

SAGGI – ESSAYS

RAGAZZI CHE NON POSSONO CRESCERE.
APPUNTI SU PETER PAN COME BILDUNGSROMAN

BOYS WHO CAN'T GROW UP.
NOTES ON PETER PAN AS BILDUNGSROMAN

Simone di Biasio (Università degli Studi di Roma Tre)

Se noi ombre vi abbiamo irritato, non prendetela a male, ma pensate di aver dormito, e che questa sia una visione di fantasia. Non prendetevela, miei cari signori, perché questa storia d'ogni logica è fuori.

William Shakespeare, *Sogno d'una notte di mezza estate*

Nel 1900 tre bambini giocano immersi nella natura al Black Lake Cottage di Farnham, in Inghilterra, tra narrazioni e metamorfosi paniche architettate da “zio Jim”. Da quell’esperienza nasce un bizzarro volume, *The boy castaways of Black Lake island*, con fotografie e brevi didascalie, la prima opera in cui s’intravede “l’ombra” di Peter Pan. James Matthew Barrie “zio Jim” l’anno successivo pubblica *The little white bird*, anti-romanzo in cui un bambino di soli sei giorni vola via dalla finestra della sua camera per i giardini di Kensington. Inizia così l’avventura di una delle figure più fortunate della letteratura mondiale non solo per l’infanzia, con innumerevoli trasposizioni teatrali e cinematografiche. A dispetto del sottotitolo - *The boy who wouldn't grow up* - dell’opera teatrale che gli conferì uno strepitoso successo di pubblico nel 1904, *Peter Pan* è un romanzo di formazione potentissimo, con metafore nascoste sotto le immagini dell’ombra, dell’isola, delle ascendenze mitologiche con il dio Pan. Con questo contributo si vuole indagare la più nota opera letteraria di Barrie nel contesto del *Bildungsroman*, dimostrando come Peter Pan

riesca a interpretare appieno proprio il significato di *Bildung*: crescere sia come rifiuto che come destino inevitabile, eppure interpretabile, sempre questionabile.

In 1900, three children played surrounded by nature at Black Lake Cottage in Farnham, England, amid stories and Panic-like transformations orchestrated by “Uncle Jim.” That experience inspired a bizarre book, *The Boy Castaways of Black Lake Island*, with photographs and short captions, the first work in which we catch a glimpse of the “shadow” of Peter Pan. The following year, James Matthew Barrie ‘Uncle Jim’ published *The Little White Bird*, an anti-novel in which a six-day-old baby flies out of his bedroom window into Kensington Gardens. Thus began the adventure of one of the most successful characters in world literature, not only for children, with countless theatrical and film adaptations. Despite the subtitle - *The Boy Who Wouldn't Grow Up* - of the play that brought him resounding public success in 1904, *Peter Pan* is a powerful coming-of-age novel, with metaphors hidden beneath the images of shadows, islands, and mythological ancestry with the god Pan. This contribution aims to investigate Barrie’s most famous literary work in the context of the *Bildungsroman*, demonstrating how Peter Pan fully interprets the meaning of *Bildung*: growing up both as a rejection and as an inevitable, yet interpretable and always questionable destiny.

1. Il “coraggio” di crescere

Il 3 maggio del 1922 James Matthew Barrie tiene, in qualità di Rettore dell’Università di *Saint Andrews* in Scozia, un discorso di fine anno davanti “alle rosse toghe”, un momento che lui stesso definisce «la [...] prima e ultima apparizione pubblica» (Barrie, 2006, p. 40). Un intervento piuttosto singolare, se non strampalato, per un docente universitario ai vertici della carriera accademica, in cui si susseguono una serie di fulminanti metafore, salti (il)logici, innumeri citazioni di scrittori contemporanei e

dell'evidentemente amato Shakespeare, per un testo infine difficile da seguire nell'articolato eloquio narrativo, cifra tutta delineata già, prima che nel suo già celebre *Peter Pan*, nel romanzo *L'uccellino bianco* che nel 1902 aveva segnato la prima apparizione del bambino in grado di volare. Solo dopo, dopo essere evidentemente cresciuto, Peter Pan diventerà – a teatro – *the boy who wouldn't grow up* e più definitivamente *the tragic boy*. Quello che infatti approderà al *Duke of York's Theatre* il 27 dicembre 1904 non è più soltanto un neonato di sei giorni volato via dalla finestra della sua camera e dalle braccia di una madre che, all'ennesima scelta di Peter di tornare in volo ai Giardini di Kensington, chiude la finestra e abbraccia un altro bambino. Il ruolo di Peter Pan è ora rivestito da una donna, nello stile delle pantomime teatrali, e, forse perché «trascorsero molte notti e perfino mesi» (Barrie, 2020, p. 168), il nostro protagonista è già d'improvviso un pre-adolescente, comunque non più e mai più un bambino. Prime e infinite ambiguità di uno dei *characters* più indecifrabili della letteratura mondiale di inizio Novecento, un'icona presto consacrata dall'universalità del film animato Disney, che in fondo contribuisce “solo” alla diffusione globale di un nuovo mito cascame di antichissime mitologie. Nel capolavoro di animazione del 1953 il protagonista diviene un pubescente folletto verde che tuttavia conserva e al contempo innesca, al netto dell'inevitabile riduzione di complessità operata in un lavoro cosiddetto *mainstream*, un nuovo simbolo in cui trovano ancora spazio gli echi del mito che Barrie aveva voluto così chirurgicamente e quasi “maternamente” – non paternalisticamente – instillare nel suo personaggio. Se proprio volessimo cercare una prova ulteriore del fatto che la crescita di Peter Pan è avvenuta eccome, potremmo aggrapparci per il momento a una seconda nota trasposizione cinematografica, il *Hook – Capitan Uccellino firmato Steven Spielberg del 1991*, in cui uno splendido Robin Williams veste i panni dell'avvocato ispirato al “diavoletto” di Barrie.

In quel discorso al *St. Andrews College* Barrie (2006) indugia una sola volta in una sorta di autocitazione, quando confessa: «lo studente di cui parlo è “il ragazzo che non crescerà mai”» (p. 31).

