

5. Il *romance* e la letteratura giovanile

A proposito del 'romance'

Se si consulta l'*Oxford English Dictionary* alla voce «romance», si avranno le seguenti definizioni:

- 1) il volgare francese, per opposizione al latino; poi passato a indicare le lingue romanze nel loro insieme;
- 2) un racconto cavalleresco in versi, poi anche in prosa;
- 3) una narrazione in prosa in cui si raccontano fatti che si allontanano dalla vita ordinaria;
- 4) il *romantic novel* (termine di difficile traduzione in italiano, valgano a esempio i romanzi di Walter Scott, non in quanto scritti nel periodo romantico ma per il loro contenuto romanzesco e pittoresco).

Romance è dunque un termine entrato nel lessico letterario per indicare le composizioni in volgare francese, cioè i romanzi cortesi (un genere che ha la sua fioritura tra il XII e il XIII secolo) che ci hanno raccontato le storie di Artù e dei cavalieri della tavola rotonda, e quindi in séguito, sul loro esempio, qualsiasi storia d'avventura e d'amore¹. Secondo la famosa tesi che sorregge il libro di Erich Köhler², i romanzi cortesi sono l'espressione letteraria della sfida della piccola nobiltà senza terra alla grande aristocrazia e alla nuova realtà mercantile e borghese. I termini chiave di questo codice ideologico-letterario sono: cavalleria, amor cortese, avventura. Il concetto che qui più interessa è quello di 'avventura'. Infatti, mentre dagli antichi il viaggio era avvertito più che altro come esilio³, nel codice cavalleresco l'avventura è un'impresa individuale che il cavaliere cerca spontaneamente per mettere alla prova il proprio valore e per migliorarsi (tanto su un piano guerriero quanto spirituale). L'avventura è, dunque, un segno di eccellenza, se non di distinzione: è il territorio di un ristretto numero di eroi che agiscono in base a ragioni ideali e che si distaccano dal mondo comune dei vili e

1. In inglese, il termine *romance* può indicare una qualsiasi storia d'amore, e anche quelli che da noi si chiamano 'romanzi rosa'.

2. E. KÖHLER, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1985.

3. Cfr. E. J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odisea al turismo globale*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1992, cap. I.

dei 'villani', che nulla sanno dell'avventura. Una rarefatta atmosfera fiabesca circonda le avventure del cavaliere cortese. Egli, infatti, non combatte contro nemici comuni e non compie imprese precisamente epiche, ma si scontra con mostri e orchi, incontra fate e altri esseri della tradizione folclorica. Idealmente, il cavaliere non combatte soltanto per sé, ma per il mondo: combatte contro le forze del *caos* (la foresta, i mostri...).

Esisteva, certo, un altro grande modello romanzesco precedente al poema cortese: il romanzo ellenistico⁴. Il romanzo di tipo greco – al contrario di quello cortese – è basato su intrecci simili a quelli della commedia. Esso presenta generalmente le disavventure di una coppia di giovani innamorati sullo sfondo di un vasto spazio mediterraneo: tempeste, rapimenti, pirati. Alla fine, i due innamorati si riuniscono (la ragazza, nel frattempo, si è dimostrata sovrumaneamente virtuosa). Dal momento della separazione a quello della riunione si estende il vasto mondo romanzesco: gli innamorati si rincorrono senza limiti di tempo e di spazio. Si può osservare che, per quanti anni siano verosimilmente passati, il tempo non ha lasciato i suoi segni sulla giovane coppia. Sebbene a lieto fine, l'avventura del romanzo greco è dunque piuttosto una disavventura, qualcosa che capita addosso all'eroe, ma che alla fine non lascia tracce. Nel romanzo cortese, invece, l'avventura è il segno di un privilegio e di una missione. Il romanzo di tipo greco è, in definitiva, un grande modello di intreccio (per quanto anche i tardi poemi cortesi e i poemi cavallereschi possano presentare a volte intrecci molto elaborati), mentre è al romanzo cortese che si deve la costituzione di un sovramondo sublime, fiabesco e poetico che diventerà per lungo tempo lo spazio proprio della poesia⁵. Dopo il recupero del romanzo ellenistico nel Rinascimento, le due dimensioni potranno venire a contatto. I tardi *romances* di Shakespeare⁶ (*Pericle [Pericles]*, *Cimbelino [Cymbeline]*, *Il racconto d'inverno [The Winter's Tale]*, *La tempesta [The Tempest]*, scritti tra il 1607 e il 1611), convenzionalmente definiti in italiano come «drammi romanzeschi», si servono di trame molto vicine a quelle del romanzo greco, ma la coloritura fantastica è molto più accentuata e possono fare la loro comparsa forze magiche più vicine alla tradizione celtica e a quella romanza.

Oltre ai due filoni del romanzo cortese e cavalleresco, si potrebbero ricordare la nascita del *conte de fées* come forma artistica (dopo le incertezze di Perrault, che

4. Il romanzo greco fiorì tra il II e il III secolo d. C. Alcuni degli esempi più famosi sono *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone, *la Storia di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, *Le Efesiche* di Senofonte Efesio, *Le Etiopiche* di Eliodoro e *Dafni e Cloe* di Longo Sofista.

5. Secondo C. S. Lewis, la costituzione del mondo poetico e romanzesco medievale ha alle sue spalle il processo di allegorizzazione degli antichi dèi compiuto dalla letteratura dei primi secoli. Questa lettura allegorica degli dèi implica sì il loro scadere a elemento decorativo, ma non implica «né per essi né per noi soltanto una perdita. Infatti l'elemento decorativo apre la strada all'elemento romanzesco: il poeta è libero di inventare, oltre i limiti del possibile, regioni arcane e meravigliose senza preoccuparsi d'altro. [...] Con il pretesto dell'allegoria si è insinuato di soppiatto qualcosa di diverso e di così importante che persino il *Roman de la Rose* ne è un'incarnazione solo temporanea – un qualcosa che, con nomi diversi, si annida alle spalle di quasi tutta la poesia romanza. Intendo dire l'«altro mondo», non quello della religione ma quello della fantasia, la terra promessa, il paradiso terrestre, il giardino a oriente del sole e ad occidente della luna» (C. S. LEWIS, *L'allegoria d'amore...*, cit., p. 73).

6. Sul *romance* in quanto teatro non-tragico cfr. G. LUKÁCS, *Scritti sul romance*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1982.

pubblicò le sue fiabe sotto il nome del figlio⁷) e l'irruzione settecentesca (attraverso la Francia, con la traduzione di Galland) di una tradizione non europea: quella orientale delle *Mille e una notte*.

