

La *kiddie lit* nell'Accademia

Beverly Lyon Clark*

“Ci viene detto che le donne – in particolare quelle non sposate – costituiscono i tre quarti dei lettori di romanzi nel mondo, e che quindi dobbiamo adattare i libri secondo quanto gratifica e attira la mente femminile, specie quella delle giovanissime”. Così dichiara nel 1888 Julian Hawthorne nel suo saggio *Man-Books* (lett. Libri da maschi),¹ facendo il verso al ben più noto padre, che già nel 1855 si lamentava che i suoi romanzi dovessero competere con “una da...ata orda di scribacchine” (espressione passata alla storia), e riprendendo anche il pensiero del suo acido contemporaneo H. H. Boyensen, il quale descriveva il pubblico del diciannovesimo secolo come “una Vergine di Norimberga che stritola il romanziere americano in un abbraccio appassionato”. Julian premette “che il grande romanziere americano, quando arriverà, ci darà un libro-maschio”; intanto, però, nella letteratura americana del diciannovesimo secolo riesce a trovarne al massimo uno o due di questi “libri da maschi” – *Kaloolah* di W. S. Mayo e forse *Moby Dick* di Herman Melville.²

È un dato di fatto che, come documenta Nina Baym in uno studio illuminante, i critici letterari di metà Ottocento fossero portati a ipotizzare che il lettore medio fosse giovane e femmina. Bambini e ragazzi cominciavano proprio allora a essere visti come possibili lettori di romanzi, al di là di quelli già espressamente etichettati come opere per bambini o per adulti. Nel 1843 uno scrittore che pubblicava sul “*Ladies' Repository*” lamentava che i romanzi “erano divorati da migliaia, anzi milioni di uomini, donne e bambini”; un autore del “*Christian Examiner*”, invece, denunciava nel 1847 il potere seduttivo di quel tipo di letteratura sul “cuore robusto

* Beverly Lyon Clark insegna al Wheaton College e si occupa in particolare del rapporto tra teoria femminista e critica della letteratura per bambini. È autrice di *Kiddie Lit: The Cultural Construction of Children's Literature in America* (Johns Hopkins University Press, Baltimore 2003), e *Regendering the School Story: Sassy Sissies and Tattling Tomboys* (Routledge, New York 1996) ed è uno dei curatori della *Oxford Encyclopedia of Children's Literature* (Oxford University Press, Oxford 2006). Tra i volumi che ha curato, i più recenti sono *Louisa May Alcott: The Contemporary Reviews* (Cambridge University Press, Cambridge 2004) e, con

M. Higonnet, *Girls, Boys, Books, Toys: Gender in Children's Literature and Culture* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999). Questo articolo è tratto dal capitolo 3 di *KiddieLit*, © The Johns Hopkins University Press. Traduzione di Anna Belladelli.

1. Julian Hawthorne, *Man-Books*, “*America*”, 27 settembre 1888, p. 11.

2. Nathaniel Hawthorne a William D. Ticknor, 19 gennaio 1855; in Thomas Woodson et al., a cura di, *The Letters, 1853-1856*, vol. 17 di *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, Ohio State University Press, Columbus 1987, p. 304.

della gioventù del New England".³ Persino tra gli scrittori intellettuali della "North American Review" c'era chi, nel 1846, si preoccupava per "le moltitudini di uomini (si fa per dire), di donne e di bambini" che si accontentavano di mangiare gli avanzi (57). Ci sono molti altri esempi che provano la convinzione del tempo secondo cui i giovani sarebbero stati lettori assicurati di qualsiasi libro di narrativa che venisse pubblicato: nel 1847 una penna del "Sartain's Union Magazine" condannava qualunque opera non fosse "una compagnia sicura per le menti giovani ed eccitabili" (191); nel 1859, dal popolare "New York Ledger" emergeva il timore che ritrarre il vizio in chiave accattivante avrebbe "fatto innamorare ragazze stupide e ancor più stupidi ragazzi del volto bello e sfacciato della malvagità" (179); infine, nel 1843 un altro autore della "North American Review" era preoccupato che una tale raffigurazione del vizio potesse "condurre un gran numero di giovani a una vita disgraziata, a una tomba solitaria o, chissà, a un destino da pirata" (178). Poverini, tutti quei giovani trasformati in pirati! Anche chi non profetizzava un futuro catastrofico riconosceva comunque l'esistenza del lettore giovane, come fece per esempio un redattore del popolare "Godey's Lady's Book", che nel 1853 annotava tra le altre cose che la letteratura di basso livello poteva avere un effetto benefico "alimentando l'amore per un passatempo più innocente di quelli a cui sarebbero portati a dedicarsi i giovani" (49). Molti critici si sarebbero trovati d'accordo con quanto disse uno di loro nel 1850: "un grande libro è quello che interessa tutte le classi della comunità".⁴

Neanche i virili Mayo e Melville – per rifarci ai controesempi di Julian Hawthorne – sono immuni dagli appetiti voraci dei giovanissimi. La maturità di Mayo, come pure la sua mascolinità, svaniscono nel nulla quando Hawthorne afferma di avere dato una ristampa di *Kaloolah* "ai nostri ragazzi, guardandoci bene dal rileggerlo. Forse neanche loro sono riusciti ad apprezzare quel libro. A me pare proprio che il bambino americano di oggi sia una specie di bambina con i pantaloni".⁵ Strano, questo modo di metterla: l'esempio per eccellenza di libro-maschio è in realtà un libro per maschietti – non c'è dubbio che a "noi" non viene in mente di riprenderlo in mano – ma neanche a loro interessa più di tanto perché in fondo sono femminucce. Il vero pubblico della narrativa ottocentesca è, a prescindere dall'età e dal sesso biologico, giovane e femminile. E l'appello ottocentesco al libro-maschio, al grande romanzo americano chiamato a sfidare il genere "giovani donne", finisce dopotutto per essere una richiesta di letteratura per l'infanzia.

Per quanto riguarda Melville, i critici erano spesso dell'idea che le sue opere, specialmente le prime avventure di mare, fossero adatte ai bambini – adatte a chiunque alla luce di un falò o di una lampada al cherosene; anzi, molte famiglie, compresa quella di Longfellow, leggevano i suoi libri ad alta voce.⁶ Un recensore di *Taipei* esclama, nel 1846: "Che cosa diranno i nostri giovani lettori al vero Robinson Cru-

3. Nina Baym, *Novels, Readers, and Reviewers*, Cornell University Press, Ithaca 1984, pp. 28, 50.

4. Recensione a *White Jacket* di Herman

Melville, "Spirit of the Times", 6 aprile 1850.

5. Hawthorne, *Man-Books*, cit., p. 11.

6. Si veda la recensione a *Typee*, "Albion", 4 aprile 1846.

soe, con un *vero* Venerdì?".⁷ L'anno successivo il "Columbian Magazine" constata: "Taipi è stato letto, presupponiamo, da ogni uomo, donna e bambino dell'Unione che si impegna a tenere il passo della letteratura di oggi".⁸ La frase ricorrente in tutte queste recensioni è che i libri di Melville sapessero "attirare l'attenzione di un bambino" e anche "agitare i più profondi abissi dell'età adulta"; che in queste opere "il bambino piccolo" potesse "trovare una fonte di divertimento, e il genio salutare l'autore come si fa con il sole che sorge"; persino che "un inglese puro e virile" come quello di Melville fosse esattamente il tipo di linguaggio che "un bambino riesce sempre a comprendere", mettendo così l'elemento infantile e quello virile sullo stesso piano, senza giustapporli.⁹ Quando Melville morì nel 1891, ai minimi storici della sua popolarità, un autore del "Boston Post" si domandava: "I ragazzi dai dieci ai settant'anni li leggono più, i suoi libri?" – di dubbi ne aveva tanti, ma sembrava sicurissimo nell'indicare l'età più adatta per il pubblico del romanziere scomparso.¹⁰ Soprattutto a metà Ottocento era quasi impossibile che essere associati ai giovanissimi fosse considerato disdicevole. Passi che nel 1856 un critico britannico destinasse i *Racconti della veranda* a "un pubblico molto giovane", ma ci vuole la sensibilità di un critico del Novecento per provare sgomento all'idea che nel 1849 si scrivesse di *Redburn* come di "un libro interessante per giovani lettori" o che nel 1889 un brano di *Moby Dick* comparisse nell'antologia scolastica *Harper's Fifth Reader*.¹¹ Per la maggior parte degli osservatori del diciannovesimo secolo era naturale che Melville non fosse soltanto per adulti.

L'esistenza in campo letterario di questo pubblico misto è rintracciabile in altri scritti dell'Ottocento. La prima *dime novel* di Erastus Beadle esterna, nel 1860, la speranza di arrivare "a tutte le categorie, ai vecchi e ai giovani, agli uomini e alle donne".¹² La storica Barbara Sicherman, esaminando lettere e altri scritti di una famiglia *middle class* di fine Ottocento, resta colpita dalla "intensa ossessione per i libri, inclusi quelli per bambini, fino all'età adulta inoltrata" e rileva che sei dei dieci libri più venduti negli Stati Uniti nel periodo 1875-1895 erano libri per bambini.¹³

Prendiamo in considerazione questo commento, pubblicato nel 1895:

La distinzione tra libri per i giovani e libri per i vecchi è alquanto arbitraria, e molti hanno scoperto che, invece del misero angolino nel giardino della letteratura che viene riservato per l'agnello, piantandoci erba tenera, che si divora in un lampo, ed erbe officinali dal cattivo sapore, da sbocconcellare contro voglia quando l'erba è fi-

7. "Douglas Jerrold's Shilling Magazine" (aprile 1846).

8. Recensione a *Omoo*, "Columbian Magazine" (giugno 1847).

9. [Evert Duyckinck], recensione a *Redburn*, "Literary World", 17 novembre 1849; recensione a *Mardi*, "New York Evening Mirror", 13 aprile 1849; *A Trio of American Sailor-Authors*, ristampato in Hershel Parker, a cura di, *The Recognition of Herman Melville*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1967, p. 81.

10. "Boston Post", 2 ottobre 1891.

11. "Athenaeum", 26 luglio 1856.

12. Citato in Jack Salzman, *Literature for the Populace*, in Emory Elliott et al., a cura di, *Columbia Literary History of the United States*, Columbia University Press, New York 1988, p. 552.

13. Barbara Sicherman, *Sense and Sensibility: A Case Study of Women's Reading in Late-Victorian America*, in Cathy N. Davidson, a cura di, *Reading in America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989, pp. 208-22 n. 41.

nita, loro e i loro figli si trovano a casa propria l'intero pascolo sconfinato, e che l'erba che cresce tra i freschi ruscelli è più tenera di quella del più curato e controllato dei recinti.¹⁴

Non è un caso che queste parole siano state scritte alla fine del secolo. I bambini erano ormai diventati una fonte di guadagno per il mercato, che aveva progressivamente separato la loro letteratura da quella degli adulti: l'autore sta qui tentando di ricucire lo strappo. Non è un caso nemmeno che si tratti di Horace Scudder. Quando pubblicò queste righe era il redattore dell'"Atlantic Monthly", la rivista letteraria più prestigiosa del diciannovesimo secolo, "l'equivalente giornalistico", come sostiene uno studioso moderno, "della Chiave d'oro del Phi Beta Kappa".¹⁵

Prima di diventare caporedattore dell'"Atlantic" nel 1890, Scudder si era dedicato principalmente ad avvicinare i bambini alla letteratura: era stato autore di molti racconti, tra cui quelli famosi che avevano per protagonisti la famiglia Boddley, redattore del "Riverside Magazine for Young People", curatore della collana *Riverside Literature Series for Young People* e di varie antologie di classici per la prima infanzia; aveva inoltre fatto conoscere Hans Christian Andersen oltreoceano e si era battuto per l'inserimento dei classici della letteratura nei programmi scolastici. La figura di Scudder rappresenta quindi un caso di straordinaria convergenza tra il mondo redazionale, editoriale e letterario del diciannovesimo secolo – senza dimenticare la convergenza tra l'universo letterario degli adulti e quello dei bambini.