Non “che non vuole crescere”, ma che in qualche modo non può crescere. Quando 60 anni dopo lo psicologo Dan Kiley (1983) pubblica il suo saggio più noto, la sindrome di Peter Pan diventa un grosso catino in cui riversare tutto perché molto poco si è compreso a proposito di questo personaggio che aveva avuto immediata fortuna in teatro e nel cuore di bambini e adulti “nuovi”, vale a dire individui figli di un’epoca che stava per mettere in discussione tutto, dalle conquiste scientifiche in merito al funzionamento dell’universo a quelle psichiche relative al “funzionamento” di quella che qui potremmo chiamare – in chiave hillmaniana (Hillman, 1997) – anima. Quella sindrome somiglia più a una *reductio ad unum* di concetti chiave nella formazione dell’uomo che invece in quel discorso accademico Barrie (2006) aveva delineato con cura:

Coraggio. Non penso [...] abbia a che vedere con il fatto che dovette diventare troppo solenni prima del tempo. Vi avranno indottrinato per ore sul fatto che non potete perdere le occasioni d’oro. Eppure alcune di esse sono tali solo perché le facciamo sfuggire. [...] Dovete sempre avere ben presente che quello che fate qui non è solo arrancare verso una competenza. Forse questo deve essere il vostro fato, ma combattetelo e allora, anche se fallite, sarete ancora tra gli eletti, tra coloro di cui abbiamo parlato. Molti coraggiosi alla fine si sono dovuti rassegnare, ma ci sono anche quelli che sono stati contenti di sé fin dall’inizio (pp. 32-33).

Altro che “ragazzo che non voleva crescere”: come sottolineano acutamente gli studiosi del collettivo Hamelin (2002), la figura di Peter Pan che

dicendo di non voler crescere pone la crescita come questione non scontata, ma problematica, dubitabile e discutibile, è diventata l’icona del Novecento. Da allora – a livello individuale e collettivo, sociale e culturale – si è tenuto fede al suo presupposto, alla possibilità di un’opposizione radicale all’adultismo, alla sua ostinazione a non cambiare, a non cedere, a volere, semmai, regredire, in un delirio in cui si mescolano e si confondono senso di onnipotenza, irriducibile malinconia, attrazione e repulsione per la morte, una vertigine accarezzata e

sfiolata continuamente, ma anche rigorosamente occultata, esorcizzata, non presa per vera (p. 5).

La questione peterpanesca – o meglio, peterpanica, per un primo riferimento al semidio Pan della mitologia greca – è insomma inesauribile perché complessa, proprio come l'uomo che si affaccia sul Novecento. Pur se rivolto alla lezione novecentesca di Svevo della *Coscienza*, Magris (1999) fa notare che nel XXI secolo ormai l'individuo

sa di essere soltanto il luogo in cui le contraddizioni e le lacerazioni del reale si scontrano e si sovrappongono, senza risolversi. Anziché essere la volontà e l'intelligenza che ordinano e compongono il caotico fluire della vita, l'uomo si accorge di essere solo il campo di battaglia delle centrifughe e innumerevoli forze dell'esistenza, il devastato terreno sul quale esse si affrontano e si dilanano (p. 6).

Eccolo anche qui il nostro Peter Pan, il “luogo” delle contraddizioni e delle lacerazioni, il campo di battaglia delle centrifughe forze dell'esistenza, un campo di battaglia persino “visibile” in questo caso: nel 1901, infatti, un anno prima dell'apparizione di Peter Pan ne *L'uccellino bianco*, Barrie aveva realizzato in sole due copie un bizzarro volumetto dal titolo *The boy castaways of Black Lake island*. Il libro, il cui titolo richiama *The Coral Island* R. M. Ballantyne (1857), raccoglieva i ricordi delle “terribili” avventure vissute dai fratelli Llewelyn Davies (George, John-Jack, e – non per caso – Peter; più tardi saranno in tutto cinque, “i five”) in quell'estate al *Black Lake Cottage* di Farnham, nella contea del Surrey in Inghilterra, tenuta che lo “zio Jim” aveva affittato per far divertire e crescere i suoi amatissimi bambini.

The boy castaways è un volume fotografico, con poche didascalie, in cui quel campo di battaglia prende forma nelle lotte con feroci animali e con pirati, nelle metamorfosi di ovidiana memoria, nelle battute di caccia e pesca dei giovani, nelle pose teatrali eppure naturalissime dei fratelli. Soprattutto è in questo proteiforme e persino crossmediale dispositivo che possiamo vedere nascere, in mezzo alle ombre delle fotografie scattate dallo stesso Barrie, la

figura di Peter Pan, il suo corredo iconografico, il suo incipit narratologico, le atmosfere della ventura *Neverland*. Curioso che il libro contenga una sorta di introduzione che sarebbe stata scritta da Peter Llewelyn Davies, all'epoca poco più che quattrenne, in cui sostiene che «I have still therefore a vivid recollection of that strange and terrible summer, when we suffered experiences such as have probably never before been experienced by three brothers» (Barrie, 2011, p. 349). Inoltre di se stesso scrive: «of Peter I prefer to say nothing, hoping that the tale, as it is unwound, will show that he was a boy of deeds rather than of words», concludendo che se il libro «teaches him by example lessons in fortitude and manly endurance, we shall consider that we were not wrecked in vain» (p. 349). Lo stesso coraggio di cui Barrie discetta nel corso di tutto il suo discorso da Rettore del *Saint Andrews*, ma soprattutto la strenua volontà di far ascoltare la viva voce dei protagonisti delle storie, come a voler risolvere quell'enigma tipico della letteratura per ragazzi – «the impossibility of children's fiction» (Rose, 1984) – per cui il pubblico cui l'opera è destinata non può essere anche l'autore diretto della stessa. È per questo che anche quando pubblica l'opera teatrale, Barrie (2011) la fa precedere da un'introduzione in cui svela: «Some disquieting confessions must be made in printing at last the play of Peter Pan; among them this, that I have no recollection of having written it» (p. 375). «Some of you were not born when the story began», sottolinea lo scrittore scozzese,

sometimes you swung back into the wood, as the unthinking may at a crossroad take a familiar path that no longer leads to home; or you perched ostentatiously on its boughs to please me, pretending that you still belonged; soon you knew it only as the vanished wood, for it vanishes if one needs to look for it (p. 376).

