegde, New York, London 2003.

«Fantasy is the great age–equalizer»[14]: la letteratura *fantasy* diventa *all age fantasy* e i libri di fantasia affollano l'elenco di classici di cui si è detto, citando I. Calvino.

2. *La leggerezza*

In molti di questi libri, i cui contenuti si prestano a incoraggiare il salto tra le età dei lettori, la leggerezza è inevitabilmente presente. Ricorre nelle storie di fantasia. E' come se la flessibilità del capitalismo premiasse la leggerezza, la piccola dimensione e la mobilità, pur essendo queste le stesse qualità che il sistema tende a erodere. Sempre più, si vive in luoghi affollati, rumorosi, agitati, e internet, mentre è liberante, può anche contribuire a un senso massiccio di caricamento informatico[15].

Scritte, allora, alla vigilia del prossimo millennio, le note osservazioni di I. Calvino sulla leggerezza e sul peso in letteratura sono ancora attinenti ai nostri giorni. Nella prima delle sei lezioni, pubblicate postume come *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1985), I. Calvino ha riflettuto sul famoso romanzo di M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984), ipotizzando che lo scrittore ceco avrebbe parlato, invece, dell'«Ineluttabile Pesantezza del Vivere» (11)[16] che, principalmente, consiste nella costrizione, nella densa rete delle oppressioni

[14] U.K. LE GUINN, "Dreams Must Explain Themselves", in Wood, S. (ed.) *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, G.P. Putman's Sons, New York 1979, p. 55.

[15] Cfr. R. FALCONER, *The Crossover Novel. Contemporary Adult Fiction and Its Adult Readership*, Routledge, New York 2009, pp. 48–50; J. GRISWOLD, *Feeling Like A Kid*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2006, pp. 75–100.

[16] Si cita da I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano 1993; a quest'edizione si riferiscono i numeri delle pagine indicate tra parentesi per le citazioni che seguono; cfr. anche I. CALVINO, *Six Memos for the Next Millennium: the Charles Norton Lectures*, 1985–86, tr. Patrick Creagh, London, Vintage 1996.

pubbliche e private che ci avvolgono sempre più strettamente. M. Kundera, pur parlando di una condizione umana universale, si è trovato nella posizione di uno scrittore dell'Europa dell'est, cioè di un paese oppresso dal comunismo di stato; I. Calvino ha formulato le sue idee nell'Italia della metà degli anni Ottanta del Novecento quando i nemici della leggerezza erano differenti ma comunque diffusi e non meno innocui:

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa (**8**).

I. Calvino scrive per difendere « la leggerezza come valore ... la vivacità e la mobilità dell'intelligenza» (**7**;**11**) che vede minacciata da «pesantezza ... inerzia ... opacità del mondo» (**8**). Si possono leggere queste parole non solo come rivolte contro il realismo nella letteratura, ma anche come intese per suggerire il peso della vita in una società globalizzata, la nostra attuale società.

Leggere un certo tipo di letteratura – secondo I. Calvino – può sviluppare le qualità o le capacità mentali che sono essenziali per combattere il peso, l'inerzia e l'opacità della vita contemporanea e, tra le capacità o qualità cui egli si riferisce, c'è la leggerezza che incorpora le altre – rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, consistenza – a ognuna delle quali è dedicata una lezione, eccetto l'ultima rimasta incompiuta. Tali qualità possono essere rafforzate e raffinate attraverso la lettura di storie appartenenti a certi generi letterario, di una parte di narrativa che può liberare il mondo e ridurre il suo peso presentandolo con leggerezza:

Nel momento in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica (**11**).

La capacità di fuggire dalle opprimenti condizioni della vita, di essere come il mitico eroe *che vola coi sandali alati* (**8**), di effettuare uno spostamento di prospettiva, dall'alto, è presentata in molte opere dove gli aspetti più seri non vengono negati, cancellati, ma rappresentati, riconsegnati al lettore, attraverso una lente estraniante. I. Calvino ricorda l'esempio del poeta Guido Cavalcanti che in *Decamerone* di Boccaccio scappa da una folla aggressiva saltando giù da un muro, volando giù, leggero. Alla leggerezza si accompagnano altre idee collegate, tra cui: la leggerezza fisica, l'agilità mentale, la precisione, la determinazione, la filosofia dell'atomismo di Pitagora, la poesia di Lucrezio e di Ovidio, e, molto più importante per l'antirealista I. Calvino, la capacità delle parole di rimuovere il peso della sostanza dalla realtà. In tutte queste differenti manifestazioni, la leggerezza è qualcosa che viene messa in campo agonisticamente contro l'incombente pesantezza della vita.