L'avvenimento che comunque segna maggiormente la storia dell'uso critico del termine *romance* è l'affermazione del romanzo realistico (*novel*, in inglese⁸). Nemmeno precedentemente allo sviluppo del romanzo moderno, comunque, il *romance* era stato una forma dominante. Più in generale bisogna dire che, in quanto forma fantastica senza motivazioni esterne, il *romance* è sempre stato osteggiato in favore di forme letterarie ritenute più 'serie'. Infatti il *romance* non è letteratura religiosa o filosofica o almeno didattica: *romance* è la favola immotivata. Al giorno d'oggi – o, meglio, soprattutto nel XIX secolo e nella prima metà del XX – il versante serio della narrativa è rappresentato dal romanzo realistico (o psicologico).

Nel Settecento prende avvio, soprattutto in Inghilterra, il dibattito su *romance* e *novel*⁹. Si tratta spesso di annotazioni di carattere pragmatico. Il primo vero libro dedicato alla definizione del *romance* (in realtà più in riferimento all'epica che non al *novel*) è il dialogo *Il percorso del 'romance' attraverso tempi, paesi e costumi* (*The Progress of Romance through Times, Countries, and Manners*, 1785) di Clara Reeve (significativamente, un'autrice di romanzi gotici). Così la Reeve definisce *novel* e *romance*:

Romance è una favola eroica, che tratta di persone e di cose favolose; *Novel* è una rappresentazione di vita e di costumi reali, al tempo dello scrittore. Il *Romance* descrive, in un linguaggio elevato e nobile, ciò che non è mai successo, né probabilmente succederà mai¹⁰.

Come concludono Scholes e Kellog, *romance* è una forma di narrazione fantastica governata da criteri esclusivamente estetici, cioè non didattici né rappresentativi. Il *romance* è il regno della bellezza, della bontà e della giustizia poetica. Il punto a cui si oppone specificamente il *novel* è la tendenza all'inverosimiglianza, che si manifesta – al livello della trama – nell'improbabile e – al livello dei personaggi – nell'idealizzazione.

7. Sulla complessa storia della pubblicazione dei *Racconti di mamma oca* (*Contes de ma mère l'oye*, 1697) di Perrault cfr. M. SORIANO, *Les Contes de Perrault. Culture savante et tradition populaire*, Gallimard, Paris, 1973.

8. Nella lingua italiana non esiste una simile distinzione. In origine, 'romanzo' equivaleva più o meno a *romance*: nell'italiano cinquecentesco 'romanzo' vale infatti 'poema cavalleresco'. Oggi, quando si tratta di tradurre il termine *romance*, spesso si adotta 'poema cavalleresco', e in tal modo si ottiene una connotazione più epica che fantastica. Per esempio, nell'edizione italiana di *Small World* (*Il professore va al congresso*, 1984) di David Lodge – un romanzo basato proprio sulla tradizione del *romance* e in particolare sull'*Orlando furioso* – il termine *romance* è tradotto spesso come 'poema cavalleresco', ma in questo modo non si riesce a capire come anche altre opere citate – come i poemi narrativi di Keats – possano appartenere alla stessa categoria. Quanto al '*novel*' inglese, si tratta di un termine apparentato con 'novella', che quindi inizialmente doveva indicare testi narrativi più lineari e realistici degli elaborati *romances*.

9. Si veda al proposito l'antologia critica curata da S. PEROSA, *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Bompiani, Milano, 1993.

10. Citato in R. SCHOLES - R. KELLOG, *La natura della narrativa*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1970, p. 7.

Il *romance* soffre di una curiosa ambivalenza. In base alle caratteristiche elencate, non si può negare che si tratti di una forma artistica, per così dire, primitiva, vale a dire legata a schemi narrativi elementari, vicina alla fiaba. D'altra parte, sempre per la sua tendenza all'astrazione, il *romance* si presta all'idealizzazione. I suoi personaggi, superiori a quelli del mondo che conosciamo e in grado di compiere imprese che vanno ben oltre la nostra portata, hanno, indubbiamente, una statura estremamente nobile, quasi epica¹¹.

Questa ambivalenza eroico-popolare del *romance* – unita alla possibilità di servirsi di un saldo sistema assiologico bene-male – ha fatto sì che il *romance*, in modo quasi paradossale rispetto alle sue origini popolari, sia sempre stato la forma privilegiata di espressione di un'ideologia aristocratica (l'ideologia cavalleresca ne è l'esempio principe). Pertanto è assolutamente inevitabile, come fa Frye, tracciare una distinzione tra il *romance* ingenuo e quello sentimentale (le categorie sono ovviamente riprese da Schiller), tra le forme popolari e quelle artistiche: *romance* ingenuo sono le fiabe, *romance* sentimentale è la *Regina delle fate* di Spenser.

Frye dice che «il *romance* è tra tutte le forme letterarie quella che più si avvicina alla rappresentazione del sogno o soddisfazione dei desideri umani»¹². L'eroe del *romance* è superiore 'in grado' all'uomo comune, non è un eroe divino ma, in ogni caso, «prodigi di coraggio e di resistenza, innaturali per noi, sono per lui naturali»¹³. Da un punto di vista psicologico, tuttavia, l'eroe del *romance* assomiglia a una marionetta, non ha una reale consistenza psicologica.

Nel *mythos* del *romance* (seguo sempre la terminologia dell'*Anatomia della critica*) l'eroe scende da un mondo superiore di innocenza a uno inferiore di esperienza, per poi risalire. È questo il movimento fondamentale che serve a Frye per organizzare la materia del *romance* nella *Scrittura secolare*¹⁴. Naturalmente, questo movimento può venire ritardato o ripetuto quanto si vuole, ed è pure possibile che un testo si occupi di un mondo soltanto (secondo Frye, il *Libro di Thel* racconta la storia di un'eroina che non vuole scendere). Nel mondo superiore regna la visione comica. *L'imagerie* vegetale comprende il giardino, quella animale l'agnello e quella fluida il ruscello. Nel mondo inferiore regna la visione tragica. Gli elementi corrispondenti a quelli citati sono il deserto, il mostro marino e il mare. Si intende che il mostro marino è il mare, e che il vero antitipo del giardino è il deserto e non un giardino negativo.

