



Il romanzo

Lezioni

V

Einaudi



## Il romanzo

Progetto e direzione: Franco Moretti  
Comitato scientifico: Ernesto Franco, Fredric Jameson, Abdelfattah Kilito,  
Pier Vincenzo Mengaldo, Mario Vargas Llosa

### I

#### La cultura del romanzo

1. Il romanzo si fa spazio
2. Narrazione e mentalità
3. Gente che scrive, gente che legge
4. Raccontare la modernità

### II

#### Le forme

1. I generi letterari
2. La scrittura romanzesca
3. Alto e basso
4. Incerti confini

### III

#### Storia e geografia

1. Poligenesi
2. L'accelerazione europea
3. Verso la letteratura mondiale
4. Futuro passato

### IV

#### Temi, luoghi, eroi

1. La lunga durata
2. Temi
3. Luoghi
4. Eroi

### V

#### Lezioni

## Il romanzo

### Volume quinto

#### Lezioni

A cura di Franco Moretti  
Pier Vincenzo Mengaldo, Ernesto Franco



Giulio Einaudi editore

## Indice

*Cura editoriale e coordinamento di Irene Babboni*  
*Redazione: Valentina Barbero*  
*Ricerca bibliografica: Vincenzo Quagliotti*  
*Ricerca iconografica: Luca Bianco*  
*Segreteria editoriale: Carmen Zuelli*  
*Revisione delle traduzioni: Enrico Ganni, Guido Mazzoni, Guido Sacchi*

*Traduzioni dall'inglese: Laura Castoldi (saggio di Plaks)*  
*Daria Cavallini (saggi di Arac, White)*  
*Paola Ghigo (saggio di Field)*  
*Cristiana Mennella (saggio di Anderson)*  
*Anna Nadotti (saggio di Byatt)*  
*Anna Rusconi (saggi di Doležel, Jameson, Mukherjee)*  
*Valentina Vasini (saggio di Shavit)*  
*dal francese: Camilla Testi (saggi di Jeanneret, Lavocat)*  
*dal portoghese: Clelia Bettini (saggio di Schwarz)*  
*dallo spagnolo: Glauco Felici (saggio di Rico)*  
*dal tedesco: Umberto Gandini (saggio di Holzberg)*  
*Enrico Ganni (saggio di Enzensberger)*  
*Franco Stelzer (saggio di Scherpe)*

*Indici: Stefania Pico*

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi alla riproduzione dei brani citati e al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

© 2003 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino  
www.einaudi.it

ISBN 88-06-15294-7

p. XIII *Il romanzo*

### Lezioni

NIKLAS HOLZBERG

Lettore, attento: ti spasserai

3 Apuleio, *L'asino d'oro*, sec. II d. C.

MARIA TERESA ORSI

La Dama e il Principe splendente

17 Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, 1010 ca.

FRANCESCO ZAMBON

Lo scudo spezzato

29 *Lancelot du Lac*, 1225 ca.

NICOLÒ PASERO

Un testo mostruoso

47 *Roman de la Rose*, 1225-30 ca. e 1270-80 ca.

MICHEL JEANNERET

Esuberanza e malinconia

65 François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, 1532-64

FRANCISCO RICO

*Don Chisciotte della Mancia*, ovvero la storia del romanzo

83 Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, 1605-15

- SALVATORE S. NIGRO  
Il romanzo barocco della «torre»  
p. 95 Luis Vélez de Guevara, *Il diavolo zoppo*, 1641
- FRANÇOISE LAVOCAT  
L'anima, la corte, il riposo  
109 Madame de La Fayette, *La principessa di Clèves*, 1678
- ANDREW H. PLAKS  
Nel Giardino della Fiorita Vista  
125 Cao Xueqin e Gao E, *Il sogno della Camera Rossa*, 1765
- HANS MAGNUS ENZENSBERGER  
Cinque conversazioni su *Jacques il fatalista e il suo padrone*  
139 Denis Diderot, *Jacques il fatalista e il suo padrone*, 1796
- VITTORIO COLETTI  
Distanza dai *Promessi sposi*  
153 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, 1827 e 1840-42
- ANTONIA S. BYATT  
La morte di Lucien de Rubempré  
173 Honoré de Balzac, *Illusioni perdute*, 1837-43; *Splendori e miserie delle cortigiane*, 1839-47
- GIAN PIERO PIRETTO  
Rus' dove vai?  
191 Nikolaj V. Gogol', *Anime morte*, 1842
- BENEDICT ANDERSON  
Io, Multatuli, prendo la penna  
207 Multatuli, *Max Havelaar*, 1860
- HAYDEN WHITE  
Contro il realismo storico  
221 Lev N. Tolstoj, *Guerra e pace*, 1863-69

