

Peter Pan come personaggio limite

Marco Lucci

“Il mito è nulla che è tutto”
F. Pessoa

Questo lavoro parte da un interesse prettamente letterario ma sotto gli stimoli di un progetto interdisciplinare più ampio che pone le nozioni di “soglia, limite e confine” come temi di riferimento. In particolare, ci siamo serviti di questi concetti per ritrovare una genuina rappresentazione del personaggio di Peter Pan e per tracciare una sua evoluzione in campo esclusivamente letterario. L'andamento di questo percorso del recupero non vuole ricalcare il dipanamento narrativo delle stesse opere di Barrie, ma conservare sempre in primo piano le coordinate di riferimento già citate. Pur tuttavia, sono presenti in nuce tutte quelle situazioni che risultano pertinenti alla nostra indagine, assieme a cenni biografici sull'autore che non devono essere qui visti come complemento dell'analisi, ma come con-testo.

Se il complesso non contribuisce a un effetto di linearità, è per chiarire ogni volta quale sia la vera distanza che separa l'opera letteraria, con le prerogative annesse del suo padre, da una versione più popolare, grossolana e edulcorata del personaggio di Peter Pan, tutta improntata su una rappresentazione disneyana, sbilanciata maggiormente verso uno spettatore-tipo bambino, laddove l'opera originaria si poneva come referente, sempre o quasi, un lettore adulto.

Di volta in volta sono evidenziate, o anche solo accennate, le soglie che uniscono o dividono nell'opera l'autore e il narratore, il narratore e il lettore, l'io adulto e l'altro bambino, la cognizione del bambino e quella dell'adolescente, la donna e l'uomo, l'uomo e l'animale, il dio e l'uomo, la cultura e la natura, la realtà e la finzione, il male e il bene, la vita e la morte, il trauma e la sua risoluzione.

Accanto a questo percorso ermeneutico e derivato, alleghiamo a completamento le tavole che accompagnavano le rispettive prime versioni di Peter Pan per fornire

attraverso un codice secondo il ritratto dei luoghi e dei personaggi.

Tutto ciò che noi oggi sappiamo circa il personaggio di Peter Pan non è che il prodotto, e in quanto tale un derivato, di trasposizioni, operazioni commerciali e concettualizzazioni che tradiscono o toccano solo marginalmente quelli che sono i tratti costitutivi della fonte primaria letteraria. Se le varie opere di traduzione hanno indiscutibilmente contribuito alla fortuna di questa figura, divenuta vero e proprio “mito moderno”, hanno anche colpevolmente narcotizzato caratteri essenziali del personaggio che ha perso in questo modo la sua consistenza originaria.

Un problema qui nasce se accettiamo la definizione di Peter Pan come mito perché problematiche risultano proprio quelle riscritture che ne costituirebbero il riuso. Non solo per il fatto che quelle rielaborazioni sarebbero ugualmente, e sullo stesso piano rispetto alla fonte, da considerarsi parte del mito (e quindi non come delle adulterazioni o delle banalizzazioni), ma perché altrimenti anche lo stesso autore James Matthew Barrie sarebbe da considerare come il primo “traditore” di se stesso e del personaggio da lui creato.

Abbiamo per questo motivo scelto di impiegare la nozione di “mito moderno” per distanziarci dal carattere di oralità di cui è intessuto il mito classico, anche per tenere meglio a mente come un mito che nasca nella modernità non può che avere un autore. Ponendosi questo come autorità, padre riconosciuto di un personaggio le cui sole tracce potrebbero solo vagamente essere ricondotte ai racconti classici circa la semidivinità silvestre di Pan, riteniamo tutto il resto che è conseguito almeno responsabile di un'opera di riduzione e di sedimentazione che ha contribuito a marcare come temi dell'eroe¹ quelli di un ragazzo biondo o rossiccio, più strano che umano, incosciente e vestito di motivi arborei sempreverdi, che rifiuta di crescere per vivere beatamente lontano dalle sue responsabilità sociali e affettive. Questi tratti favolistici sono poi stati

1 D. SUSANETTI spiega in *Favole Antiche. Mito Greco e Tradizione Letteraria Europea*, Roma, Carocci 2005, pp. 20-21: “la moderna scienza della letteratura ha suggerito di indagare lo sfruttamento e la fortuna storica del mito – secondo una proposta risalente a R. Trousson [...] - i «temi dell'eroe» dai «temi di situazione». Nel primo caso i processi di riuso si appuntano su figure mitiche che vengono svincolate dai loro antichi contesti narrativi [...]. Nel secondo caso, invece, le modalità del riuso non prescindono dalle situazioni”.

utilizzati come epitome e archetipo per rappresentare in una forma appunto semplificata il comportamento tutto contemporaneo di giovani debosciati o di vecchi adolescenti.

Abbiamo preferito lasciare ad altri un'analisi esaustiva del mito che possa rendere conto di tutte le variazioni, privilegiando piuttosto in questa sede un'indagine ristretta sul testo sorgente e sulle prime manifestazioni del personaggio di Peter Pan che possa restituire proprio quei tratti narcotizzati all'immaginario collettivo. A ben vedere, si dovrebbe qui parlare di testi sorgente perché sono varie le opere di Barrie che portano il nome di questa figura²: è del 1902 *The Little White Bird*, un romanzo nel quale compare solo come personaggio secondario; a partire dal 1904 inizierà una serie ininterrotta di rappresentazioni teatrali che lo vedono protagonista, ogni anno in maniera leggermente diversa perché i vari testi subiranno rimaneggiamenti, aggiunte e riadattamenti da parte del suo autore, anche a seconda del paese in cui la *pièce* si svolgerà; nel 1906 esce *Peter Pan in Kensington Gardens*, estrapolazione del filone narrativo secondario già apparso nell'opera di quattro anni prima, pubblicata come opera a sé stante in forma di libretto d'arte dalla casa editrice Hodder and Stoughton e corredata dalle illustrazioni di Arthur Rackham; è infine *Peter and Wendy* a fissare su carta nel 1911 il sempre mutevole testo teatrale.

Due sono sostanzialmente i modelli di Peter presentati: da una parte il bambino in fasce della prima opera e di quella del 1906, dall'altra il ragazzino alle soglie dell'adolescenza interpretato sul palco e descritto nel libro del 1911, quello che per inteso fornirà alla memoria popolare il calco su cui plasmare tutti i Peter a venire.

Tra i due diversi personaggi non sembra esistere una diretta consequenzialità. Lo scarto dei temi di situazione e di eroe sembrano semmai riconducibili alla crescita biologica dei modelli da cui Barrie traeva aspirazione. In effetti, Peter Pan ha sempre costituito lo spazio di convergenza (o di conflitto) tra fantasie e realtà e non è un caso che la prima opera in cui compare verrà salutata da *The Times* in questi termini: "The peculiar quality of THE LITTLE WHITE BIRD [...] is its J.-M.-Barrie-ness. Nobody else could have done it. [...] The book is all Barrie-ness; whimsical, sentimental,

2 Va aggiunto che le altre opere che compongono il corpus di Barrie, pur disegnando figure con nomi differenti, presentano in modo più o meno evidente sempre la stessa tematica, il che costituisce il limite di un autore che ha sempre attinto dalla sua vita (interiore) il materiale dei suoi libri.

profound, ridiculous Barrie-ness; utterly impossible, yet absolutely real, a fairy tower built on the eternal truth”³.