Torniamo però alla *Riverside Literature Series for Young People*. Lo scopo di questa collana, i cui volumi sono stati recentemente descritti da una studiosa come "le prime edizioni economiche didattiche",¹⁶ era di rendere i classici, soprattutto quelli americani, accessibili alle scuole. Le scelte di Scudder per la collana, così come alcuni suoi saggi e discorsi pubblici, ebbero un impatto fortissimo sui programmi scolastici nazionali e su tutto il canone ottocentesco della letteratura americana. Più precisamente, ebbero un impatto sul canone proprio perché lo avevano avuto sui programmi scolastici. Avvicinando tra di loro studenti e testi, Scudder fu in grado di mettere insieme "i cittadini filantropi della nazione e gli esperti conoscitori di letteratura", creando una congiunzione che contribuiva a definire l'"alto realismo" che a quel tempo tanto godeva dell'approvazione della critica. La nascita di un canone relativamente ben delineato avvenne di pari passo con l'ampliamento del sistema scolastico statunitense. Come ha commentato Jerry Griswold parlando dell'Ottocento, e in particolare delle antologie intitolate *The McGuffey Readers*, "l'aula scolastica americana fu [...] il luogo in cui furono creati i canoni".¹⁷ Un canone non

14. Horace E. Scudder, *Childhood in Literature and Art, with Some Observations on Literature for Children: A Study*, Houghton Mifflin, Boston 1895, p. 178.

15. Clarence Gohdes, *The Atlantic Celebrates Its Hundredth Birthday*, "South Atlantic Quarterly", 57 (Primavera 1958), p. 163.

16. Ellen B. Ballou, *Horace Elisha Scudder and the "Riverside Magazine"*, "Harvard Library Bulletin", 14 (Autunno 1969), p. 429.

17. Si veda Nancy Glazener, *Reading for Realism, 1850-1910*, Duke University Press, Durham 1997, p. 43.

è che l'insieme delle opere letterarie che una cultura vuole preservare e tramandare ai più giovani. Quindi, in un certo senso, ciò che fa parte di un canone è sempre letteratura per l'infanzia.

Tra le altre cose, Scudder ebbe anche grande importanza nell'elaborazione del concetto di infanzia – e del bambino come lettore di opere letterarie. Il veicolo principale per le sue idee sull'infanzia e sull'istruzione fu proprio l'“Atlantic”. In qualità di redattore, pubblicò anche molti saggi di altri autori su questi temi; le sue idee in merito, poi, trapelavano chiaramente dalle recensioni, firmate o meno, che scrisse per la rivista negli ultimi decenni dell'Ottocento – così numerose che un suo estimatore dichiarò che “ne scrisse più pagine lui di chiunque altro”.¹⁸ Occorre precisare inoltre che le idee di Scudder sull'infanzia e sull'istruzione erano profondamente legate al suo impegno morale nei confronti dell'“Atlantic” e della letteratura in generale. Il suo desiderio era quello di educare, elevare, “mantenere la rivista in prima linea nella letteratura americana”, come annotò nel suo diario quando ricevette la nomina a redattore, e servire “Dio in questa causa per una letteratura alta e pura”.¹⁹ L'uso dell'aggettivo *puro* non è casuale: per Scudder, la letteratura migliore era sempre quella che conteneva un alto intento morale. Per lui e per gli altri arbitri della cultura del suo tempo, gli obiettivi della letteratura per adulti erano in sintonia con quelli della letteratura per bambini: anzi, la letteratura migliore per gli adulti era anche la letteratura migliore per i bambini.

Chi volesse farsi un'idea chiara delle vedute di Scudder sull'infanzia e sulla letteratura per l'infanzia dovrebbe probabilmente leggere la raccolta di saggi che lui intitolò *Childhood in Literature and Art*, uno studio sui bambini nella letteratura e sulla letteratura per bambini, lo stesso da cui ho tratto poco fa la citazione sul non separare con un recinto i libri per l'infanzia dal resto del pascolo. Questi saggi furono dapprima declamati in una serie di lezioni al Lowell Institute nel 1882, poi pubblicati dall'“Atlantic” nel 1885 e infine raccolti in un volume nel 1895. Le idee di Scudder sono come al solito molto argute, benché alcune di esse risultino qua e là datate.

Per esempio, mostra troppo zelo nel tentare di persuadere il lettore che la sua idea romantica di innocenza infantile sia l'unica valida, o che il sigillo della grande letteratura spetti soltanto alle opere che vedono l'infanzia “gioiosa, innocente” e capace di soddisfare “l'occhio in cerca di bellezza e delicatezza”.²⁰ Una visione del genere, per quanto coinvolgente e addirittura ammaliante, non è certo l'unica possibile. Un post-freudiano la definirebbe, per così dire, ingenua. L'anno dopo la morte di Scudder, lo stesso Alexander V. G. Allen scrisse sull'“Atlantic” che *Childhood in Literature and Art* avrebbe potuto essere giudicato “manchevole se valutato secondo i più recenti parametri della ricerca psicologica”.²¹ Tuttavia, non negò che il

18. Jerry Griswold, *Children's Literature in the USA*, in Peter Hunt, a cura di, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Routledge, London 1996, p. 874.

19. Mr. Scudder and the “Atlantic”, “Atlantic”

(Marzo 1902), p. 433.

20. Horace E. Scudder, *Diario*, 17 giugno 1890.

21. Scudder, *Childhood in Literature and Art*, cit., p. 180.

libro avesse un pregio distintivo: evitando il macabro e l'oscuro, rispettando l'intento oggettivo di descrivere la vita cosciente e non quella subcosciente, e tenendo sempre fede al titolo, l'autore mette allo scoperto l'infanzia così come la fanno apparire i due modi di rappresentazione più potenti, vale a dire la letteratura e l'arte. Quindi è un libro per pochi. Soltanto chi ha avuto la possibilità di costruirsi un livello culturale elevato potrà godere appieno della sua bellezza e del suo valore.

È quindi così che Allen viene a patti – aiutato dal *non sequitur* che collega coscienza solare e appartenenza all'élite – con il modo in cui Scudder “relega le proprie abilità al punto di vista dell'infanzia”.²² Invece di essere più ingenuo di Freud, Scudder è più elitario (“per pochi”), addirittura elitarista. Allen si rifà a un ideale aristocratico ormai in declino anche quando rivela un certo disagio nell'esprimere l'apprezzamento per l'infanzia che di quell'ideale era parte, un disagio ben rintracciabile nell'illogicità del suo improvviso “quindi”. Probabilmente non avrebbe sottoscritto con slancio il commento che Scudder fece in una lettera indirizzata a James A. Garfield, rappresentante al Congresso, in cui lo esortava a ricordare “l'aforisma di Fletcher di Saltoun, che i nostri oratori sollevano declamarci così di sovente al liceo: *non mi importa...*; nel bene e nel male, tutti se lo ricordano perché la mente dell'uomo è influenzata dalla piega che i suoi sentimenti hanno preso da ragazzo, dalle associazioni che ha creato con le immagini che gli sono state messe davanti a quell'età”.²³ Nel 1903 l'apprezzamento di Scudder per l'infanzia sarebbe già stato ritenuto superato.

Eppure, alcune delle idee di *Childhood in Literature and Art* non sono affatto superate. Nonostante una certa tendenza all'idealizzazione, Scudder ha una visione lucida della condiscendenza, dimostrata da una certa letteratura che sfrutta il tema della fanciullezza come pretesto per esternare riflessioni non sempre alla portata di un bambino – in altre parole, una visione lucida della colonizzazione dell'infanzia in quanto ideale arcadico. E ha ragione quando afferma che alcune poesie di Longfellow, per esempio *The Children's Hour*, non sono state scritte per i bambini bensì a proposito dei bambini: “Questa poesia, perfetta per la percezione di un padre, non lascia però che un retrogusto vago e incerto nella bocca di un bambino”.²⁴ Diverse generazioni di insegnanti hanno dimostrato di non comprendere questa distinzione, scegliendo proprio quella poesia da fare imparare a memoria agli scolari. Il risultato, almeno per me, è che i giambi e gli anapesti di Longfellow resteranno sempre e solo cantilene per le scolaresche, che non ho mai sentito il desiderio di rileggere dopo lo sfortunato incontro fatto alla scuola elementare.

Può darsi che Scudder sia stato un personaggio insolito tra gli intellettuali influenti del diciannovesimo secolo – tra cui non possono mancare i redattori di una rivista

22. Alexander V. G. Allen, *Horace E. Scudder: An Appreciation*, “Atlantic” (Aprile 1903), p. 556.

23. Ivi, p. 555.

24. Citato in Ellen B. Ballou, *The Building of the House*, Houghton Mifflin, Boston 1970, p. 262.

come l'"Atlantic" – per la quantità di energia che mise nella sua battaglia per l'infanzia e la letteratura per l'infanzia. Il tipo di battaglia, invece, era tutto fuorché insolita. Tutti e tre i direttori che guidarono l'"Atlantic" tra il 1871 e il 1898 – William Dean Howells, Thomas Bailey Aldrich e lo stesso Scudder – pubblicarono anche delle opere di letteratura per l'infanzia di un certo rilievo. Poeta, giornalista e uomo di mondo, Aldrich inaugurò la sua carriera con il romanzo autobiografico *Story of a Bad Boy* (1869), e quel testo che oggi è considerato per bambini è l'opera per cui è maggiormente ricordato. Anche Howells si dedicò al pubblico dei più piccoli con un romanzo autobiografico, *A Boy's Town* (1890), e con *The Flight of Pony Baker* (1902). Grazie al suo lavoro di direzione all'"Atlantic", ai suoi saggi critici pubblicati più avanti sull'"Harper's", alla sua amicizia con Mark Twain e Henry James, nonché ai suoi stessi romanzi, Howells è stato più volte descritto come il decano della letteratura americana tra fine Ottocento e inizi Novecento. Eletto primo presidente della American Academy of Arts and Letters, ancora nel fiore degli anni Howells era già l'arbitro di riferimento per le lettere. Tanto che H. L. Mencken, con la sua solita irriverenza, dichiarò che i critici di fine secolo "non potrebbero mettere in dubbio" l'operato di Howells "più di quanto metterebbero in dubbio il discorso di Lincoln a Gettysburg, Paul Elmer More, o la propria verginità".²⁵ Nonostante la sua statura culturale – o per meglio dire grazie a essa, dato che come uomo incarnava alla perfezione le norme e i comportamenti del suo tempo – Howells era aperto alla letteratura per l'infanzia e all'idea del bambino come lettore. Era pienamente consapevole che, negli anni della sua attività di direttore, l'"Atlantic" era letto da adulti ma anche da giovanissimi: si diede sempre da fare affinché non venisse stampato "nulla che un padre non leggerebbe alla propria figlia", mostrandosi sempre attento a non fare arrossire "le gote dei più giovani".²⁶ Firmò recensioni entusiaste per opere che adesso consideriamo letteratura per l'infanzia e scrisse lui stesso libri per bambini.

