

## Formazione e viaggio al femminile nella letteratura per l'infanzia tra passato e presente

### *Training and female journey in children's literature between past and present*

**Susanna Barsotti**

Ricercatrice di Letteratura per l'infanzia / Università degli Studi di Cagliari

abstract

Il tema del viaggio come metafora dell'esistenza umana rappresenta un *topos* letterario per eccellenza e come tale entra anche nella produzione per ragazzi dove mantiene, attraverso le epoche e i generi, una forte connotazione "iniziatica". Tuttavia, i protagonisti viaggianti della letteratura per ragazzi sono sempre appartenuti al genere maschile: lo spazio dell'avventura, dell'altrove è precluso alle bambine. Solo tra Otto e Novecento l'immagine della bambina vittima e passiva tende progressivamente a lasciare il campo ad una figura di eroina ribelle e indipendente che viene a costituire un modello, diciamo così, "deviante" rispetto al cliché dell'orfana paziente e lacrimosa. I racconti contemporanei, come dimostrano i racconti presi in esame a conclusione di articolo, veicolano ormai una protagonista femminile artefice del proprio destino.

**Parole chiave:** letteratura per l'infanzia, genere, viaggio iniziatico

*The topic of journey as a metaphor of life is a literary topos that joins in children's literature too. This topic in books for children maintains a strong connotation of "initiation". However the main characters of these books have always been boys because the adventure has always been denied to girls. Only in the nineteenth and twentieth century the image of a victim and passive girl gradually tends to leave space to a figure of disobedient and independent heroine who becomes a "deviant" model for girls. The contemporary narratives, as the stories examined in the article, convey by now a female protagonist artisan of her own destiny.*

**Key words:** children's literature, gender, initiation journey

# Formazione e viaggio al femminile nella letteratura per l'infanzia tra passato e presente

---

## 1. Formazione e viaggio, rimandi metaforici

Il tema del viaggio come metafora dell'esistenza umana rappresenta un *topos* letterario per eccellenza e come tale entra anche nella produzione per ragazzi. La comune definizione del termine "viaggio" ce lo indica come lo spostamento da un punto di partenza ad una meta finale. Tuttavia il viaggio rappresenta qualcosa di più del semplice "trasferimento" nello spazio e i trascorsi stessi della nostra specie sono di fatto legati ad esso come passaggio fondamentale dell'evoluzione dell'umanità. Il bisogno di viaggiare non si è limitato alla ricerca e alla conoscenza di mondi nuovi e sconosciuti, ma ha rappresentato per l'essere umano qualcosa di più profondo, ovvero la fuga dai "confini" del reale, dalle sue costrizioni; gli esseri umani sono stati pronti ad affrontare i rischi del mare, ad attraversare esperienze traumatiche che li avrebbero portati lontani dagli affetti, per poi tornare da dove erano partiti, secondo un movimento circolare sempre ripetuto e che le narrazioni ci restituiscono (si pensi soltanto alla figura del viaggiatore per eccellenza Odisseo/Ulisse). Ma il viaggio per gli esseri umani è sempre stato anche della fantasia in mondi come quello della fiaba, dell'avventura, della parola e dello spazio extraterrestre. Reale o immaginato, il viaggio rappresenta comunque un agente e un modello di trasformazione, un'esperienza di mutamento continuo comune a tutti. Travalicata l'allegoria spazio-temporale dell'iter che si svolge tra nascita e morte, il viaggio diventa immagine completa e complessa della vita: una sequenza di esperienze attraverso le quali la personalità acquisisce progressivamente configurazione, matura la propria fisionomia soggettiva, realizza un processo di individuazione che non deve essere inteso come un'esperienza esclusivamente interiore, ma piuttosto come percorso che conduce ad un atteggiamento maggiormente responsabile ed etico da parte dell'io. L'insieme delle vicende che il soggetto affronta per raggiungere la meta costituisce l'ordito specifico del suo viaggio, ma la forma che questo assume è del tutto originale e, di fatto, irripetibile; coincide con l'originalità e l'irripetibilità dell'individuo e della sua esistenza.

Se analizziamo le parti in gioco nella determinazione del viaggio, appare chiaramente il valore che assume come metafora della formazione umana. Il primo elemento necessario perché un viaggio abbia luogo è ovviamente rappresentato dalla presenza di colui/colei che lo compie; un'affermazione piuttosto banale ma che potrebbe non apparire tale se spostiamo l'attenzione sul piano del simbolico e andiamo a cogliere nella figura del viaggiatore l'immagine della persona impegnata in un processo di evoluzione. Da questo punto di vista, non tutti coloro che sono per via stanno compiendo un viaggio, ma solo coloro che possiedono le caratteristiche adatte a farne il protagonista della vicenda; alcuni esempi della letteratura di viaggio possono essere chiarificatori di questa idea: Gulliver si imbarca con altri mercanti impegnati nei loro affari e con marinai che, per lavoro, compiono il suo stesso viaggio, ma nessuno di loro avrà accesso ai curiosi mondi che invece il protagonista visiterà; lo stesso Ulisse viaggia in compagnia e con la collaborazione di molti compagni, ma l'Odissea è soltanto sua. Ciò suggerisce che per compiere un viaggio, non è sufficiente attraversare una serie di luoghi e accumulare una sequenza di vicende, ma c'è una discriminante che consiste nell'atteggiamento soggettivo con cui si realizza tutto questo.