Splendida in questo caso la metafora del bosco, ma ancor più quella della casa cui fa riferimento più avanti, che richiama così da vicino le parole di Freud (1991) per cui l'Io «non solo [...] non è padrone in casa propria, ma deve fare assegnamento su scarse no-

tizie riguardo a quello che avviene inconsciamente nella sua psiche» (p. 11). Barrie (2011), infatti, allo stesso modo dichiara che

some say that we are different people at different periods of our lives, changing not through effort of will, which is a brave affair, but in the easy course of nature every ten years or so. I suppose this theory might explain my present trouble, but I don't hold with it; I think one remains the same person throughout, merely passing, as it were, in these lapses of time from one room to another, but all in the same house (p. 378).

La immaginifica disamina di Barrie in questo caso investe in pieno la formazione, ed è dunque indizio privilegiato per comprendere come il romanzo, anzi i romanzi di Peter Pan siano in tutti i sensi *Bildungsroman*. Lo stralcio che qui si riporta è una pagina luminosa di grande letteratura:

Here is that boy again some four years older, and the reading he is munching feverishly is about desert islands; he calls them wrecked islands. He buys his sanguinary tales surreptitiously in penny numbers. I see a change coming over him; he is blanching as he reads in the high-class magazine, Chatterbox, a fulmination against such literature, and sees that unless his greed for islands is quenched he is for ever lost. With gloaming he steals out of the house, his library bulging beneath his palpitating waistcoat. I follow like his shadow, as indeed I am, and watch him dig a hole in a field at Pathhead farm and bury his islands in it; it was ages ago, but I could walk straight to that hole in the field now and delve for the remains. I peep into the next compartment. There he is again, ten years older, an undergraduate now and craving to be a real explorer, one of those who do things instead of prating of them, but otherwise unaltered; he might be painted at twenty on top of a mast, in his hand a spy-glass through which he rakes the horizon for an elusive strand. I go from room to room, and he is now a man, real exploration abandoned (though only because no one would have him) (pp. 378-379).

Ecco emergere una chiara formulazione di un *topos* letterario che l'autore fa proprio, quello dell'isola: se Peter non abbandonerà la sua "fame di isole", sarà perduto per sempre. Ma Pan si perderà, Pan non abbandonerà l'isola, e inoltre Barrie ci confida con

estrema delicatezza che la maggior parte di noi decide di sotterrare quelle “*wrecked islands*”, di relegarle a uno spazio irraggiungibile, persino dimenticabile. C’è qualcuno che di tanto in tanto riprende in mano un cannocchiale e scruta l’orizzonte in cerca di “*an elusive strand*”, ma infine demorde e abbandona l’esplorazione: quel “nessuno lo avrebbe accettato” finale è una sentenza tremenda. Perché nessuno accetta chi non vuole crescere, sebbene nessuno accetti di crescere, di crescere in questo inedito contesto storico in cui «ciò che è andato dovunque in crisi è il fondamento dell’esistenza, la base di valori su cui poggiare la propria persona e affondare le proprie radici, onde crescere su di essa e abbracciare il mondo dall’altezza che si è raggiunta» (Magris, 1999, p. 7).

Continua a essere vera allora l’ipotesi di Hamelin (2002) secondo cui

i nuovi giovani, propriamente, oggi non *possono* crescere, la loro attuale eterna adolescenza non è veramente né una fuga né un rifiuto dell’adulthood, per il semplice fatto che nel loro mondo essi difficilmente avranno incontrato qualche adulto e, se casualmente c’è stato, comunque non sarà stato da niente legittimato. C’è un aspetto benefico, perfino salvifico, in Peter Pan, che oggi è trascurato, non capito, non coltivato, perché seguirne la parte più immediatamente conveniente, quella capricciosa, egocentrica, intollerante, deve essere parso più interessante e facile a un’epoca che ha visto moltiplicarsi, per tante persone, le possibilità materiali e il senso di onnipotenza stoltamente collegato ad esse. Questo aspetto positivo, che è invece puramente spirituale, è stato segnalato e colto dai poeti, dagli scrittori, dai creatori di figure (p. 6).

Ed è questo aspetto positivo, spirituale che qui si vuole approfondire.

2. “Il romanzo che non c’è”: Peter Pan come Bildungsroman

Secondo Franco Moretti (1999) il romanzo di formazione – *Bildungsroman* – avrebbe avuto origine dal momento in cui «l’Europa precipita nella modernità: ma senza avere una cultura

della modernità. [...] La gioventù viene dunque scelta al posto degli altri mille segni possibili – perché permette di accentuarne dinamismo e instabilità» (p. 24). Il *Bildungsroman* fa insomma proprie le istanze di una sorta di gioventù del mondo ed elegge la gioventù stessa a rappresentante di un nuovo mondo *in fieri*: «“al confine di due epoche, e nel punto di passaggio dall’una all’altra”, come scrive Bachtin, il romanzo di formazione si colloca anche nel punto di passaggio tra due classi sociali: tra borghesia e aristocrazia» (p. 10). Ma Moretti supera la distinzione bachtiniana (Bachtin, 1988) per giungere a una più complessa idea di romanzo di formazione come di un compromesso inevitabile – una tregua? – nelle difficili fasi di passaggio da un’epoca all’altra: esso è, ad esempio, anche il racconto delle cose, cioè del mondo che comincia ad affollarsi di “cose” e a cui l’uomo, lo scrittore e l’artista, inizia a dedicare attenzione più che in precedenza, contaminando anche i propri linguaggi espressivi.