Sotto la guida di questi tre personaggi l'"Atlantic" si aprì sia a recensire letteratura per l'infanzia sia a includerla tra gli argomenti di discussione. Romanzi che oggi definiremmo per ragazzi ricevettero un'attenzione enorme: simili opere, secondo Howells, davano piacere "ai fanciulli stessi e a qualsiasi uomo che è stato un fanciullo in passato".²⁷ Nel 1870 Howells trova che la pubblicazione di *Story of a Bad Boy* sia un avvenimento significativo per la letteratura americana, un ulteriore passo verso "quell'opera che da tanti anni aleggia nella mente di tutti come un patetico spettro prenatale che implora di venire al mondo: il romanzo americano".²⁸ Nel 1876 definisce *Le avventure di Tom Sawyer* di Mark Twain "senza dubbio il miglior spaccato di vita che quella regione [del Paese] abbia mai visto raccontato in un romanzo".²⁹

25. Scudder, *Childhood in Literature and Art*, cit., p. 220.

26. H. L. Mencken, *The Dean*, "Smart Set" (Gennaio 1917).

27. W. D. Howells, *Criticism and Fiction*, Harper, New York 1891, p. 160; lettera a Brander Matthews (1880), citata in Ellery Sedgwick,

The Atlantic Monthly, 1857-1909, University of Massachusetts Press, Amherst 1994, p. 151.

28. [William Dean Howells], recensione a Thomas Bailey Aldrich, *The Story of a Bad Boy*, "Atlantic" (Gennaio 1870), p. 124.

29. *Ibidem*.

Nel 1877 afferma che *Being a Boy* di Charles Dudley Warner è “un libro bellissimo e adorabile, che deve diventare caro ai suoi lettori, grandi o piccoli che siano, proprio come diventa caro un amico. Ha personalità, tenerezza e fascino; inoltre, l’estimatore dell’umorismo di Warner ne troverà quanto ne vuole in una miriade di guizzi e ammiccamenti furtivi”.³⁰ Persino a libri per bambini “popolari” come quelli di Oliver Optic o Martha Finley (la cui eroina Elsie Dinsmore è ormai diventata il simbolo per antonomasia della pietà sentimentalista) la rivista dedicava almeno un paio di righe. Per tutto l’Ottocento l’“Atlantic” recensì regolarmente la letteratura per l’infanzia; dopo il 1898, invece, subì una battuta d’arresto.

Su quel tema in generale, tra il 1880 e il 1890 Aldrich aveva pubblicato una lunga serie di saggi sull’“Atlantic”, la maggior parte dei quali erano di Scudder. Oltre agli studi storici pubblicati successivamente col titolo *Children in Literature and Art*, quest’ultimo scrisse anche a proposito del rapporto tra letteratura e istruzione: in questi articoli caldeggiava per esempio l’utilizzo delle opere originali a scuola, invece delle antologie di frammenti del genere *McGuffey Readers*, anticipando così un approccio educativo che sarebbe nato un secolo dopo, il cosiddetto *whole language movement*, anche se Scudder si limitò a esaltare questo aspetto nei classici della letteratura. E per classici intendeva sia la “letteratura genuina” delle fiabe tradizionali o di autori come Hans Christian Andersen, adatta per i primi anni delle elementari, sia opere classiche americane “per adulti” come quelle di Longfellow, Bryant, Emerson e Whittier, già accessibili ai bambini più grandi. Scudder guardava con costernazione alla moda del tempo che voleva “separare le letture per i più giovani da quelle degli adulti”.³¹ Così faceva pure, anche se in modo più ambiguo, un’altra saggista abituale dell’“Atlantic”, Agnes Repplier; il suo articolo *What Children Read*, pubblicato nel gennaio 1887, esaltava lo straordinario nutrimento per la mente che i bambini potevano assorbire da letture come Shakespeare e Sir Walter Scott, oppure dalle fiabe settecentesche dell’autrice Maria Edgeworth, i cui bambini protagonisti sapevano stare al loro posto, al contrario di quelli della Alcott o di altri scrittori contemporanei. Le dichiarazioni nostalgiche della Repplier, a favore di un’autrice che molto probabilmente era la sua preferita da bambina, fondono allo stesso tempo gli interessi dei grandi e dei più piccoli (Repplier piccola, Repplier grande), mentre l’elogio della timida reticenza dei giovani protagonisti della Edgeworth malcela il desiderio di tenere i bambini al loro posto, vale a dire separati dagli adulti.

Nonostante l’ambivalenza di alcune posizioni, l’opinione secondo cui le letture per adulti e per bambini debbano intersecarsi è promossa con più forza dall’“Atlantic” e da altre riviste con l’avvicinarsi alla fine del diciannovesimo secolo, in un’epoca in cui le due tipologie di lettori si stavano in realtà separando. Nel 1897 Charles Dudley Warner proclama dalle pagine del “Critic”: “Non darei mai a un bambino un’opera letteraria che non piace a me”.³² Nello stesso anno,

30. [William Dean Howells], recensione a Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, “Atlantic” (Maggio 1876), p. 621.

31. [William Dean Howells], recensione a

Charles Dudley Warner, *Being a Boy*, “Atlantic” (Dicembre 1877), p. 764.

32. Horace E. Scudder, *Literature in the Public Schools*, “Atlantic” (Agosto 1888), p. 226.

sull'“Outlook”, Hamilton W. Mabie sprona a riconoscere il valore dei libri che “sono interessanti tanto per il lettore maturo quanto per quello in erba”, includendo nel novero i miti greci e antichi in generale, dal momento che questi racconti hanno parlato agli adulti durante “l'infanzia della razza”.³³ A confermare il potere e l'influenza di queste idee ci sono anche le dichiarazioni di Everett T. Tomlinson, che nel 1900 riconosce come valida “la teoria dei *solì capolavori*” nella scelta delle letture per bambini e ribadisce che “come hanno già detto altri, nessun libro può essere valido per un bambino se non è interessante per un adulto”.³⁴ Eppure, Tomlinson è disposto ad ammettere più dei suoi predecessori la possibilità di creare una letteratura esclusivamente per l'infanzia, un campo per cui “c'è ancora tanto da lavorare”.³⁵

Forse non è un caso che nel 1900, data di pubblicazione del saggio di Tomlinson per l'“Atlantic”, il redattore della rivista fosse Bliss Perry. Perry era arrivato l'anno precedente da Princeton, e avrebbe lasciato la redazione dieci anni più tardi per recarsi a Harvard. Certamente, a gente come Howells e Scudder erano state offerte cattedre universitarie e lauree ad honorem, ma Perry era il primo ad appartenere in tutto e per tutto alla generazione emergente di accademici americani. Tra il 1890 e il 1900 Scudder aveva fatto pubblicare sull'“Atlantic” una serie di articoli scritti da professori universitari – sulla letteratura greca, sul *Faust*, su Chaucer – ma di per sé non era affiliato a nessuna università.

Perry, che restava un professore nonostante l'esperienza redazionale, contestò il fatto che Houghton Mifflin, editore dell'“Atlantic”, avesse valutato *Rebecca di Sunnybrook* di Kate Douglas migliore di *Country of the Pointed Firs* di Sarah Orne Jewett – di gran lunga più quotato dai “professori di letteratura” – soltanto perché il primo aveva venduto più copie.³⁶ Guai a dare un briciolo di valore letterario a un classico destinato ai bambini! Inoltre, mancando dell'intuito di Scudder, Perry dichiarò la reputazione di Longfellow salva da quando era diventato “il poeta dei bambini”: “le tenere vocine che recitano con sussiego *The Children's Hour* sono in grado di spiegare Longfellow più di quanto noi critici di professione – con la nostra pedanteria, la nostra mania per le ‘fonti’, le nostre orecchie tanto allenate a sentire i contrappunti armonici da perdere la melodia – saremo mai in grado di imparare”.³⁷ Poveri bambini. Non c'è dubbio che Perry trovasse difficile mettere cultura e commercio sui due piatti della bilancia, in un'epoca in cui i custodi della cultura alta cominciavano a confluire nell'accademia e i lettori dell'“Atlantic” si facevano di anno in anno più eterogenei per estrazione sociale e provenienza: a proposito della storia di questa rivista, Ellery Sedgwick scrisse che “l'“Atlantic’ di Perry fu una delle ultime arene pubbliche in America, al di fuori dell'ambito accademico, in cui discutere delle maggiori opere e figure dell'umanesimo in Occidente”, cioè di personaggi come

33. Charles Dudley Warner, “Critic”, 16 gennaio 1897, p. 48.

34. Hamilton W. Mabie, *Reading for Children*, “Outlook”, 17 aprile 1897, p. 1026.

35. Everett T. Tomlinson, *Reading for Boys*

and *Girls*, “Atlantic” (Novembre 1900), pp. 693-94.

36. Ivi, p. 698.

37. Bliss Perry, *And Gladly Teach*, Houghton Mifflin, Boston 1935, p. 182.

Chaucer, Dante, Voltaire, Austen, Wordsworth e Zola.³⁸ Ma è anche vero che, secondo Perry, l'infanzia non era più da considerarsi un motore per la cultura. Per esempio, pur trovando ammirevole la devozione di Scudder per la comunità, trovava risibile che "la sua immaginazione lo portasse a vedere in ogni istante del lavoro di qualsiasi scribacchino un contributo permanente allo sviluppo della cultura e del carattere dell'America".³⁹ Nell'ottica di Perry e di altri arbitri della cultura del primo Novecento, l'infanzia rappresentava soltanto due cose: o l'ultima spiaggia per la letteratura che aveva perso un po' di smalto (Longfellow) o la cartina di tornasole per riconoscere le opere scadenti presenti sul mercato (Wiggin).⁴⁰

Con l'arrivo degli anni Venti, suggerisce Paul Lauter, circoli letterari e riviste avevano cessato di essere gli arbitri della letteratura americana, lasciando il posto esclusivamente ai docenti universitari, peraltro tutti maschi bianchi.⁴¹ Richard H. Brodhead potrebbe obiettare che i maggiori arbitri culturali del tempo erano semplici critici e non accademici incardinati.⁴² A dire il vero, all'epoca c'era una certa oscillazione tra i due gruppi: tre curatori su quattro dell'opera di erudizione *The Cambridge History of American Literature* (1917-21) passarono più volte, come aveva fatto Bliss Perry anni addietro, dalle cattedre universitarie a lavori non accademici come il critico letterario, il redattore di riviste come la "Nation" e la "Saturday Review of Literature". In fin dei conti, però, tutti questi guardiani della cultura erano maschi e bianchi, i quali, avendo ricevuto un'istruzione universitaria, erano direttamente influenzati dall'accademia, che ne facessero parte o meno. Sotto la loro tutela, il canone della letteratura americana si stava spostando da Longfellow, Lowell e Stowe a Melville, Twain, Thoreau e James. Elizabeth Renker sostiene che la letteratura americana si definì come disciplina ufficiale quando ci si sbarazzò del tema della femminilità e ci si appropriò del linguaggio della scienza, un cambiamento accelerato dalle due Guerre mondiali. Allo stesso modo, questo ambito "acquisì maturità istituzionale" quando ci si sbarazzò dell'infanzia, come riconosce Renker, anche se lo fa soltanto in modo indiretto, metaforico.⁴³ Non a caso, nel 1915 arrivò il manifesto della critica di inizio Novecento, intitolato *America's Coming-of-Age* e scritto da Van Wyck Brooks – un libro che diede peraltro vita ai famosi neologismi *highbrow* e *lowbrow*, fornendo quindi una nuova terminologia per discutere di, o meglio per avvalorare, separazioni come quella tra la letteratura per adulti e per bambini. Se l'America dell'Ottocento era stata pervasa dalla metafora della nazione come fanciullo, nel Novecento si avvertì il bisogno di affermare che la nuova potenza mondiale aveva messo i giocattoli in soffitta.⁴⁴

Almeno, chi sentiva questo bisogno irrefrenabile erano i critici maschi bianchi.