Pur collezionando fiabe e pur essendo notoriamente scrittore di storie di fantasia[17], I. Calvino non parla direttamente della lettura di storie della letteratura per l'infanzia, anche se il riferimento a quest'ambito della letteratura può venire spontaneo visto che questa letteratura può essere letta come parte

[17] Colpisce una nota di I. Calvino relativa alla lettura dei *Jungle Book* (**1894–1895**) di R. Kipling, uno dei classici per ragazzi: «Il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già dodici o tredici anni, e fu con Kipling, il primo e (soprattutto) il secondo Libro della Giungla... Da allora in poi avevo qualcosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere della lettura provato con Kipling», manoscritto inedito in I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., "Cronologia", **1935–1938**, p. XII.

importante della rappresentazione e della difesa di queste qualità: Peter Pan, Mary Poppins, Superman, il mago volante Harry Potter e tanti altri esempi di protagonisti che, volando o fluttuando, sconfiggono il male; libri annoverati nei classici di tutte le età, libri del repertorio *crossover*.

Questa leggerezza, flessibilità mentale, entra spesso in competizione con i poteri forti, siano questi le forze del male, o semplicemente il peso del passare del tempo, della crescita e dell'esperienze adulte.

Se si osserva che la leggerezza è un tema ricorrente nella letteratura per l'infanzia, insieme con la lezione di I. Calvino, secondo cui si ha bisogno della leggerezza per potere vivere bene, non ci si può sorprendere, allora, se alcuni romanzi di quest'ambito della letteratura esercitino un fascino anche sui lettori adulti di oggi, opere che liberamente travalicano i limiti da un destinatario all'altro, attraverso un libero gioco di appropriazione e che siano indimenticabili, soggetti alla rilettura e alla riscoperta.

Il successo dei libri *crossover* è, probabilmente, determinato proprio dall'interesse che certe tematiche, tra cui quella della leggerezza, sollevano negli adulti che si lasciano trasportare dalla sensazione di sentire e percepire il mondo, almeno nella durata di un racconto o di un romanzo, con la leggerezza del bambino, il quale, per sentirsi tale è adulto, non bambino, al momento della lettura/rilettura e il quale, per valutare a pieno la leggerezza, vive, probabilmente, la condizione opposta alla leggerezza, è cioè più consapevole del peso adulto e della levità infantile.

3. *Esperienze di leggerezza in alcuni esempi narrativi*

Interessante è rivedere alcune di queste celebri esperienze di leggerezza nelle pagine di alcuni racconti che hanno accompagnato la vita dei piccoli lettori e in cui, per seguire I. Calvino, la

leggerezza è un tema ricorrente. Si tratta, sempre, di storie che chiedono al lettore di cambiare il suo approccio, di guardare il mondo da una prospettiva diversa e secondo una logica differente.

I protagonisti sono ragazzini che appaiono leggeri, spensierati, agili, flessibili, in confronto agli adulti che sono consistenti, seri e appesantiti dal fardello delle responsabilità. I personaggi magicamente aerotrasportabili – da Peter Pan a Mary Poppins – sono veramente molti.

Non è sorprendente che lo scontro tra leggerezza e peso ricorra in questi racconti perché l'infanzia è una fase della vita in cui si è abbagliati dal fascino degli aquiloni e dai palloncini a gas, dai voli sullo skateboard, dai costumi che indossati fanno, immaginariamente, volare come Superman. Con i suoi mondi di tappeti volanti, di fatine alate, di streghe che salgono in alto a cavallo di scope, nel repertorio dei classici della letteratura per tutte le età, moltissimi sono i personaggi aerei.