Il mondo superiore e quello inferiore si dividono ulteriormente in due, dandoci i quattro livelli di cui spesso parla Frye¹⁵. Per la spiegazione utilizzerò i termini cristiani, che tuttavia non vanno presi letteralmente. Al primo livello c'è il

11. L'eroe del *romance* e quello epico sono entrambi esseri superiori, ma si muovono in forme narrative piuttosto diverse, e soprattutto sono diverse le loro motivazioni: l'eroe epico ha un valore sociale, mentre l'eroe del *romance* è molto più individualista.

12. N. FRYE, *Anatomia...*, cit., p. 247.

13. *Ivi*, pp. 45-46.

14. N. FRYE, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del 'romance'*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1978. Il titolo deriva dal fatto che, sempre secondo Frye, il *romance* viene a configurarsi come una sorta di *corpus* mitologico laico, in opposizione a quello della religione ufficiale.

15. Per esempio cfr. N. FRYE, *Favole d'identità...*, cit., pp. 49-50.

Paradiso, il mondo del Logos; al secondo la natura propriamente umana, l'Eden, in cui avviene l'ascesa tramite l'Eros¹⁶; al terzo la natura caduta, la terra dove ci troviamo noi, in balia dei cicli insieme alle altre forme viventi create: animali e piante; al quarto livello, infine, il mondo del peccato e della corruzione morale, che, se vogliamo, possiamo chiamare Inferno. Un tempo questo sistema di livelli (che funziona come griglia simbolica e paesaggio visionario) veniva assimilato e fatto proprio da ogni individuo fin dall'infanzia, per esempio grazie alle filastrocche. Può essere abbastanza sorprendente trovare in una recente filastrocca di Piumini l'immagine di un albero universale che va dalla terra al cielo, ed è una sorta di scala tra i livelli. Ecco il testo di Piumini (peraltro indebitato al girotondo del 'casca il mondo', anch'esso però da leggersi in chiave cosmica: la caduta dell'immagine tolemaica del mondo):

L'albero di Camberra

Un grande albero c'è a Camberra
piantato bene dentro la terra.

Vennero dodici legnaioli
con corde, seghe, martelli e pioli

[...].

Ma quando il tronco fu tutto tagliato
non cadde l'albero ma cadde il prato.

Non solo il prato, ma anche Camberra,
cadde l'Australia e cadde la Terra.

E adesso tutti ce ne andiamo giù
e il grande albero resta lassù¹⁷.

In conclusione, vorrei sottolineare che utilizzerò la categoria di *romance* in modo abbastanza estensivo (non come genere, dunque, ma come 'modo'). Dice Gillian Beer, riferendosi agli elementi di *romance* che si possono rintracciare in alcuni romanzi recenti (come *Il tamburo di latta* [*Die Blechtrommel*, 1957] di Günther Grass):

Questi romanzi disparati mostrano quanto sia ancora fruttuosa nella letteratura recente la tradizione del *romance*. Ma nessuno, penso, li chiamerebbe *romances*: lo stesso termine ha un suono fuori moda¹⁸.

16. N. FRYE, *La scrittura secolare...*, cit., pp. 257 sgg.

17. R. PIUMINI, *C'era un bambino profumato di latte*, cit., p. 36.

18. G. BEER, *The Romance*, Methuen, London, 1970, p. 8.

Spazio e personaggi nel 'romance'

Fredric Jameson¹⁹, discutendo le idee di Frye sul *romance*, si trovava in disaccordo sull'importanza da lui data ai personaggi. L'eroe del *romance* è infatti alquanto inconsistente. Scrivono Scholes e Kellog:

Nel *romance* puro, i personaggi non rappresentano tipi o individui reali e non illustrano neppure essenze o concetti. Prendono soltanto a prestito forme o caratteri umani perché esiste, nella maggior parte della narrativa occidentale, un *minimum* indispensabile di attrezzatura narrativa²⁰.

In realtà, per quanto Frye abbia più volte paragonato l'eroe del *romance* a una marionetta, non si può negare che il suo libro programmaticamente dedicato al *romance*, *La scrittura secolare*, sia organizzato in base agli spostamenti dei personaggi all'interno dei livelli della realtà. Si tratta comunque di un eroe che agisce in una sorta di *trance* ideale. Secondo Jung, l'eroe del *romance* non decide di agire: *es denkt in ihm*, è come posseduto da altre forze. Dice Bachtin che

i momenti del tempo d'avventura si trovano nei punti di rottura del corso normale degli eventi, della serie normale, vitale, causale o finalistica, nei punti in cui questa serie si interrompe e dà luogo all'irruzione di forze non umane: il destino, gli dèi, i ribaldi. È appunto a queste forze e non ai protagonisti che appartiene *tutta l'iniziativa* nel tempo d'avventura²¹.

Per Jameson la responsabilità degli avvenimenti non è del personaggio, ma neanche precisamente del tipo di forze astratte di cui parla Bachtin. In fondo, destino, dèi, ecc. non sono altro che personaggi a giusto titolo presenti nel mondo del *romance*. Jameson sostiene che

nel *romance* la categoria della Scena tende a catturare e ad assorbire gli attributi dell'Azione e dell'Atto, trasformando l'«eroe» in qualcosa di simile a un apparato di registrazione per stati di essere trasformati, alterazioni improvvise della temperatura, misteriose accentuazioni, intensità locali, improvvise cadute di qualità ed effluvi allarmanti, in breve l'intera varietà semica di scene di trasformazione per mezzo delle quali, nel *romance*, il mondo inferiore e quello superiore lottano per superarsi l'un l'altro²².

Il *primum* è lo spazio. L'eroe del *romance* non è che l'emanazione di uno spazio. Quest'idea potrebbe a prima vista non sembrare altro che una ripresa di certe posizioni strutturaliste. Al limite, si potrebbe persino chiamare in causa il Propp della *Morfologia della fiaba* (che pure era stato discusso da Jameson appena prima di Frye): il personaggio è una marionetta che dipende dalla funzione. Ma non

19. F. JAMESON, *L'inconscio politico. La narrazione come atto simbolico: l'interpretazione politica del testo letterario*, trad. it., Garzanti, Milano, 1990, pp. 134-45.

20. R. SCHOLES - R. KELLOG, *La natura della narrativa*, cit., p. 124.

21. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it., Einaudi, Torino, 1979, p. 242.