Se, come dicevamo, la presenza del viaggiatore è condizione primaria e imprescindibile perché si possa parlare di viaggio, l'altro elemento indispensabile e che affianca la figura dell'Eroe al suo apparire sulla scena della narrazione è quello della partenza. Lo stesso Propp, nella sua *Morfologia della fiaba* (Cfr., 1928), isola come categoria specifica la "partenza dell'eroe"; molto spesso, infatti, questo primo passo costituisce un evento a suo modo autonomo all'interno del viaggio ed è fortemente caratterizzato dalla soggettività del protagonista. La partenza rappresenta una separazione, una scissione dal corpo sociale, da un insieme di rapporti che delimitano l'identità di quel protagonista e costituisce un evento che forma l'individuo in quanto entità sociale autonoma, indipendente.

Altro elemento costitutivo del viaggio è l'itinerario, in esso si risolve la sostanza stessa del cammino dell'Eroe; tuttavia leggendo una qualsiasi narrazione di viaggio, risulta evidente che i paesi visitati e le vicende esperite non hanno un valore intrinseco, ma esperienziale, cioè valgono per come vengono vissute. Il viaggio di Ulisse per esempio non ha valore per i luoghi toccati, per le persone incontrate o per le avventure vissute, o per lo meno non solo; l'aspetto fondamentale della sua odissea sono le esperienze maturate. Ogni odissea, ogni viaggio, si interroga sulla capacità o meno di attraversare il mondo facendone realmente esperienza e formando la propria personalità. La grande domanda di ogni protagonista è se tornerà a casa confermato nella propria identità, nonostante tutto, avendo speri-

mentato pur nelle più tragiche peripezie un significato dell'esistenza, oppure se scoprirà soltanto l'incapacità di formarsi, se egli perda continuamente se stesso durante il viaggio, se disgregherà la propria identità; in questo senso l'itinerario assume un valore formativo indipendentemente dalla sua durata nello spazio e nel tempo.

Infine, il ritorno; il saper fare ritorno diventa talvolta questione centrale e vitale nel racconto di viaggio, metaforico o meno. È l'incapacità di fare ritorno, al reale in questo caso, che distingue Peter Pan da Wendy ed è una analoga incapacità quella che perseguita Ulisse: l'Odisseo omerico riuscirà a contrastarla raggiungendo alla fine Itaca, ne resterà vittima l'Ulisse dantesco la cui ultima spedizione termina con il naufragio oltre le Colonne d'Ercole.

Il "viaggio" dunque si configura come momento simbolico di iniziazione alla maturità del soggetto, alla sua saggezza, alla vitalità dei valori e allo stesso tempo come luogo che permette al protagonista di uscire da un orizzonte chiuso, per gettarsi nello spazio aperto del "mondo", dell'incontro, del coinvolgimento, del rischio, dell'imprevisto. La metafora sottesa appare chiara: il percorso iniziatico è, prima di tutto, processo e percorso di auto-riconoscimento; in questo processo/percorso, il soggetto deve essere messo davanti alle proprie responsabilità, provare la vertigine della solitudine, la paura dell'abbandono; affinché il percorso sia efficace bisogna anche poter ritrovare l'altro, imparare a dialogare e a confrontarsi, non affidandosi ciecamente e irresponsabilmente, ma con mente critica e intelligenza. Il distacco dalla sicurezza e dalla protezione della casa determina l'ingresso nell'avventura della formazione, che non è né semplice, né immediata, ma pretende tempo, impegno, gusto della novità; questa stessa avventura che, da un lato, proietta nell'ignoto e, dall'altro, cerca luci e sostegno nell'esperienza passata, guida lentamente al ritorno, come fosse una necessità ineluttabile dal momento che ritorno significa conquista della capacità di autonomia, rielaborazione della tradizione e degli insegnamenti del passato secondo un movimento simile al processo educativo che è ricerca delle proprie radici, cioè delle proprie origini culturali e spirituali e, allo stesso tempo, tentativo di radicamento, di costruzione continua di significati culturali e spirituali nuovi.

## **2. Viaggio al femminile e letteratura per ragazzi**

Il valore iniziatico del tema del viaggio entra a far parte anche della letteratura per ragazzi, caratterizzandone le narrazioni (*Pinocchio*, *L'isola del tesoro*, *Peter Pan*, ecc.); ciò avviene in età moderna ed è la fiaba popolare

a funzionare da veicolo. Il protagonista di tali avventure, tuttavia, da quando, con l'Ottocento in particolare, si può parlare di una vera produzione letteraria pensata esplicitamente per i bambini e le bambine, è sempre appartenuto al genere maschile, almeno per quanto riguarda l'Italia: lo spazio dell'avventura, dell'altrove è precluso a bambine e ragazze. L'ingresso della figura femminile nel panorama dei mezzi di comunicazione di massa è relativamente recente e all'insegna di una forte stereotipia: quella dell'orfana, vittima delle peggiori privazioni e delle più infelici traversie, incapace di sollevarsi da sola da una sorte di sofferenza e dolore spesso inspiegabili<sup>1</sup>. Le caratteristiche immancabili che definiscono queste figure sono lo stato di orfanità e le peripezie non tanto avventurose quanto dolorose e crudeli. Per secoli alle bambine e alle ragazzine sono mancati modelli, anche tra loro diversi, di protagoniste nelle quali identificarsi, la produzione per ragazzi e ragazze era pervasa da soli eroi maschili contornati da stuoli di soccorrevoli madri, amorose sorelle e fedeli comprimarie.