Se l'opera costituisce la cifra e la peculiarità di un autore che confonde immaginario e reale, va ricordato su quale solido terreno si fondino le sue invenzioni. L'autore ancora giovane, e precisamente a sei anni, vive letteralmente la perdita del fratello David tredicenne. La madre, sconvolta per l'accaduto, riesce a riprendersi grazie anche ai giochi del piccolo James che, per alleviarle il dolore della scomparsa di quello che per lei era il figlio più dotato, si atteggia e si veste allo stesso modo di quel fratello che rimarrà perennemente preservato nella memoria. In questi abiti ambigui migliora anche il dialogo tra lui e sua madre che prende a raccontargli le storie della sua giovinezza.

Lontano da casa però James vive momenti di estremo isolamento dovuto ad una scarsa fiducia in se stesso e ad una timidezza che lo porterà a rifuggire qualsiasi compagnia femminile. I soli momenti di apertura sono a scuola quelli dedicati al gioco con compagni riservati come lui. Divenuto prima giornalista, poi scrittore, conosce sul set l'attrice Mary Ansell che diventerà sua moglie. In forma romanzata Barrie presenta il lento naufragio del suo matrimonio che non porta nessun bambino nonostante il desiderio di sua moglie e l'attaccamento di lui verso i figli di amici e parenti. Mary consola il suo rimpianto materno con la compagnia di Porthos, un cucciolo di San Bernardo, mentre James fa la conoscenza ai *Kensington Gardens* dei tre fratellini George, Jack e Peter (ancora in fasce), figli di Sylvia Du Maurier e Arthur Llewelyn Davies. Di lei scrive che è “la più bella creatura che abbia mai visto”⁴, la prende come modello per i suoi personaggi femminili, la invita più volte in viaggio, appellandola nelle sue lettere con il nomignolo di Jocelyn. Arthur, avvocato, socialista, nonostante un malcelato risentimento verso Barrie, non lo vede mai come un pericolo per l'unità della sua famiglia, nonostante la sua costante presenza e le attenzioni verso sua moglie. La coppia avrà un quarto bambino al volgere del secolo, chiamato Michael che sarà forse la vera passione dell'autore di Peter Pan.

Le tante passeggiate nel parco londinese e le numerose vacanze nella residenza di

3 A. BIRKIN, *J M Barrie and the Lost Boys. The Real Story behind Peter Pan*, New Haven, Yale University Press 2003, p. 95.

4 Ivi, p. 45. La traduzione è nostra.

Black Lake Cottage nel Surrey forniranno tanto materiale per i lavori dell'autore tra cui un libro privato stampato in un'edizione limitata a due sole copie⁵ e intitolata *The Boy Castaways of Black Lake Island*, che ritraeva fotograficamente le gesta e i giochi di Barrie e i ragazzi, i più grandi attratti dal mondo dei pirati e gli altri ancora affezionati al mondo delle fate.

Dopo il successo di *The Little White Bird* e nello stesso anno della pianificazione di uno spettacolo a teatro sullo stesso argomento, si unisce un nuovo membro alla famiglia Davies, Nicholas che avrebbe dovuto forse chiamarsi per volontà della madre, Timothy, il nome del figlio mai nato di Barrie. Nell'anno della pubblicazione di *Peter Pan in Kensington Gardens*, ad Arthur è diagnosticato un sarcoma che si scopre mesi dopo incurabile, morirà l'anno dopo, quando James riprende il suo lavoro di scrittore iniziando la prima stesura del suo *Peter and Wendy*. La pausa dall'attività lo vede proprio impegnato, anche economicamente quando la famiglia rimarrà priva della sua unica rendita, al capezzale di quell'uomo che finirà con l'apprezzarne una bontà che lui stesso definisce fraterna.

Anni dopo il lutto, i bambini iniziano a staccarsi da casa: George nel 1908 partirà per Eton dove godrà di buona fortuna come studente e atleta, Jack parte per l'Accademia Navale di Osborne vivrà momenti terribili senza per questo farne parola con la madre o Barrie con cui non conserva un buon rapporto.

Ma l'anno successivo arriveranno notizie ben più dure da digerire: a casa, i mancamenti di Sylvia e i suoi dolori toracici nascondono un cancro inoperabile, sulle prime a conoscenza della sola e sempre presente Mary Hodgson, la bambinaia. Nel frattempo, se il successo generale dell'autore di *Peter Pan* è premiato con la concessione di una statua da porsi nei *Kensington Gardens*⁶, James è informato della relazione tra sua moglie e Gilbert Cannan che sfocerà poi, nonostante le preghiere del primo, calunniato peraltro di impotenza dai più, nel divorzio. A questo punto, lo scrittore alle

5 Una copia fu subito perduta in maniera grossolana dal padre dei bambini, l'altra rimarrà nelle mani del suo autore fino a pochi anni dopo quando Arthur, durante la sua malattia, riceve su sua richiesta l'unico libro superstite.

6 Tra l'altro la scultura avrebbe dovuto assumere per volontà dello stesso committente Barrie le sembianze di Michael e, per questo, si adoperò perché lo scultore George Frampton non mancasse di possedere alcune foto del bambino. Il modello prescelto dallo scalpello ricadde però su un altro ragazzino.

prese con le ultime revisioni di *Peter and Wendy* seguirà il decorso della malattia di Sylvia che si spegnerà l'anno successivo. Le sue ultime volontà vorranno l'affidamento dei bambini alla bambinaia e a sua sorella Jenny, erroneamente scambiata per Jimmy, il diminutivo con cui i Davies si riferiscono a Barrie. In questo modo, l'autore vedrà accontentarsi le sue premure genitoriali, con non pochi contrasti con i metodi educativi più vittoriani di Mary Hodgson. Gli unici orfani risentiti sono Jack e Peter che condivideranno fino al termine dei loro giorni un certo rancore nei confronti di quel vecchio che “aveva portato molto più dolore che gioia nella famiglia [Davies]”⁷. Il secondo, anche lui a Eton per ricevere un'istruzione, vive anni di isolamento e psicosi, canzonato com'è dai compagni come l'eponimo del capolavoro che gli diverrà per questo odioso. Saranno anni difficili anche per Michael che segue la strada dei fratelli tra incubi, depressioni, riservatezze e estrema chiusura.