«Nelle fiabe il volo ... è una situazione che si ripete molto spesso»[18], così anche in altri generi dello stesso ambito letterario, in cui, generalmente, i personaggi infantili, fluidi, mobili e leggeri, rappresentano la capacità di rispondere alla realtà con flessibilità e libertà.

Nel repertorio fiabistico, C.H. Andersen[19], ad esempio, tratta spesso i temi della leggerezza e del peso. In *The Ugly Duckling* (1843), il brutto anatroccolo, grigio, grande e goffo, mentre sta nuotando nel lago, vede uno stormo di cigni volare sopra di lui e si sente fortemente attratto da quelle aeree irraggiungibili e superiori creature. L'immagine è, significativamente, seguita da un'altra in cui l'anatroccolo viene bloccato nel lago ghiacciato dove rischia di morire congelato. Soltanto dopo tante avventure, anche lui scopre il valore del volo e della leggerezza del cigno,

[18] I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 30.

[19] C.H. ANDERSEN, *Fairy Tales*, a cura di J. Wullschlager, Viking, New York 2005.

inserito alla fine nel gruppo di uccelli che volano. Tra le tante immagini di fissità e di volatilità che si alternano nelle fiabe di H.C. Andersen, si ricorda *Thumbeline* (1835), in cui la protagonista Thumbelina, Pollicina, appare inabile per gran parte della storia; la sua immobilità trova rimedio soltanto alla fine, quando le compaiono le ali ed è in grado di volare.

Della capacità di volare è simbolo *Peter Pan* (1904) di J.M. Barrie: il leggero e agile protagonista, Peter Pan, eterno bambino, alleggerito dalla polvere magica, da pensieri felici, dalla fata Tinkerbell, in grado di dire al suo antagonista Captain Hook, Capitan Uncino, di essere giovane e gioioso:

"Pan, who and what are thou? He cried huskily.

"I'm youth, I'm joy," Peter answered at a venture, "I'm a little bird that has broken out of the egg."[20]

Tuttavia, egli è anche uno spensierato malizioso spiritello, un folletto birichino.

Due forze di leggerezza e di peso sono all'opera: una è rappresentata da Tinkerbell, la fatina Campanellino, iperbolica versione della giovinezza e della mobilità area di Peter, vettore di luce e di energia dinamica, piccolissima e mutevole, plastica ed evanescente, piccolissima particella di materia che lascia una stria nello spazio e cambia direzione a sorpresa, come i bit della tecnologia informatica nel mondo in cui abitiamo.

L'altra forza che si oppone a quest'immagine di straordinaria mobilità è quella di Captain Hook. Mentre Tinkerbell è fluida e mutevole, Hook è una presenza imponente e fissa, incarnazione del male, adulto. Non libero, ingessato, simile al pirata zoppo, Long John Silver di *Treasure Island* di R.L. Stevenson, amico di J.M Barrie e scozzese come lui. Long John cammina con la

[20] J.M. BARRIE, *Peter Pan*, Penguin Popular Classics, London 1995, "Hook or Me This Time", p.158; da quest'edizione si traggono le citazioni che seguono e di cui si indica il numero delle pagine tra parentesi.

stampella, Hook ha perso una parte del corpo, la mano, mangiata dal coccodrillo che ha ingerito una sveglia che lo ha guidato verso la vittima.

L'orologio è nemico e simbolo di quanto la maturità, l'essere adulto, l'acquisizione della pesantezza, sottraggano all'uomo. Peritura è l'infanzia. Deperibile è la leggerezza. Tragico è il momento finale in cui Peter rivede Wendy. Il grido di dolore per l'evidente trasformazione di lei, trova una chiara risposta da parte di Wendy la quale dichiara di essere diventata grande:

Then she turned up the light, and Peter saw. He gave a cry of pain; and when the tall beautiful creature stooped to lift him in her arms he drew back sharply.

"What is it ?" he cried again.

She had to tell him.

"I am old, Peter. I am ever so much more than twenty. I grew up long ago."

"You promised me not to!"

"I couldn't help it. I am a married woman, Peter."

"No, you're not" (183).

Poco prima Wendy, oramai donna matura, sposata e madre, ha spiegato alla sua bambina Jane di non potere più volare, perché soltanto chi è allegro, puro e leggero può volare:

"... the way you flew when you were a little girl?"