Tra Otto e Novecento, tuttavia, l'immagine di protagonista vittima e passiva tende progressivamente a lasciare il campo a una figura di eroina ribelle e indipendente che viene a costituire un modello "deviante" rispetto al cliché dell'orfana paziente e lacrimosa. Antesignana di queste figure indipendenti è probabilmente l'Alice di Lewis Carroll, personaggio creato "dalla parte delle bambine", il cui "diritto di pensare", rivendicato con tanta sicurezza dalla piccola viaggiatrice nel mondo delle meraviglie, sottolinea la necessità di lasciare maggiore spazio, maggiori diritti all'infanzia in generale e alle bambine in particolare, nella produzione letteraria destinata ai più giovani e alle più giovani. La protagonista del romanzo carrolliano, però, non è da sola, le stanno accanto, sempre più numerose, giovani protagoniste a tutto tondo, spesso vivaci intraprendenti e curiose. Louisa May Alcott, negli Stati Uniti, produce un intero ciclo di romanzi femminili nati nel contesto del decollo economico del Paese, in cui la donna riprende coscienza ed entra a pieno titolo nel mondo del lavoro, della cultura, della politica. Il romanzo *Piccole donne* del 1867 rappresenta un momento di rottura importante e offre, finalmente, a bambine e ragazzine, modelli femminili in cui identificarsi. La svolta significativa nella narrativa per ragazzi e ragazze del Novecento è però segnata dal personaggio di Pippi Calzelunghe creata dalla penna di Astrid Lindgren, bambina volitiva, intrepida e intelligente, che irride alle varie convenzioni del mondo diven-

1 Per approfondimenti sul tema del genere e dell'educazione, si rimanda, tra gli altri, ai seguenti studi: Cipollone (Ed.), 1991; Covato, 2007; Lipperini, 2007; Seveso, 2001; Ulivieri, 1995; Ulivieri (Ed.), 2007 e il n. 82 del 2009 della rivista *Liber*.

tando per le bambine una compagna di giochi allegra, furba, forte ed eccezionalmente autonoma.

Quando penso analiticamente alle bambine dei miei libri, vedo che quasi tutte sono riuscite indipendenti, coraggiose, piene di energia, più dei maschi che pure ho rappresentato nei miei racconti [...]. Questo dipendeva forse dai modelli che io avevo davanti quando ero bambina. Io sono figlia di contadini e sono cresciuta in un ambiente in cui le donne non erano piccole appendici degli uomini ma pari a loro, pienamente, e forti ed energiche. Le mie bambine non fanno mai pena, se la cavano sempre, sono forti e agili, si arrampicano sugli alberi, saltano da grandi altezze proprio come i ragazzi (Lindgren, 1987, p. 13).

Sarà proprio il “vento del Nord” a contribuire, anche nel nostro Paese, a una trasformazione di tali figure con la Bibi di Karin Michaelis e proprio la stravagante Pippi. Nel secondo dopoguerra la figura femminile inizia a entrare da protagonista nella letteratura per ragazzi. Il lavoro di scavo eseguito da Beatrice Solinas Donghi sulle scrittrici per l’infanzia ha condotto alla valorizzazione di chi, nell’Italia del Novecento, ha occupato posti di rilievo nella produzione editoriale per le giovani generazioni. È il caso di Giana Anguissola che esordisce nella narrativa, dopo la collaborazione al “Corriere dei Piccoli”, con *Il romanzo di molta gente* del 1945. La vasta produzione della scrittrice vede in azione numerose protagoniste che riscuotono, per lungo tempo, un grande successo di pubblico tra le ragazzine, nonostante vi sia talvolta un intento esplicitamente pedagogico e un contenuto un po’ antiquato. In realtà alcuni elementi fortemente innovativi emergono con forza tra le righe e rendono attuali nel tempo le avventure delle protagoniste anguissoliane: sulla questione del lavoro femminile, ad esempio, l’opinione della Anguissola non coincide sempre con quella assunta apparentemente nei suoi romanzi; le donne presentate dalla scrittrice spesso lavorano o hanno in progetto di lavorare al di fuori dell’ambito domestico e, d’altra parte, gli uomini sono spesso affacciati entro le mura di casa, come accade al “casalingo” zio Giovanni in *Io e mio zio* (1960), senza per questo sentirsi umiliati.

Sono tuttavia gli anni Ottanta e Novanta del Novecento a costituire una vera e propria svolta nella presentazione di personaggi femminili. Soltanto recentemente, infatti, appaiono eroine di solito del tutto indipendenti dall’universo maschile o addirittura, in una sorta di rovesciamento delle parti, affiancate da personaggi maschili di secondo piano. Le ragazzine che escono dalla condizione infantile e si avviano a diventare donne trovano adesso nelle opere di letteratura giovanile occasioni per definire la propria identità, rispecchiandosi nelle protagoniste e nelle loro storie, in personag-

gi femminili credibili, lontani dalle immagini stereotipate dei romanzi per signorine. La nascita delle collane “Gl’Istrici” Salani (1987) e della “Gaia Junior” Mondadori (1988) determina un importante momento di svolta: le bambine acquistano il loro spazio e sempre più diventano protagoniste dei loro viaggi, autrici determinate e astute del proprio destino.

### **3. Formazione e viaggio al femminile: esempi contemporanei tra romanzo e fiaba**

Per provare a riflettere sul mutamento di prospettiva dell’universo femminile degli ultimi decenni, si propongono alcuni esempi della produzione contemporanea italiana e no. Le protagoniste dei racconti che andremo ad analizzare compiono tutte un viaggio, più o meno figurato, più o meno fantastico, ma che assume sempre la forma del percorso iniziatico.