Il primo conflitto mondiale richiama George alle armi che fa di tutto per occultare ferite e immagini di morte nella corrispondenza che intrattiene con casa. Perderà la vita in battaglia ad un anno dall'inizio della guerra a poca distanza dall'affondo del Lusitania su cui viaggiava Charles Frohman, amico intimo e grande sostenitore di Barrie a teatro. La famiglia Davies perde così il suo centro di gravità, James sente sempre di più sfuggirsi i suoi bambini che stanno crescendo, loro che sono da tempo l'unico scopo di vita per lo scrittore. Dopo aver pianto la perdita di quello che era il bambino che plasmava meglio il primo Peter Pan, arriva il colpo definitivo nel 1921, quando Michael, l'anima del Peter più conosciuto, morirà affogato in circostanze non chiarite: lui che era terrorizzato dall'acqua era stato visto affondare abbracciato ad un suo compagno.

Immerso nel dolore come il resto della famiglia, Barrie si rinchiuderà in casa, riemergendo solo di tanto in tanto. Muore nel 1937. Il nome della sua maggior opera colpirà ironicamente anche chi ne aveva assunto il nome: nel 1960 Peter scomparirà suicida sotto le rotaie della metropolitana di Londra.

7 A. BIRKIN, *J M Barrie and the Lost Boys*, cit., p. 192. Traduzione nostra.

Peter Pan in Kensington Gardens

“P sta per Peter e Peter per Pan”

J. M. Barrie

Disperso com'era in principio tra le pagine di *The Little White Bird*, l'opera offre da subito una curiosa modalità enunciativa in cui il narratore (Capitan W. nell'ipertesto) è in continuo dialogo con il lettore. Nei tre piani del racconto (quello della storia concernente Peter Pan, della narrazione che contempla narratore e narratario, e del reale, comprensivo di autore e lettore) si uniscono in un certo modo il testo e il paratesto: da una parte, al lettore è richiesto di calarsi nell'ambito della narrazione e della storia, risultando vero e proprio narratario, dall'altra, l'autore non occulta la propria persona nella maschera di una diversa personalità anche se solo testuale⁸.

Non solo, il narratore si pone qui anche come il portavoce degli impossibili ricordi infantili. Se il mondo adulto è caratterizzato dalla perdita e dalla dimenticanza di tutto ciò che costituiva l'universo infantile, allora la sua voce travalica i limiti dell'io adulto fondendosi con quella del bambino David:

A questo punto devo dirvi come procediamo quando ci raccontiamo una storia: prima gliela racconto io, poi lui [David] la racconta a me, e siamo intesi che si tratta di una storia del tutto diversa; poi la racconto di nuovo io con le sue aggiunte, e andiamo avanti così fino a quando nessuno riuscirebbe più a dire se si tratta della mia storia o della sua. In questa storia di Peter Pan, ad esempio, la semplice narrazione dei fatti e gran parte delle riflessioni morali sono mie, ma non tutte, perché quel ragazzo sa essere un severo moralista; ma gli interessanti spunti sui comportamenti e le abitudini dei bambini allo stadio di uccelli sono, per la maggior parte, reminiscenze di David, rievocate premendosi le mani sulle tempie e pensando con intensità⁹.

Sotto il segno di David, si incrociano reale e finzione, morte e vita, *in-fans* e *adultus*, natura e cultura. Nei suoi panni in effetti c'è la rappresentazione su carta dei giochi con

⁸ Solo a titolo esemplificativo citiamo: “Prima di giungere al nostro cancello restano ancora due posti da vedere, il Cimitero dei Cani e il nido del fringuello; ma dato che Porthos è sempre con noi, facciamo finta di non sapere cosa sia il Cimitero dei Cani” in J. M. BARRIE, *Peter Pan nei Giardini di Kensington*, a. c. di G. MOCHI, Venezia, Marsilio 2007, p. 57. Traduzione di C. VANNUCCINI. Utilizziamo da questo punto in avanti questa versione in italiano impiegando per comodità la sigla [PKG]. In questo passaggio il lettore supposto è trascinato all'interno del racconto.

⁹ [PKG], pp. 63, 65.

George, Porthos e gli altri Davies nei giardini, una “messa in *fiction*” che consente anche il recupero del passato tutto personale dello scrittore, capace di immortalare l'impossibile prosecuzione della vita di David, primo *puer aeternus* che si vuole sospeso all'età di sei anni, emblematica perché è la stessa dell'autore al momento della perdita del fratello. È dal suo personaggio che prende le mosse la ricordanza, il percorso invertito e a ritroso tutto mentale che sfonda la soglia dell'oblio in un moto di decrescita, possibile attraverso l'incontro con l'Altro¹⁰, io-bambino effimero e sfuggente che consente di ritrovare, per poi serbare, il terreno comune e perduto (d)a tutti della prima giovinezza. Se Rousseau identificava l'inserimento nella società come un percorso di denaturalizzazione, opponendo la natura del neonato alla cultura dell'uomo civile, qui allora si rende possibile il ritrovo degli opposti, impersonati da narratore di primo e secondo grado.

La natura è vista anche in termini letterali perché il mondo dei *Kensington Gardens* è popolato di creature arboree e animali. A sera le piante si animano, parlano tra loro e nella stessa lingua “primitiva” degli animali e dei bambini-che-saranno perché questi ultimi non sono nient'altro che la normale evoluzione da uno stadio primordiale fantasticato in forma di uccellini (è a questo che rimanda il titolo dell'ipertesto). Alle creature del reale e dell'immaginario favolistico si affiancano poi quelle dell'immaginario fiabesco affollato di fate¹¹. La loro è una lingua distinta da quella animale ma comunque vicina all'esperienza infantile che ne riproduce i modi e le forme nei primi anni di vita:

Di recente David si è messo a ripensare intensamente al fatesco, appoggiando i pugni alle tempie, e si è ricordato un bel po' di frasi che un giorno o l'altro vi dirò, se non me ne dimentico. Le aveva sentite dire quando era ancora un tordo, e io gli ho suggerito che forse è la lingua degli uccelli quella che ricorda, ma lui si ostina a dire di no, perché sono frasi che riguardano il gioco e l'avventura, mentre gli uccelli non parlano d'altro che di nidi da costruire¹².

10 Si tratta forse di un terreno di incontro ma anche di conquista ai danni del bambino. Si veda J. ROSE, *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1993.

11 Si noti che il mondo fatato non è un mondo esclusivamente femminile. Il problema nasce dalla traduzione, non esistendo in italiano un corrispettivo che renda l'inglese “fairy” che, come ogni sostantivo inglese, non conserva la marca del genere.

12 [PKG], p. 113.