22. F. JAMESON, *L'inconscio politico...*, cit., p. 137.

credo che Jameson intendesse questo. Una cosa è ricondurre le azioni del personaggio a uno schema preesistente, quale può essere una ricostruzione delle motivazioni psicologiche, di un'astratta sequenza di funzioni, di una sequenza di dislocazioni spazio-temporali. Altra cosa è invece far notare che, in un certo tipo di narrazione, gli spostamenti del personaggio e i luoghi in cui esso viene a trovarsi sono più importanti del personaggio che si sposta²³. Il *romance* è infatti, fondamentalmente, una forma astratta e rituale: al limite, il *romance* potrebbe fare benissimo a meno degli eroi, e diventare simile a quelle fiabe primitive in cui non è mai ben chiaro quanto e quando l'eroe sia umano o animale. La presenza dell'eroe umano è, tutto sommato, una convenzione sociale e una comodità narrativa che è stata imposta al *romance*.

Una possibile obiezione a quanto è stato detto sta nella constatazione del fatto che il *romance* è stato spesso utilizzato per veicolare un'ideologia aristocratica o almeno individualistica. Pensiamo al cavaliere, all'eroe romantico. La vera figura dell'eroe modellizzante è propria del *romance* e dell'epica, non del *novel*.

Si tratta comunque di un individualismo di tipo molto rituale: l'aristocraticità del *romance* deriva più dalla possibilità di una netta divisione dei valori in campo che dalla possibilità di presentare un eroe idealizzato e astratto. Non è detto poi che uno dei fini del *romance* sia quello di rappresentare convincentemente questo personaggio dell'eroe su un piano umano e di farlo agire in modo autonomo. Questo, piuttosto, è compito del *novel*.

Estremizzata, la posizione di Jameson è senza dubbio riduttiva. Lo spostamento può comunque essere ritenuto primario, ma occorre anche mettere l'accento sull'importanza che lo spostamento ha sul particolare tipo di personaggio che è l'eroe del *romance*. L'eroe del *romance* esiste e acquista il suo ruolo grazie a un percorso iniziatico, a una serie di prove. È lo spostamento stesso a costruirlo, ed è la stessa serie di prove a ordinarsi per produrre un eroe codificato: l'eroe epico o romanzesco che obbedisce al Modello e lo ripropone al lettore.

23. Nella fiaba, che pure, secondo la *vulgata* strutturalista, dovrebbe essere l'esempio migliore di ferrea concatenazione dei motivi e delle azioni, le cose si complicano ulteriormente, a causa dell'incertezza nell'individuare le reali motivazioni dell'agire. Scrive Stefano Calabrese: «In realtà, di cosa parla la fiaba? Un itinerario del desiderio che muove senza dubbio da una mancanza, prosegue con l'assegnazione di un compito e la partenza dell'eroe verso terre lontane, termina con la gratificazione del desiderio attraverso l'aiuto magico di entità esterne o il ricorso all'arguzia: come ha scritto giustamente Dieter Richter, tale struttura narrativa ha predestinato la fiaba a compiere viaggi utopici e incontrare mondi migliori. Ma se il nucleo invariante del racconto di fate può certo essere ridotto a questa scarna struttura, è verosimile credere che le forme del fiabesco (personaggi, corpi, cose, paesaggi) abbiano un'importanza maggiore dell'agire» (S. CALABRESE, *Fiaba*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 17). E ancora: «Già in epoca preclassica l'eclissi dei fini e il depotenziarsi delle cause di cui si è discusso sino a ora hanno isolato quelle microsequenze strumentali che si definiscono prove, senza che una cornice esplicativa ne giustificasse la presenza [...]. Non c'è dubbio che proprio la ricorrenza di certe sequenze e la loro capacità di isolarsi dal contesto narrativo originario per dare vita a nuovi organismi fiabeschi abbiano reso necessario lo studio dei motivi – singole figure, unità narrative minime, schemi rappresentativi storicamente elaborati prima del testo e la cui concatenazione darebbe luogo a temi» (*ivi*, p. 31).

Lo spazio del 'romance'

Lo spazio del *romance* non è certo realisticamente determinato. Si tratta di uno spazio molto funzionale, in cui i luoghi si appropriano di una valenza che altrove spetterebbe al personaggio.

Lo spazio dell'avventura è essenzialmente un 'altrove' lontano e indeterminato, una sorta di mare sconosciuto. Bachtin (riferendosi al romanzo greco, o di tipo greco) lo ha definito come «il mondo altrui nel tempo d'avventura»²⁴. Il *trait d'union* delle distese spaziali è la strada, il cronotopo essenziale della narrazione avventurosa. La strada è il luogo dell'incontro e, come tale, anche dell'intervento del caso (una delle forze fondamentali del *romance*). L'ovvia conseguenza di tutto questo è l'importanza che il cronotopo della strada assume nel genere picaresco, che in fondo estremizza la tendenza del *romance* alla disseminazione della trama e alla casualità.

All'interno del vasto spazio indeterminato si trovano poi luoghi più circoscritti e molto tipici. Sono i luoghi dove si verificano i fatti salienti dell'azione: il bosco, il castello, ecc. Oppure sono i punti di contatto tra i mondi, tra i livelli d'esistenza: torri (o anche la sommità degli alberi, o delle montagne), giardini, isole (che a volte invece non sono che ulteriori estensioni spaziali indeterminate poste oltre quell'estensione indeterminata per eccellenza che è il mare).

Il 'romance' incontra la letteratura per l'infanzia. Ma le cose non vanno sempre bene

La storia del *romance* passa da un ambiguo successo per arrivare alla completa emarginazione. Una volta che la narrativa e la lirica acquistarono una certa autonomia artistica, si poteva pensare che il *romance* non sarebbe mai tramontato. Invece il momento più negativo della storia del *romance* è stato segnato dall'incredibile affermazione del *novel*, che nel giro di un secolo è diventato una forma narrativa quasi egemonica. Oggi, quando pensiamo alla narrativa, non pensiamo certo all'*Orlando furioso* e ai poemi, ma al romanzo ottocentesco, e in particolare al romanzo realistico o psicologico.

L'emarginazione del *romance* è stata poi ufficializzata nel mondo anglosassone dal famoso libro di Leavis, *The Great Tradition*²⁵, in cui viene canonizzata la tradizione di George Eliot, di Henry James e (caso più ambiguo) di Joseph Conrad. A farne le spese è ovviamente la linea Scott-Stevenson. Il criterio adottato è quello che viene sempre utilizzato per scomunicare il *romance*: la superiore serietà. Il *romance* è adatto a persone immature: le donne, i giovani, le classi basse, i bambini. In questo senso, la lettura di storie romanzesche è una pratica socialmente rischiosa e disapprovata: fa sognare alle donne irraggiungibili amori da romanzo, esalta i cuori dei giovani, illude le classi basse. Dei bambini, in realtà non ci si preoccupa: alla loro innocenza (e inoffensività) si addice il mondo sognante del *romance* e

24. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 236.