Il primo romanzo è *La bambinaia francese* di Bianca Pitzorno (2004); la storia nasce, per ammissione della stessa autrice, dalla necessità di rielaborare il romanzo della Brontë in cui avverte alcune incongruenze; la scrittrice, infatti, nota uno squilibrio tra la prima parte in cui Jane ragazzina viene descritta orgogliosa, ribelle, vittima di numerose umiliazioni ma pronta a reagire e in cui la Brontë si dimostra capace di descrizioni e approfondimenti psicologici e una seconda parte in cui l’istitutrice, dimentica del suo passato di emarginazione affettiva e di sofferenze, tratta con distacco la piccola Adèle e dove manca una qualsiasi attenzione all’universo infantile e alla sua psicologia (Cfr. Casella, 2006). Da lettrice, e ostinata rilettrice, Bianca Pitzorno dichiara di aver sempre mal sopportato quel distacco, quel sottile disprezzo che Jane Eyre rivolge alla piccola Adele e a Sophie, la sua bambinaia, l’una ritenuta vanitosa, poco intelligente e superficiale, “come tutti i francesi”, l’altra neppure considerata. Tutto questo, secondo la Pitzorno, contrasta con l’idea di una protagonista in cerca di una propria autonomia e che proclama, almeno a parole, i diritti delle donne senza di fatto mostrare alcuna solidarietà con esse. L’autrice sceglie perciò, con il suo romanzo che è insieme romanzo storico, romanzo d’appendice, epistolario e altro ancora, di dare voce ai personaggi che la Brontë lascia sullo sfondo del suo racconto: la ballerina francese Céline Varens, madre della piccola Adèle e Sophie. Quello di Sophie, in particolare, in alcuni passi voce narrante del libro, è un personaggio altrettanto fuori dalla “norma”; un’orfana che, contrariamente al clichè ottocentesco, è artefice del proprio destino e non ha paura di affrontare le avversità che la vita pone sul suo cammino. La storia della bambinaia tratteggiata da Bianca Pitzorno sembra nascere all’insegna di un eroismo tutto al femminile: il ro-

manzo è caratterizzato dalla presenza di donne, ragazze, adolescenti, bambine provenienti da classi sociali diverse, ma tutte pronte a sfidare il mondo e ad affrontare prove di ogni genere pur di affermare se stesse rivendicando i propri diritti, puntando dritte all'emancipazione, per sé e per gli altri, tenendo sempre presente il riconoscimento della loro differenza.

In una fredda sera d'inverno Sophie, che ha solo nove anni, bussa alla porta dell'*étoile* Céline Varens per consegnarle alcune camicie confezionate dalla madre nella poverissima e umida soffitta di Montmartre in cui vivono. Al ritorno a casa la piccola trova la madre uccisa dalla tisi; il suo destino, come per ogni orfana, sarebbe l'Ospizio di mendicizia se la ballerina dell'Opera appena conosciuta non la accogliesse nella sua casa. Attraverso i *flashback* di cui è costellata questa prima parte conosciamo la storia personale di Sophie il cui padre, tipografo, è morto ucciso sulle barricate durante *le tre gloriose*, le giornate rivoluzionarie del 1830 e la cui madre, Fantine, che non a caso porta il nome della madre di Cosette, la piccola orfana de *I Miserabili* di Victor Hugo, cerca di sopravvivere insieme alla figlia lavorando tutto il giorno e tutta la notte per pochi soldi, per permettere alla piccola Sophie di studiare presso la scuola del Mutuo Soccorso Operaio. Dal momento in cui, alla morte della madre, Sophie entra nella casa di Céline Varens la sua vita cambia completamente ed è da qui che inizia il suo viaggio. Divenuta la bambinaia di Adèle, figlia dell'*étoile*, Sophie affronta mille avversità che la porteranno dal luogo protetto e familiare della casa di Céline. La bambinaia cresce, matura, si fa giovane donna, sempre più determinata, con sempre viva la speranza di tornare a casa e riabbracciare quella che ormai è la sua famiglia, sempre pronta a proteggere Adèle da ogni pericolo fino a quando entrambe non saranno salvate dal servitore haitiano di madame Varens, Toussaint. Il romanzo si conclude con un nuovo viaggio per Sophie e tutti gli altri, questa volta verso il Nuovo Mondo. Céline, sulla nave, incontrerà di nuovo l'amore e, forse, sarà così anche per Sophie; Bianca Pitzorno, infatti, ci lascia capire che la profonda amicizia che lega la "bambinaia" a Toussaint si è trasformata in un sentimento diverso. Rimangono però i puntini di sospensione sul rapporto che lega i due personaggi e la scelta dell'autrice non è casuale: Sophie, pare dirci la Pitzorno, non può fermarsi adesso, secondo lo stereotipo, con un matrimonio e dei figli; ha ancora molta strada da fare, ci sono ancora molte prove da superare, il suo viaggio non è concluso, deve frequentare l'Università e diventare la prima donna medico francese e chi legge, che ha imparato a conoscere la tenacia, l'intelligenza e il coraggio di Sophie, non ha alcun dubbio che ci riuscirà. *La bambinaia francese* è dunque un romanzo composito, una sorta di "patchwork storico e letterario", come lo definisce Francesca Lazzarato (2004), in cui i diversi piani pubblici e privati si in-

trecciano e per mano a Sophie veniamo condotti attraverso la Storia e le storie personali. Un romanzo arioso, affacciato sulla Storia e le sue grandi svolte e che mantiene tutto il fascino di un romanzo dell'Ottocento, un metaromanzo che compone sapientemente soluzioni stilistiche diverse, dalla narrazione autobiografica all'epistolario. Il racconto della Pitzorno è però anche un romanzo al femminile dove non solo la quasi totalità dei personaggi sono donne, ma anche dove la specificità, il coraggio, la determinazione del femminile, la solidarietà delle donne e le ingiustizie da loro subite nei secoli vengono costantemente sottolineati. I personaggi femminili secondari nel romanzo della Brontë, "quelli trattati con maggiore disprezzo da Jane Eyre, vengono alla ribalta per raccontare la propria storia da un punto di vista diverso, femminista e 'giacobino', facendo fare una pessima figura al tenebroso e bugiardissimo Rochester e all'istitutrice persa in un "amore da serva" cieco davanti a qualunque difetto del suo eroe" (Lazzarato, 2004).