- ZOHAR SHAVIT  
Un testo ambivalente  
p. 239 Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, 1865
- PIER VINCENZO MENGALDO  
Storia e formazione nelle *Confessioni*  
255 Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, 1867
- UMBERTO ECO  
Poetica dell'Eccesso  
269 Victor Hugo, *Novantatré*, 1873
- ROBERTO SCHWARZ  
La capriola di Machado  
287 J. M. Machado de Assis, *Memorie postume di Brás Cubas*, 1880
- ENRICA VILLARI  
Il romanzo del matrimonio sbagliato  
309 Henry James, *Ritratto di signora*, 1880-81
- ROMANO LUPERINI  
*I Malavoglia* e la modernità  
327 Giovanni Verga, *I Malavoglia*, 1881
- JONATHAN ARAC  
Il fiume, l'inferno, la voce  
347 Mark Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, 1884
- MARIA GRAZIA PROFETI  
«Realismo», punto di vista, linguaggio  
359 Benito Pérez Galdós, *Fortunata e Giacinta*, 1886-87
- FREDRIC JAMESON  
Il borghese fuori posto  
375 Boleslaw Prus, *La bambola*, 1890

- KLAUS SCHERPE  
La diagnosi  
p. 385 Thomas Mann, *I Buddenbrook*, 1901
- MEENAKSHI MUKHERJEE  
Il romanzo d'idee di un giovane indiano  
401 Rabindranath Tagore, *Gora*, 1909
- NORMA FIELD  
Le ambigue parole del maestro  
415 Natsume Sōseki, *Kokoro*, 1914
- PIERGIORGIO BELLOCCHIO  
L'ultima maschera popolare  
429 Jaroslav Hašek, *Il buon soldato Švejk*, 1921-30
- PIERO BOITANI  
Liturgioco  
439 James Joyce, *Ulisse*, 1922
- ALFONSO BERARDINELLI  
La coscienza di Zeno, ovvero: la salute impossibile e la saggezza inutile  
453 Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923
- LUBOMÍR DOLEŽEL  
Un mito moderno  
471 Franz Kafka, *Il processo*, 1924; *Il castello*, 1926
- MARCO MERIGGI  
Pioggia  
477 Alberto Moravia, *Gli Indifferenti*, 1929
- MASSIMO CACCIARI  
L'uomo senza qualità  
491 Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, 1930-43

- CESARE GARBOLI  
Due furti uguali e distinti  
p. 539 Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957
- PIER VINCENZO MENGALDO  
Menzogna e sortilegio  
571 Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, 1948
- ALESSANDRO BARICCO  
Senza terminare di terminarsi mai  
585 Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, 1967

## Iconografia

*Bio, biblio, oblio* di Stefano Bartezzaghi

597 *Indice dei nomi*

## Appendici

- 613 *Indice generale delle opere*  
667 *Cronologia*  
699 *Gli autori*

ZOHAR SHAVIT

*Un testo ambivalente*

Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, 1865

La storia di Alice fa così profondamente parte dell'eredità culturale dell'Occidente che è difficile coglierne l'unicità e la novità<sup>1</sup>.

I testi ambivalenti li conosciamo tutti: *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Il piccolo principe*, *Winnie Pooh*, *La collina dei conigli*, *Il signore degli anelli*, per citare solo alcuni fra i più noti. Pur essendo considerati libri per bambini, questi libri vengono in realtà letti soprattutto dagli adulti – i quali però li considerano i classici per antonomasia della letteratura per l'infanzia. Eppure non li leggono ai loro figli: li leggono per sé. Non a caso escono in edizioni commentate, sono argomento di saggi critici e vengono «adattati» per i lettori più piccoli – il che presuppone che i bambini non possano comprendere il testo originale. Perché dunque queste opere che si rivolgono a un pubblico adulto sono arrivate a occupare una posizione centrale nel canone della letteratura per l'infanzia? O più precisamente: come mai i testi più rappresentativi della letteratura per bambini vengono letti *soprattutto dagli adulti*, e non dai bambini? Perché seguire un cammino così tortuoso, invece di rivolgersi direttamente a un pubblico adulto?

1. *Il concetto di ambivalenza.*

Il concetto di ambivalenza presuppone una teoria dinamica del sistema letterario, sviluppata dai formalisti russi<sup>2</sup> e dai loro seguaci in Unione Sovietica<sup>3</sup> e in Israele<sup>4</sup>. Il «sistema letterario» viene visto come una rete di relazioni – tra gruppi, istituzioni, testi, repertori e lettori – che varia nel tempo a seconda di quello che una determinata società considera letteratura.

<sup>1</sup> R. L. GREEN, *Lewis Carroll*, London 1960, p. 52.

<sup>2</sup> J. N. TYNJANOV, *L'evoluzione letteraria*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Torino 1968, pp. 125-43; R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, pp. 181-218; ID., *The Dominant*, in L. MATEJKA e K. POMORSKA (a cura di), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge Mass. 1971, pp. 82-87.

<sup>3</sup> JU. M. LOTMAN, *The Content and Structures of the Concept of «Literature»*, in «PTL», II (1976), n. 3, pp. 39-56; ID., *Culture and Information*, in «Disposito», n. 1 (1976), pp. 213-15.

<sup>4</sup> I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem Theory*, in «Poetics Today», I (1979), n. 1-2, pp. 287-310; ID., *Polysystem Studies*, numero monografico di «Poetics Today», XI (1990), n. 1.