25. F. R. LEAVIS, *The Great Tradition*. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad, Penguin, Harmondsworth, 1966 (la prima edizione è del 1948).

delle fiabe, senza contare che, in compagnia dei propri figli, anche agli adulti è concesso il compromissorio e momentaneo piacere della regressione.

Nella ricostruzione storica solitamente adottata, il rilancio del *romance* parte dagli anni Cinquanta fino ad arrivare alla fortuna attuale della fantascienza, della *fantasy* e dell'*horror*. Sul piano della critica letteraria, il punto di svolta può essere individuato nell'*Anatomia della critica* di Frye (apparsa nel 1957); su quello della pratica narrativa, nella trilogia del *Signore degli Anelli*²⁶ (ultimata nel 1955) di Tolkien. Il *Signore degli Anelli* e la tradizione *fantasy* fanno parte del filone di recupero del *romance* più immediatamente vicino alla fonte del romanzo cavalleresco. In particolare, Tolkien e C. S. Lewis si rifanno a William Morris²⁷, che è una figura centrale nell'Ottocento per quanto riguarda il recupero del mondo medievale. Al di là della popolarità di generi (come la *fantasy*) che spesso vengono definiti 'paraletterari', occorre osservare che la letteratura contemporanea 'alta' spesso si volge al recupero di forme di *romance*. Senza arrivare alla rilettura della tradizione cavalleresca nel *Professore va al congresso* di David Lodge, la stessa idea del 'complotto' su cui si basa gran parte della letteratura postmoderna non è altro che un dispositivo che trascende la comprensione dell'uomo comune (in questo simile agli dèi e al Caso) ed è quindi in grado di produrre quasi meccanicamente colpi di scena romanzeschi e coincidenze. Tuttavia, il complotto rappresenta una trascendenza che non si può decifrare, una trascendenza vuota²⁸. Il recupero del *romance* non sottintende quindi una ricerca della pienezza e della ricomposizione di un mondo diviso (il *waste land*), ma una visione ironica. Come conclude Gillian Beer²⁹, il mondo idealizzante del *romance* sembra cedere il posto al mondo terribile della *fantasy* e dell'*horror* o al mondo angosciato, apprensivo e incomprensibile della narrativa postmoderna.

Ovviamente, il *romance* è sopravvissuto anche in pieno Ottocento. A prescindere dai recuperi colti di William Morris e da un influsso che non manca neppure nel romanzo realistico, esistono ambiti letterari dove il *romance* ha continuato a prevalere. Si tratta principalmente delle letterature subalterne. La maggior parte della

26. Tolkien e C. S. Lewis si erano in effetti dedicati alla narrativa (insieme a Charles Williams e ad altri componevano, a Oxford, il gruppo dei cosiddetti *Inklings*) perché, a loro dire, non trovavano niente di scritto da altri che fosse di loro gusto. Non trovavano *romances* insomma. Entrambi erano legati per motivi professionali a epoche di grande fioritura del *romance*: Medioevo e Rinascimento. Entrambi erano pure legati (ma soprattutto Lewis) alla letteratura per l'infanzia.

27. Senza dimenticare però la favolistica vittoriana. Questo vale specialmente per Lewis, ma anche Tolkien ha ammesso di essersi ispirato a questa tradizione (per esempio: *Il re del fiume d'oro* [*The King of the Golden River*, 1851] di Ruskin, *Alice*, Christina Rossetti, ma soprattutto George MacDonald) per *Lo hobbit* (*The Hobbit*, 1937).

28. Oltre ai famosi esempi di Thomas Pynchon (*V.* [1963], *L'incanto del lotto 49* [*The Crying of Lot 49*, 1966]) e di Don DeLillo (*Libra*, 1988), si potrebbe anche citare, per la letteratura italiana, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino. Come modello della sua complicata architettura romanzesca, Calvino in realtà citò il Chesterton dell'*Uomo che fu Giovedì* (*The Man Who Was Thursday*, 1908). Chesterton rappresenta un importante punto di svolta per quanto riguarda le sorti del romanzesco nel nostro secolo. Da una parte, egli guardava alle trame lineari di Stevenson e di Wells; dall'altra, le sue atmosfere enigmatiche e il suo inquietante utilizzo del tema del complotto (ripreso dal romanzo ottocentesco, anche d'appendice) lo portano – lui, il campione della religione cattolica – a prefigurare un'idea di romanzesco come una sorta di meccanico, inquietante intervento di una trascendenza vuota sul destino individuale degli uomini.

29. G. BEER, *The Romance*, cit., p. 79.

paraletteratura si riallaccia al *romance* più di quanto non lo faccia la letteratura 'seria', ma è soprattutto nella letteratura per l'infanzia che il *romance* sopravvive in forma non trasposta (perché il *feuilleton* e il melodramma hanno pure una veste basso-mimetica, per dirla con Frye).

Il legame tra infanzia e *romance* (o, più precisamente, fiaba) è, dunque, apparso sempre immediato. E anche l'eroe del *romance*, lo si capisce subito, è un adolescente ideale, qualsiasi età egli abbia. L'eroe romanzesco prende la vita come un gioco maledettamente serio, con fanatismo ed esasperato senso dell'onore. Il suo più grande difetto è, di conseguenza, il narcisismo.

Eppure, nonostante questo istintivo legame tra il lettore adolescente e l'eroe romanzesco (o forse proprio a causa di esso), le opere di carattere avventuroso ma specialmente fantastico hanno sempre dovuto giustificare la loro esistenza davanti ai sostenitori di opere di carattere didattico e quasi punitivo. È pur sempre significativo che Collodi abbia scritto tanto il *Pinocchio* quanto una (sia pure abbastanza divertente) continuazione³⁰ di uno dei più famosi testi didattici dell'Ottocento italiano, il *Giannetto* di Parravicini (1837).