"The way I flew! Do you know, Jane, I sometimes wonder whether I ever did really fly."

"Yes, you did."

"The dear old days when I could fly."

"Why can't you fly now, mother?"

"Because I am grown up, dearest. When people grow up they forget the way."

"Why do they forget the way?"

"Because they are no longer gay and innocent and heartless. It is only the gay and innocent and heartless who can fly" (180).

La piccola Jane, alla fine del romanzo, vola con Peter Pan e ritorna; anche lei cresce e diventa mamma e anche la sua bambina, Margaret, segue Peter Pan a Neverland, e così farà anche la figlia di Margaret e così via :

and thus it will go on, so long as children are gay and innocent and heartless (185).

La capacità di volare è un prerequisito dell'infanzia e di chi, anche adulto, è gioioso, puro e leggero; la perdita della leggerezza è il prezzo inevitabile che si paga quando si cresce e si è costretti a vive la maturità come inevitabile acquisizione di peso.

Ecco perché nella versione cinematografica di S. Spielberg, *Hook* (1991) Peter Pan è adulto e ha dimenticato chi è stato; invece di essere il famoso folletto spensierato, sullo schermo cinematografico, egli è un nostro contemporaneo, ossessionato dal lavoro, quarantenne, appesantito dalle responsabilità e vincolato al telefono mobile. A lui, S. Spielberg concede di ricordare la propria infanzia e di recuperare la leggerezza del volo. Il messaggio si arricchisce: la leggerezza è anche dell'adulto il quale può ricordare, riprendere e conservare la dimensione infantile ed essere un adulto leggero. Non il volo fisico, ma la leggerezza come scelta e modo di essere e di rapportarsi è la qualità da difendere. Viene spontaneo ricordare il pensiero di W. Wordsworth nei famosi versi sulla dimensione memoriale dell'infanzia:

The Child is father of the Man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety[21].

Le immagini di leggerezza variano nel repertorio della letteratura inglese per l'infanzia e in questa varietà di immagini di levità e pesantezza spesso vanno insieme e vengono confrontati: la leggerezza spicca per contrasto. Il peso può essere anche una lodevole qualità e avere delle virtù.

Così, ad esempio, nel celebre inizio di *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) di M. Twain. Zia Polly trova il nipote birichino nella dispensa a rubare la marmellata e lo rimprovera; Tom, leggero e agile, si salva saltando dalla recinzione di casa, azione che ripete spesso, per scappare dalla chiesa, da scuola, annoiato. La rigida zia, alla fine, riesce a ridere divertita delle impertinenze del ragazzino.

La leggerezza, oltre al volo, è anche il salto, il movimento di chi è vivace, agile, rapido, intelligente, capace di spostare le prospettive, arguto, leggero fisicamente e mentalmente, suscitando anche il sorriso per le sue furbe e divertenti trovate, come il folletto Peter Pan, come il famoso irriverente Peter Rabbit, Peter Coniglio, in *The Tale of Peter Rabbit* (1902) di B. Potter: tutti personaggi che alleggeriscono lo spirito del lettore che può trarre un piacere sovversivo nell'allegra evasione e nel ribaltamento delle norme e dell'autorità. La birichinata, talvolta melodrammatica, talvolta comica, è un'altra forma di leggerezza.

La leggerezza, come suggerisce I. Calvino, implica precisione e determinazione, non casualità e incertezza, citando come esemplificativo il pensiero di P. Valery, secondo cui dovremmo volare come uccelli, non come piume:

[21] W. WORDSWORTH, "My Heart Leaps Up", (1805), vv. 7–9, Gill, S. (a cura di) *William Wordsworth: 21st Century Oxford Authors*, Oxford University Press, Oxford 2010.

La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso. Paul Valéry ha detto: «Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume»[22].

Un esempio di leggerezza che non esclude una rigorosa accuratezza rispetto al fine da raggiungere è presente in *Treasure Island* (1883) di R.L. Stevenson, dove il gioco per Jim, ad esempio *hide-and-seek*, il nascondino, con la sua leggera logica e progettualità, domina per affrontare l'adulto, lento nei movimenti e statico nel pensiero. Jim è lesto, intelligente, agile, come Tom Sawyer e come Peter Coniglio.