Ora, mentre la visione tradizionale classificava i testi in categorie rigide paragonabili a scomparti, che non lasciavano spazio per opere dallo statuto incerto, il concetto di ambivalenza cerca invece di capire la *doppia natura* di quei testi che si collocano in più di uno scomparto. È un concetto che venne elaborato da Lotman nel 1977, partendo dal presupposto che ogni cultura è fatta di sistemi che si definiscono (e si escludono) reciprocamente. I «testi ambivalenti» saranno allora quelli che si trovano al punto d'incontro tra sistemi che si escludono a vicenda: opere che giocano sul confine tra *inappartenenza* e *doppia appartenenza*, e di cui è decisivo capire lo statuto specifico. Nel nostro caso questa operazione teorica è particolarmente importante, visto che ci occupiamo di testi ufficialmente inseriti nel canone della letteratura per l'infanzia, ma che hanno successo come opere per bambini *solo perché* vengono lette dagli adulti.

In generale, la letteratura per l'infanzia è definita in negativo («ciò che non è letteratura per adulti») e attraverso i suoi destinatari, i bambini (i non-adulti). In poche parole, se in un dato periodo un'opera viene considerata adatta ai bambini, non può essere anche adatta agli adulti, e viceversa. Ma mentre quasi tutti i testi possiedono, in un'epoca determinata, uno statuto univoco, il testo ambivalente partecipa a più di un'opposizione all'interno del sistema, essendo *un'opera per bambini letta da adulti*, che si rivolge dunque a due tipi di lettori le cui aspettative e abitudini di lettura si escludono a vicenda. Se infatti gli adulti leggono sempre i libri per bambini (per stabilire se sono «adatti» a loro), le opere ambivalenti, a differenza della normale letteratura per l'infanzia, sono testi per bambini *adatti agli adulti*, cioè conformi ai canoni della letteratura per adulti.

## 2. Sistemi letterari, innovazione, ambivalenza.

Rispetto a quella degli adulti, la cultura infantile tende ad adottare modelli antiquati, perpetuando gli schemi esistenti. Questa tendenza genera una preferenza per il noto e un rifiuto del nuovo, che viene accettato solo con pesanti riserve<sup>5</sup>. In genere, il nuovo modello che entra nel sistema della letteratura infantile è un modello della letteratura adulta che è divenuto obsoleto ed è scivolato dal centro ai margini dello spazio letterario; a quel punto esso viene semplificato e penetra dalla periferia del sistema adulto al perimetro esterno di quello infantile, dove subisce ulteriori cambiamenti

<sup>5</sup> Va sottolineato, tuttavia, che le tendenze conservatrici non sono caratteristiche solo della letteratura per l'infanzia. Il legame tra status marginale e tradizionalismo è solo *una* delle possibili relazioni tra sistemi: vi è anche quella - opposta - che il centro fossilizzato del sistema rifiuta l'innovazione mentre la periferia l'asseconda. Le tendenze verso la conservazione e l'innovazione sono entrambe costantemente all'opera in tutti i sistemi, sebbene in misura diversa.

per adattarsi al suo nuovo pubblico. In caso di successo, il modello sale di status fino a raggiungere il centro del sistema letterario infantile, e diventare particolarmente produttivo<sup>6</sup>; ma lo scrittore che si rivolge ai bambini dispone pur sempre di possibilità testuali limitate rispetto allo scrittore per adulti. Gli autori di testi ambivalenti vogliono appunto superare almeno alcune di queste costrizioni senza però esser respinti da parte del sistema infantile; desiderano cioè ampliare la gamma delle opzioni disponibili, aggirando in parte i limiti della letteratura infantile e del suo pubblico, onde migliorare lo status del testo, nonché il proprio status di scrittori.

Il testo ambivalente permette questo passaggio perché combina il modello letterario adulto e quello infantile, rivolgendosi così contemporaneamente (e a livelli diversi) a due pubblici distinti, e immettendo un modello nuovo al centro di un sistema che altrimenti lo rifiuterebbe. Di norma, si prende un modello che ha perso la propria centralità nella letteratura per adulti e lo si fonde con un modello infantile autorevole. Questa capacità d'invenzione, che ammicca al pubblico adulto e trasforma in un punto di forza le costrizioni del sistema infantile, si guadagna subito uno status elevato, diversamente da quanto accade agli autori per bambini, che soffrono per una relativa mancanza di riconoscimento. Il vantaggio del tentativo è peraltro direttamente proporzionale al suo rischio. Una volta pubblicato, infatti, un testo ambivalente non può più essere considerato un'opera di letteratura per l'infanzia, *a meno che non venga accolto in entrambi i sistemi*. Non è più un'opera per soli adulti, né un'opera per bambini: solo se gli adulti interpretano il testo come un'opera che *loro stessi* leggono *come un testo per bambini*, è possibile accettare il doppio livello di lettura.