Nella definizione di Moretti il romanzo di formazione si esprimerebbe inoltre in due diversi principi organizzativi del testo: da un lato quello di classificazione, dall’altro quello di trasformazione. E se il primo è teleologico, conduce cioè a un fine, lo scopo della maturità, nel secondo «da gioventù non sa e non vuole più tradursi in maturità: vede, anzi, in tale possibile “conclusione”, una sorta di tradimento, che *la priverebbe* di senso» (Moretti, 1999, p. 27). In verità nel romanzo di formazione finiscono per agire entrambi questi principi,

giacché la contraddizione tra opposte valutazioni della modernità e della gioventù, o tra opposti valori e rapporti simbolici, non è un difetto – o magari è anche un difetto – ma è soprattutto il paradossale principio di funzionamento di larga parte della cultura moderna. Si pensi ai valori menzionati più sopra: libertà e felicità, identità e mutamento, sicurezza e metamorfosi – benché in contrasto tra loro, essi sono tutti egualmente importanti per la mentalità occidentale moderna. Essa ne esige la *compresenza*, per quanto ardua (p. 28).

In un passaggio successivo, quando analizza in particolare la produzione dickensiana, Moretti si pone una domanda interes-

te anche per le nostre riflessioni attorno al *Peter Pan* come romanzo di formazione – o di de-formazione: «Non sarà che la superficie “romanzesca” di queste opere sia sorretta punto per punto da un’ossatura più antica, più “adatta” all’infanzia, e da essa facilmente riconoscibile? Non sarà, insomma, che questi romanzi siano, sotto sotto, delle fiabe?» (p. 219). Moretti parla di “superficie romanzesca”, ponendo peraltro in corsivo l’aggettivo, e noi sappiamo che prima che opera teatrale e film Disney o hollywoodiano, è dentro e dietro la densa superficie romanzesca de *L’uccellino bianco* che Peter Pan muove i suoi primi passi e voli.

Ancora secondo Moretti (1999),

Al di là della congiuntura rivoluzionaria, dunque, la compresenza di borghesia e aristocrazia nel *Bildungsroman* si può forse spiegare ipotizzando che la classe borghese abbia riutilizzato (o imitato, o ereditato, o come si vuole) dei tratti tipici del modo di vita aristocratico; che il borghese, insomma, sia una sorta di compromesso vivente tra “se stesso” e la vecchia classe dominante. Si avverte in questi romanzi un dubbio ricorrente – al di fuori del lavoro, che cos’è il borghese? Cosa fa? Come vive? – e una risposta anch’essa ricorrente: è un curioso miscuglio di vecchio e di nuovo, dall’identità incerta e molteplice. Ecco, domanda e risposta sono come l’inizio e la fine della gioventù moderna: di questa strana stagione “aristocratica” dell’esistenza borghese, in cui si compie l’aggiustamento simbolico tra i due modelli di vita (p. 11).

Una sorte non dissimile accade all’infanzia proprio negli stessi anni di massimo fulgore del romanzo di formazione. Rispetto all’aristocratico, il borghese è un uomo nuovo il cui stile di vita merita di essere indagato e al contempo fondato, proprio come rispetto a una infanzia fino a quel momento inesistente: la borghesizzazione della società vede di fatti anche l’affermarsi della dignità e necessaria preservazione di questa centrale stagione della vita dell’uomo. Non possiamo non constatare che la letteratura – pensiamo anche solo alla Alice di Carroll (1865) o al Pinocchio di Collodi (1883) – comincia allo stesso modo a domandarsi: che cos’è il bambino? Cosa fa? Come vive? Tutti interrogativi che giungeranno intatti fino a un secolo più tardi, quando sarà soprat-

tutto il *picturebook* – la cui alba si colloca in area inglese alla fine dell'Ottocento, ma che esplose a metà Novecento – a indagare a fondo la natura dell'infanzia (Grilli, 2023), assai somigliante a quel «curioso miscuglio di vecchio e di nuovo, dall'identità incerta e molteplice» (Calabrese, 2013, p. 138).

Nell'analisi di Calabrese (2013),

sviluppando in parte le intuizioni di Lukàcs, si possono dunque affiancare al *Bildungsroman* inteso come romanzo di una *formazione riuscita* [corsivo nostro] forme narrative caratterizzate da una formazione negativa, istituendo quasi una dialettica fra *Bildungsroman* e *Verbildungsroman*, dove la *Verbildung* (formazione negata o de-formazione) si verificherebbe quando il percorso si conclude nella disforia, nel fallimento e nel disinganno sono al suicidio o alla morte del protagonista (p. 140).

Se «Peter Pan may refuse to grow up, but he also will not die» (Barrie, 2011, p. 8), molti dei suoi “Compagni Sperduti” invece non sono che ragazzi passati nell'aldilà e in un al di là, un altrove, incarnando la metafora di bambini morti, o meglio di infanzie morte, seppellite. Perché il rischio della “scoperta” dell'infanzia è altresì il rischio di una sua “normalizzazione”, di un suo “seppellimento”. Questa diventa una fase interessante perché «il *Bildungsroman* inizia a uscire dai canoni della letteratura per adulti e entra nella letteratura per l'infanzia» (Calabrese, 2013, p. 146): qui Calabrese mostra soprattutto tre esempi, *Le avventure di Pinocchio* di Collodi, *Cuore* di De Amicis e *Tigre reale* di Verga; ma è più avanti che la riflessione investe, in una certa misura, l'opera di Barrie. Il riferimento di Calabrese non è diretto, bensì “mediato” dall'analisi di *Pippi Calzelunghe* (1945) di Astrid Lindgren come romanzo di formazione: secondo lo studioso, infatti, «le pillole cunegunde cioè pillole prodigiose che consentono di restare bambini per sempre, [sono] un equivalente del volo di Peter Pan verso l'Isola-che-non-c'è» (Calabrese, 2013, p. 148). C'è qualcosa di molto più profondo celato dietro questa analogia. C'è l'idea che il *Bildungsroman* novecentesco cambi completamente pelle rispetto a quello ottocentesco (Bernardi, 2011) sempre per quell'intuizione morettiana di contribuire alla formazione di una cultura della mo-