Spirito intelligente, giochi di parola, umorismo, leggerezza e alleggerimento caratterizzano la fiaba letteraria *The Light Princess* (1864) di G. MacDonald.

La leggerezza è un tema contemporaneo, che si agita nella nostra mente. L'avanzamento tecnologico con la navigazione e la comunicazione internet sembrano averci donato un'invidiabile e veloce leggerezza. Per molti adulti non è così: per molti le pressioni del tempo, lo stress, l'accumulo di impegni creano un peso e la vita è molto impegnativa e richiede responsabilità, come se tutto fosse un eccessivo peso di problemi e di doveri. Per un'altra tipologia di adulti è qui che il divertimento, la risata, alleggeriscono lo spirito, riducono il peso.

A proposito del peso del mondo e della leggerezza come rimedio contro il peso, vengono utilizzate metafore fisiche di esperienze metafisiche o esistenziali che si confondono con le esperienze fisiche. La gravità, ad esempio, è una parola che viene utilizzata in due sensi: come termine che descrive una proprietà della Terra e una qualità che si riferisce alla serietà; su di essa viene attivato un gioco comico.

[22] I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 19.

Serietà e leggerezza vengono combinati da G. MacDonald in *The Light Princess*. Qui, la leggerezza e la levitazione sono contrapposti. Una zia strega non viene invitata al battesimo della nipotina e, per vendetta, con un incantesimo, sottrae completamente la forza di gravità dal corpo della neonata principessa. La Principessa Leggera si muove su e giù per le stanze di casa e rischia sempre di volare in alto come un aquilone fino a perdersi nell'aria. Alla leggerezza fisica corrisponde la sua interminabile allegria: è leggera, ride soltanto e non prende niente sul serio. Ci vuole un rimedio. Una sorta di soluzione viene quando la Principessa scopre che la sua gravità si ristabilisce quando lei si trova nell'acqua e nuota in un lago: un'esperienza che la riempie di leggerezza, di divertimento, perché è *de–light–ful*! Alla fine della storia, la Principessa s'innamora di un Principe e la sua gravità viene ristabilita.

La fiaba mette insieme la dimensione fisica e quella metafisica e tende verso l'umorismo. Importante il momento in cui i due genitori della Principessa Leggera affrontato il serio problema della giovane figlia come affetta da *infirmity* – infermità nel doppio senso di malattia e di mancanza di stabilità; il gioco di parole continua:

"It is a good thing to be light–hearted ..."
"It is a good thing to be light–headed ..."
" 'Tis a good thing to be light handed ..."
" 'Tis a bad thing to be light–fingered ..."
" 'Tis a good thing to be light–footed
" 'Tis a bad thing – ... in fact, it is a good thing altogether to be light–bodied ..."
"But it is a bad thing altogether to be light–minded ..."
"And it is a bad thing to be light–haired..."

... it was the double use of the word *light*. For the king hated all witticism, and pun especially. And besides he could not tell whether the queen meant light–*haired* or light–*heired* [23].

Avere il cuore leggero; *prendere la vita alla leggera*; *avere il tocco leggero*, *la mano leggera*, il *passo leggero*, il *corpo leggero* sono gli aspetti che i due genitori contemplano nelle loro valutazioni positive e/o negative, ma la loro preoccupazione si alleggeriscono grazie a una scherzosa soluzione nel gioco di parola tra *light- haired – avere i capelli chiari* – e *light- heired – essere un'erede di non chiara fama*. La comicità risolve un momento del racconto che avrebbe potuto assumere toni tragici, nella disperata valutazione da parte del Re e della Regina della triste condizione della figlia, erede del Regno, e, quindi, di tutto il futuro della Famiglia Reale. L' umorismo dello scrittore, in questo caso, evoca la leggerezza e riesce a rappresentare la capacità intelligente e sottile di rilevare e mettere in scena aspetti comici della realtà che ha i tratti di un'apparente gravità[24].