Il secondo racconto è il libro di Federica Iacobelli *Uno studio tutto per sé: storie di arte e di amicizia* (2007). Esso racconta la crescita di tre adolescenti nel fitto dialogo che, attraverso lo scambio di e-mail, tra di loro intrattengono. Il pretesto è raccontarsi le impressioni sull'arte e, in particolare, sulle artiste con le quali sono entrate in contatto durante l'atelier frequentato insieme e che più le hanno appassionate. Tale scambio offre almeno due livelli di lettura, il primo dei quali è quello che fa del libro il racconto di un percorso di crescita intrapreso dalle tre protagoniste alla ricerca della propria identità.

L'intreccio dei racconti delle tre protagoniste porta alla luce il loro diverso approccio al sapere e alla conoscenza; modalità diverse e tutte necessarie nel processo di formazione. Bella ha accanto a sé nonno G., il maestro, con il quale condivide le giornate, dipinge, scrive, illustra storie e ne inventa, si racconta, discute con lui dei temi che più le stanno a cuore, fa domande, ne fa sempre, molte. Passeggiano insieme nonno e nipote, incontrano le altre persone del villaggio e dei dintorni, esplorano i luoghi noti scoprendo sempre qualcosa di nuovo. Clara studia, si chiude in biblioteca e lascia che siano i libri a parlare, va al fondo di ogni argomento in un costante lavoro di ricerca. Dora, infine, impara, cresce, si trasforma attraverso il viaggio che sta facendo, sperimentando il mondo e le persone. Può vedere le opere dal vero, può visitare i più importanti musei d'Europa e degli Stati Uniti, ma il suo sapere lo costruisce proprio nel viaggio stesso. Tutte, sebbene attraverso differenti percorsi, compiono un personale itinerario e il racconto della loro crescita, che corre parallelo a quello della vita delle loro artiste preferite, ripercorre i canoni del *topos* letterario del viaggio. Nel percorso che Bella, Clara e Dora compiono, infatti, sono in-

dividuibili le tappe, delineate nel primo paragrafo, di questo metaforico viaggio, dove la fase più importante è quella dell'itinerario che ciascuna di loro percorre. La scuola è finita per le protagoniste del libro di Iacobelli, è estate, ciascuna di loro parte: Bella per il suo villaggio di montagna, Dora per il suo "grand tour" di due mesi, Clara per una dimensione altra rispetto alla sua quotidianità pur rimanendo a Parigi. La partenza, si è detto, è la prima tappa del viaggio, metaforicamente essa rappresenta la separazione dell'eroe o eroina da una matrice sociale fissa, ovvero dalla sua casa, dal luogo di nascita, anche solo simbolicamente, come nel caso di Clara che cerca il suo approdo al parco o in biblioteca, luoghi "altri" dal grigio della sua casa e del suo quartiere. La ricerca della propria identità è il fine ultimo del viaggio iniziatico, ed è quanto caratterizza anche il percorso di crescita delle tre adolescenti, ciascuna di loro cerca la propria personale risposta alla domanda "Chi sono?". Una domanda che, come ci ricorda anche il protagonista del romanzo di David Grossman *Ci sono bambini a zigzag*, spaventa perché, ci si rende conto ponendosela, non prevede una risposta univoca<sup>2</sup>. Come è possibile potersi definire, come possiamo dire chi siamo, dal momento che l'Io non è unico, ma plurale e contraddittorio, caratterizzato da una alterità che è prima di tutto interna a ciascuno, e se alla domanda "chi sei" ciascuno di noi può rispondere solamente attraverso il racconto di sé? Bella, Clara e Dora raccontano se stesse nello scambio di e-mail, parlando direttamente della propria esperienza, del proprio passato e, anche, riconoscendosi e confrontandosi con la vita delle artiste. È nel dialogo con le altre che ciascuna ritrova parti di sé; ciascuna scopre se stessa nell'incontro con le altre e le pagine che si avviano alla fine del libro ci mostrano le protagoniste in dialogo con se stesse, pur parlando alle altre, in un costante riannodare i fili della loro narrazione, tessendo le trame dell'esperienza vissuta. Bella ha imparato a confrontarsi con le sue pari provando a conoscere il mondo anche senza la guida sicura del maestro; ripercorre la propria esperienza e afferma l'importanza del rapporto tra "sorelle", la consonanza, pur nella differenza individuale, di stati d'animo

- 2 "[...] chi sono? Cominciavo a notare che, quando pronunciavo la domanda, sentivo una specie di lievissima fitta al petto, profonda, come se qualcuno bussasse da dentro, tentando di attirare la mia attenzione sul cuore, [...] non mi ero mai posto prima questa domanda elementare, in fondo sapevo chi sono, ognuno di noi sa chi è [...]; solo che, chissà perché, in quel momento pensavo che forse la domanda chi sono? aveva una quantità di risposte, che forse non era tutto così ovvio, e d'un tratto qualcosa sprofondò dentro di me, di colpo mi sentii pesante, lento, senza quasi più voglia d'avventura, e mi prese una vaga tristezza. Cosa mi succede, chi sono?" (Grossman, 2004, p. 44).