Il terreno comune è allora rappresentato dalla dimensione ludica e della curiosità mentre l'opposizione è con quel mondo adulto che, ancora una volta, è soltanto l'immagine della dimenticanza. Gli uccelli come gli uomini sembrano monocorde a confronto di quelle fate che fanno della dimensione ludica l'unica regola di vita di un'esistenza senza regole. È un universo parodico e al rovescio, che non si allontana da quello esperito nel reale che è messo piuttosto allo specchio:

Una grande differenza tra noi e le fate è che loro non fanno mai niente di utile. Quando il primo bambino rise per la prima volta, la sua risata si ruppe in mille pezzi e tutti quei frantumi si dispersero in ogni dove. Fu così che nacquero le fate. Hanno sempre un'aria terribilmente indaffarata, come se non avessero un attimo di tempo, ma se mai decideste di chiedergli cosa stanno facendo, non avrebbero la minima idea di cosa rispondervi. Sono di una ignoranza abissale, e tutto quel che fanno è pura finzione. [...] hanno delle gran belle scuole dove non viene insegnato niente: la più piccina, considerata la fata più importante, viene scelta come maestra, e allora lei fa l'appello e poi se ne vanno tutte fuori a passeggiare e non tornano più. È da notare che nelle famiglie di fate è il più giovane che conta di più, quello che di solito diventerà principe o principessa. Questo i bambini se lo ricordano bene, e pensano che funzioni così anche tra gli esseri umani: ecco perché si sentono inquieti quando scoprono che la mamma, di nascosto, rinnova i merletti della culla¹³.

Torna l'opposizione tra natura e cultura. Il filo che lega fate e bambini pone allora l'*infans* al centro di questa società come contraltare ad una governata e diretta unicamente dall'uomo cresciuto. Un tratto ulteriore apparenta fiabesco e bambino, l'assenza di ogni qualità idealizzata nella caratterizzazione delle fate che non sono esenti da attributi negativi: sono pronte a “sfregiare barbaramente il nemico al suo passaggio”¹⁴, sono capaci di violenza con le loro “spade assetate di sangue”¹⁵, sfoggiano grandi vesti, partecipano a balli e banchetti che possono sfociare in sabba caotici e inquietanti¹⁶.

Si nota allora che non siamo posti completamente davanti ad un altrove magico, staccato e senza soluzione di continuità con il mondo empirico, quanto di fronte ad un

13 [PKG], p. 111.

14 Ivi, p. 69.

15 Ivi, p. 157.

16 Si legga in proposito la nota 41 in [PKG], p. 196.

ripiegamento, alla faccia simmetrica e capovolta del mondo reale. È dovuto a questo il carattere fortemente strutturato dell'universo fatato che disegna un'analogia società gerarchica con la sua divisione dei lavori, con i suoi centri di potere e di conservazione del potere: compaiono di volta in volta sulla scena folletti-operai, fate-lattaie, giardinieri, commercianti, carpentieri, imbianchini, muratrici, venditrici di porcellane, fabbricanti di ottone, postini, ballerine, valletti, duchi, signori, il Ciambellano, la Regina Mab, un minuscolo esercito, i cupidi e persino dei sacerdoti. Gli spazi sono del tutto pertinenti ai diversi ceti, compaiono via via palazzi, posti esclusivi, balli su invito, luoghi chic, ma questi conservano sempre la complementarità di partenza rispetto al mondo reale: “le loro case, è inutile cercarle perché sono l'esatto contrario delle nostre, che si vedono di giorno ma non al buio. Ecco, le loro case si vedono nel buio, ma non di giorno, perché sono del colore della notte e nessuno, di giorno, può vedere la notte”¹⁷. Allo stesso modo, le fate hanno una visione nei confronti del diverso in tutto e per tutto paragonabile a quella del neutro universale come uomo bianco: è il caso di Brownie, personaggio della tradizione folklorica che la disegna come una fata di colore, brutta, di basso lignaggio, e per questo esclusa e derisa dalle altre che dovranno poi ricredersi in virtù del suo sposalizio con un signore altolocato che le consente l'ascesa sociale¹⁸.

Dunque, due facce della stessa medaglia, la figura e il suo riflesso deformante, un solo mondo che si alterna tra luce e buio, tra il giorno e la notte. A sancire l'alternanza temporale e la demarcazione spaziale il calare del sole e il fatidico orario di chiusura dei giardini. Allora i cancelli diventano davvero linea di confine tra la società all'esterno e il mondo immaginario al suo interno. Quella soglia è popolata di simili creature marginali, ne costituisce un esempio la signora dei palloncini, a cavallo tra reale e irreale:

I Giardini sono delimitati da un lato da una fila interminabile di omnibus, sui quali la vostra bambinaia gode di una tale autorità che le basta alzare un dito verso uno qualsiasi di loro perché questo si fermi all'istante. Poi vi fa attraversare e vi porta in salvo dall'altra parte della strada. Ci sono diversi ingressi ai Giardini, ma i bambini entrano sempre e soltanto da uno e, prima di entrare, scambiano due chiacchiere con la signora dei palloncini, che se ne sta seduta proprio lì fuori. Non può avventurarsi dentro più di così, perché sa che se lasciasse la presa all'inferriata del cancello anche

17 [PKG], p. 109.

18 Si veda in merito la nota 55 di [PKG], p. 199.

per un istante, i palloni la solleverebbero in aria e finirebbe per volarsene via con loro. Se ne sta quindi seduta tutta rannicchiata, perché i palloncini continuano a darle degli strattoni così forti che, per lo sforzo, le è diventata la faccia tutta rossa¹⁹.

I cancelli segnano la chiusura da un lato e dall'altro, la ricongiunzione quotidiana della frontiera invalicabile, la divisione tra il mondo del giorno e della famiglia e quello della notte e dell'ignoto. Due mondi allora sì separati, eppure congiunti per un attimo sfuggente nello spazio-tempo delle sei e mezza, ineffabile perché cangiante e definibile solo nel suo prima e nel suo dopo. Sono le coordinate cronotopiche del cosiddetto “tramonto”, termine vacuo, “andare al di là dei monti”, che non può (af)fermare l'effimero, né bloccarlo in un colore perché quel colore è tutte le tonalità dello spettro tra luce e buio esclusi, tra momento di massima intensità e calore e il buio freddo. L'ora della chiusura consente ai bambini di bucare letteralmente le distinzioni. È quello che capita allora a Maimie Mannering che già Mochi individuava come proto-Wendy, una piccola mamma, un'altra creatura liminare che abbraccia sia lo stato infantile che quello adulto, sia il lato femminile che quello maschile. Se il nome parlante “*Mamie=mamma, manning=buone maniere*”²⁰ volge già all'epilogo con il finale e definitivo ritorno a casa e al ruolo sociale di pertinenza che spetta alle ragazzine, Maimie si distingue per essere un “cavallo pazzo” (“*mad-dog*”), un maschiaccio, una ragazzina attratta dal mondo avventuroso di solito di competenza esclusivamente maschile. Organizza una fuga dalla società e dal controllo della bambinaia per rimanere di notte nei giardini con suo fratello che si atteggia a modello da seguire, salvo poi temere quell'istante decisivo che lo consacrerrebbe come icona. In quel momento lui fugge come una “femminuccia” (“*Mary-Annish*”), lei, delusa, prosegue per la sua strada nel buio e nell'ignoto. Una conferma ulteriore di una corrispondenza tra il bambino e le fate risiede proprio nel suo personaggio, lei che incarna allo stesso modo bene e male,

19 [PKG], pp. 39, 41. È Mochi a suggerire la figura della signora e la forse troppo rigida divisione tra i mondi senza possibilità di osmosi controllata. Nota 3 a p. 191: “quello del parco si presenta come uno spazio tempo magico ritagliato all'interno del mondo strutturato e regolamentato della società vittoriana, che lo accerchia con le sue figure e immagini simboliche, e i suoi rituali: la lunga fila degli omnibus, le autoritarie perentorie bambinaie [...], i cancelli, i tempi strettamente regolamentati – la passeggiata, il sonnellino – della giornata dei bambini. Figura liminale tra i due mondi, sempre in bilico tra realtà e fantasia, è la signora dei palloncini”.