Col tempo ha preso forza anche una posizione che inizialmente si riferiva solo a testi esplicitamente pedagogici: l'esigenza di realismo anche nella letteratura per l'infanzia. Il suo maggior propugnatore è stato Auguste Brauner, che ha lanciato un forte attacco alla tradizione fantastica con *Nos livres d'enfants ont menti*³¹. È ben comprensibile che la tradizione del *romance* continui a essere osteggiata, e questo proprio in ambito pedagogico. A fronteggiarsi sono le due eterne tesi: secondo l'una, l'esercizio della fantasticheria è formativo in senso pienamente 'idealistico' e l'astrazione della fiaba racchiude maggior verità della piatta verosimiglianza (è la posizione di Tolkien, o, per restare in Italia, di Luigi Santucci); secondo l'altra, l'eterno sognare del *romance* non fa che allontanare il lettore dalla vita quotidiana (la parabola di Don Chisciotte e di Madame Bovary).

Tuttavia, anche queste obiezioni alla fiaba (o meglio al 'fiabesco' e al 'romanzesco') hanno bisogno di chiarimenti. In primo luogo, il presupposto secondo cui ai bambini le fiabe piacciono sempre e comunque (con la conseguenza che la letteratura per l'infanzia, se vuole piacere ai bambini, *deve* essere fiabesca) è stato spesso accettato in modo acritico. Credo sia dovuta a Tolkien la più aperta contestazione di questa idea diffusa:

V'è nessun nesso *essenziale* tra bambini e fiabe? [...] Tra coloro che hanno ancora abbastanza buon senso da ritenere le fiabe perniciose, l'opinione più diffusa sembra essere quella secondo cui esiste un rapporto naturale tra esse e la mente dei bambini, un rapporto dello stesso tipo del nesso che lega il loro organismo al latte. Ritengo che si tratti di un errore, nella migliore delle ipotesi dovuto a un sentimento mal riposto e quindi commesso soprattutto da chi [...] tende a considerare i bambini quali esseri di specie a sé stante [...]. In effetti, la connessione istituita tra bambini e fiabe non è che un accidente della nostra storia. [...] In effetti, però, solo alcuni bambini e qualche adulto hanno una particolare predilezione per le fiabe; e quando accade, non si tratta di una predilezione esclusiva e necessariamente

30. Il *Giannettino*, che in realtà è una serie di libri pubblicati tra il 1885 e il 1890.

31. A. BRAUNER, *Nos livres d'enfants ont menti*, Sabri, Paris, 1951.

dominante. È inoltre una predilezione che secondo me non si manifesterebbe precocemente nell'infanzia in mancanza di stimoli artificiali; comunque, è certo che essa, se innata, non diminuisce ma anzi aumenta con l'età³².

In fondo, non si tratta di svalutare il ruolo delle fiabe per il bambino, ma di valorizzarle anche per l'adulto. Tolkien vuole 'proteggere' la fiaba dalla letteratura per l'infanzia, anzi dagli scrittori mestieranti di letteratura per l'infanzia. Nella sua forma più genuina, la fiaba non è fuga vigliacca dalla realtà. Tutto ciò viene espresso in un brano famoso anche in Italia, in séguito alla sua pubblicazione su «Alterlinus»:

Ho affermato che l'Evasione costituisce una delle principali funzioni delle fiabe, e poiché non le disapprovo, è evidente che respingo il tono sprezzante o compassionevole che connota tanto spesso, oggi, il termine [...]. In quella che chi ne abusa ama chiamare Vita Reale, l'Evasione è chiaramente, di regola, molto positiva e può persino essere eroica. Nella vita reale, difficile farla oggetto di biasimo, a meno che non faccia fiasco; nella critica, sembra che sia tanto peggio quanto meglio riesce. [...] Perché un uomo dovrebbe essere disprezzato se, trovandosi in un carcere, cerca di uscirne e di tornare a casa? [...] Usando Evasione in questo senso, i critici hanno scelto la parola sbagliata e, ciò che più importa, confondono, non sempre in buona fede, l'Evasione del Prigioniero con la Fuga del Disertore³³.

Il rischio è dunque quello dell'edulcoramento, ed è contro di esso che Tolkien in realtà polemizza. La tendenza all'edulcoramento è sempre stata forte nella letteratura per l'infanzia, spesso non per premeditazione, ma a causa di un malinteso scrupolo di adattare la letteratura tradizionale ai giovani lettori. C'è sempre stato chi ha pensato che certe forme tradizionali di *romance* fossero troppo crude. È nell'Ottocento che inizia a farsi strada esplicitamente l'immagine di un'infanzia incorrotta, divenuta poi stereotipa e via via degenerata, al giorno d'oggi, nell'infanzia sana, bamboleggiante e consumista della pubblicità. La tendenza all'edulcoramento è presente anche, fra le righe, nella prefazione di Franck Baum al suo *Mago di Oz*:

Folklore, leggende, miti e fiabe hanno seguito l'infanzia nel corso dei tempi, giacché ogni sano adolescente ha un naturale e istintivo amore per le storie fantastiche, meravigliose, evidentemente irreali. Le suggestive fiabe di Grimm e Andersen hanno dato ai cuori dei bambini più felicità di qualsiasi altra creazione umana. Eppure le fiabe vecchio stile, utilizzate per generazioni, possono ora essere considerate «storiche» nella biblioteca dei ragazzi; è ormai venuto il tempo per una serie di più nuove «fiabe meravigliose» nelle quali lo stereotipo del genietto, del nano e delle fate siano eliminati insieme a tutti gli episodi orribili e raccapriccianti inventati dai loro autori per sottolineare in ogni racconto una morale che spaventi. La moderna educazione include l'insegnamento morale, per cui il bambino moderno cerca nei suoi racconti straordinari soltanto lo svago e fa con piacere a meno di tutti gli episodi sgradevoli.

32. J. R. R. TOLKIEN, *Sulla fiaba*, cit., pp. 49-51.

33. *Ivi*, pp. 81-82.

Con questo pensiero ben presente in mente, ho scritto la storia del «Meraviglioso Mago di Oz» solo con l'intento di far piacere ai bambini di oggi. Esso aspira a essere una fiaba modernizzata nella quale sono stati conservati la meraviglia e la gioia e sono stati eliminati angosce e incubi³⁴.

La prefazione di Baum tradisce anche un errore di prospettiva. Quando dice che gli «episodi orribili» sono stati inventati per dare una «morale che spaventi», si riferisce evidentemente agli esempi morali sul genere di *Pierino porcospino* (*Struwwelpeter*)³⁵, in cui ai bambini disubbidienti ne succedevano di tutti i colori (morte compresa). Quel che Baum manca di considerare è che la paura presente nelle fiabe dei Grimm è una cosa ben diversa, è genuinamente tradizionale, è conaturata al *romance* e alla narrativa, è un qualcosa che si oppone alla tendenza all'edulcoramento cui Baum sembra spalancare le porte.