38. Bliss Perry, *The Centenary of Longfellow*, "Atlantic" (Marzo 1907), pp. 387-88.

39. Sedgwick, "The Atlantic Monthly", 1857-1909, cit., p. 300.

40. Perry, *And Gladly Teach*, cit., p. 166.

41. Paul Lauter, *Canons and Contexts*, Oxford University Press, New York 1991, pp. 22-47.

42. Richard H. Brodhead, *The School of Hawthorne*, Oxford University Press, New York 1986, p. 210.

43. Elizabeth Renker, *Resistance and Change*, "American Literature", 64 (1992), p. 358.

44. Si veda Jerry Griswold, *Audacious Kids*, Oxford University Press, New York 1992, pp. 13-15.

Tra gli afroamericani si avvertiva piuttosto l'urgenza di sollevare le sorti della razza. Come documentato da diversi studiosi, tra cui Dianne Johnson-Feelings, molti personaggi che presero parte attiva alla cosiddetta Harlem Renaissance – per esempio Langston Hughes, Arna Bontemps, Jessie Fauset e Nella Larsen – scrivevano anche per l'infanzia. O per meglio dire, come nell'Ottocento, scrivevano per bambini e adulti insieme: Marian Wright Edelman sostiene che “The Brownies' Book”, la rivista per bambini fondata nel 1920 da W. E. B. Du Bois e altri, “non era esattamente una rivista per bambini. Era una rivista che genitori e figli potevano leggere insieme, da cui imparare qualcosa insieme e con cui alimentare i propri pensieri, i propri sogni e il desiderio di nuove conoscenze”.⁴⁵

A ogni modo, tutti gli autori che diventarono influenti all'inizio del Novecento, negli anni del fermento del canone, insomma tutti quelli che entrarono nella tradizione letteraria erano maschi bianchi. E quasi tutti – specialmente Melville, Thoreau e James – non scrissero mai esplicitamente per l'infanzia.⁴⁶

Due passaggi chiave della progressiva accademicizzazione dell'inglese furono l'espansione dei corsi di studio specialistici, fenomeno avvenuto nell'ultimo quarto del diciannovesimo secolo e capeggiato dalla Johns Hopkins University (fondata nel 1876), e l'istituzione della Modern Language Association (MLA) nel 1883, con la successiva pubblicazione del cosiddetto “PMLA” (“Publications of the Modern Language Association”) a partire dal 1884.⁴⁷ Scorrendo gli indici del “PMLA” dal primo anno di edizione in poi, non ho trovato quasi nulla sulla letteratura per ragazzi prima del 1966 – e ben poco anche dopo questa data. Nei primi decenni, quando filologia e folklore contendevano allo studio delle fonti la supremazia e la rivista pubblicava trascrizioni di interventi a conferenze, possiamo trovare un dibattito su una relazione a proposito delle origini europee (quali, se no?) dei racconti di Uncle Remus, oppure sul rapporto tra le ballate popolari e i canti dei cowboy della frontiera con il Messico. Chi interviene nella discussione su Uncle Remus a volte fa riferimento alle versioni di tali racconti che ha ascoltato da bambino, ma sfrutta il tema dell'infanzia soltanto per comprovare la propria autorevolezza – per rivendicare “un punto di origine puro in rapporto al linguaggio”⁴⁸ – e poi si perde a interrogarsi se queste storie fossero arrivate o meno dalla Francia attraverso Haiti e su quanta parte della versione di Joel Chandler Harris fosse originale. Non c'è niente che ci dica che questi studiosi considerassero queste leggende e ballate let-

45. Marian Wright Edelman, *Introduction*, in Dianne Johnson-Feelings, a cura di, *The Best of The “Brownies' Book”*, Oxford University Press, New York 1996, pp. 10-11.

46. Non ci sono dubbi che Melville scrivesse anche per i ragazzi. Pare che avesse promesso a Scudder un pezzo per il “Riverside Magazine for Young People”, anche se alla fine non mantenne la parola.

47. Vedi Gerald Graff, *Professing Literatu-*

re, University of Chicago Press, Chicago 1987; David R. Shumway, *Creating American Civilization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994; Kermit Vanderbilt, *American Literature and the Academy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1986.

48. Così afferma Jacqueline Rose, seppur in un contesto diverso, in *The Case of Peter Pan*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993, p. 8.

teratura per l'infanzia. Un caso simile avviene nel 1915, quando Ronald S. Crane chiude una disquisizione di settanta pagine sulla storia di Guy di Warwick con un paragrafo che finalmente fa comparire la parola *bambino* sulle pagine del "PMLA", nel quale si duole del fatto che la leggenda già a partire dal Settecento, quando cominciava ad attirare l'attenzione degli studiosi, aveva un pubblico di soli bambini: "Guardate che sorte è toccata a una storia che un tempo era letta e ammirata da tutti gli inglesi!"⁴⁹

Altrettanto rivelatrici sono alcune scelte redazionali di "American Literature", rivista fondata nel 1929 e pubblicata in associazione con l'American Literature Group della MLA. In tema di letteratura per l'infanzia, "American Literature" fu un po' più ricettiva del "PMLA". Tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta pubblicò un articolo sul racconto *Il principe e il povero* di Mark Twain (anche se il saggio non accennava al fatto che questa fosse un'opera per bambini, come sostiene la critica dei nostri giorni), ristampò una storia per bambini apparentemente perduta della Alcott e pubblicò un commento dal tono di sufficienza ai racconti mitologici di Hawthorne per ragazzi. Su Melville, Poe e Twain uscirono più di settanta articoli in trent'anni; a Emerson, Hawthorne e James ne spettarono più di quaranta ciascuno; persino una figura marginale come Paul Hamilton Hayne fu trattata in ben nove saggi. Eppure, non sono riuscita a trovare che tre articoli, quelli che ho citato, vagamente riferibili alla letteratura per l'infanzia.

Per farci un'idea ancora più precisa di come il rapporto tra letteratura americana e letteratura per bambini si modificò nel ventesimo secolo, possiamo prendere in considerazione tre importanti manuali di storia della letteratura, lunghi più di mille pagine ciascuno. Questi volumi, tutti compendi di erudizione di cui l'uno è l'ampliamento dell'altro, sono *The Cambridge History of American Literature* (1917-21), in quattro tomi; *The Literary History of the United States* (1948), rielaborazione esplicita del precedente, in tre tomi; infine, *The Columbia Literary History of the United States* (1988), rielaborazione dei primi due, in un solo volume.

La *Cambridge History* uscì in un periodo in cui la letteratura americana stava attraversando un processo di riconcettualizzazione, in cui il canone stava cambiando: l'opera infatti dedica capitoli monografici sia ad autori che stavano già uscendo dalla rosa dei classici (Longfellow, Whittier, Lowell) sia a quelli che solo allora cominciavano a farne parte (Thoreau, Twain). Era anche un periodo in cui la letteratura americana stava lottando per trovare posto nell'accademia e in cui la diatriba principale nei dipartimenti di inglese era se avesse più valore l'apprezzamento estetico, letteristico, della letteratura oppure una ricerca di tipo più scientifico e filologico. Quest'ultimo approccio, però, servì quasi totalmente all'analisi dei testi classici e medievali – scritti anche mille anni prima – e quindi non contribuì in alcun modo allo studio della letteratura americana in lingua inglese. *The Cambridge History of American Literature* arrivò proprio in soccorso di quest'ultima, aiutandola a guadagnarsi quel posto tra le discipline universitarie che ancora non aveva.

49. Ronald S. Crane, *The Vogue of Guy of Warwick from the Close of the Middle Ages to the Romantic Revival*, "PMLA", 30 (1915), p. 194.

A quel tempo c'erano quindi divergenze tra una visione più storica della letteratura americana, intesa come espressione della vita della nazione, e una visione più estetica che prendeva in esame le singole opere d'arte. Arrivati alla metà del secolo, a dominare sarebbe stato l'approccio estetico con la sua tendenza a restringere il campo di studio a pochissimi capolavori. Tuttavia, nei primi decenni del Novecento la visione storica aveva ancora una certa presa sull'accademia e nella *Cambridge History*. Come annunciano i curatori nella prefazione al primo volume, la *Cambridge History* non è "solo la storia delle *belles lettres*, bensì uno sguardo sulla vita del popolo americano così come esso stesso la descrive nei suoi scritti".⁵⁰ Che fosse data più importanza alla nazione si evince anche dal fatto che i curatori suddivisero le fasi della letteratura in base agli avvenimenti storici, in particolare le guerre, e non alle correnti artistiche. Un'altra prova di ciò è l'apertura a trattare di opere che i puristi dell'approccio estetico non avrebbero mai considerato letteratura, "come diari di viaggio, trattati di retorica e *memoir*, tutti testi importantissimi per il carattere nazionale che però sono sempre rimasti fuori dalla grande tradizione della storia letteraria".⁵¹ Quindi troviamo capitoli dedicati a storici, oratori, scrittori di articoli per riviste, giornalisti, autori di testi educativi e filosofici. E anche scrittori di letteratura per l'infanzia. Il capitolo *Libri per bambini* colpisce sia per il fatto semplice di essere stato incluso in un volume tanto erudito, nonostante il dibattito stesse passando sempre di più nelle mani dei cosiddetti professionisti, sia perché offre spunti di analisi su come l'accademia – nella figura dell'autore del capitolo, Algernon Tassin della Columbia University – vedesse e classificasse la letteratura per l'infanzia.

Una caratteristica interessante del pensiero di Tassin è la facilità con cui classifica come libri per bambini alcuni romanzi dell'Ottocento, romanzi che sono stati rivalutati negli ultimi decenni come opere importanti della scrittura femminile, e quindi adulta. Se da una parte Tassin dichiara che *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe "è ormai quasi soltanto un libro per bambini"⁵², lasciando intendere che prima non lo fosse, dall'altra non suggerisce mai che *Wide, Wide World* di Susan Warner fosse stato anch'esso un romanzo per adulti, prima di passare a lettori più giovani. Quello che viene segnalato da Tassin, in realtà, è l'uscita di queste opere dal canone della cultura adulta, che lascia romanzi tanto potenti alla stanza dei bambini, in assenza di altre collocazioni.

Anche i suoi commenti sulla Alcott e su Twain ci danno spunti di riflessione. Tassin riconosce il "fascino perenne" di *Piccole donne*, assicurandogli "un ruolo più che stabile"⁵³ nella letteratura – in quella per bambini, c'è da scommettere. Ancora più stabile delle opere di Twain? È probabile. O forse il romanziere appartiene a una categoria diversa. Nel resoconto di Tassin, sia *Tom Sawyer* sia *Huckleberry Finn* "si sono guadagnati all'istante il primato di importanza in quanto storie del fanciullo americano, diventando in brevissimo tempo classici mondiali".⁵⁴ Poi però

50. Preface, in William Peterfield Trent et al., a cura di, *The Cambridge History of American Literature*, Macmillan, New York 1917-21, 4 voll., p. I: iii.

51. Ivi, p. I: xi.

52. Ivi, p. II: 401.

53. Ivi, p. II: 402.

54. Ivi, p. II: 405.

prende tempo: "Queste non sono opere scritte esclusivamente per ragazzi, giacché contengono descrizioni e osservazioni di carattere sociale che vanno al di là della portata dei più giovani; eppure, non hanno mai mancato di strappare le più grandi lodi al bambino come all'adulto, segno che tutti i lettori ritrovano in quei romanzi la propria psicologia e il proprio temperamento".⁵⁵ Il fatto è che la letteratura per l'infanzia deve quasi sempre parlare anche agli adulti: dopotutto, chi li scrive questi libri, chi li pubblica e chi li compra nella maggior parte dei casi? Ma Tassin si trova a disagio a trattare *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn* come opere per bambini. Quindi tergiversa, anche se non arriva a fare quello che altri – con il favore dei più – avrebbero fatto di lì a poco, cioè emarginare le due opere (ne è testimone il capitolo su Twain della *Cambridge History*) e classificarle diversamente, la prima per i bambini, la seconda per gli uomini.