e visioni del mondo: “Con voi, mi sembra di capire tutto molto più chiaramente di una volta. Anche se abbiamo più domande che risposte!” (Iacobelli, 2007, p. 59). Clara attraverso lo scambio con Bella e Dora riesce a uscire dalla tristezza della periferia in cui vive, viaggiando ella stessa, trovando la forza, il coraggio di studiare anche contro la volontà della famiglia per crescere e seguire i propri desideri; quello del diario è stato per lei “l’unico spazio in cui parlare del fuoco che mi brucia e della voglia che ho di continuare” (Ivi, p. 44). È lei a offrirci il senso che lo scambio epistolare ha avuto per tutte, anche per chi, come lei, è rimasta a casa: “Mi sa che passo e chiudo. Ci salutiamo. E avevamo appena cominciato. Comunque grazie. È stato come se anch’io avessi fatto un bel viaggio. Davvero. Mi ha dato la forza per studiare. Certo da soli lo si fa lo stesso. Ma non serve se non hai nessuno con cui parlare. [...] Perché è sempre l’incontro il vero viaggio” (Ivi, p. 76). Infine Dora, apparentemente la più fortunata, libera e sicura delle tre, compie anche lei un percorso di “individuazione”, anche lei, scopriamo, era alla ricerca del proprio sé. Il suo è un bisogno di distanziamento dal benessere economico e affettivo in cui ha vissuto, un mondo che sicuramente la caratterizza come persona, ma dal quale desidera prendere le distanze. Indizi disseminati nel testo ci lasciano intravedere la “vera” Dora dietro l’apparente frivolezza e superficialità dei discorsi con le sue due “sorelline”, come ha soprannominato Bella e Clara. Nella chat, quando Clara si lamenta di non avere una stanza sua, Dora dichiara che lei di stanze ne ha fin troppe e non saprebbe come scegliere, salvo poi farci sapere che di quelle venti stanze a disposizione vorrebbe che almeno una fosse veramente sua; più avanti dirà di non aver affrontato tempeste nella sua vita e che anzi ha preso carezze anche quando avrebbe voluto schiaffi e pian piano ci mostra una diciottenne specchio dell’immagine materna, che pensa come la madre, che ha gli stessi suoi gusti. Così il viaggio è stato per Dora l’unico modo per stare con se stessa e condividere emozioni, esperienze, racconti con le due amiche, senza l’ingombrante presenza della madre. Arriva così, per tutte, il momento del ritorno, reale e metaforico; Bella, il raccordo fra le tre, l’ago della bilancia nelle loro discussioni, il motore di tutta la storia, riannoda i fili e prova a fare un bilancio. È il momento della riflessione, è il momento di fermarsi e ripercorrere, con calma, la strada fatta con lo sguardo dell’esperienza accumulata. Solo così il viaggio può riprendere. Ed è ancora Bella a parlare e a mostrare a chi legge l’itinerario che le tre amiche hanno seguito, quali sono le prime risposte e le altre domande che esso porta con sé rispetto a loro stesse, al loro futuro e quanto ancora lunga sia, nonostante le conquiste e i passi avanti fatti, la strada che porta al riconoscimento dei diritti delle donne e al superamento di pregiudizi e stereotipi.

L'ultimo racconto proposto è in realtà una riscrittura contemporanea della ben nota fiaba di Cappuccetto Rosso.

I racconti orali che precedono la prima versione letteraria della fiaba accentuano la natura iniziatica dell'avventura della protagonista e presentano una giovane eroina coraggiosa e astuta che inganna il lupo e sistematicamente fugge indenne, senza alcun aiuto maschile. Gli autori contemporanei che nelle loro riscritture attingono più direttamente dalle versioni popolari della storia cercano di rappresentare un'astuta, coraggiosa e attiva protagonista che compie un percorso di crescita. In questo tipo di racconto, poi, il ruolo della nonna è di rilievo. Anche nella tradizione orale la nonna ha un ruolo importante e attivo nel rito di passaggio della nipote, anche se ciò comporta la morte della vecchia e il pasto cannibalico della bambina. Le riscritture contemporanee riprendono questo aspetto e presentano una protagonista che porta a compimento la propria iniziazione con successo con l'aiuto della nonna o di un'altra saggia donna anziana. Così la tradizione orale continua a essere fonte di ispirazione per gli autori che vogliono presentare donne forti in entrambi i ruoli. È il caso del racconto *La buona madre* di Priscilla Galloway, autrice per ragazzi canadese<sup>3</sup>, una riscrittura della storia di Cappuccetto Rosso sebbene il titolo non rimandi ad alcuno degli aspetti della ben nota fiaba, né questo accada con le righe iniziali del racconto.

Il vero pericolo erano i mitili giganti, ma la maggior parte di essi si richiudeva e si infilava sotto la sabbia con la bassa marea. Allora era possibile raggiungere a piedi l'isola della nonna, anche se prima o dopo l'oceano, gelido e salato, si insinuava veloce tra le rocce. Rossella aveva il rumore delle onde costantemente nelle orecchie; a volte si infrangevano contro gli scogli, altre ringhiavano, altre mormoravano; ma erano sempre lì, a definire e a plasmare il suo mondo. Anni e anni più tardi, quando ormai viveva lontana dalla costa, Rossella passava notti e notti insonni, bramosa di udire quel suono. Non riusciva a pensare a sua nonna senza avere le orecchie che fi-

3 Il racconto originale, *The Good Mother* è contenuto nella raccolta *Truly Grim Tales* pubblicato da Turtleback Books (St. Louis) nel 1995 in cui l'autrice offre una sua particolare reinterpretazione delle fiabe classiche di Perrault, Grimm e Andersen. L'acuto gioco di parole del titolo, induce i lettori ad una duplice interpretazione: può indicare che la raccolta riporta le vere (*truly*) fiabe dei fratelli Grimm (*grim* per Grimm), sebbene non tutte siano ispirate ai *Kinder und-Hausmärchen*, oppure può significare che si tratta di storie veramente (*truly*) lugubri, macabre (*grim*) più di quanto siano state quelle dei due fratelli tedeschi. In Italia *La buona madre* diventa il titolo dell'intera raccolta tradotta e pubblicata da Mondadori nel 2003.

schiavano e le narici colme dell'odore pungente dell'oceano (Galloway, 2003, p. 78).