dernità: il romanzo di Peter Pan di Barrie allo stesso modo contribuisce alla formazione di quella cultura della modernità in fatto di infanzia che percorrerà tutto il XXI secolo (Boas, 1966; Key, 1900). Se l'anti-romanzo joyciano può dirsi certamente una parafrasi del caos che distinguerà tutto il corso del secolo breve – o lunghissimo, mai davvero terminato – fino a oggi, così *L'uccellino bianco* di Barrie, con la sua non-trama sembra a sua volta anticipare le convulsioni testuali e narrative di Joyce e quelle umane della storia sociale e psichica del Novecento, ponendosi pienamente, per ragioni strutturali intrinseche e contenutistiche, come Bildungsroman. A questa lettura testuale se ne aggiunge poi una visuale, che affonda le radici in quel surrealismo che il suo primo illustratore Arthur Rackham catturerà con un gusto, una finezza e una immaginazione senza eguali. La peculiarità di quest'opera evidentemente

sta nella forma – ma meglio sarebbe dire la non-forma – di questo bizzarro non romanzo, in cui tutto si fonde e si confonde. Recuperarne i fili della trama è operazione tanto ardua quanto forzata; “sarebbe come vivisezionare un folletto”, scriveva un recensore del Times all'indomani della pubblicazione (Barrie, 2020, pp. 15-16).

3. *Il romanzo (perturbante) della formazione materna*

Degli innumeri indizi di formazione (e de-formazione) disseminati nell'opera più celebre di Barrie, in questa occasione è utile soffermarsi su un tema inevitabile, dal momento che le avventure di Peter Pan prendono le mosse da un abbandono che ha a che fare con il delicatissimo territorio del materno. C'è da dire che risulta sin troppo facile disvelare come alcune delle dinamiche narrative in cui si muove Peter Pan sembrano giungere direttamente dalle vicende biografiche del suo ideatore. Non si dimentichi nemmeno che con Barrie siamo all'apice della cosiddetta “fiaba d'autore”, una fiaba cioè che, sin dalla tradizione inaugurata da Andersen, non è più mero raccolto/raccolta di materiale narrativo preesistente, bensì sua rielaborazione in un'opera che è “intera-

mente” frutto della fantasia del suo autore o della sua autrice (Boero & De Luca, 2009). Quest’ultima è un’affermazione che potrebbe essere presto smentita, se solo si pensa al legame intimissimo tra la fiaba e il mito, di cui Peter Pan è un anello chiave: impossibile non riconoscere l’ascendenza mitologica del fauno Pan, se già nel nome stesso del suo piccolo protagonista Barrie ha voluto fornirci una prova evidente (Merivale, 1969). Le *Metamorfosi* di Ovidio (2008), in particolare, raccolgono un patrimonio straordinario di credenze e culti popolari pagani che di millennio in millennio hanno subito metamorfosi così radicali da trasformare un semidio per metà uomo e per metà capra in un bambino *betwixt-and-between*, metà e metà, un “Fraffrà” (Barrie, 2020, p. 142) che «cavalca una capra e al contempo suona il piffero» (pp. 199-200). Nel racconto di Ovidio la splendida ninfa dei boschi – un’amadiade – Siringa viene notata da Pan, un satiro, un fauno, un demone per metà uomo e metà capro che viveva nei boschi in tenebrose caverne, ma lei, spaventata e al contempo avvezza a prendersi gioco delle ombrose divinità che popolavano quelle radure – l’ambiguità è un elemento cardine della letteratura, dunque anche del mito e della fiaba – chiede alle sorelle fluviali di mutare il suo aspetto, e così è trasformata in un fascio di canne palustri:

il vento tra le canne produsse un suono tenue, simile a un lamento. Pan, sorpreso, dall’inusitato fenomeno e colpito dalla dolcezza della voce, promise: “Questo rapporto vocale tra me e te durerà in eterno!” e costruì uno strumento fatto di canne ineguali, tenute insieme tra loro da cera, cui conservò il nome della fanciulla... (Ovidio, 2008, p. 95).

Ma c’è qualcosa di persino più antico, ancestrale nel rapporto tra Peter e Pan, e tra i due “caratteri” e le questioni del rapporto con il femminile, ambedue caratterizzati «da un forte complesso materno, quindi nevrotico», che in Peter Pan si manifesta nel suo rapporto con Wendy, improntato alla ricerca perenne di una divinità materna» (Terrusi, 2017, p. 394). Secondo la ricostruzione di Hillman, riferendosi all’Inno omerico, il semidio Pan era infatti stato «abbandonato alla nascita da sua madre, una ninfa dei boschi, ma avvolto in una pelle di lepre da suo padre Hermes (l’esser

generato da Hermes mette in rilievo l'elemento mercuriale presente nello sfondo di Pan)» (Hillman, 1977, p. 51).

James Matthew Barrie era nato nel 1860 a Kirremuir, piccolo paese del Nord della Scozia, nono figlio di Margaret Ogilvy e di David, artigiano. La madre era una donna forte e indipendente, tanto da conservare per tutta la vita il suo cognome, ma quando il figlio appena quattordicenne David muore prematuramente per una caduta sul ghiaccio con i pattini, la sua vita diventa un incubo di depressione da cui non riuscirà mai a risollevarsi. James aveva solo sette anni e suo fratello era evidentemente il prediletto di mamma Margaret, eppure «le starà vicino cercando di confortarla in ogni modo e di “sostituirsi” a quell'irraggiungibile fratello in cui già si comincia a prefigurare il personaggio del “ragazzo perduto”» (Mochi, 2017, p. 10). Con tutta probabilità è qui che «James matura il suo progetto fantastico – quello di essere David, il ragazzo meraviglioso che non sarebbe mai cresciuto» (pp. 18-19). Ma a Barrie toccherà pur crescere, laddove Peter non vorrà farlo: come rimarginare allora questa contraddizione? Una ferita che di fatto non sarà mai sanata (Birkin, 1979; Dumbar, 1970), e di cui la vicenda romanzesca e sociale di Peter Pan rispecchia tutto il dolore e la felicità, l'ansia e la paura e la pura volontà di vivere. Alla madre Barrie dedicherà nel 1896 un libro intitolato proprio *Margaret Ogilvy* che ripercorre in chiave romanzesca la biografia di lei, e in cui possiamo leggere pagine toccanti e tremende come questa:

Mia madre stava sempre a letto con accanto il vestitino da battesimo, io mi affacciavo alla porta e poi mi ritiravo sulle scale a piangere. Non so se fu il primo giorno o molti giorni dopo che venne da me mia sorella [...] e mi disse, torcendosi le mani dall'ansia, di entrare in camera e dire a mia madre che aveva ancora un bambino. Allora entrai, tutto eccitato, ma la stanza era buia, e quando sentii la porta chiudersi, e dal letto non veniva nessun rumore, ebbi paura e restai immobile. Forse ansimavo, o forse piangevo, perché dopo un po' sentii una voce, debole come mai l'avevo sentita prima, dire “Sei tu?”. Quel tono, credo, mi faceva male, perché non risposi, e poi la voce disse ancora, più ansiosa, “Sei tu?”. Io pensavo che stesse parlando a mio fratello morto, e dissi con una vocina spaurita, “No, non è lui, sono solo io”. Poi sentii un

grido, e mia madre si girò nel letto, e sebbene fosse buio sapevo che stava tendendo le braccia» (Mochi, 2017, p. 53).

Come già ricordato, ne *L'uccellino bianco* (Barrie, 1902/2020) Peter Pan ha appena una settimana di vita, è volato via dalla finestra della camera di sua madre per andarsene nei giardini di Kensington, dove incanta e incarna da subito «l'orchestra delle fate»: sono loro che, dopo aver ballato fino allo sfinimento, gli chiedono di esprimere un desiderio. Il nostro “fauno” desidera tornare da sua mamma, ma le fate quasi si oppongono: «non hai un desiderio più grande di questo?». Peter chiede allora di esprimere due desideri più piccoli, ma il primo resta «quello di andare dalla mamma, con la facoltà di tornarsene ai Giardini nel caso lei lo avesse deluso. Quanto al secondo desiderio, preferiva tenerlo di riserva». Peter

quando raggiunse la finestra della mamma aveva già deciso che il suo secondo desiderio sarebbe stato diventare un uccello. La finestra era spalancata, proprio come aveva immaginato, così entrò dentro svolazzando, mentre la mamma dormiva. Peter si posò delicatamente sulla sponda di legno ai piedi del letto e la guardò attentamente. Era sdraiata con una mano sotto la testa, e l'incavo sul cuscino gli sembrava un nido rivestito dai bei capelli castani ondulati. [...] Era davvero felice di avere una mamma tanto bella. Però lei aveva l'aria triste, e lui sapeva il perché. Mosse un braccio come per stringere qualcosa, e lui sapeva cosa avrebbe voluto stringere. “O mamma!”, disse Peter tra sé. “se solo tu sapessi chi c'è seduto sulla sponda ai piedi del letto (Barrie, 2020, p. 168).

Eppure Peter non sveglia sua madre: «Ma perché Peter resta così a lungo sulla sponda, perché non dice alla mamma che è tornato?» (Barrie, 2020, pp. 165-167). Se lo chiede Barrie stesso, ed è una questione che lascia un interrogativo ancora aperto dalle molte possibilità di risposta, sebbene senza soluzione. Forse il bambino James vuole tornare dai Bimbi Perduti perché lì è anche suo fratello David, e lui è appunto Pan, Pan il demone, Pan il fauno, Pan lo psicopompo, Pan il suonatore di Siringa. Siringa è la sua mamma, ma è anche la sua donna, la sua compagna, con tutta

quell'ambigua femminilità che caratterizzerà il personaggio di Wendy, anche lei metà-e-metà, fra il ruolo di madre e quello di compagna, amica, amante. E come Siringa, che Pan voleva in sposa, scompare per riapparire nel suono del flauto, Peter Pan/Barrie sa che ha perso e perderà per sempre la sua mamma e la sua sposa, allora non resta che suonare il concerto di flauto alle sue fate e alla sua fata materna: intona «col suo piffero una deliziosa ninnananna per la sua mamma. L'aveva composta lì per lì, ispirato dal modo in cui aveva detto "Peter", e non smise di suonarla fin quando non le tornò sul volto un'espressione felice» (Barrie, 2020, p. 168). Solo in sogno la madre di Peter e di James pronuncia anche il suo nome. Non resta che immaginare di poter stringere ancora una volta, di essere stretto ancora e forse una prima volta. Accadrà con Wendy, ma sarà tutta un'altra insanabile storia, dal ditale scambiato per un bacio ai capricci di gelosia della fata Trilli.

La presenza di questo cordone con il tema del materno si lega fortemente al concetto di *Unheimlich* introdotto da Sigmund Freud nel 1919, 17 anni più tardi dalla comparsa di Peter Pan sulle scene letterarie. *Unheimlich* è un termine tedesco che abbiamo imparato a tradurre con "perturbante", ma che col tempo gli studiosi hanno via via affinato nelle sfumature di significato da restituire a chi ha poca dimestichezza con la lingua originaria. *Unheimlich* andrebbe difatti tradotto, più letteralmente, con "non familiare", contenendo sia *-heim*, casa che *un-*, prefisso di negazione. Il "perturbante" è insomma un termine che, mentre Freud stesso definisce come difficilmente o almeno diversamente traducibile in italiano e in portoghese, conserva in sé una insanabile contraddizione: è il non familiare che emerge nel familiare, e che per ciò lo rende spaventoso, angosciato, perché estraneo, lontano da noi fino a quel momento (Freud, 1991). Freud riporta anche una definizione di Schelling per cui *unheimlich* sarebbe tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è riaffiorato. Significativo che inoltre nello stesso saggio lo psicanalista faccia riferimento al dizionario tedesco dei fratelli Grimm, noti soprattutto in quanto autori – raccoglitori – di quelle fiabe (1812-1855) che so-

no via via “scivolote” sempre più nella letteratura per l’infanzia. E nel perturbante (Miglio, 2015): perché chi potrebbe negare il fatto che pur essendo fiabe “del focolare” molti di quei racconti hanno un che di angoscioso e orrorifico? Eppure essi raccontano spesso episodi domestici, familiari, e il non-familiare emerge proprio da questa improvvisa disvelante familiarità. Peter Pan, il neonato di soli sei giorni in pochi attimi passa dall’essere tra le braccia della madre a una finestra sbarrata con quella stessa madre che tiene in grembo un altro bambino, e in un lampo – in un volo – trascorre dal familiare al non-familiare e viceversa. E qualcosa di celato fino a quel momento riaffiora. Secondo la studiosa di fiabe Warner (2021),

il Perturbante freudiano non scaturisce dalla minaccia di mostri, streghe e altre fantasie in agguato nella fiaba, ma è innanzitutto l’effetto di un profondo turbamento innescato da qualcosa di consueto, cioè familiare, che risveglia il ricordo represso di un desiderio proibito (p. 126).