Se la gravità è una forma di rigore, che non ammette la libertà, la possibilità o la spontaneità, allora il ruolo del doppio senso della parola nella conversazione tra il Re e la Regina è quello di evadere il peso, di introdurre una certa leggerezza nella serietà/gravità, per offrire un antidoto liberatorio alla monotonia e alla prevedibilità, un rimedio all'*insostenibile peso della prevedibilità*. La risposta spiritosa, leggera di spirito, funziona come evasione dal peso, come slittamento dall'asse della gravità/serietà, un fallimento nel prendere seriamente quello che gli altri prendono sul serio e, non in senso frivolo, un cambiamento di prospettiva per far vedere agli altri che stanno

[23] G. MACDONALD, *The Light Princess*, in *The Complete Fairy Tales*, Penguin Classics, New York 1999, pp. 15–53, p. 21.

[24] M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979.

erroneamente prendendo sul serio quello che non dovrebbe essere considerato tale, per riuscire a dare il giusto peso alle cose.

Dietro alle immagini di leggerezza c'è anche uno sforzo per ristabilire la libertà, estendere le possibilità, e, in definitiva, di dissolvere, decomporre, la densa compattezza del mondo.

Questa capacità di diluire ciò che è solido, di trasformare sottraendo peso, è tipica della visione infantile del mondo e rispecchia la posizione anche dell'adulto, scrittore, personaggio e lettore, che pone le grandi domande moderne, come osserva Italo Calvino[25]: siamo software o hardware? Siamo hardware è il modo solito in cui gli adulti vedono sé stessi e il mondo, ma i sostenitori della leggerezza intendono scalzare questa visione e considerano il software immagine di leggerezza, secondo una visione del mondo alternativa ma anche familiare.

Le fantasie sulla possibilità di sottrarsi alla gravità e le figure sospese per aria – tappeti volanti, cavalli alati e geni che fuoriescono dalle lampade[26] – sgorgano dalla eventualità che la solidità del mondo possa venire disciolta e dalla visione di un universo dalle estese opportunità e dalla stupefacente plasticità.

Mary Poppins (1934), comunica questa visione del mondo infantile, leggera. In volo, sotto l'ombrello e spinta dal vento dell'Est, Mary Poppins entra in scena e il racconto si riempie di esperienze di leggerezza: oltre al volo della protagonista, l'agile salto dalla ringhiera di una delle domestiche, i ricorrenti palloncini a gas, l'aquilone, e altre immagini. In particolare, il capitolo "Laughing Gas", in cui lo zio di Mary Poppins, Uncle Albert, chiamato anche Mr. Wigg, dal corpo grassottello e tondeggiante, per sua naturale inclinazione, ride e si eleva al soffitto, contagiando anche Mary e i piccoli Jane e Michael nell'elevazione e coinvolgendo tutti nel surreale rito del tè che si

[25] I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 12.
[26] *Ivi*, pp. 26–27.

svolge in una divertente leggera sospensione. Mr. Wigg riconosce la propria personalità leggera:

"Well, you see, if I laugh ... I become so filled with Laughing Gas that I simply can't keep on the ground ... I'm up like a balloon. And until I can think of something serious I can't get down again"(43)[27].

Ridere lo trasforma in un pallone gonfiato di leggero *gas della risata*; l'alleggerimento che avviene alla lettera può solo terminare al pensiero di qualcosa di serio e di triste, per lui che si definisce allegro e portato alla risata e alla leggerezza:

"You see, it's this way. I'm a cheerful sort of man and very disposed to laughter ... I can laugh at pretty nearly everything, I can"(43).

E, come lui, anche Jane e Michael, ai quali basta solo pensare a qualcosa di divertente per volare in alto e restare sospesi nell'aria. Diverso è per Mary Poppins, la quale, invece può volare anche senza alcun particolare pensiero che faccia ridere, come riconosce lo zio:

"Ah, she doesn't need to .... She can come up if she wants to, even without laughing – and she knows it." And he looked mysteriously and secretely at Mary Poppins (47).

Il segreto e il mistero di Mary Poppins è nella capacità di volare, comunque. Ai bambini, per scendere di nuovo per terra basta solo il triste annuncio:
"IT IS TIME TO GO HOME" (55).

[27] Qui e nelle altra citazioni, di cui vengono in seguito indicati i numeri delle pagine, ci si riferisce a P.L. TRAVERS, *Mary Poppins*, Harper Collins Publishers, London 1994.