Il testo ambivalente si compone dunque di almeno due modelli diversi: uno vigente nella letteratura per bambini, l'altro nel sistema adulto. La fusione tra modelli diversi<sup>7</sup> consente di rivolgersi al bambino attraverso forme a lui familiari, usando al tempo stesso forme note agli adulti, e sfruttando l'interazione tra i modelli. Solo il lettore adulto può però capire davvero la struttura dei testi ambivalenti: al bambino si richiede unicamente di cogliere il modello più comune e convenzionale, che può essere del resto letto ignorando l'altro e più insolito modello. È proprio questa struttura duale che permette l'ingresso del testo nell'ambito della letteratura per l'infanzia: la presenza del modello infantile riconosciuto lo fa infatti accettare con facilità, benché esso contenga un altro modello. Il sistema non decifra l'innovazione, e accoglie il testo come se appartenesse a un genere cono-

<sup>6</sup> I. EVEN-ZOHAR, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv 1978.

<sup>7</sup> Il fenomeno della sovrapposizione di due modelli è noto in altri esempi, come la parodia. Ma il testo ambivalente si comporta in modo diverso dalla parodia. Il bambino legge il modello convenzionale *al primo livello*, mentre la parodia non può essere colta se il lettore non fa riferimento al modello originale parodiato.

sciuto<sup>8</sup>: quasi il testo si mascherasse per entrare nel campo della letteratura infantile, per poi in un secondo tempo liberarsi dalla maschera e introdurre la sua vera novità, contribuendo così a cambiare le norme letterarie. Il che spiega, tra l'altro, perché nei periodi di transizione ci siano più testi ambivalenti che nelle epoche di relativa stabilità letteraria.

Mi permetto di ripeterlo: per avere successo, il testo ambivalente deve passare attraverso due fasi ben distinte. *Prima* deve essere accettato come testo per bambini (benché violi le norme del sistema letterario infantile), e *poi* deve essere approvato da un pubblico adulto: fase, questa, di natura del tutto diversa, perché comporta il riconoscimento dell'innovazione e della complessità del testo. Ma è evidente che di fronte a questo doppio ostacolo molti testi falliscono – o perché non riescono a superare il primo scoglio (e non vengono pubblicati come testi per bambini), o perché gli adulti non colgono le innovazioni e la complessità dell'opera. Quando un autore scrive un testo ambivalente, dunque, gioca il tutto per tutto. Il rischio di fallire in entrambi i sistemi è altissimo. Ma il successo significa un'accettazione completa e a lungo termine.

### 3. L'inventore di «Alice».

*Alice nel Paese delle Meraviglie* è un esempio supremo di testo ambivalente. Lewis Carroll, pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson, insegnò matematica e logica a Oxford e, nel tempo libero, si dedicò con passione alla fotografia (sono famose le sue foto di bambini e i suoi ritratti di adulti). Nel 1856 fece amicizia con le tre figlie di Henry George Liddell, suo decano al Christ Church di Oxford. Secondo varie fonti<sup>9</sup>, la genesi di *Alice* risale al 4 luglio 1862, quando Charles Dodgson, l'amico Robinson Duckworth e le tre sorelle Liddell (Lorina di 13 anni, Alice di 10 e Edith di 8) fecero una gita in barca con picnic su uno degli affluenti del Tamigi nei pressi di Oxford, e Alice avrebbe chiesto a Dodgson di narrare una storia «con un sacco di *nonsense*», come egli faceva spesso. Ma questa volta, Alice gli chiese di scriverlo. Carroll finì il manoscritto nel febbraio del 1863, ma probabilmente lo distrusse<sup>10</sup>, e fu solo il 26 novembre 1864 che egli offrì ad Ali-

<sup>8</sup> Z. SHAVIT, *The Concept of Childhood and Children's Folktales. Test Case: «Little Red Riding Hood»*, in A. DUNDES (a cura di), *Little Red Riding Hood: A Casebook*, Madison-London 1989, pp. 129-59.

<sup>9</sup> Le notizie su questa gita provengono da varie fonti: il diario in cui Dodgson racconta gli avvenimenti di quella giornata e registra le proprie riflessioni; la storia come viene descritta in diverse lettere; alcuni saggi posteriori di Carroll; commenti successivi della stessa Alice Liddell sulla famosa gita e sulla genesi di *Alice nel Paese delle Meraviglie*; un racconto della giornata scritto da Robinson Duckworth dopo la pubblicazione del libro e altro materiale. Si veda l'edizione curata da Martin Gardner, *The Annotated Alice*, London 1981, pp. 21-23.