Infine, altri commenti di Tassin rivelano quanto le premesse su cui si basava la *Cambridge History* avessero in realtà aperto le porte alla letteratura per l'infanzia. Con un certo sciovinismo sostiene che "non c'è Paese al mondo che abbia creato libri per bambini in modo più coscienzioso e più arguto di quanto abbia fatto l'America"; aggiunge inoltre che "se comparata a quella classica per adulti, la letteratura americana per l'infanzia ha raggiunto primati a cui altri settori minori non sono mai arrivati".⁵⁶ Ancora più importante è questa affermazione: "si riesce a sapere di più della vita in America nell'Ottocento dai libri per ragazzi che da quelli per adulti".⁵⁷ Quindi, verrebbe da concludere che la vittoria più tipicamente americana della letteratura americana sia stata la scrittura per l'infanzia, e che nient'altro abbia saputo condensare meglio il "temperamento nazionale" che i curatori della *Cambridge History* volevano tanto catturare.

I curatori della *Literary History of the United States* del 1948 (*Storia letteraria degli Stati Uniti*), invece, cercano di sbarrare l'accesso a questo modo di pensare. Come stabilisce la loro prefazione, intitolata *Al lettore*, la *Literary History* si distanzia dall'esaltazione precedente per il "significato nazionale" dei vari autori americani per dare più importanza ai "valori universali ed eterni" della letteratura americana, per occuparsi di tutti gli scrittori "che erano prima di tutto 'artisti', un Poe e un Hawthorne per esempio, con qualità non subordinate a caratteristiche squisitamente americane".⁵⁸ I curatori passano poi a sottolineare che, sebbene i volumi esplorino "la varia esperienza di una cultura nazionale, vista nei suoi modi propri e in tutta la sua estensione, [...] l'obiettivo della nostra storia sarà di registrare e spiegare le grandi figure, grazie alle quali quella cultura ha parlato alla fantasia"⁵⁹. La letteratura, per loro, "qualsiasi scritto in cui i valori estetici, intellettuali ed emotivi si articolano nel tramite dell'eccellenza espressiva".⁶⁰

Nonostante il volontario cambio di direzione rispetto alla *Cambridge History*, la *Literary History* non butta a mare in blocco le opere che perseguono fini non estetici: troviamo infatti capitoli dedicati a vecchi resoconti e cronache, saggi, trattati di

55. Ivi, p. II: 405-6.

56. Ivi, p. II: 407, 409.

57. Ivi, p. II: 406.

58. *Storia letteraria degli Stati Uniti*, tr.

Giorgio Braccialarghe e Fedora Dei Scattola, II Saggiatore, Milano 1963, 5 voll., p. I: xxii.

59. Ivi, p. I: xxv.

60. Ivi, p. I: xxv.

storia e di retorica. Dopotutto, essendo un manuale di storia doveva per forza essere più elastico di altri studi accademici del tempo. Tuttavia, si può presupporre che le cronache e i saggi dovessero rispettare un certo livello di "eccellenza espressiva", un livello che la letteratura per bambini evidentemente non aveva. Non solo non le spetta alcun capitolo, ma è quasi impossibile rinvenire in ben 1400 pagine i pochissimi commenti fatti a proposito, peraltro il più delle volte negativi.

La trattazione più completa della letteratura per l'infanzia fa parte del capitolo *Humor*, che dedica due pagine ai "racconti umoristici di adolescenza"⁶¹, sebbene questi non siano considerati letteratura per l'infanzia. A *Story of a Bad Boy* di Aldrich va un paragrafo, come pure a *Whilomville Stories* di Stephen Crane, mentre a Booth Tarkington viene concesso molto più spazio. Il critico conclude la sua argomentazione dicendo che gli eroi di Tarkington, "[c]ome tutte le grandi creazioni dell'umorismo, [...] ci riconciliano con il resto dell'umanità ricordandoci che noi tutti siamo un po' comici – e nel complesso anche un po' bambini"⁶². Cosa che la cena tragicomica preparata da Jo March, per definizione, non avrebbe mai potuto fare.

Il capitolo su Hawthorne dedica una mezza frasetta alle opere per l'infanzia, peraltro con tono alquanto sufficiente: "si guadagnò da vivere con la penna, scrivendo persino storie per bambini e bambine"⁶³. In fin dei conti, che cosa ci si può aspettare da un critico che definisce infantili le simbologie utilizzate nelle prime stesure del *Fauno di marmo*, o naif il *Romanzo di Valgioiosa*, e che loda la finale emancipazione di Hawthorne da una "ingenua concezione dell'arte dello scrivere" per la quale la narrativa deve essere "un'esposizione di concezioni morali"⁶⁴? Per un critico del genere, come dimostrano le sue continue metafore di evoluzione, qualsiasi riferimento all'infanzia è lecito soltanto se seguito da una crescita.

Il capitolo sulla ricezione europea della letteratura americana ottocentesca si chiude con un riferimento al "gran carico di letteratura popolare della quale questo breve sommario non ha tenuto conto – i racconti di Louisa Alcott, di Frank Stockton, Thomas Bailey Aldrich, Susan Warner, Elizabeth Phelps, E. P. Roe, Marion Crawford e molti altri. Portava nella marea dei romanzi sentimentali l'arte più distinta delle diverse regioni [...]".⁶⁵ La letteratura per l'infanzia è qui ridotta a pochissime figure – Alcott, Stockton, Aldrich, forse Warner, forse Phelps – e confluisce peraltro nella "marea dei romanzi sentimentali". Viene quindi equiparata alla letteratura popolare e allontanata dalla terraferma, dalle radici della letteratura americana. Alcott, come vedremo, visse per tutta la vita negli Stati Uniti, scelta che lei stessa definisce "indipendentemente americana" in *Piccole Donne*, scelta molto dissimile da quella di James o degli altri autori espatriati degli anni Venti, o anche di Twain, che se ne era andato già negli anni Novanta dell'Ottocento. Ricapitolando, gli scrittori che lasciarono fisicamente il Nordamerica restano saldamente attaccati alle radici nazionali quando c'è da definire che cosa sia la letteratura americana; al contrario, l'autrice che rimase in patria viene metaforicamente dirottata all'estero – qui e negli altri due punti in cui la Alcott fa capolino tra le 1400 pagine della *Literary History*.⁶⁶

61. Ivi, p. III: 920.

62. Ivi, p. III: 923.

63. Ivi, p. II: 514.

64. Ivi, p. II: 541.

65. Ivi, p. II: 781.

66. Che diventeranno 1700 nell'edizione

Interessante è pure un capitolo su Longfellow, Lowell e Holmes, in cui i primi due sono retrocessi da un capitolo a testa nella *Cambridge History* a questo congiunto con Holmes. Sebbene questi tre scrittori non si rivolgessero esplicitamente ai bambini come pubblico a parte, l'infanzia era una fetta importante del grande bacino di lettori dell'Ottocento. Odell Shepard, autore del capitolo, lascia intendere molto quando dichiara che il settantacinquesimo compleanno di Longfellow, nel 1882, "fu celebrato in ogni scuola degli Stati Uniti".⁶⁷ Questi personaggi, che furono scacciati dai piani alti del canone agli inizi del Novecento, erano spesso chiamati *i poeti dell'aula di scuola* o *i poeti del caminetto*: entrambi i luoghi metaforici richiamano la presenza di bambini. E la presenza di bambini, per la critica novecentesca, è segno di inferiorità. Shepard conferma questa ipotesi quando descrive Lowell:

Un'altra causa del fallimento di Lowell potrebbe essere stata l'incorreggibile giovinezza che lui, come molti dei suoi compatrioti, sembra aver preso per una virtù. "Continuo a esser giovane come sempre", scriveva alla figlia quando aveva 69 anni. "Stavo passando vicino all'ospizio dei fanciulli incurabili, l'altro giorno, e dissi al mio amico, "andrò là uno di questi giorni".⁶⁸

Pur comprendendo intuitivamente il desiderio di coinvolgere i bambini e l'infanzia, tipico dell'Ottocento, Shepard lo disapprova in pieno.

In un altro punto del capitolo Shepard, come pure altri critici della *Literary History*, riconosce l'esistenza di un'altra corrente di pensiero della critica letteraria americana, quella che dava spazio alla letteratura per bambini, come sosteneva Tassin: più precisamente, quella interessata a scoprire che cosa rendesse americana la letteratura americana. I curatori del volume sottolineano l'intenzione di de-enfatizzare il "significato nazionale" degli scrittori presi in esame. Eppure, questa intenzione non è sempre messa in atto; gli autori di alcuni capitoli continuano a lodare certe figure per il fatto di essere molto americane.⁶⁹ Shepard, comunque, riconosce i pericoli del tropo dell'americanità e un po' ci gioca:

L'eterna questione circa "l'americanismo di Longfellow" non è così complicata come l'hanno fatta diventare. È fuori dubbio che la prova migliore che un uomo appartiene alla sua gente si ha quando questa lo accetta quale amato e tipico portavoce. Secondo questa prova Longfellow è il poeta più americano di quanti altri l'America abbia mai avuti. È talmente dei nostri che un'attenta lettura dei suoi scritti ci aiuta a capire noi stessi, e non sempre nel modo più lusinghiero.⁷⁰

Shepard aggiunge: "D'altra parte non è il più importante dovere di un poeta il rappresentare il suo tempo e il suo paese, avere idee spiritose o profonde, o anche pos-

italiana (*N.d.T.*)

67. Ivi, p. II: 733.

68. Ivi, p. II: 744.

69. Un altro poeta del caminetto, William Cullen Bryant, riceve le lodi per la sua Ameri-

canness e persino per la sua New Englandness. In Spiller et al., a cura di, *Literary History of the United States*, cit., pp. I: 376, 377.

70. Ivi, p. II: 734.

sedere opinioni giuste".⁷¹ Il talento, "coscienzioso e meditato", viene prima di tutto. A tratti Longfellow, "specie negli ultimi anni", raggiunse davvero "una gran semplicità di stile che sembra la più perfetta espressione della sua bontà essenziale, della sua serenità e pace interiore".⁷² Il talento, grazie al quale la "cultura nazionale [...] ha parlato alla fantasia",⁷³ per citare le parole dei curatori della *Literary History*, non sembra quindi associato alla giovinezza. Necessita di un certo numero di anni, di "maturità". Non per niente Shepard impegnò quasi tutta la sua carriera di studioso alla riesumazione di Bronson Alcott, padre di quell'autrice che, all'inizio del ventesimo secolo, finì per essere considerata – e perciò emarginata, almeno dagli accademici – come la scrittrice per bambini per antonomasia.