Il discorso di Brauner è in parte collegabile a quelli di Tolkien e Baum. Parte da premesse diverse (il legame tra infanzia e fiaba non viene discusso: ai bambini, certo, le fiabe *piacciono*, e questo è quanto importa considerare), passa attraverso una constatazione identica a quella di Tolkien (il punto dolente sta nell'abuso del fiabesco da parte degli scrittori, con conseguente perdita di presa sulla realtà) e arriva a conclusioni opposte: non è che il fiabesco in sé sia falso, ma il fatto è che ormai – secondo Brauner – nella nostra società le fiabe hanno perso la capacità di esprimere contrasti e situazioni problematiche³⁶, e questo vale tanto per gli adulti quanto per i bambini.

A questa difficoltà, per così dire, di decodificazione³⁷, si aggiunge la tendenza all'edulcoramento del fiabesco. Secondo Faeti³⁸, il fiabesco rischia di diventare il luogo del qualunquismo, l'equivalente del dolcastro immaginario campagnolo. Il fiabesco autentico invece non è per niente edulcorato, e non è nemmeno *politically correct*. Una delle più famose polemiche italiane a proposito delle fiabe fu quella scatenata da un articolo di Sara Melauri Cerrini apparso sul «Giornale dei genitori» nel dicembre del 1971³⁹. Si trattava di un deciso attacco alla morale del *Gatto con gli stivali*. Il furbo animale era, in sostanza, colpevole di essere, appunto, troppo furbo, e la fiaba di rappresentare un mondo in cui prevalgono i furbi e i maneggioni e non i meritevoli. Gianni Rodari rispose con una nota *Difesa del gatto con gli stivali*, in cui si rifaceva al Propp delle *Radici storiche dei racconti di fate*, argomentando cioè che il gatto con gli stivali occupa il posto che ha nella fiaba non in quanto promotore di una morale dei furbi e disonesti, ma in quanto discendente degli animali aiutanti delle più antiche fiabe popolari, che a loro volta rappresentano gli spiriti dei morti e l'animale totemico. Ma ancor più significativa mi sembra un'altra risposta a Melauri Cerrini: quella di Laura Conti sullo stesso

34. L. F. BAUM, *Il Mago di Oz*, trad. it. di N. Agosti Castellani, Rizzoli, Milano, 1986, p. 23.

35. La celebre raccolta di esempi morali pubblicata da Heinrich Hoffmann nel 1845.

36. Cfr. A. FAETI, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 142.

37. Difficoltà del resto negata nel famoso libro di Bruno Bettelheim, che sostiene, in una prospettiva psicoanalitica, l'importanza delle fiabe per aiutare a superare i complessi infantili (B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati delle fiabe*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1984).

38. A. FAETI, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 95.

39. Per una ricostruzione della vicenda cfr. G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, cit., pp. 190-93.

«Giornale». Laura Conti rispose che il fatto che il gatto fosse un 'furbo' non le importava nulla: per lei il gatto con gli stivali era stato l'amico dell'infanzia, il compagno d'avventura, la guida nel meraviglioso 'altrove' delle campagne, il grande eroe vincitore anche nelle situazioni improbabili, il perdente che si prende una rivincita. In definitiva, la Melauri Cerrini ha dato una lettura troppo letterale della fiaba, e avrebbe potuto benissimo sbagliarsi anche con altre opere della letteratura per l'infanzia: si possono accusare di crudeltà e di terrorismo lacrimogeno i Grimm, Andersen, Malot, Molnár, di violenza Salgari e il Pergaud della *Guerra dei bottoni* (*La Guerre des boutons*, 1912), quest'ultimo anche di una buona dose di oscenità. Insomma, l'edulcoramento del fiabesco non è che un modo letterale di vedere il fiabesco, di limitarlo alla sola superficie sgargiante. In questo modo, il fiabesco diventa l'equivalente letterario delle copertine colorate e disegnate dei quaderni di scuola e dei pupazzetti di plastica con l'aspetto dell'ultimo personaggio di successo dei cartoni animati.

Il 'romance' nella letteratura per l'infanzia

La presenza del *romance* nella letteratura per l'infanzia può essere utilmente distinta, per il suo carattere diffuso ma abbastanza diversificato, in una serie di categorie:

- 1) testi di carattere romanzesco un tempo considerati per adulti che passano alla letteratura per l'infanzia previa una riduzione;
- 2) *romances* scritti appositamente per l'infanzia;
- 3) quelli che l'*Oxford Dictionary* definiva *romantic novels*, cioè i *romances* realistici, o, secondo la terminologia di Frye, trasposti in modo basso-mimetico; seguendo Giovanna Mochi⁴⁰, li si potrebbe definire semplicemente «racconti d'avventura»;
- 4) apparizioni isolate di motivi di *romance* all'interno di narrazioni basso-mimetiche non avventurose.

La riduzione (1) sancisce o propone il passaggio di un testo dalla sfera adulta a quella infantile. Riduzione può anche voler dire un discreto, se non un completo, stravolgimento delle coordinate ideologiche. Penso a libri come il *Robinson Crusoe*⁴¹, i *Viaggi di Gulliver*, il *Don Chisciotte* e a tanti altri. È importante segnalare che non si tratta di opere adattate all'infanzia perché si pensava che fossero particolarmente utili a fini educativi. Si tratta di opere di cui l'infanzia si era appropriata in modo autonomo: l'industria editoriale non fece che confermare questa appropriazione. Il punto è che, in séguito, i vecchi *romances* vennero riscritti e ridotti per

40. G. MOCHI, *Stevenson e il «testo semplice» dell'avventura: «Treasure Island»*, in «Paragone», XXXIV (1983), n. 400, p. 10.

41. A suo tempo, Defoe fu uno strenuo difensore del realismo e della verosimiglianza contro le tendenze idealizzanti del *romance*. Ciò non toglie però che – nell'ottica del *romance* realistico ottocentesco, che ha un'ambientazione prevalentemente marinaresca – non ci siano mai stati dubbi nel leggere il *Robinson* (anche) come un *romance* (cfr. il saggio del 1783 di James Beattie su *fable* e *romance* contenuto in *Teorie inglesi del romanzo...*, cit., pp. 147-59).

l'infanzia quasi automaticamente: il *romance*, in quanto tale, era merce superata, e lo si poteva utilmente confinare nel recinto della letteratura per l'infanzia. Il legame tra *romance* e letteratura per l'infanzia era ormai indissolubile.