<sup>10</sup> M. GARDNER, *Introduction*, in L. CARROLL, *The Nursery Alice*, New York 1966, p. v.

ce, come regalo di Natale, un quaderno contenente la storia, decorato e illustrato a mano. Col titolo di *Alice's Adventures Underground* (Le avventure di Alice sottoterra), questo testo rappresenta la cosiddetta *notebook version* o versione manoscritta, che venne pubblicata solo nel marzo del 1885, dopo che la seconda stesura – *Alice nel Paese delle Meraviglie* – ebbe ottenuto uno straordinario successo. Il quaderno uscì sotto forma di riproduzione anastatica, a indicare che si trattava di un documento storico e non di un'edizione commerciale. Nel 1890 uscì una terza versione della storia, *Alice dei bambini* (*The Nursery Alice*), un adattamento fortemente abbreviato e con numerose varianti, appositamente scritto per bambini «da zero a cinque anni»<sup>11</sup>. Ambedue i volumi furono illustrati da Sir John Tenniel, *Alice dei bambini* a colori e *Alice nel Paese delle Meraviglie* in bianco e nero<sup>12</sup>.

*Alice nel Paese delle Meraviglie* fu scritta quando alcuni amici di Dodgson, che avevano letto la versione manoscritta, lo convinsero a pubblicare la storia. Charles Kingsley, autore dei *Bambini del mare* (1863), notò per caso il quaderno a casa dei Liddell e insistette perché la signora Liddell convincesse l'autore a pubblicarlo; sembra anche che Dodgson acconsentì solo dopo che l'amico George MacDonald, autore di *La principessa e il folletto* (1872), lesse le avventure di Alice ai propri figli, ottenendo reazioni entusiastiche<sup>13</sup>. Tutte queste «storie sulla storia» – oltre ad essere le solite leggende che si creano intorno ai romanzi di successo – ci fanno capire che Dodgson conosceva bene i classici della letteratura per l'infanzia e si muoveva in una cerchia di autori per bambini. Probabilmente egli pensava che la prima versione di *Alice*, sebbene molto diversa dai libri per bambini dell'epoca, non fosse abbastanza raffinata per rivolgersi agli adulti: troppo complicata per i bambini, la storia lo era troppo poco per il pubblico adulto e colto. Egli decise quindi di non pubblicare il manoscritto così com'era, ma di cambiarlo profondamente, raddoppiandone la lunghezza, e indirizzandolo verso un pubblico adulto. Ma sembra certo che né Carroll né i suoi editori sperassero in un successo commerciale. Macmillan accettò di pubblicare il testo a pagamento (l'autore doveva pagare le illustrazioni, la stampa e l'incisione)<sup>14</sup>, e Carroll fu sorpreso che, «invece di rivelarsi un fallimento, *Alice* gli procurasse ogni anno considerevoli entrate»<sup>15</sup>. La versione del 1865 divenne infatti un classico per bambini; l'entusiasmo che la regina Vittoria manifestò per l'opera, leggenda nella leggenda, non fece che rafforzarne il prestigio.

<sup>11</sup> L. CARROLL, Prefazione a *The Nursery Alice* (1890) [trad. it. *Alice dei bambini*, Torino 1992, p. 7. Traduzione di A. Petrosino].

<sup>12</sup> M. GARDNER, *A Child's Garden of Bewilderment*, in S. EGOFF, G. T. STUBBS, R. ASHLEY e W. SUTTON (a cura di), *Only Connect*, New York 1969, pp. 150-55.

<sup>13</sup> GREEN, *Lewis Carroll* cit., p. 35.

<sup>14</sup> J. P. WOOD, *The Snark was a Boojum*, New York 1966, p. 74.

<sup>15</sup> S. D. COLLINGWOOD, *The Life and Letters of Lewis Carroll*, London 1898, p. 104.

4. *Alice nel Paese delle Ambivalenze.*

Intorno alla metà dell'Ottocento i testi per adulti che fingevano di rivolgersi ai bambini furono numerosi, sull'onda di una moda letteraria dell'epoca<sup>16</sup>. Se *Alice nel Paese delle Meraviglie* resta tuttora il miglior esempio di testo ambivalente, la ragione sta forse nel fatto che Carroll ne scrisse tre versioni diverse, ognuna con uno status diverso: la storia manoscritta non era *abbastanza* ambivalente, *Alice nel Paese delle Meraviglie* lo era *appieno*, e *Alice dei bambini* venne per parte sua *privata* di ogni ambivalenza, mantenendo solo ciò che, secondo Carroll, era adatto ai lettori più piccoli. Ogni variante fu redatta pensando ai destinatari, e l'analisi delle tre versioni presenta quindi un evidente vantaggio metodologico. A leggerle insieme, si scopre che molti tratti distintivi del testo ambivalente si trovano già nella prima versione, ma con un ruolo ancora marginale. Nella seconda versione questi tratti diventano invece centrali: la differenza non sta dunque tanto nella *presenza* o meno di certi elementi, quanto nella loro *funzione*: Carroll espande e rafforza proprio quei tratti che conferiscono ambivalenza all'opera. Quando poi scrive *Alice dei bambini*, egli procede a ritroso: rimuove le parti che aveva ampliato nella seconda versione e crea un testo univoco, rivolto a un solo pubblico.