Più di molti suoi contemporanei, Shepard aveva capito che la ricerca dell'americanità nella letteratura americana, di ciò che la rappresentasse veramente, avrebbe potuto scontrarsi con la ricerca dell'eccellenza artistica, comunque la si definisse. Un decennio dopo, critici chiave avrebbero mancato di cogliere questo punto, pubblicando infatti volumi dal titolo *The American Adam* o *The American Novel and Its Tradition*: avrebbero definito gli esempi di eccellenza come la quintessenza dell'americanità, non riconoscendo che stavano così fondendo "americanità" con "eccellenza". Hawthorne, Melville e Twain finirono per incarnare la lotta dell'individuo contro una società oppressiva e distruttiva, spesso mediante la fuga verso una natura selvaggia e instabile, scrivendo storie di critica sociale che Nina Baym ha definito "melodrammi di virilità sotto assedio".⁷⁴ E questo perché il mito portante creato dai critici è chiaramente maschile: le donne sono associate alla società da cui fuggire o alla natura selvaggia da domare, non certo all'individuo che fugge e che doma. Secondo questa logica, l'autore che rappresenta una donna che tenta tale fuga violerebbe la natura stessa della donna; similmente, l'autore che rappresenta personaggi che non tentano tale fuga scriverebbe, al massimo, letteratura minore. Anche la letteratura per l'infanzia è esclusa dal mito portante degli anni Cinquanta, a meno che non parli di un maschio adolescente che si ribella allo status quo – diventando, passi l'espressione, un melodramma dell'adolescenza sotto assedio – anche se a quel punto smetterebbe di essere considerata letteratura per l'infanzia. I racconti venduti come opere per ragazzi, così come altre storie di socializzazione, cioè di acculturazione alla società americana, non sono la quintessenza dell'americanità.

Quarant'anni dopo la *Literary History* arriva l'eclettica *Columbia Literary History of the United States* (*Storia della civiltà letteraria negli Stati Uniti*), che prende le distanze dai cosiddetti standard estetici senza tempo e si propone di celebrare "la diversità, la complessità e la contraddizione elevandola a principi strutturali".⁷⁵ L'opera si po-

71. Ivi, p. II: 734

72. Ivi, p. II: 734.

73. Ivi, p. I: xxv.

74. Nina Baym, *Melodramas of Beset Manhood*, in Elaine Showalter, a cura di, *The New Feminist Criticism*, Pantheon, New York 1985, pp. 63-80.

75. Preface, in Emory Elliott et al., a cura di, *Columbia Literary History of the United States*,

Columbia University Press, New York 1988, p. xiii. Prefazione, *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti*, diretta da Emory Elliott, con una premessa di Claudio Gorlier, bibliografia a cura di C. Gorlier e Stefano Rosso, tr. Romano Carlo Cerrone, S. Rosso, Paola Rosa-Clot Tite, Alessandro Monti e Valerio Fissore, UTET, Torino 1990, p. xiii.

ne come parte del “tentativo in corso di ricostruire la storia della letteratura degli Stati Uniti in modo da non escludere certi scrittori in base a preconetti di sesso, razza di appartenenza etnica o culturale”.⁷⁶ Si sbarazza del concetto di “eccellenza espressiva”, tanto esaltato dal predecessore del 1948, e celebra con orgoglio la propria volontà di includere generi come “il diario, la rivista specializzata, lo scritto scientifico, il giornalismo, l’autobiografia e anche il cinema”.⁷⁷ A dire il vero, però, l’inclusione di questi generi non è una novità: già nel 1948 la *Literary History* aveva dedicato loro lunghe trattazioni. Per giunta, nonostante il tanto ostentato spirito di inclusione, il compendio del 1988 non dedica neanche uno dei sessantasei capitoli alla letteratura per l’infanzia. Non solo: nelle ben 1200 pagine che compongono il volume è perfino impossibile trovare una descrizione decente di questo filone letterario. Nel capitolo *La nascita della donna scrittore* Nina Baym coglie con sagacia che, prima della Guerra civile, gli autori di narrativa di argomento nazionale erano consapevoli di rivolgersi a tutte le età; prosegue poi sostenendo che non si deve dimenticare “la comparsa di numerosi trattatelli in forma di romanzo”, né “lo sviluppo di una fiorente letteratura per bambini, scritta in gran parte da donne”, dedicando poi tre paragrafi alla Alcott.⁷⁸ E nonostante Jack Salzman riservi diverse pagine a Horatio Alger, Frank Merriwell e Elsie Dinsmore, lo fa in un capitolo intitolato *La letteratura di consumo*. Qualsiasi altro riferimento alla letteratura per l’infanzia fatto nella *Columbia Literary History* è puramente incidentale.

Talvolta se ne parla per dire che qualche autore negli anni ha intravisto le potenzialità economiche della letteratura per l’infanzia o ha sfruttato “la popolarità dei libri per bambini”,⁷⁹ a significare che soltanto gli incentivi del mercato avrebbero potuto giustificare un tale cambiamento di rotta da parte di un Hawthorne o di un Twain. Più spesso se ne parla senza neanche chiamare “letteratura per l’infanzia” le opere rivolte ai bambini o da loro predilette. Intendiamoci: non dire che il romanzo *Dragonwings* (1975) di Laurence Yep è nato come libro per ragazzi è un modo per portare l’autore nel pantheon dei grandi scrittori asiatico-americani; citare soltanto *Il principe e il povero* tra i contributi di Twain alla letteratura per l’infanzia – dimenticando *Huckleberry Finn* e perfino *Tom Sawyer* – è un modo per tenere questo filone letterario in un angolo. Se un libro è davvero bello – cosa che evidentemente non è *Il principe e il povero*, uno degli “esempi più superficiali delle [...] narrative di viaggi nel tempo” di Twain – deve essere per adulti.

Considerazioni a parte, vediamo i personaggi esclusi dalla *Columbia Literary History*. L’unico riferimento a Frances Hodgson Burnett è un breve rimando ai suoi lavori teatrali. Non si trovano i nomi di Jacob Abbott, Peter Parley, Frank Stockton o Mary Mapes Dodge, delle riviste “St. Nicholas” o “The Youth’s Companion”, di L. Frank Baum, Kate Douglas Wiggin, Laura Ingalls Wilder o Maurice Sendak, e neanche una parola sui libri per bambini di E. B. White o Thomas Bailey Aldrich. Persino la *Literary History* del 1948 aveva lasciato qualche commento qua e là a Abbott, a Par-

76. Ivi, p. xii.
77. Ivi, p. xviii.

78. Ivi, p. 253.
79. Ivi, pp. 416, 539

ley, a "The Youth's Companion", alla Wiggin. Se possibile, nel 1988 la letteratura per l'infanzia era ancora più invisibile per l'accademia di quanto non lo fosse già nel 1948.

Non tutti però la snobbavano. A partire dal 1870, infatti, la letteratura dell'infanzia cominciò a diventare territorio dei bibliotecari. Per quasi tutto l'Ottocento erano state pochissime le biblioteche sociali, itineranti o pubbliche che permettevano ai bambini di entrare nell'edificio ("Vietato l'accesso a cani e bambini"), figuriamoci prestare loro libri; verso la fine del secolo, invece, la maggior parte delle biblioteche statunitensi offriva addirittura servizi ad hoc per i più giovani, allestendo sale di lettura con personale specializzato. Qualche decennio più avanti, negli anni Cinquanta, oltre la metà dei libri totali dati in prestito ogni anno nelle biblioteche pubbliche sarebbero stati presi da ragazzi.⁸⁰ Ma già nel 1877 una bibliotecaria come Minerva L. Sanders – forse la prima a permettere il prestito di libri ai minori di dodici anni – aveva riservato per i bambini un angolo della biblioteca in cui lavorava, a Pawtucket, Rhode Island, arredandolo con sedie in miniatura. Intanto a Hartford, nel Connecticut, Caroline M. Hewins segnò una svolta pubblicando il primo elenco di opere adatte all'infanzia. Ne uscì una prima versione nel 1878 e poi un'altra, in forma più estesa, dal titolo *Books for the Young* (1882), che fu tra le altre cose la prima pubblicazione promossa dalla sezione editoriale della American Library Association (ALA). Nel 1890 Mary Bean aprì una sala per bambini alla biblioteca di Brookline, nel Massachusetts. Nel 1898 la Pratt Library School di Brooklyn istituì un corso di formazione per bibliotecari specializzati in letteratura per l'infanzia. Nel 1901 Ann Carroll Moore aprì il primo convegno dei bibliotecari per bambini dell'ALA, e nel 1906 divenne la prima direttrice della sezione per l'infanzia della New York Public Library.

La storia del sistema bibliotecario pubblico negli Stati Uniti include anche nomi maschili – Justin Winsor, Melvil Dewey, William Frederick Poole – ma le figure principali tra i bibliotecari per bambini furono a quanto pare tutte donne,⁸¹ sebbene ciò abbia destato lo stupore di alcuni storici moderni. Scrive Dee Garrison:

L'atmosfera romantica di entusiasmo e tenerezza che pervade, oggi come ieri, chi si occupa di bambini nelle biblioteche è in netto contrasto con la solita tendenza all'autocritica che caratterizza i bibliotecari in tutti gli altri ambiti del loro lavoro. Tuttavia, questa incongruenza diventa più semplice da capire se si ricorda che le sezioni per l'infanzia furono create e sviluppate dalle donne. Qui, come in nessun altro campo, le bibliotecarie donne furono libere di esprimere la propria immagine senza essere contrastate.⁸²

80. Robert D. Leigh, *The Public Library in the United States*, Columbia University Press, New York 1950, p. 99.

81. Harriet G. Long, *Public Library Service to Children*, Scarecrow, Metuchen 1969; Elizabeth Nesbitt, *Major Steps Forward*, in Cornelia

Meigs, a cura di, *A Critical History of Children's Literature*, Macmillan, London 1969, pp. 384-90.

82. Dee Garrison, *Apostles of Culture*, Free Press, New York 1979, p. 180.

Se da una parte era più accettabile l'idea che una donna della *middle class* lavorasse se si trattava di lavorare con i bambini, dall'altra l'attenzione di quegli anni per la letteratura per l'infanzia facilitò l'ingresso delle donne nel campo, anche se la loro presenza era percepita più che altro come una conferma della funzione materna dei libri per bambini, in un mondo in cui gli arbitri della letteratura per adulti erano sempre più i maschi.⁸³

I bibliotecari, da sempre un porto sicuro per la letteratura per l'infanzia, ebbero un ruolo basilare nella sua evoluzione. Tra gli anni Venti e Cinquanta un'unica bibliotecaria, sovrintendente delle attività per l'infanzia della New York Public Library, esercitò un'influenza enorme sullo sviluppo di quel genere letterario. Grazie alla sua posizione all'interno della biblioteca (che mantenne dal 1906 al 1941), al suo incarico di spicco nell'ALA (fu la prima direttrice della sezione Servizi per l'infanzia), ai suoi elenchi di libri consigliati (pubblicati con cadenza annuale dal 1918 al 1941), nonché ai suoi articoli scritti per "Bookman" e per il supplemento domenicale della "New York Herald Tribune", Anne Carroll Moore ricoprì un ruolo che qualcuno definì addirittura "olimpico" e "magistrale". "La voce più autorevole sulla letteratura per l'infanzia era la sua"; il suo ufficio era "il centro del mondo letterario per bambini a New York City".⁸⁴ Come osserva Leonard Marcus, "godeva di una tale reputazione che essere inclusi nei suoi elenchi bastava ad assicurarsi vendite più che rispettabili; venirne esclusi, invece, significava l'oblio immediato. Dal suo ufficio passavano quotidianamente curatori, autori e illustratori in cerca di un qualche consiglio sul loro ultimo lavoro".⁸⁵ Alcuni di questi, come i pluripremiati Marcia Brown e Hendrik van Loon, arrivarono perfino a dedicarle i propri libri.⁸⁶

Moore distribuiva generosamente consigli a genitori, librai, bibliotecari, editori e curatori. "Mi auguro che non si imbarchi in quell'edizione dei fratelli Grimm di cui mi parlava prima di Natale", scriveva nel 1936 la Moore a un redattore della casa editrice Little, Brown; "non mi è piaciuta la selezione dei racconti, per non parlare dell'illustratore che avete scelto".⁸⁷ E i redattori la ascoltavano. Nel 1913 George Dutton della E. P. Dutton and Company scrisse alla Moore: "È stato principalmente merito suo se abbiamo deciso di intraprendere" una collana che descrive "come vivono i bambini nei vari paesi del mondo".⁸⁸ Nel 1956 la famosa bibliotecaria scrisse alla casa editrice Holt: "credo che il materiale del signor Courlander potrebbe trasformarsi in una raccolta interessante e di gran valore". E così andarono

83. Anne Scott MacLeod, *American Childhood*, University of Georgia Press, Athens 1994, p. 124.

84. Leonard S. Marcus, *Margaret Wise Brown*, Beacon, Boston 1992, p. 54; Barbara Bader, *Only the Best*, "Horn Book", 73 (Settembre-ottobre 1997), p. 520; Frances Clarke Sayers, *Anne Carroll Moore*, Atheneum, New York 1972, p. 258; Margret K. McElderry, *Remarkable Women*, "School Library Journal", 38 (Marzo 1992), p. 160.