20 Ivi, p. 198, nota 51.

un lato innocente e uno più inquietante:

Mamie era sempre stata piuttosto strana, e la sua stranezza veniva fuori di notte. Aveva quattro anni, e di giorno era una bambina come tutte le altre. Era contenta quando il fratello Tony, uno stupendo ragazzino di sei anni, le prestava attenzione; lei giustamente lo ammirava e cercava invano di imitarlo e, quando lui la comandava a bacchetta, invece di arrabbiarsi si sentiva quasi lusingata. [...] Ma non appena calavano le prime ombre della sera, Tony lo sbruffone metteva da parte quella sua aria sprezzante verso Maimie e cominciava a scrutarla intimorito, e non c'è da stupirsi, perché con il buio la faccia di lei assumeva un'espressione che non saprei definire altro che maligna. [...] Tony la implorava di non farlo quella notte, la mamma e la bambinaia di colore la minacciavano, ma Maimie continuava a sfoggiare quel suo sorriso sconcertante. [...] «Eccola, si sta avvicinando!», grida lei. «Oh, guardala Tony! Punta il tuo letto con le corna... Oh povero Tony, ti infilerà!» e non la smette finché lui non si precipita giù per le scale in camicia da notte, strillando²¹.

Il lato scuro e ignoto di Maimie prende le forme di una capra. Sarà poi la madre di lei a consigliare di cedere quella parte istintuale a Peter Pan, dopo il definitivo distacco da lui e il ritorno tra le mura domestiche e tra le braccia materne in un universo dov'è del tutto assente una figura paterna. Sembra di assistere al (momentaneo) fallimento²² del circuito edipico con l'abbandono della libido da parte della ragazzina che sceglie di tornare sotto l'ala parentale. Quella faccia inquietante per l'uomo costituisce comunque fin dall'inizio un tutt'uno con il lato più innocente della bambina così come le fate sono capaci di azioni crude ma sono ugualmente disposte al perdono e al sostegno. È opera loro la splendida casetta che circonda e proteggerà Maimie dal freddo e da una morte sicura all'interno dei giardini notturni. Notte e giorno, buio e luce costituiscono in Maimie, come nei giardini, la coesistenza delle opposizioni che vedono nel nero e nel bianco rispettivamente e semanticamente riassumibili le polarità negative e positive. Se Brownie allora nel suo incarnato scuro riproduceva tratti negativi di bruttezza e miserabilità, in maniera speculare è la bambinaia di colore nel passaggio appena citato a costituire i caratteri della pedanteria e dell'ingenuità: “Appena arrivati Tony e la sorella volevano andare subito al Laghetto, ma la loro *ayah*, la tata indiana, disse che prima

21 Ivi, pp. 133, 135.

22 Si precisa momentaneo perché viene poi detto riguarda alla bambina: “Maimie mantenne la promessa, e non spaventò mai più Tony con la storia della capra, anche se ho sentito dire che si è inventata un altro animale” [PKG, p. 185].

dovevano fare una bella camminata [...]. Povera *ayah!* Ride sempre perché ci sono tanti bambini bianchi al mondo, ma quel giorno non avrebbe riso per niente”²³.

Il riferimento qui è all'imprevisto e presunto smarrimento di Maimie nei giardini che riesce ad eludere la sorveglianza della tata per ritrovarsi poi sola in un mondo sconosciuto. Il momento adatto è, come già detto, quello del tramonto, un'ora portatrice di forti valenze simboliche. È il tempo che precede il crepuscolo, il declino, la fine. In effetti, il distacco, l'ignoto, l'altrove, lasciano tutte presagire a un senso di morte, e sono gli stessi giardini a sottendere e suggerire il possibile significato. Scrive Prete: “Il cielo ha nel Paradiso il suo giardino. Anzi il Paradiso è il cielo che prende la figura del giardino. *Parádeisos* in greco è giardino. La parola sembra derivi dall'antico iranico *pairi-daeza*, che indicava un «orto circondato dal muro»”²⁴. Tralasciamo qui i caratteri religiosi risalendo all'etimologia iranica. Siamo in effetti di fronte ad un giardino conchiuso, inaccessibile, dove ogni spazio è rigidamente separato non solo di notte, ma anche di giorno, non solo dall'esterno, ma anche dall'interno. Il primo capitolo rende conto di tutti gli spazi separati alla luce del giorno, illustrando e colorando di dettagli quella che è la mappa dei *Kensington Gardens*. Allora assistiamo ai diversi episodi della zona delle Mammole, dove Mabel Gray, un'altra ragazza maschiaccio, riesce a superare gli steccati verso una zona ignota eludendo la sorveglianza; della Strada Maestra, sentiero di collegamento tra i vari posti dove ogni bambino rimane sotto stretta sorveglianza parentale; della casetta di Marmaduke Perry, un bambino femminuccia, costretto a travestirsi da ragazzina per essere punito; del Big Penny e del Palazzo della Bambina, dedicati entrambi alla regina Vittoria, specchio della fata Regina Mab; della Gobba, che ospita un'altra casetta, luogo chiuso in spazio separato, e le corse tra le foglie secche, altro sentore di morte; del Pozzo di St Govor che occulta, non solo una prima tra varie possibili morti per acqua, ma anche un rimando costante alla prematura perdita di David, fratello dell'autore; dei campi di cricket, rigorosamente divisi tra zona maschile e femminile, e ancora torna una ragazzina, Angela Clare, come trasgreditrice di quella frontiera; del Cimitero dei Cani, luogo di sepoltura; del Laghetto Rotondo, centro dei giardini, dove gli adulti diventano sì bambini ma in modo grottesco perché

23 [PKG], p. 137.