Quando uscì *Alice nel Paese delle Meraviglie*, i recensori non ne ricobbero la novità. Nel descrivere l'accoglienza riservata a Carroll, Elizabeth Cripps osserva che il libro, pubblicato poco prima delle feste, fu preso per un *Christmas book*, come ce n'erano tanti. Alcuni critici rimasero indifferenti, giudicandolo un lungo sogno modellato sul *nonsense* alla Edward Lear, una forma che era da poco entrata a far parte della letteratura infantile; altri vi videro un racconto d'avventura e lo paragonarono alle fiabe di Andersen. Mentre alcuni notarono che il libro affascinava adulti e bambini, altri espressero riserve: «Il signor Carroll ha lavorato sodo e [...] gli riconosciamo i suoi strenui sforzi [...] ma riteniamo che un bambino resterà più confuso che affascinato da questa storia rigida e complicata»<sup>17</sup>. Solo un recensore la giudicò un'opera geniale<sup>18</sup>, e nessuno si rese conto che *Alice* era una nuova forma di *fantasy* che combinava modelli diversi e conteneva elementi parodistici. Nessuno vi vide l'inizio di una nuova era, e nessuno ri-

<sup>16</sup> U. C. KNOEPFLMACHER, *The Balancing of Child and Adult: An Approach to Victorian Fantasies for Children*, in «Nineteenth-Century Fiction», XXXVII (1983), n. 4, pp. 497-530, in particolare pp. 499-500.

<sup>17</sup> E. A. CRIPPS, «*Alice*» and Reviewers, in «Children's Literature», XI (1983), pp. 32-48; la citazione è a p. 38.

<sup>18</sup> Cfr. *ibid.*, p. 36.

conobbe quelli che sono per noi i suoi elementi caratteristici – il nuovo rapporto tra realtà e fantasia, la creazione di universi retti da leggi fisiche diverse, e la parodia dei testi per bambini allora in voga.

Carroll sapeva, per esempio, che questi esigevano una morale edificante; ma come scrisse a un amico, sapeva di aver scritto libri che «non contengono nessun insegnamento religioso, anzi, non insegnano proprio nulla»<sup>19</sup>. Era un'affermazione provocatoria per l'epoca, in quanto violava un principio sacro del sistema letterario infantile. Ma fu proprio questa trasgressione ad alimentare il successo dell'opera. Quando a Bertrand Russell fu chiesto se i bambini leggessero ancora *Alice*, egli rispose: «Non mi risulta [...] probabilmente perché oggi i libri per bambini sono molto più numerosi, mentre quando ero bambino io era l'unico libro che non contenesse una morale. Eravamo stufi dei libri con la morale»<sup>20</sup>. Ma la novità di *Alice* non dipende tanto dalla mancanza di una morale, quanto dalla combinazione di tre diversi generi della letteratura per bambini: il racconto d'avventura, la *fantasy* e il *nonsense*. Se il primo aveva occupato un ruolo centrale nella letteratura infantile dei cinquant'anni precedenti, gli altri due si stavano lentamente affermando all'interno del sistema, e tutti e tre erano familiari ai bambini. La parodia dei testi scolastici, gli indovinelli matematici e le domande filosofiche, i giochi linguistici e le parti satiriche sui politici, la corona, le leggi e il sistema giudiziario sono invece pensati per il pubblico adulto<sup>21</sup>.

Il lettore di *Alice* può scegliere di «attualizzare» solo le componenti più convenzionali del libro, come il racconto di avventura e la fiaba. La stessa *Alice*, in uno dei brani metatestuali prediletti da Carroll, spiega: «Quando leggevo le fiabe, pensavo che quel tipo di cose non fossero mai successe, ed ora mi trovo proprio in mezzo a una fiaba! Si dovrebbe scrivere un libro su di me, davvero!»<sup>22</sup>. L'attenzione del lettore viene così attirata sulla trama,

<sup>19</sup> GREEN, *Lewis Carroll* cit., p. 51.

<sup>20</sup> Citato in GARDNER, *A Child's Garden of Bewilderment* cit., pp. 151-52.

<sup>21</sup> La parodia, come afferma Tynjanov, è tipica delle fasi di transizione: indica l'avvicinarsi della fine di un periodo letterario. Nella parodia, lo scrittore basa il nuovo modello sulla rielaborazione di uno preesistente, che viene ripresentato, ma al contempo messo in ridicolo e deformato. La parodia di *Alice* colpisce molti modelli affermati della cultura infantile inglese, e in primo luogo la poesia per bambini scritta nel Settecento e ai primi dell'Ottocento, con i suoi solenni pronunciamenti moralistici. Si veda *You are old, Father William*, parodia della poesia didascalica *The Old Man's Comforts and How He Gained Them* di Robert Southey e *How doth the little crocodile...*, parodia della famosissima *How doth the little busy bee*, tratta da *Against Idleness and Mischief* di Isaac Watts.