Dovremmo tenere in gran cura i molti divieti che ci sono stati imposti: essi si rivelano uno scrigno che i più coraggiosi riapriranno per reimpossessarsene in qualità di vecchi e al contempo nuovi desideri. Per questo «“non familiare” coglie meglio il modo in cui nelle fiabe la realtà è trasfigurata in stranezza, il modo in cui queste agiscono come uno specchio molto particolare delle relazioni familiari o della mera sopravvivenza» (Warner, 2021, p. 123). È così che

Peter Pan è allo stesso tempo un bambino vero e proprio e la creatura onirica di un bambino, l’eroe archetipico sia dei racconti magici di fate sia dei racconti d’avventura. In realtà, è così archetipico che si comincia quasi a credere all’affermazione di Barrie sulla sua commedia: “non mi ricordo di averla scritta”. Pare che Peter non sia soltanto l’invenzione di uno scrittore, ma un personaggio della mitologia (Carpenter, 1985, p. 180).

4. Una conclusione che non c'è

Nell'introduzione al *Peter Pan* teatrale per Feltrinelli, soggetto dell'opera in cui il protagonista è ormai già pre-adolescente, Francesco M. Cataluccio esordisce con un ricordo personale intimo ed emblematico: «Peter Pan chiamavamo, al liceo, un amico che spingeva, e cercava di vivere, le nostre utopie oltre il già scarso realismo allora imperante. Alcuni anni dopo M. se n'è andato, raggiungendo prima di noi, con uno sparo, il Paese che non c'è» (Cataluccio, 2023, p. 7). È una testimonianza commovente, per la delicatezza e l'acume di chi la scrive: è sorprendente allora la maniera in cui lo stesso Cataluccio, ancora a fine scorso millennio, derubrica la figura di Peter Pan, così profondamente e drammaticamente incarnata in quell'amico richiamato alla memoria, all'ormai insopportabile limitante cliché di un eroe/antieroe «archetipo dell'infantilismo che dilaga nel mondo moderno» (Cataluccio, 2023, p. 9). Si dovrebbe inveire, intanto, sull'uso così superficiale del termine che lo stesso studioso pone in corsivo: *infantilismo*. Perché se abbiamo impiegato secoli a riconoscere all'infanzia e alla “sua” letteratura una natura propria e peculiare (Beseghi & Grilli, 2011), annullandone l'identificazione con una stagione da abortire al più presto perché lasci spazio all'unica vera natura, quella dell'adulto – responsabile e tutti gli altri aggettivi che ci sovengono in proposito – allora dobbiamo anche riconoscere che infantilismo – e sindrome di Peter Pan – non può più essere il termine né la macrocategoria adatta a contenere questa sorta di tendenza all'irresponsabilità, all'incapacità di prendere decisioni, all'ignavia di fronte a un mondo che non funzionerebbe se fosse popolato da gente rimasta incollata alla natura bambina, cioè a uno stato di natura inferiore. Piuttosto: il mondo gestito dagli adulti non affetti dalla sindrome di Peter Pan “funziona”?

Abbiamo detto in principio di questo intervento che la crescita di Peter Pan è infine a suo modo avvenuta pur nella sua stessa negazione: è impossibile non crescere, in fondo, come è “impossibile”, nella definizione di Rose (1984), la letteratura per bambini e ragazzi. In effetti sebbene Peter Pan esordisca a teatro nel 1904,

Barrie rimaneggerà il testo della pièce fino all'edizione "definitiva" del 1928; nel frattempo nel 1906 pubblica *Peter Pan nei giardini di Kensington*, estrapolando la sezione in cui si narra di questo strano folletto dal contesto del meta-romanzo *L'uccellino bianco*, e nel 1911 *Peter e Wendy*, la trasposizione in prosa del testo teatrale, pur con diverse modifiche. Nella descrizione con cui Barrie introduce e contestualizza le scene dell'atto I di quel Peter Pan teatrale del 1928 (che dal 1904 ebbe un successo di pubblico incredibile) leggiamo: «All the characters, whether grown-ups, or babies, must wear child's outlook on life as their only important adornment» (Barrie, 2023, p. 36). Nella traduzione italiana di Patrizia Farese "grown-ups" viene tradotto con adulti, ma si può avanzare qualche dubbio: letteralmente lo scrittore si riferisce ai "cresciuti", a coloro che hanno potuto, voluto o dovuto farlo. Cos'è, cosa significa essere adulti, essere cresciuti. Cos'è, chi è un adulto? Pochi altri dettagli distribuisce Barrie sul «little boy» (Barrie, 2023, p. 44) che viene tradotto con "piccolo bambino": Peter Pan è invece più esattamente un ragazzo presentato dall'autore con poche righe come vestito «in autumn leaves and cobwebs» (Barrie, 2023, p. 58). Inoltre Peter Pan è in verità, nella pantomima teatrale, una ragazza sia nella prima al *Duke Theatre* del 1904 che nella trasposizione cinematografica del 1924: nel primo caso, infatti, si trattava dell'attrice Nina Boucicault, nel secondo di Betty Bronson. E se Boucicault aveva 37 anni, Bronson appena diciotto quando interpretò quel ruolo, scelta espressamente da Barrie stesso. Nel classico d'animazione Disney del 1953, invece, la figura disegnata da Mary Blair - un'artista donna, cosa fino a quel momento rara per la compagnia americana - è un ragazzo pubescente somigliante a un folletto che conserva ancora certe ambiguità di genere, vestito di verde e di foglie d'autunno. Infine nello splendido "sequel" diretto da Steven Spielberg nel 1991 Peter Pan è ormai un "cresciuto", un adulto interpretato magistralmente da Robin Williams, in cui le foglie spariscono forse "sotterrate" in una ventiquattre. Può essere utile notare a questo punto, ovvero nel momento in cui è stata scritta anche la pagina "adulta" di Peter Pan, che il linguaggio del corpo dell'attore Williams disvela un sorriso fresco