24 A. PRETE, *Trattato della Lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri 2008, p. 68.

ignorano il vero segreto infantile, avendo perso la capacità di fantasticare, di superare i confini; e infine, della Serpentina, un lago oblungo che ospita un mondo sottomarino impossibile, dove gli alberi crescono alla rovescia e le stelle sono sommerse. Questo corso d'acqua segna l'inizio della fine, Mediterraneo che conduce oltre le colonne d'Ercole del giardino, dove al di là del ponte sovrasta le acque l'isola, l'utero irraggiungibile per ogni essere umano, è lì che nascono gli uccelli che poi diventeranno bambini. I concetti di vita e morte si incrociano ma i confini che li distinguono sono travalicati in una impossibile ma ritratta oltre-vita o non-vita, perché, a ben vedere, anche quando si parla di vita, si tratta di un'esistenza-futura o un'esistenza-che-sarà e che non è ancora.

Dunque, i *Kensington Gardens* costituiscono non semplicemente un luogo chiuso e isolato, ma una serie di luoghi chiusi e isolati, dove tutto è rigidamente separato e controllato, universo maschile e universo femminile. Sta ai bambini e più precisamente alle bambine, oltrepassare, andare oltre, tra-passare, attraverso la soglia del tramonto sospesa tra cielo e terra, tra giorno e notte.

E allora ciò che si dischiude è un mondo buio e non meno esclusivo²⁵, dal quale si necessita continua protezione per pericoli di morte certa. La minaccia è rappresentata una volta ancora dalle fate, dal freddo²⁶, dal buio, dall'immobilità e dal definitivo abbandono con conseguente sparizione nei giardini. Un'ossessione quella per la morte e per lo scorrere del tempo che è presente per tutta la lunghezza dell'opera in filigrana. Oltre agli esempi già noti, il narratore cerca di dipanare la storia che deve raccontare nel più breve tempo possibile perché “Se dovessi indicare tutti i posti degni di interesse mentre si procede [...] sarebbe già ora di tornare indietro prima ancora di arrivarci”²⁷, e anche “capita spesso che la formazione delle squadre occupi così tanto tempo che non ne resta per la partita”²⁸. Più diretti sono gli altri riferimenti: Mabel Grey rischia di

25 I confini sono rappresentati questa volta dai cerchi delle fate, i balli su invito in cui prendono parte, dai recinti che consentono loro protezione durante il giorno, dai palazzi, dalle case, dalla Conca delle Fate ricoperta di edera dove si fingono fiori e dalla Serpentina stessa che le separa dall'isola.

26 La neve avvolge senza proteggere dal freddo. Siamo lontani dall'immagine di estate o primavera eterna che l'immagine (tradotta) di un Peter sempreverde suggerisce.

27 [PKG], p. 43.

28 Ivi, p. 49.

essere investita dagli omnibus senza la protezione materna, Malcolm il Valoroso affogherebbe se non intervenisse il padre, Brownie non riesce a risalire da una pozzanghera senza l'intervento di Maimie, le stesse fate pensano di trasformare la bambina in neve per non farle patire il freddo ma decidono di lasciar cadere quella ipotesi per paura del suo scioglimento. Non mancano accenni a luoghi di inumazione quando il bambino viaggia con la testa insieme alla sua barchetta-stecchino verso terre lontane: “soffiano le balene e tu scivoli silenzioso su città sepolte, fino a scontrarti con i pirati e gettare infine l'ancora su isole cristalline. Ma devi essere solo mentre succede tutto questo”²⁹.

Ciò che torna costantemente è un bisogno di calore soprattutto materno, un'irreversibile ricerca di quella protezione costante e necessaria per un'impossibile vita sospesa. È il nido, l'utero, la sorgente-madre (da leggere qui in maniera reversibile), come aveva già accennato Mochi, l'obiettivo inattuabile che si materializza solo per negarsi:

[T]utte le volte che andavamo ai Giardini facevamo visita al nido [...] e lasciavamo cadere delle briciole, tanto che mamma uccello ormai ci riconosceva, e se ne stava seduta sul nido con la schiena inarcata, guardandoci di buon occhio. Ma un giorno che eravamo passati per la solita visita trovammo solo due uova nel nido, e la volta seguente non ce n'era più neanche uno. L'aspetto più triste di questa vicenda fu che la povera mamma fringuello continuava a svolazzare sopra ai cespugli guardandoci con aria di rimprovero. [...] Quel giorno lasciammo i Giardini con le lacrime agli occhi³⁰.

Uovo è anche definito l'alloggio su misura che incorpora letteralmente Maimie per proteggerla dal freddo. È delle esatte dimensioni della bambina che, una volta all'esterno, si accorge con angoscia dell'irrimediabile perdita. Non si assiste però qui alla rapida crescita dei limiti corporei ma al moto uguale e contrario (d'altronde siamo nei giardini) di decrescita dell'involucro che la conteneva riscaldandola:

[L]a casa cominciò a farsi sempre più piccina. Si rimpiccioliva lentamente, tanto che Maimie non capiva bene cosa stesse accadendo; ma ben presto vide che non riusciva più a contenerla. Appariva sempre perfetta come prima, ma diventava piccola,

29 Ivi, p. 51.

30 Ivi, p. 59.

sempre più piccola, e intanto anche il giardino si restringeva [...]. «Mia cara, mio amor di casetta, non te ne andare!» gridò Maimie buttandosi in ginocchio [...]. Maimie batté i piedi in terra bizzosa, e stava per portarsi le dita sugli occhi, quando sentì una voce gentile che diceva: «Non piangere, piccola umana graziosa, non piangere», e allora si voltò e vide un bel bambino nudo che la guardava con occhi carichi di nostalgia. Seppe all'istante che era Peter Pan³¹.

E da subito Peter si presenta, non come un ragazzo fulvo in calzamaglie, ma come un neonato di una sola settimana, vecchio eppure giovanissimo, bambino e adulto, sospeso nel sempreguale ma con una propria evoluzione perché il primo Peter ha dei progetti e non vive di sole avventure. La sua non è soltanto una fuga, vola via, è vero, prima dalla culla, e poi dalla finestra di casa sua, senza ali, perché non è più un uccello ma non è ancora dimentico di quel passato primordiale. Fugge di notte e raggiunge i giardini, il luogo dove hanno tutti la stessa origine e dove tutti vogliono ritornare, e lì si sente sperso: ha freddo in sola camicia da notte, si cerca in maniera patetica le piume ma non le trova, pensa di avere un becco puntuto ma non riesce a bere.

Siamo di fronte alla creatura liminare e ossimorica per definizione, sfuggente com'è a tutte le determinazioni linguistiche che non la individuano se non come un qualcosa di sospeso o neutro. Perché Peter Pan è anzitutto tra essere umano e reale, e insieme, dio eterno e fittizio, presenza e assenza, niente e tutto. È il bambino ancora in carrozzina che Barrie incontrava nei *Kensington Gardens* e vedeva crescere e scappare insieme ai suoi fratelli, un neonato ancora non conosciuto e tutto immaginato. La vuota immagine che l'autore fantastica di eternare e cristallizzare con la consapevolezza del muro e del dilemma insuperabile tra reale traumatico e fantasia consolatoria. È l'impossibilità di tenere in vita un dio se non morto. E questo è un dio tutto privato e intimo, eppure diventato (e) mito.