85. Marcus, *Margaret Wise Brown*, cit., p. 55.

86. Si veda Sayers, *Anne Carroll Moore*, cit., pp. 89, 215.

87. Anne Carroll Moore a Herbert Jenkins, 6 febbraio 1936, citato in Julie Cummins, *Let Her Sound Her Trumpet*, "Bibliion", 4 (Autunno 1995), p. 98.

88. George Dutton a Anne Carroll Moore, 28 agosto 1913, citato in Cummins, *Let Her Sound Her Trumpet*, cit., p. 90.

no le cose: l'anno seguente uscì il libro *Terrapin's Pot of Sense*, illustrato ovviamente dal disegnatore suggerito dalla Moore.⁸⁹ Per fare un altro esempio, negli anni Trenta erano stati pubblicati diversi racconti intitolati *Biancaneve* e basati sul cartone animato della Disney; sconcertata dalle libertà che queste versioni si prendevano rispetto alla fiaba dei fratelli Grimm, nel 1938 la Moore cominciò a tartassare l'editore Coward-McCann affinché convincesse la pluripremiata Wanda Gág a tradurre e illustrare il racconto originale. E la Gág lo fece; decise tuttavia di non dedicare il libro alla Moore perché al redattore premeva "evitare di fare capire che la pubblicazione era stata spinta dai bibliotecari".⁹⁰ Due settimane dopo quello stesso redattore scrisse di essere andato a portare le illustrazioni nell'ufficio della Moore e di averla "seguita a gran passo per tutta la biblioteca mentre mostrava i disegni a destra e a manca".⁹¹ Nel 1939 l'ALA diede a *Biancaneve e i sette nani* della Gág la menzione d'onore del premio Caldecott.

"Ci dia una legge e noi la seguiremo" disse una redattrice della Coward-McCann alla Moore nel 1929.⁹² E lei non ci pensò due volte. La redattrice Grace Hogarth raccontò di essere stata convocata negli anni Trenta nella temibile Stanza 105 della New York Public Library – l'idea di declinare l'invito non era immaginabile – e di avere ricevuto questo commento a proposito del libro illustrato che apriva la sua prima collana per bambini: "Perché mai [...] lei, rappresentante della Oxford University Press, ha pubblicato una simile schifezza?".⁹³ Qualche anno più tardi, nel 1938, l'editore Bill Scott chiese un appuntamento alla Moore per mostrarle i suoi primi cinque libri per bambini, che comprendevano testi di Esphyr Slobodkina, Clement Hurd e Margaret Wise Brown, tutti autori che avrebbero poi fatto una splendida carriera (per esempio, Hurd e Brown avrebbero ideato un classico per la prima infanzia, *Buonanotte luna*). "Signor Scott", chiese la Moore, "vuole proprio sapere che cosa penso di questi libri?". L'editore rispose di sì. "Spazzatura, signor Scott! Sono spazzatura!".⁹⁴

Come dimostra il suo commento al lavoro di Slobodkina, Hurd e Brown, il giudizio di Anne Moore era tutt'altro che infallibile. Consigliò perfino a E. B. White di non pubblicare *Stuart Little*, il suo primo libro per bambini, perché temeva che "sarebbe diventato per lei fonte di imbarazzo, invece che sorgente inesauribile di piacere e di soddisfazione, come ogni sua opera si meriterebbe di essere".⁹⁵ Non le piacque neanche *La tela di Carlotta*.

Ovviamente, editori e redattori non andavano sempre pazzi per la Moore. Una sua collega ricordò in un encomio, con tono bonario: "Ogni tanto arrivava da noi

89. Anne Carroll Moore a Virginie Fowler, 13 luglio 1956, citato in Ivi, p. 107.

90. Lettera datata 11 aprile 1938, citata in Karen Nelson Hoyle, *Wanda Gág*, Twayne, New York 1994, p. 75.

91. Lettera datata 27 aprile 1938, citata in Ivi, p. 76.

92. Ernestine Evans a Anne Carroll Moore, 16 marzo 1929, a proposito di un'edizione illu-

strata della *Capanna dello zio Tom*. Citato in Cummins, *Let Her Sound Her Trumpet*, cit., p. 98.

93. *A Publisher's Perspective*, "Horn Book", 65 (Maggio-giugno 1987), p. 372.

94. Citato in Marcus, *Margaret Wise Brown*, cit., p. 102.

95. Anne Carroll Moore a E. B. White, 20 giugno 1945, citato in Sayers, *Anne Carroll Moore*, cit., p. 244.

qualche autore imbestialito".⁹⁶ Louise Seaman Bechtel, la prima a occuparsi di letteratura per l'infanzia alla Macmillan (precisamente dal 1919), commentò così un fatto successo quarant'anni prima: "Anne Carroll Moore, quella stramaledetta! Non le piaceva quel libro [*Men at Work* di Lewis Hine] e non lo fece acquistare dalla New York Public Library [...]".⁹⁷ Eppure la Moore e i suoi colleghi svolsero un ruolo determinante nel rendere la letteratura per l'infanzia il rifugio dell'immaginazione, nel creare un clima in cui i vincitori di premi letterari avessero anche successo sul mercato. La redattrice Susan Hirschman ricorda che, "per quanto ci lamentassimo di quel mondo, i bibliotecari di allora seguivano dei criteri, avevano dei parametri di accettabilità e venivano istruiti e preparati per la selezione dei libri. Al giorno d'oggi, invece, gli unici criteri rimasti sono del tipo *più grande è, meglio è* oppure *se la copertina ha i brillantini, è un buon libro*".⁹⁸ Barbara Bader riconosce che Anne Moore e i bibliotecari in genere si batterono per rendere noto "che scrivere libri per bambini era un lavoro importantissimo, che creare opere belle era quasi un dovere".⁹⁹ Quello che Moore fece fu mettere in risalto la rilevanza estetica della letteratura per l'infanzia, lasciando da parte l'esigenza di "formare, istruire e migliorare" e sottolineando il bisogno di "risvegliare, illuminare e aprire le menti e i cuori dei bambini", "solleticare il sentimento della curiosità, trasportare il lettore in un viaggio di esplorazione e scoperta".¹⁰⁰

Anne Carroll Moore non fu l'unico ago della bilancia per la letteratura per l'infanzia di quel periodo. Anche altri bibliotecari avevano ruoli attivi nelle relazioni con editori, librai ed educatori. Kay E. Vandergrift cita un verbale dell'ALA, datato 1927-1928, in cui il comitato che si occupava di libri per bambini elencava "le decisioni degli editori in risposta alla richiesta [del comitato stesso] di ristampare alcuni titoli o di approntarne nuove edizioni". In forma riassuntiva, poi, il verbale esponeva la reazione generale degli editori in questi termini: "gli editori apprezzano profondamente la devozione dei bibliotecari alla causa della letteratura per l'infanzia, desiderano collaborare con loro e seguire con ogni mezzo possibile i consigli da loro espressi per il miglioramento della qualità spirituale e fisica dei libri per i più piccoli".¹⁰¹

Molte figure di spicco di questo periodo spaziarono da un ambito lavorativo all'altro nel corso della loro carriera. Per esempio, la Bechtel cominciò come insegnante, poi passò alla casa editrice Macmillan, diventando redattrice della sezione per bambini, e infine si dedicò a scrivere recensioni; la sua collega della Doubleday, May Masee, era stata prima insegnante, bibliotecaria e correttrice di bozze per recensioni letterarie; per finire, la *grande dame* dell'editoria per l'infanzia di oggi, Mar-

96. Leonore St. John Power, *Recollections of Anne Carroll Moore*, "Bulletin of the New York Public Library", 60 (Novembre-dicembre 1956), p. 626.

97. Citato in Leonard S. Marcus, *An Interview with Susan Hirschman*, Part II, "Horn Book", 72 (Maggio-giugno 1996), p. 282.

98. Ivi, p. 293.

99. Bader, *Only the Best*, cit., p. 528.

100. Anne Carroll Moore, *Roads to Childhood*, Doran, New York 1920, p. 23; Anne Carroll Moore, *New Roads to Childhood*, Doran, New York 1923, p. ix.

101. Kay E. Vandergrift, *Female Advocacy and Harmonious Voices*, "Library Trends", 44 (primavera 1996), p. 695.

garet McElderry, ha lavorato come bibliotecaria alle dipendenze della Moore. McElderry, nel 1974, scrisse a proposito del rapporto tra redattori e bibliotecari, dopo avere ricordato il viavai di "redattori, autori, illustratori, recensori, educatori e bibliotecari" che passavano dall'ufficio della Moore, che "non è mai esistito un rapporto del genere tra redattori e bibliotecari nell'ambito della letteratura per adulti. Ancora oggi è un punto di forza di cui dispone esclusivamente questa fetta del mondo letterario ed editoriale".¹⁰²

Tutto ciò ricorda il modo in cui Horace Scudder, per citarne uno, era riuscito ad avvicinare realtà diverse nel diciannovesimo secolo. C'era però un'eccezione da non sottovalutare: Scudder era anche il redattore della rivista letteraria più influente del tempo, e fu questo che gli permise di mettere in contatto la letteratura per bambini e quella per adulti. Così, quando nel 1918 la Atlantic Monthly Press, casa editrice della rivista omonima, pubblicò il libro per l'infanzia *Jane, Joseph, and John*, Anne Moore alzò la cornetta e chiese (molto timidamente, dice): "L'uscita di *Jane, Joseph, and John* significa che la vostra casa editrice comincerà a pubblicare libri per bambini?". "No, niente del genere", le fu risposto con tono cordiale ma fermo. A parlare non era il direttore editoriale, a quel tempo in Europa. Le dissero che, a meno che non si fosse presentata l'occasione di un'opera per ragazzi assolutamente insolita e originale, non avevano fatto alcun progetto a riguardo.¹⁰³ Lo fecero invece nel 1919, a detta loro senza consultarsi con la Moore. Non era più pensabile fare come Scudder o come la sua "cara amica" Mary Mapes Dodge, che era direttrice della rivista "St. Nicholas" e collaborava con lui.¹⁰⁴ Se le barriere che separavano redazioni, editoria, istruzione e biblioteche erano incredibilmente porose all'inizio del Novecento, quelle tra la letteratura per adulti e quella per bambini lo erano molto meno. Come osservò una penna del "Dial" già nel 1901, "fino a una generazione fa, i grandi maestri della narrativa inglese non pensavano che scrivere storie da raccontare ai propri figli fosse una cosa poco dignitosa; al giorno d'oggi pare che le cose siano l'esatto contrario".¹⁰⁵