Inoltre, fin dall'incipit gli stessi lettori si ritrovano all'interno di un'ambientazione fantastica assai poco nota e che niente ha a che vedere con quella della fiaba; alcuni elementi del racconto, infatti, sono ripresi dalla fantascienza e ci presentano una *Cappuccetto Rosso* ambientata in un'era post guerra chimica in cui ci sono vongole giganti carnivore e astute bestie feroci che attaccano i "pelleliscia", termine che viene dato agli esseri umani dalle altre specie. L'atmosfera spazio-temporale, tuttavia, mantiene ampiamente l'indeterminatezza propria della fiaba. La foresta è sostituita dall'oceano e la protagonista si mette in viaggio verso l'isola su cui vive la nonna, ma alcun dettaglio permette al lettore di collocare quell'oceano e quell'isola in uno spazio preciso.

Rossella, la protagonista di questa vera e propria avventura iniziatica, presenta caratteristiche sia moderne sia della tradizione. Intanto il nome rimanda chiaramente al rosso, inoltre l'autrice dota la ragazzina di un distintivo capo di abbigliamento, proprio come la bambina della fiaba, una mantella di velluto rosso, al posto del tradizionale cappuccio. Si tratta però di un motivo mostrato al lettore solo più avanti nella storia e non caratteristico della protagonista fin dall'inizio, com'è invece per Cappuccetto Rosso per la quale è tanto importante da determinarne il nome. Il titolo del racconto di Galloway, *La buona madre*, suggerisce uno spostamento dell'attenzione su un personaggio che, nel migliore dei casi, ha un ruolo marginale nelle storie di Cappuccetto Rosso. Qui la madre accompagna spesso Rossella a casa della nonna portando con sé un fucile nel caso dovessero incontrare le belve e il suo mestiere è fondamentale per la comunità: ella infatti allerta via radio i cacciatori riguardo gli attacchi delle belve.

Non potevano andarci tutti i giorni [dalla nonna], ma solo quando la madre non era in servizio. E anche allora, se da qualche parte era in corso un attacco delle belve, lei non poteva andarsene. Il suo lavoro era quello di passare messaggi radio. Spesso le capitava di trasmettere un disperato grido di aiuto, e di ritrasmettere indietro un messaggio di speranza. La radio sfrigolava mentre ai cacciatori venivano descritti i percorsi più sicuri, e si mettevano a punto tabelle e orari. Il suo lavoro salvava molte vite (Ivi, p. 80).

La madre della protagonista, donna, svolge dunque il ruolo salvifico solitamente affidato a una figura maschile. Tuttavia proprio quel lavoro le impedirà di accompagnare Rossella dalla nonna la volta che incontrerà la belva, mettendo a rischio la vita di entrambe, nonna e nipote. Sebbene ri-

luttante, infatti, la donna permette alla figlia di mettersi in viaggio da sola per andare dalla nonna ammalata, a dispetto della consapevolezza del serio pericolo che corre. È quanto del resto farà la figura della madre sia nella versione di Perrault, nella quale non si preoccupa neppure di fare alcuna raccomandazione a Cappuccetto Rosso, sia in quella dei Grimm dove invece, come qui, gli ammonimenti ci sono. Questa scena della fiaba nella versione tedesca viene mantenuta, anzi vengono aggiunte alcune istruzioni, compreso il ricordare a Rossella di prendere con sé il bastone. “– Prendi il cestino, Rossella, e vai. Non ti fermare e non correre: cammina sempre, e dovresti arrivare in tempo per la bassa marea. Mettiti gli stivali di gomma: il canale sarà bagnato. – E c’è la possibilità che tu riesca a sfilarteli se un mitile ti prende un piede, pensò la mamma. – Rossella, non ti dimenticare il bastone” (Ivi, p. 81). Nonostante le raccomandazioni e gli ammonimenti della madre, sembra che Rossella adesso sia sufficientemente adulta per affrontare da sola il pericoloso viaggio verso la casa della nonna, ha ormai dieci anni, come ricorda alla madre prima di salutarla. La ragazzina, però, ignorerà gli avvertimenti, gingillandosi e raccogliendo fiori selvatici per la nonna, proprio come aveva fatto prima di lei la Cappuccetto Rosso dei Grimm.

Come in molte riscritture fatte da donne, Galloway mette in dubbio la principale opposizione binaria tra Cappuccetto Rosso e il lupo e allo stesso tempo opera un rovesciamento della fiaba tradizionale mettendo in atto un cambiamento di genere che le permette di aggiungere un’ulteriore dimensione femminile nella storia. Nel testo originale, infatti, l’inaspettato uso dell’aggettivo possessivo femminile in riferimento alla belva, coglie i lettori completamente di sorpresa, non si tratta di un animale simile a un lupo ma a una lupa. La “buona madre” del titolo, allora, è in realtà proprio la bestia feroce che attacca l’anziana donna e sua nipote per dar da mangiare ai suoi cuccioli affamati e il cui istinto materno è risvegliato anche dalla ragazzina: “*Toc toc toc!* Che bussare leggero! – Nonna! Sono qui! – Che vocina piccola! Uno strano calore strinse il cuore dell’immensa creatura rintanata nel villino, un calore simile, in qualche modo, all’amore feroce che nutriva per i suoi piccoli” (Ivi, p. 88). Allo stesso tempo, la protagonista stessa è assimilata alla “buona madre”, poiché quando il ferimento impedirà alla belva di soddisfare i bisogni dei suoi cuccioli, Rossella diventerà una madre surrogato salvando i piccoli e sfamandoli con latte di soia da un biberon. La nonna svolge il ruolo della donna saggia. Racconta alla nipote le antiche storie delle donne, rivelandole come era il mondo prima della guerra Chem ed è a lei che la nipote si rivolge per essere aiutata e per avere consigli. Alla fine sarà sempre la vecchia a comprendere che la bestia è dotata di razionalità e sentimenti, sarà quindi lei a trovare