<sup>22</sup> L. CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) [trad. it. *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, a cura di M. V. Malvano, Torino 1978, cap. IV, p. 33, da qui in poi citata direttamente nel testo con numero di capitolo e pagina fra parentesi tonde. Traduzioni di R. Carano, G. Pozzo, G. Almansì e C. Pennati].

le avventure, i personaggi bizzarri – insomma, i modelli letterari piú comuni della letteratura per l'infanzia. Seguendo un simile approccio, il lettore è portato a sottovalutare le deviazioni dal modello ordinario, e a ignorare le leggi bizzarre che governano il Paese delle Meraviglie, o a spiegarle ricorrendo a una soluzione schiettamente realistica: tutto avviene *in sogno*, nella testa di Alice. Se lo si interpreta come una storia stravagante sognata da una bambina addormentata sulla riva del fiume, *Alice* diventa un semplice racconto di avventura: il lettore non farà caso ai giochi di parole, ai dialoghi e alle riflessioni sul Paese delle Meraviglie. Non ci sarà alcuna confusione tra fantasia e realtà: sarà chiaro come il sole che *tutta* la storia è pura fantasia, una sequenza onirica impossibile nel mondo reale, e l'attenzione ricadrà sulla trama: le azioni di Alice, e i suoi incontri con tutta una serie di strane creature.

Prendiamo l'episodio in cui Alice entra nella casa del Coniglio Bianco<sup>23</sup>. Dall'inizio del capitolo a quando Alice fugge nel bosco, è tutta una sequenza di avventure insolite: le identificazioni errate, la scoperta della casa del Coniglio Bianco, i cambiamenti di statura (Alice cresce e poi rimpicciolisce), il contrasto tra il Coniglio Bianco e i suoi servitori, la fuga. A leggere il capitolo come un normale testo per bambini, sembra un racconto di avventura denso di colpi di scena. Ma questo aspetto del testo non è in realtà piú importante dei dialoghi tra le creature e Alice, o dei monologhi di Alice con se stessa (il testo non parla dei «pensieri» di Alice, ma li presenta in forma grafica come monologhi-dialoghi, e li commenta con frasi come «disse a se stessa» e «si rispose da sola»). Sono queste sequenze dialogiche a far progredire l'azione, a caratterizzare i personaggi e a spiegarne i pensieri: ad esempio, il brano in cui il Coniglio Bianco chiama Pat perché lo aiuti a «uscire da *quaggiú*», gli ordina di togliere il braccio di Alice dalla finestra e tenta di afferrarlo facendo cadere entrambi, non viene descritto come una serie di azioni, ma è presentato in forma «acustica», per così dire, cioè attraverso i dialoghi e i silenzi percepiti da Alice. Poiché la bambina non riesce a vedere, noi seguiamo l'azione dalla sua prospettiva, attraverso ciò che sente.

Carroll inoltre gioca con le parole, come ad esempio nel titolo del capitolo: *The Rabbit sends in a Little Bill*. L'espressione è polivalente: può riferirsi ai significati del sostantivo *bill*, oppure a una persona o creatura di nome Bill. Benché l'uso dell'articolo con il nome di persona (*a Little Bill*) sia un po' insolito in inglese, l'espressione può voler dire «un certo Bill», a sottolineare ciò che la stessa Alice sa a questo punto della storia, cioè che il Coniglio manda (*sends in*) un non meglio precisato «animaletto» giú per il camino. Ma il coniglio vuole punire Alice, e così lei deve pagare *the bill*, ov-

<sup>23</sup> Capitolo iv, *Una commissione per il Coniglio*, pp. 30-42.

vero il conto, per la sua intrusione. Un terzo significato è quello di *bill of complaint*, cioè di esposto – sempre per l'intrusione di Alice. *Bill* vuole poi dire anche «becco adunco», sebbene questa accezione non sembri pertinente, perché Bill è sí abbastanza piccolo da scivolare per il camino ma non è un uccello. Ma permane in tutto questo una certa progressione *metonimica*, visto che il capitolo precedente era pieno di uccelli, che formavano una strana combriccola capeggiata dal Dodo, con anatre, lorichetti e aquile.

In definitiva, è possibile leggere *Alice* come un racconto di avventure, come una *fantasy* popolata da creature bizzarre o come un *nonsense* che procede per giochi di parole. Benché lo si possa interpretare anche in un modo solo, il lettore raffinato viene però invitato ad attualizzare i modelli piú complessi, che implicano incertezza, polisemia, dialoghi, indovinelli e scoperte.

##### 5. *Un mondo possibile (ma strano).*

La letteratura ottocentesca per l'infanzia distingueva chiaramente tra «realtà» e «fantasia»; Carroll decide invece di confondere i contorni. La fantasia viene raccontata come se fosse reale e viceversa, per cui diventa difficile distinguere tra i due piani. Lo si vede particolarmente bene all'inizio e alla fine del romanzo. Il libro si apre con una scena pastorale: il coniglio che passa di corsa potrebbe far parte del paesaggio; la bambina annoiata sembra dormire e sognare – e il passaggio dal coniglio al coniglio parlante significherebbe appunto il passaggio dalla realtà al sogno. Carroll ci fa intravedere questa possibilità, ma al tempo stesso la mette in dubbio: Alice non è addormentata, ma solo stanca e assonnata; l'idea che il coniglio faccia parte dello sfondo sulla riva del fiume viene suggerita in un paragrafo e negata piú avanti, o meglio, straniata da un commento di Alice:

Non c'era nulla di *tanto* notevole in ciò; né ad Alice sembrò poi *molto* straordinario sentire il Coniglio dire a se stesso, «Oh cielo! oh cielo! Arriverò troppo tardi!» (quando poi ci ripensò, le venne in mente che avrebbe dovuto meravigliarsene, ma sul momento tutto le sembrò perfettamente naturale) (I, p. 5).