A ogni modo, questo carosello di ruoli ricoperti dalle stesse persone in vari ambiti della letteratura per l'infanzia ebbe i suoi risultati: tra i più importanti ci fu il caso di Frederick Melcher, libraio ma allo stesso tempo redattore del "Publishers Weekly", a cui venne l'idea di istituire la Newbery Medal, un premio assegnato dai membri dell'ALA. Era il 1922 quando l'associazione cominciò ad assegnare quella medaglia ai più eccellenti contributi alla letteratura per bambini pubblicati nel corso dell'anno precedente; nel 1938 istituì anche la Caldecott Medal per le migliori illustrazioni. Entrambi i premi hanno tuttora un'influenza straordinaria in questo campo, dato il numero di opere per ragazzi acquistate solitamente dalle biblioteche. Subito dopo l'Elementary and Secondary Education Act, promulgato nel 1965, l'80-90 per cento delle vendite totali dei libri per bambini erano destinate alle bi-

102. Margaret McElderry, *The Best of Times, the Worst of Times*, "Horn Book", 50 (ottobre 1974), p. 87.

103. Moore, *Roads to Childhood*, cit., p. 75.

104. Commento della stessa Moore, in *Roads to Childhood*, cit., p. 72.

105. *Books for the Young*, "Dial", 1° dicembre 1901, p. 449.

biblioteche, e ancora oggi, nonostante i continui tagli sui fondi, la percentuale non si abbassa mai al di sotto del 50-60 per cento.¹⁰⁶ Ragionando per assurdo, se una biblioteca può permettersi di comprare due soli libri per bambini all'anno, comprerà i vincitori dei premi Newbery e Caldecott. Ho sentito dire da un recensore e redattore piuttosto importante che vincere una delle due medaglie porta a vendere tranquillamente tra le sessantamila e le centomila copie – e ad assicurarsi un posto fisso nel catalogo dell'editore.¹⁰⁷

L'istituzione di quei premi ha dato un'impronta chiara a questo ambito letterario dimostrando una grande attenzione alla scrittura femminile: il 67 per cento delle medaglie Newbery sono andate finora a donne, più del doppio di quante abbiano vinto premi destinati a opere di letteratura *mainstream*, vale a dire *adult-stream*. Molta meno attenzione è stata invece prestata alle questioni razziali. Come osserva Donnarae MacCann, "la crescente istituzionalizzazione della letteratura per l'infanzia [...] contribuì a prolungare il mito della supremazia bianca": negli anni Venti, per esempio, un libro razzista come *I viaggi del Dottor Dolittle* vinceva il premio Newbery mentre la rivista innovativa di Du Bois, "The Brownies' Book", chiudeva per insufficienza di vendite.¹⁰⁸ Tuttavia, mi sento di ricordare che i bibliotecari – forse più sensibili all'impatto dei libri sul singolo lettore – sono sempre stati più veloci dei critici letterari nel reagire alle rappresentazioni della razza. Penso alla creazione del Coretta Scott King Award nel 1970, alle raccolte bibliografiche intitolate *The Black Experience in Children's Literature*, nate nel 1974 e pubblicate annualmente dalla New York Public Library, e a tutta una serie di miscellanee uscite negli anni Settanta, Ottanta e anche in anni più recenti.¹⁰⁹

I critici accademici, tuttavia, non si interessavano più di tanto a tutte queste attività messe in moto dai bibliotecari. Tra le tante ragioni per cui gli esponenti della critica letteraria del Novecento snobbavano la letteratura per ragazzi – anche studiosi sensibili ad altre forme di emarginazione – c'era il desiderio di slegare l'America e la letteratura americana dal concetto di giovinezza, insistendo invece sull'indipendenza culturale dall'antica madrepatria. Volevano insomma raggiungere la "maturità istituzionale", come descrive la Renker.¹¹⁰ Inoltre, erano insospettiti dalla popolarità e dai profitti di cui godevano molte opere per bambini. Non dimentichiamo, poi, che l'atteggiamento paternalistico nei confronti della letteratura per l'infanzia era in realtà dovuto al rapporto che gli accademici avevano con le

106. Si veda M.P. Dunleavy, *The Crest of the Wave?*, "Publishers Weekly", 19 luglio 1993, p. 31; Kera Bolonik, *A List of Their Own*, "Salon", 16 agosto 2000, p. 3; Joseph Turow, *Getting Books to Children*, American Library Association, Chicago 1978, p. 8.

107. Si veda E. J. Graff, *A Gold Star for Teddium*, "Salon", 25 gennaio 2001.

108. Si veda Donnarae MacCann, *Effie Lee Newsome*, "Children's Literature Association Quarterly", 13 (1998), pp. 64-65.

109. Si veda Donnarae MacCann e Gloria

Woodard, a cura di, *The Black American in Books for Children*, Scarecrow, Metuchen 1985; delle stesse curatrici, *Cultural Conformity in Books for Children*, Scarecrow, Metuchen 1977; Betty Bacon, a cura di, *How Much Truth Do We Tell the Children?*, MEP, Minneapolis 1988; Arlene B. Hirschfelder, a cura di, *American Indian Stereotypes in the World of Children*, Scarecrow, Metuchen 1982.

110. Renker, *Resistance and Change*, cit., p. 358.

vere anime di quel genere letterario, i bibliotecari, che consideravano più donne di servizio che colleghe. Uso il femminile apposta: anche se i direttori sono quasi sempre maschi, la maggior parte del personale bibliotecario è femmina. Anche se si dovette attendere fino al 1852 prima che la Boston Public Library accettasse un'impiegata donna, già nel 1891 il numero delle bibliotecarie alle riunioni dell'ALA superava quello dei colleghi maschi; nel 1910 diventarono il 78,5 per cento, e il 90 per cento dieci anni dopo.¹¹¹

Le ricerche e le pubblicazioni che i bibliotecari scrivono come parte integrante del proprio lavoro sono, per esempio, raccolte di interviste con gli autori o saggi scritti da loro (dimostrando quindi che anche gli scrittori sono esseri umani), oppure bibliografie tematiche che forniscono per esempio una serie di titoli utili per spiegare a un bambino il divorzio dei genitori, la morte di un nonno o un'eventuale disabilità. Dubito fortemente che ci sia un campo più "mappato" bibliograficamente della letteratura per ragazzi. Eppure, niente di tutto ciò ha alcun prestigio per la critica letteraria.¹¹²

Senza prestigio sono pure i bibliotecari. Fatto salvo qualche ringraziamento nelle prefazioni ai saggi di critica (una riga sopra il rituale grazie alla moglie dell'autore), il loro lavoro è ignorato dagli accademici. Inoltre, come già detto, l'atteggiamento verso i bibliotecari e quello verso i libri per bambini finiscono spesso per confondersi: mettere in cattiva luce i primi basta talvolta a svalutare anche i secondi, e viceversa. Lo stereotipo della bibliotecaria, poi, diventa il capro espiatorio responsabile della triste sorte dell'opera di turno che il critico vuole salvare dall'oblio. Più generalmente, però, si può dire che il lavoro dei bibliotecari è facile da ignorare tanto quanto lo è la letteratura per l'infanzia. Farsi un'opinione su questo filone letterario non è mai facile: il nostro atteggiamento a riguardo, infatti, dipende fortemente dalle opinioni che abbiamo in materie ben più importanti, legate al concetto di genere, di classe e, come in questo caso, di categoria professionale.

È opportuno considerare anche che la MLA, che pubblica ogni anno le sue raccolte bibliografiche in volume e in CD-ROM, ha cominciato pochissimi anni fa a monitorare anche le riviste specializzate di letteratura per l'infanzia che hanno un forte legame con l'istruzione o con il mondo bibliotecario. E se le decisioni della MLA non mirano direttamente a escludere i libri per bambini, certamente hanno contribuito a mettere dei paletti tra le discipline.

Ma se da una parte l'associazione – responsabile della bibliografia di riferimento mondiale in ambito letterario – non si è dimostrata molto aperta a varcare i confini tra critica letteraria, istruzione e biblioteche (gli ambiti in cui spazia liberamente la letteratura per l'infanzia), dall'altra è sempre stata disposta ad abbattere altre barriere tra le discipline. Tra le quattromila riviste monitorate ogni anno alla ricerca di saggi di lingua e letteratura troviamo testate insolite come "Asian Music", "American Anthropologist", "Child Development" e "Infant Behavior

111. Garrison, *Apostles of Culture*, cit., pp. 173, 26.

112. Con ciò non intendo certo dire che i bibliotecari non abbiano scritto opere di criti-

ca. Valga come esempio l'eccellente compendio di letteratura ottocentesca scritto da Alice M. Jordan, *From Rollo to Tom Sawyer*, pubblicato nel 1948.

and Development". Non sarebbe neanche giusto dire che ha ignorato completamente la letteratura per l'infanzia: per anni ha monitorato "Children's Literature", "Children's Literature Association Quarterly", "The Lion and the Unicorn", "The English Journal" e (almeno fino al 1995) "Canadian Children's Literature". Tuttavia, la MLA ha aspettato fino al 1998 per cominciare a prendere in esame "Bookbird", "Journal of Youth Services in Libraries", "Horn Book Magazine", "School Library Journal", "Language Arts", "New Advocate", "Five Owls", "Voice of Youth Advocates", "Junior Bookshelf" o la prestigiosa rivista britannica "Signal" – per citare dieci riviste che pubblicano opere di grande interesse per gli studiosi di letteratura per l'infanzia.¹¹³

Vorrei concludere con un'osservazione meno altisonante ma rappresentativa della situazione attuale. L'università in cui mi sono specializzata, considerata un "tempio della ricerca", è abbonata o è stata abbonata negli anni a più di trentamila riviste. Qualche anno fa, mentre raccoglievo materiale per questo studio, mi accorsi che, di tutte quelle che ho appena citato, era abbonata soltanto a "English Journal" e a "Children's Literature" – anzi, per essere più precisi, aveva cancellato la sottoscrizione alla seconda nel 1985. Un controllo più recente mi permette di fare un paio di rettifiche: la biblioteca ha ripreso a ricevere "Children's Literature" nel 1991 e dal 1995 si è abbonata a "The Lion and the Unicorn". Che i pregiudizi dell'accademia si stiano allentando? Forse, a cogliere l'essenza dello status della letteratura per l'infanzia nelle università è stato un lettore della prima versione di questo articolo, colpito dal paradosso in cui si era cacciata l'accademia: "da una parte c'è un crescente interesse verso i libri per bambini, nonché un numero crescente di critici sofisticati che si occupano di quel campo; dall'altra, un pregiudizio radicato che non ha nessuna intenzione di mollare la presa".

Nell'Ottocento, quindi, gli arbitri americani della cultura d'élite erano aperti alla letteratura per bambini, la consideravano importante, la prendevano sul serio. Persino i più elitari di tutti, i redattori dell'"Atlantic", le diedero moltissimo spazio nelle recensioni e nei momenti di discussione. Quando però gli arbitri culturali cominciarono a professionalizzarsi, agli inizi del Novecento, il controllo passò dalle riviste letterarie all'accademia e la letteratura per l'infanzia uscì dal suo campo vivo. Gli accademici la ignoravano. La salvaguardia di quel genere letterario passò nelle mani dei bibliotecari, ignorati anche loro dagli accademici.

Ora, mentre si apre un nuovo secolo, lo status della letteratura per l'infanzia sembra avere raggiunto una nuova fase. Grazie a una critica letteraria che si è permessa di contestare il canone, grazie agli studi femministi e ad altri approcci che hanno esplorato e portato alla ribalta ciò che era stato finora emarginato, c'è motivo di sperare che l'accademia torni a prendere sul serio la letteratura per l'infanzia.

113. Di tutte le riviste citate, sembra che la MLA continui a monitorare soltanto "Bookbird", "Language Arts" e "Signal".