Un personaggio che non può essere racchiuso in una categoria, ma che non può neanche essere contenuto in limiti temporali e spaziali. Peter entra nei giardini in piena notte scavalcando la soglia del tramonto e tutti i cancelli e le recinzioni del parco: «nessuno può raggiungere l'isola della Serpentina se non volando, perché è vietato l'approdo alle barche degli umani, e ci sono dei paletti tutti intorno conficcati sott'acqua,

31 Ivi, pp. 165, 167.

su ciascuno dei quali c'è di sentinella un uccello, giorno e notte”³².

Nella convinzione e nell'illusione di essere ancora un uccello riesce a volare ma, una volta raggiunta l'isola, prende atto della sua vera sostanza, frammista di animalità e umanità, di natura e cultura. Le vesti che indossa e i limiti corporei che lo distinguono dagli altri uccelli sono una prova troppo eclatante della sua diversità. Davanti all'impossibilità di una crescita reversibile, sente il bisogno della madre, ma la cognizione del suo lato umano gli impedisce il ritorno completo alla società, Peter perde la sua capacità di volare. La sua condizione diventa allora quella della prigionia in uno spazio-tempo limite che si traduce in un doppio esilio: dai giardini al di là del ponte e dal mondo degli uomini. Al contempo, la sua natura sarà una scissa e intermedia tra universo animale e umano:

«Allora non sarò un vero umano?», domandò Peter.

«No».

«E neppure un vero uccello?».

«No».

«E che cosa sarò allora?»

«Sarai né carne né pesce, un Fraffrà», disse Salomone, che era un vecchio saggio, poiché le cose andarono proprio come aveva detto³³.

In lingua originale, Barrie lo definisce come un “[p]oor little half-and-half [...] a Betwixt-and-Between”³⁴. Una creatura che abita il limite e che cerca in maniera goffa di imparare tutto l'essere uomo quanto animale. Si spoglia dei suoi vestiti che sono contesi dagli altri volatili, impara da loro ad avere il cuore felice e a non temere il freddo, tenta di nuotare come fanno le anatre e di volare come fanno gli uccelli ma i suoi tentativi si risolvono in irrimediabili cadute nell'acqua e in rischi di annegamento³⁵. Impara a costruire nidi, ma non fabbrica il suo. Vuole cantare la gioia degli uccelli ma necessita sempre di un qualcos'altro per supplire alle sue mancanze: in questo caso, un piffero che suona divinamente (e questo aggettivo con i suoi sinonimi caratterizzerà emblematicamente il suo personaggio), tanto da ingannare lo stesso mondo naturale e da

32 Ivi, p. 71.

33 Ivi, p. 73.

34 Ivi, p. 72.

35 Tornerà a materializzarsi una possibile morte per acqua anche quando navigherà sulle acque della Serpentina.

ri-produrre in musica la stessa sua lingua³⁶, verità dell'inganno. Una creatura che, l'autore-narratore avverte troppo spesso, non deve essere compatita, perché è felice. Eppure è tra felicità e tristezza, è libera ma schiacciata da un'assenza che gli deriva dal suo lato umano. E allora Peter cerca di supplirla con simulacri, oggetti e giochi dimenticati nei giardini che gli uccelli gli portano. Più propriamente parliamo di simboli perché gli aggeggi che si ritrova tra le mani sono vuoti e sconosciuti (ci gioca in maniera goffa e patetica), cari soltanto perché sono appartenuti a qualcuno: è il caso del secchiello, del palloncino, della carrozzina, della paletta, del cerchio.

La sua quindi non è esattamente una fuga lontano dalle responsabilità sociali e affettive perché questo quasi-bambino cerca in tutti i modi il *nóstos* verso le mura di casa e di trattenere ogni essere umano (o suo simulacro) che gli si avvicina. Si fa fabbricare dai tordi un nido per navigare sulle acque della Serpentina, utilizza la vecchia camicia da notte come vela e la paletta come remo, accede con difficoltà al parco e, dopo il solito diverbio con le fate che lo minacciano di morte, riesce ad ingraziarsi il permesso di frequentare i giardini dopo l'orario di chiusura. È in base ad un sentimento tutto materno che Peter verrà accettato:

tutti quei minuscoli esserini gli si strinsero attorno con intenzioni minacciose, quand'ecco che si levò alto un grido tra le donne che avevano notato la sua vela, una camicina da notte da neonato. Immediatamente lo presero a ben volere e si dispiacquero molto che i loro grembi fossero troppo piccoli, la qual cosa non so spiegarvi se non dicendo che così si comportano le femmine³⁷.

Il bambino diventa poi il cantore e il vero centro dei balli delle fate e, grazie alla sua abilità, si guadagna la possibilità di esprimere due desideri. Il primo è di tornare a volare per raggiungere la soglia da cui si è allontanato all'inizio del viaggio, la finestra che lo separa dalla madre. Si riserva però sempre la possibilità di riabitare i giardini nel caso in cui l'esperienza si fosse rivelata deludente. E, a ben vedere, la sua rimane sempre

36 “Qualche volta eseguiva la nascita degli uccellini, allora le madri si rigiravano nel nido per vedere se avevano deposto un uovo. Se siete bimbi dei Giardini conoscerete senz'altro il castagno vicino al ponte che fiorisce prima di tutti gli altri, ma forse non sapete perché quest'albero sia sempre il primo a fiorire. Perché Peter non vede l'ora che arrivi l'estate, e suona che è arrivata, e il castagno, lì vicino, lo sente e viene tratto in inganno”, [PKG, p. 77].

37 [PKG], p. 97.

un'identità scissa, divisa tra mondo umano e animale: spiccando da terra, superando i confini del parco, dirigendosi verso la società, devia il suo percorso per godere ancora del piacere del volo e pensa di usare il suo ultimo desiderio per tornare uccello. Ma trova la finestra di sua madre aperta, lei è a letto, la cavità del cuscino sotto la sua testa gli ricorda un nido e allora si sofferma sulla sponda, incerto tra il rimanere e il salutare per l'ultima volta i giardini. Supera infine la soglia della finestra, ritrova i *Kensington Gardens*, ma rimanda troppo a lungo la sua definitiva partenza verso casa. Non ci sarà una seconda possibilità perché Peter trova in quella soglia un confine invalicabile che lo separerà per sempre da una vita concreta: la finestra è chiusa, addirittura sbarrata, mentre la mamma abbraccia un bambino che non è lui.