La leggerezza di questo romanzo è radicata in una specifica visione che vede la compattezza del mondo decomposta. Una visione che riempie il racconto, anche dopo il ritorno a casa, quando la visita a casa di Mr. Wigg termina. Ne è esempio, il capitolo "Full Moon", in cui i bambini vanno allo zoo e Jane ascolta il saggio serpente, l'Amadriade, che le dice:

We are all made of the same stuff, remember, we of the Jungle, you of the City. The same substance composes us – the trees overhead, the stone beneath us, the bird, the beast, the star – we are all one, all moving to the same end. Remember that when you no longer remember me, my child. Bird and beast and stone and star – we are all one, all one ––– .... Child and serpent, star and stone – all one" (186–187).

Alla visione adulta del mondo, composto di oggetti concreti e differenziati, l'amadriade offre un'alternativa: la confluenza di ogni parte nel tutto, nella Grande Catena dell'Essere – «the Grand Chain» (182).

La visione infantile animistica del mondo termina nel momento in cui non si è più in grado di capire cosa dicono i raggi del sole o il cinguettio degli uccelli, quando subentrano la crescita e il peso. Anche in *Peter Pan*, la tragedia della conclusione è che Wendy, diventata grande, non è più spensierata e allegra e non può più volare. Ma, come dimostra S. Spielberg e come vuole I. Calvino, anche l'adulto leggero può scegliere di opporsi al peso, nonostante la crescita ed elaborare risposte di esistenziale leggerezza al peso e alle pressioni della vita e del mondo.

La popolarità dell'eroe volante Harry Potter e del suo mondo di magia e di maghi è, per certi versi, collegabile a questo possibile rapporto con il mondo. I libri di J.K. Rowling, oltre al volo, offrono una visione del mondo dove la malleabilità è possibile e dove la trasfigurazione è normale: un regno magico

e fluido in cui un oggetto o una persona facilmente si trasformano in una forma o in un'altra, una visione di pervasiva plasticità, di costante metamorfosi e di levità. Il successo *crossover* di *Harry Potter* trova anche in questo una spiegazione.

L'esperienza della leggerezza nella finzione letteraria, in particolare nelle storie di fantasia per il lettore infantile, rappresenta un altro e valido modo di vedere il mondo. Se si condivide l'opinione di I. Calvino il quale considera la letteratura come conoscenza, ricordo, esperienza – «Nell'universo della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo»[28] – allora, queste esperienze fittizie di leggerezza, in cui il metafisico si mescola con il fisico, in cui ognuno è fatto sia spirito che pietra e in cui il mondo è tutto animato, alleviano ancora le esperienze del lettore adulto e il suo appesantito rapporto con la vita. L'atteggiamento migliore è quello di chi sospende l'incredulità e il giudizio, non ricorre alle qualificazioni di *giusto* e *sbagliato*, *acuto ma ingenuo*, e si concede una rapida leggera visione e comprende, ricorda, come ci si sente a essere infantile, magari rileggendo le storie infantili di leggerezza.

Tutto questo è possibile perché i grandi scrittori per bambini sono ancora in relazione con la propria infanzia e sono in grado di ricordarla[29]. Tali sono anche i lettori adulti coinvolti nella lettura di questi libri. Questa consapevolezza è la vera fonte della popolarità di questi autori tra i lettori, bambini, giovani e adulti; una consapevolezza che, osservata attraverso il tema della leggerezza, spiega il fenomeno del *crossover writing* e *crossover reading*, di cui si è detto all'inizio: una tendenza a scavalcare i target di destinazione che appartiene ai classici per

[28] I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 12.

[29] Cfr. A. LURIE, *Boys and Girls Forever. Children's Classics from Cinderella to Harry Potter*, Vintage, London 2004.

tutte le età per la *leggerezza della pensosità*, che aleggia nelle loro pagine e nelle loro storie che offrono *non una fuga nel sogno o nell'irrazionale* e aprono *la via a riflessioni senza fine*, contro la *frivolezza pesante e opaca*[30] che rimuove la leggerezza.

[30] I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 11; 14; 32.