Carroll usa insomma l'ordine temporale degli eventi per suggerire che la scena è possibile – ma poi ne sottolinea l'anormalità. Per di piú, l'episodio ignora i rapporti logici normali: Alice non si meraviglia quando il coniglio parla da solo, ma si stupisce quando «tira fuori un orologio dal taschino del panciotto». È ovvio che entrambe le azioni sono strane allo stesso modo: il fatto che solo una meravigliata Alice ci fa pensare alla bizzarria della scena, ma anche al mondo possibile che l'opera crea<sup>24</sup> – un universo a parte, con regole così coerenti da sembrare possibili.

<sup>24</sup> TH. G. PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino 1992.

re neppure per un attimo a come diavolo avrebbe potuto uscire» (1, p. 6) scompare; il narratore dice con chiarezza che ad Alice non può accadere nulla di male perché siamo all'inizio di uno «strano sogno» e la bambina dorme fiduciosa. Del resto, mentre in *Alice nel Paese delle Meraviglie* la tana del coniglio si *trasforma* in un pozzo, nella versione successiva essa è solo «come un pozzo profondo», ovviamente senz'acqua. E tutti gli elementi insoliti sono scomparsi: non ci sono più né scaffali, né vasi, né carte geografiche; Alice non parla con se stessa e non si occupa di elementi quali «le lezioni in classe». La caduta viene così raccontata nei termini del mondo reale: da una parte è un avvenimento logico, giacché la lunghezza della caduta corrisponde alla profondità della tana; dall'altra non si tratta di una caduta «vera», ma di un sogno, e non è dunque necessario spiegare perché l'azione si protragga così a lungo. Se nella seconda versione la protagonista atterra bruscamente, e la storia subito continua con l'ingresso nel lungo atrio basso, nella terza l'atterraggio è graduale, e il capitolo finisce subito dopo con un'osservazione che rivela i nuovi limiti imposti alla fantasia: «Questo fu l'inizio dello strano sogno di Alice. Se un giorno vi capita di incontrare un Coniglio Bianco, provate a immaginarvi che anche voi state per fare un sogno simile al suo»<sup>26</sup>. Tale spiegazione razionale è poi ribadita alla fine della narrazione: Alice si sveglia e scopre che «le carte altro non erano che alcune foglie staccatesi dall'albero e che il vento le aveva deposte sul viso». È stato tutto un sogno: «Non sarebbe bello fare un sogno strano come quello di Alice?»<sup>27</sup>.

Un altro esempio tipico della strategia dell'autore è l'incontro di Alice con il Bruco. Nella seconda versione il dialogo solleva complesse questioni filosofiche che Alice non comprende: l'identità personale, il cambiamento del corpo, il rapporto fra la memoria e il senso di sé. Siamo di fronte ad un bruco che non solo parla, filosofeggia e fuma il narghilé, ma conosce anche i libri di scuola del mondo di Alice. Durante il dialogo entrambi dimostrano mancanza di tatto verso il proprio interlocutore: Alice si lamenta della propria metamorfosi e di essere alta solo otto centimetri, due cose che fanno parte del mondo del Bruco; quest'ultimo, di fronte all'angoscia di Alice, manifesta soltanto disprezzo. La terza versione contiene invece un'intera pagina di descrizione del Bruco (con rimando all'illustrazione), mentre le sette pagine di dialogo si riducono a meno di una pagina (di dove scompare ogni ironia). Il narratore sottolinea sí che Alice è alta otto centimetri, ma non accenna al fatto che per il Bruco quell'altezza è del tutto normale, e che dunque egli si sente offeso dalle lamentele di Alice. Gli «otto centimetri» vengono spiegati, ma non sono più insaporiti dall'umorismo nero.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, XIV, p. 63.

Le tre versioni di *Alice* dimostrano come Carroll fosse pienamente consapevole del legame tra il testo e le sue potenziali attualizzazioni. Per attrarre il lettore adulto, l'autore trasforma la prima stesura; e poi estrae da *Alice nel Paese delle Meraviglie* una versione univoca, priva di ambiguità e destinata ai bambini. Dal confronto fra i tre testi emerge con chiarezza il paradossale gioco di Carroll con i suoi due pubblici: una versione ambivalente destinata agli adulti, il cui successo sembra però derivare dal fatto che – formalmente – *Alice* si rivolge a un pubblico infantile e può essere letto in modo più semplice. Per quanto i bambini leggano di rado la versione integrale di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, l'opera è così diventata il libro per bambini, ed ha offerto possibilità inedite agli scrittori degli ultimi cinquant'anni.