molto vicino a quel “child’s outlook” di Barrie. L’adulto Pan – Pan è davvero letteralmente e letterariamente tutto – sorride come a rivolgere non tanto un “crescerete” a noi lettori e spettatori, quanto piuttosto solo e semplicemente un sottinteso “capirete”: in fondo vivere non è soltanto crescere, ma più precisamente capire, non sempre comprendere, ma essere pronti a capire, a contenere, come suggerisce l’etimologia del termine, e a contenere anche il non ancora compreso. Quanti di noi sono pronti a (non) capire, a contenere la complessità del lavoro di Barrie? Crescere è un volo che non sempre vogliamo e su cui non sempre vegliamo, su cui non è sempre possibile vegliare. A farci crescere e a indagare cos’è ci ha pensato, pur alla sua maniera tragica e incontenibile, lo stesso Peter Pan, insegnandoci a dissotterrare isole con un po’ di polvere di fate, sfoggiando un sorriso da cui le stesse fate poi avrebbero origine. E stando in questa indicibile contraddizione, che somiglia all’ambiguità oracolare dei miti classici: «Peter Pan è molto vecchio, ma, poiché in realtà lui ha sempre la stessa età, questo non ha alcuna importanza» (Barrie, 2015, p. 176). Tutto resta ancora un poco nell’ombra, in quell’ombra che infine da un altro verrà a noi ricucita.

Bibliografia

- Bachtin M. (1988). Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo. In M. Bachtin, *L’autore e l’eroe*. Torino: Einaudi.
- Ballantyne R.M. (1857). *The Coral Island*. Nashville: T. Nelson & Sons.
- Barrie J.M. (1906). *Peter Pan in Kensington Gardens*. London: Hodder & Stoughton.
- Barrie J.M. (1911). *Peter and Wendy*. London: Hodder & Stoughton.
- Barrie J.M. (2006). *Coraggio, ragazzi* (edizione a cura di L. Scarlini). Torino: Bollati Boringhieri.
- Barrie J.M. (2011). *The Annotated Peter Pan* (edited by M. Tatar). New York-London: Norton & Co.
- Barrie J.M. (2015). *I romanzi di Peter Pan*. Milano: Oscar Mondadori [ebook] (Original works published 1906 and 1911).

- Barrie J.M. (2018). *The boy castaways of Black Lake island*. Independent Publisher (Original work published 1901).
- Barrie J.M. (2020). *L'uccellino bianco* (edizione a cura di G. Mochi). Venezia: Marsilio (Original work published 1902).
- Barrie J.M. (2023). *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere*. Milano: Feltrinelli (Original work published 1928).
- Bernardi M. (2011). *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*. Milano: Unicopli.
- Beseghi E., & Grilli G. (2011). *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*. Roma: Carocci.
- Birkin A. (1979). *J. M. Barrie and the lost boys*. London: Constable.
- Boas G. (2024). *Il culto della fanciullezza*. Milano: Mimesis (Original work published 1966).
- Boero P., & De Luca C. (2009). *Letteratura per l'infanzia*. Roma: Laterza.
- Calabrese S. (2013). *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Milano: Bruno Mondadori.
- Carpenter H. (1985). *Secret gardens: A study of the golden age of children's literature*. London: Allen & Unwin.
- Carroll L. (1865). *Alice's adventures in wonderland*. London: Macmillan and Co.
- Cataluccio F.M. (2023). Il dramma dell'immaturità. In J.M. Barrie, *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere*. Milano: Feltrinelli.
- Collodi C. (1883). *Le avventure di Pinocchio*. Firenze: Felice Paggi Libraio Editore.
- Dumbar J. (1970). *J. M. Barrie. The man behind the image*. London: Collins.
- Freud S. (1991). *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Galimberti U. (2011). *Freud, Jung e la psicoanalisi*. Milano: La Biblioteca di Repubblica.
- Grilli G. (2023). *Di cosa parlano i libri per bambini*. Roma: Donzelli.
- Hamelin (2002). Il secolo di Peter Pan. *Hamelin. Note sull'immaginario collettivo*, 2(3), 5.
- Hillman J. (1977). *Saggio su Pan*. Milano: Adelphi.
- Hillman J. (1997). *Il codice dell'anima: Carattere, vocazione, destino*. Milano: Adelphi.
- Key E. (2019). *Il secolo del bambino*. Parma: Edizioni Junior (Original work published 1900)
- Kiley D. (1983). *The Peter Pan syndrome: Men who have never grown up*. New York: Dodd, Mead.
- Magris C. (1999). *Itaca e oltre*. Milano: Garzanti.
- Merivale P. (1969). *Pan the goat-god: his myth in modern times*. Harvard: Cambridge University Press.

- Miglio C. (2015). La vera storia delle fiabe dei fratelli Grimm. In J. & W. Grimm, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*. Roma: Donzelli.
- Mochi G. (2017). *James Matthew Barrie. L'ombra di Peter Pan*. Firenze: Edizioni Clichy.
- Moretti F. (1999). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi [ebook].
- Ovidio. (2008). *Metamorfosi*. Milano: Rizzoli.
- Rose J. (1984). *The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction*. London: Macmillan.
- Terrusi M. (2017). Eterni, fanciulli, alati: neotenia, leggerezza e letteratura per l'infanzia. *Studi sulla Formazione*. 2017-2, 387-408.
- Warner M. (2021). *C'era una volta. Piccola storia della fiaba*. Roma: Donzelli.