una soluzione pacifica tra le due donne e la belva in cerca di cibo per i propri cuccioli. Le due “pelleliscia” e la belva femmina mostrano compassione reciproca, risolvono i loro conflitti e giungono a un’intesa favorevole per entrambe le parti. La belva è ferita, la nonna chiede a Rossella di radunare tutti i cuccioli e di portarli alla madre, quindi di sfamarli allattandoli dal biberon. Tutte e tre le figure femminili, umane e no, comprendono che possono aiutarsi a vicenda, “– Tu hai bisogno di cibo. Noi abbiamo bisogno di protezione contro i mitili. Se riesci a strapparli e a portarli a riva, posso ucciderli. La loro carne va bene per te?” (Ivi, p. 99). La belva è forte e può catturare i mitili, la nonna e Rossella li uccideranno lessandoli nelle vecchie marmitte che la nonna conserva ancora, quelle dove un tempo uomini e donne cucinavano vongole assai meno pericolose; in questo modo gli umani avranno scampato il pericolo delle vongole carnivore giganti e la belva avrà la loro carne per sfamare i suoi piccoli. Esseri umani e animali possono vivere in pace, aiutandosi a vicenda. Il patto appena stabilito, però, viene immediatamente messo a rischio dall’arrivo dei cacciatori, maschi, con i loro “bastoni di fuoco”. Galloway smonta così il mito della donna dipendente dalla protezione maschile, dell’eroico cacciatore o taglialegna, e costruisce una comunità femminile che mette in dubbio e sfida i modelli culturali tradizionali proponendo soluzioni alternative. Non si uccidono le belve, non si usano forza e violenza, ma si comprendono le ragioni dell’altro e si cercano strade comuni.

Il finale proposto da Galloway presenta un’eroica ragazzina più vicina alla vicenda della tradizione popolare orale che alla Cappuccetto Rosso dei fratelli Grimm. Rossella, grazie al proprio coraggio e alla propria intelligenza, con l’aiuto della nonna, riesce a salvare se stessa, la vecchia e la belva con i cuccioli e non esita a porsi tra questa e i cacciatori per proteggerla dai loro spari. L’autrice costruisce sapientemente il finale in una conclusione aperta che si chiude su Rossella e la belva, entrambe ferite, l’una nelle braccia dell’altra lasciando al lettore la speranza che potranno salvarsi.

*La buona madre* ritrae un’eroina il cui coraggio deriva non da un desiderio puramente egoistico di salvare se stessa e la nonna, ma da un’altruistica preoccupazione per l’Altro, che porterà probabilmente a un importante cambiamento sociale, l’alleanza tra i “pelleliscia” e le belve. Con l’aiuto della sua anziana nonna, la Cappuccetto Rosso di Galloway porta a termine il suo percorso iniziatico dopo aver affrontato e superato le prove di fiducia in se stessa e di coraggio. Lo scopo finale non è uccidere il lupo e sconfiggere quindi la paura, ma dominarla in modo da diventare amica della belva e aiutarla.

## Bibliografia

- AA.VV. (1990). *L'altrove narrato. Forme del viaggio in letteratura*. Novara: De Agostini.
- Barsotti S. (2016). *Bambine nel bosco. Cappuccetto Rosso e il lupo tra passato e presente*. Pisa: Ets.
- Beseghi E. (Ed.) (2000). *Nel giardino di Gaia*. Milano: Mondadori.
- Boero P., De Luca C. (2012<sup>3</sup>). *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.
- Casella M. (2006). *Le voci segrete. Itinerari di iniziazione al femminile nell'opera di Bianca Pitzorno*. Milano: Mondadori.
- Covato C. (2014). *Idoli di bontà. Il genere come norma nella storia dell'educazione*. Milano: Unicopli.
- Fava S. (2015). La scrittura di Giana Anguissola tra riviste per ragazzi e per adulti. In C. Camicia (Ed.), *Giana Anguissola alla scoperta di una grande scrittrice per ragazzi*. Mursia: Milano.
- Galloway P. (1995). *Truly Grim Tales*. St. Louis: Turtleback Books (trad. it. *La buona madre*, Mondadori, Milano 2003).
- Grossman D. (1994). *Yesh yeladim zigzag. Tel Aviv: ha-Kibuts ha-me' uhad* (trad. it. *Ci sono bambini a zigzag*, Oscar Mondadori, Milano 2004).
- Iacobelli F. (2007). *Uno studio tutto per sé: storie di arte e di amicizia*. Milano: Motta Junior.
- Lazzarato F. (2004). La rivincita dell'intrepida Sophie. *Il Manifesto*, 23 ottobre.
- Lindgren A. (1987). Pippi e le sue sorelle. In F. Lazzarato, D. Ziliotto (Eds.), *Bimbe, donne e bambole. Protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*. Roma: Artemide.
- Pitzorno B. (2004). *La bambinaia francese*. Milano: Mondadori.
- Propp V. J. (1928). *Morfologijja skazki*. Leningrad: Academia (trad. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000).
- Solinas Donghi B. (1986). Viaggio intorno a Giana Anguissola. *LG Argomenti*, 5-6.
- Ulivieri S. (1995). *Educare al femminile*. Pisa: Ets.
- Ulivieri S., Pace R. (Eds.) (2012). *Il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria*. Milano: FrancoAngeli.