Nel caso dei *romances* originali (2) avviene una serie di trasposizioni e aggiustamenti che permettono il passaggio dal *romance* tradizionale a quello infantile. Le due modifiche più importanti sono:

- a) abbassamento dell'età del protagonista. Volendo si può passare anche a un animale perché, come il bambino, rappresenta il non pienamente umano;
- b) censura degli aspetti più sensazionalistici e più lontani dalla visione idealizzata della realtà infantile: niente sesso, niente allusioni esplicite alla morte, niente immagini troppo perturbanti.

Questi semplici adattamenti possono avere conseguenze abbastanza complesse. Per fare un esempio, la corrispondenza tipica del *romance* adulto tra amante e *locus amoenus* – come avrò modo di spiegare meglio in séguito – passa generalmente a quella tra madre (spesso morta) e giardino. In altri casi la trasposizione avviene per contiguità; si tratta ad esempio della sostituzione di un elemento di *imagery* con uno molto vicino: per esempio l'idea del potere magico della verginità (essenziale nel mondo del *romance*) può lasciare il posto a quella dell'innocenza infantile.

Un altro caso di trasposizione per contiguità tornerà utile per osservare come queste trasposizioni non siano sempre orientate da un'ideologia esplicita. Per esempio, il passaggio dai cavalieri del *romance* medievale e rinascimentale (espressione di un'ideologia aristocratica) a un gruppo (a volte addirittura una società parallela) di bambini che incarnano la parte dei buoni contro gli irrecuperabili adulti è uno slittamento pressoché automatico causato dal passaggio di certi motivi del *romance* tradizionale (leggi, in questo caso, l'opposizione buoni-cattivi) alla letteratura per l'infanzia: lo schema del *romance* rende necessaria una distribuzione molto schematica dei personaggi e dei valori. Si tratta dunque di trasposizioni non coscienti, dettate dall'ambito immaginativo in cui ci si trova a lavorare⁴². Anzi, i motivi preesistono e rinascono in condizioni diverse. I pianeti della letteratura fantascientifica sono isole immerse nel mare dello spazio, che è solcato da 'astro-navi'.

Come i *romances* tradizionali, anche quelli scritti per l'infanzia possono comprendere l'intera serie delle avventure dell'eroe, oppure limitarsi ad alcune di esse. Questa seconda tipologia è in realtà quella fondamentale. Oggi gran parte della produzione per l'infanzia ha assunto un carattere esplicitamente fantastico, ma con ciò non si potrebbe definire un numero così grande di testi come *romances* in senso tradizionale, nella linea del romanzo cavalleresco o, volendo, della *fantasy*. *La storia infinita* di Ende e i libri del ciclo di Narnia di C. S. Lewis possono, certo, essere definiti *romances*, ma nella maggior parte dei casi bisogna comunque ammettere che ci troviamo in mezzo a una *koiné* fantastica. Il *romance* andrà inte-

⁴². Anche se oggi, a dire la verità, la vittoria dell'infanzia tende a prendere sfumature 'utopiche' un po' *new age*.

so, oltre che come 'modo', come semplice repertorio di immagini. Spesso il *primum* non sono più le trame della tradizione, ma il *nonsense* (*Alice insegna*), la combinatoria di situazioni paradossali, il ritmo, l'allegria un po' gratuita. Ci troviamo in una sorta di simultaneità topica, in cui convivono elementi del *romance* marinaresco ottocentesco, delle storie di orfani (quanti collegi repressivi e dickensiani si trovano anche nella produzione più recente!), della fiaba di magia classica, del *romance* medievale arturiano. L'impressione è comunque che a prevalere sia la componente ottocentesca (per fare l'esempio dell'Inghilterra, è quasi come se l'età vittoriana sia rimasta un riferimento imprescindibile per il libro per l'infanzia contemporaneo). Nella tradizione del *romance* o, per esemplificare meglio, della fiaba, l'inverosimiglianza non era mai l'elemento primario. Secondo Lichacëv⁴³, la presenza della magia, all'interno della fiaba, non è che una conseguenza della bassa resistenza opposta dal mondo della fiaba, non è un elemento isolabile e particolarmente sorprendente o frutto di superstizione. Oggi, invece, l'inverosimiglianza pare spesso gratuita, un valore in sé.

La terza categoria (**3**, i *romantic novels*) è, direi, quella tipica dei libri per ragazzi del XIX secolo, dei romanzi marinareschi come *l'Isola di corallo* e *l'Isola del tesoro*. Anche per questa categoria valgono in linea generale le trasposizioni sottolineate per la seconda categoria, ma in essa l'adattamento all'idealizzazione dell'infanzia ha una parte meno importante, perché, proprio a causa del modo basso-mimetico cui appartengono, questi romanzi sono meno idealizzanti e astratti (ma non meno schematici). Tuttavia, proprio per il loro carattere basso-mimetico, si prestano a volte ad equivoci, perché si tende a voler estendere a queste opere criteri di verosimiglianza psicologica che sono loro piuttosto estranei.

Nell'ultima categoria (**4**), che comprende i motivi isolati, il termine *romance* va inteso proprio nel senso di meraviglioso, e in particolare in quello di un mondo di carattere fantastico, fiabesco, a volte ai limiti del mitologico. Come chiarirò meglio in séguito, le opere che mi paiono contenere maggiormente esempi di questa categoria sono un certo numero di libri per ragazze (tipo *Anna dai capelli rossi*) e quelli che riprendono l'*imagery* naturale tipica di questo genere di libri, come il *Giardino segreto* della Burnett. I romanzi per ragazze sono testi in cui non sono presenti delle vere e proprie trame da *romance*: il loro sviluppo è molto lineare, quotidiano, viene lasciato persino molto spazio all'analisi psicologica – il che non è certo una caratteristica del *romance*. Quel che invece appartiene al *romance* è il mondo idillico in cui sono ambientati, un mondo in cui gli esseri umani (specie se di sesso femminile, o se bambini) hanno un legame privilegiato con la natura, anche dopo morti. Il *Giardino segreto* ha invece dei tratti da *romance* anche nella trama, proprio perché in esso il valore mitologico della natura e della sua rinascita è posto esplicitamente in primo piano e costituisce la più importante chiave di lettura del libro.

43. D. S. LICHACËV, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie (per un'impostazione del problema)*, in *Ricerche semiotiche*, a cura di J. M. Lotman e B. A. Uspenskij, trad. it., Einaudi, Torino, 1973, pp. 26-39.