In un mondo sempreguale, in una condizione definitiva di liminarietà senza possibilità di cambiamento, Peter incontra Maimie Mannerling e nel confronto con lei soppesa tutto il divario che lo distanzia dalla società, da quelle emozioni o oggetti che non conosce oppure che ha conosciuto solo in un passato remoto ormai dimenticato. Una differenza che diventa per forze di cose linguistica e quindi comunicativa. Il mondo di Peter è d'altronde un cosmo isolato, privo di grande interazione e comunicazione, se si eccettuano gli argomenti delle fate o degli uccelli che parlano solo di nidi; infantile perché basato su un pensiero di tipo animistico. Ne deriva uno scambio di battute squilibrato in cui la bambina non può che assumere un ruolo materno anche in funzione linguistica. Mochi spiega:

Inizia qui il delizioso gioco di straniamento del linguaggio, che vede Peter alle prese con lo scollamento culturale tra le parole e le cose, al quale *l'infans*, che invece tratta le parole come cose, non ha ancora avuto accesso: un mondo pre-verbale nel quale oggetti, emozioni e sentimenti si scambiano in libertà, non regolamentati dalle parole che li dicono e li fissano in valori, categorie e codici comportamentali. A Maimie – femmina, già cresciuta e tutta «umana» - è affidato il compito materno di iniziazione del bambino all'ordine simbolico del linguaggio, ma la sua opera di chiarificazione del rapporto tra parole e cose è condotta con grande indulgenza e delicatezza³⁸

È così che la bambina dalle buone maniere rielabora il significato delle parole a prescindere dal proprio significante, trovando un valore semantico finalmente

38 Ivi, pp. 199-200, nota 58.

condiviso, e quindi in grado di comunicare efficacemente. Un ditale diviene un bacio e un bacio un ditale. Peter in maniera patetica esprime il suo amore infantile a Maimie che per lui ha l'aspetto, ancora una volta emblematico, di un nido. Desidera darle tanti ditali, sposarla in un abbraccio perché è così che si sposano le fate. E allora la bambina sogna di restare in quel mondo romantico, chiede a Peter se c'è spazio a sufficienza anche per lei nel nido di tordo, ma si dimostra riluttante nell'abbandono del suo lato più "civilizzato". Non vuole spogliarsi dei suoi abiti, non vuole rinunciare alla madre e lascia i giardini e quello spazio del limite per sempre, abbandonando nel parco di tanto in tanto regali per Peter. Se vuole rivederlo, al contempo teme di attardarsi e di trapassare definitivamente nello spazio di Pan, una dimensione contraddistinta ora più che mai dall'assenza di vita. Peter Pan torna felice ai suoi giorni nei giardini, ma si tratta il suo di un presente dalle tinte fosche e cineree: "Oh, com'è gioiosa la sua vita! Conserva il ricordo lontano di quando un tempo era stato un vero bambino, e questa cosa lo rende particolarmente gentile con le rondini in visita sull'isola, perché sono gli spiriti dei neonati morti"³⁹.

Trasporterà, nella casetta che le fate costruiscono per autocompiacimento ogni giorno, i bambini che si perdono a sera nel parco, sperando di salvarli da loro, dal freddo e dal buio. Altrimenti, con il suo remo seppellirà i morti ed erigerà lapidi in coppia. Un'unione in morte questa che tradisce un inquietante desiderio di riempire il vuoto personale con la loro presenza: "Speriamo che Peter non sia troppo svelto con la sua paletta. È tutto molto triste"⁴⁰.

Peter and Wendy

"O Uncino o io questa volta"
J.M. Barrie

Peter Pan cresce insieme ai suoi modelli che da sempre sono identificati con i

³⁹ Ivi, p. 185.

⁴⁰ Ivi, p. 189.

bambini della famiglia Davies. Cambiati i gusti e i desideri, i più grandi non credono più alle storie sulle fate e allora preferiscono giocare ai pirati. Il teatro ideale di quella finzione è *Black Lake Forest* con il suo lago, la sua isola, Porthos costretto dietro una maschera di tigre, Barrie che impersona il capitano pirata, e naturalmente i bambini. Da quei giochi e dalla prima stesura della *pièce* teatrale al romanzo passano molti anni, e aggiunte e accadimenti influenzano poi il testo definitivo del 1911. Già la versione teatrale aveva subito dei rimaneggiamenti, a partire dal titolo: si passa da una bozza anonima al titolo provvisorio di *Peter and Wendy*, poi l'autore propone un indicativo *The Great White Father* consapevole di tutto il distacco che separa la ripresa dalla sua prima opera, infine sarà accolto il consiglio dell'amico e produttore teatrale americano Frohman, che suggerisce il più diretto *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up*.

I nomi dei personaggi principali segnano tutti un forte rapporto con il reale⁴¹ perché le pagine di *Peter and Wendy* ospitano tutte le personalità care al loro autore: compaiono così i membri della famiglia Darling, George e signora, i figli Wendy Moira Angela, John e Michael Nicholas, la bambinaia-cane Nana e la domestica Lisa⁴².

Ai tempi della pubblicazione il distacco dei bambini da Barrie è cosa già avvenuta, è forse per questo che la modalità enunciativa del romanzo si discosta da quella dell'opera precedente. Se allora la storia non era che il prodotto di una narrazione a quattro mani, possibile grazie ad un interscambio tra scrittura adulta e ricordi del bambino, qui si

41 Curiose sono anche alcune aggiunte che Barrie apporterà in seguito al successo dell'opera sul palco, a testimonianza del carattere biunivoco tra realtà e finzione. Ne citiamo una in traduzione nostra da "Dedication to *Peter Pan*", cit. in A. BIRKIN, *J M Barrie and the Lost Boys. The Real Story behind Peter Pan*, cit., p. 162: "Per la richiesta del Servizio Ambulanze Londinesi, Barrie aveva aggiunto una riga 'sull'impossibilità di volare senza che la polvere di fata non fosse stata prima cosparsa su di lui; giacché così tanti bambini erano tornati a casa e avevano provato a farlo dai loro letti e avevano ora bisogno di attenzioni chirurgiche'".

42 Il prototipo è naturalmente quello della famiglia Davies. Non compaiono i nomi di Sylvia e Arthur che all'epoca erano già scomparsi (ma lei plasma molti personaggi femminili e rimandi a lui sono inoltre presenti), George impersona allora il padre. Il nome composto di Wendy rimanda ad un altro dato biografico: Margaret Henley, figlia di un'amico di Barrie e morta all'età di sei anni, chiamava l'autore nei suoi giochi con l'appellativo "my Friendly" senza però riuscire a pronunciare in modo appropriato la "r" che stravolgeva il tutto, appunto, in Wendy, nome che tra l'altro non era usato all'epoca e che venne impiegato successivamente grazie alla diffusione e al successo dell'opera (vedi anche A. BIRKIN, *J M Barrie and the Lost Boys. The Real Story behind Peter Pan*, cit., p. 19). Porthos ai tempi era già scomparso, sostituito dall'altro San Bernardo, Nana. Lisa veste i panni di Mary Hodgson mentre Smee, celebre compagno di Hook, è il nome del cane dei Davies. Da un primo abbozzo del figlio più piccolo Alexander si passa a Michael e a Michael Nicholas.

ripropone la seconda persona plurale per un semplice narratore di primo grado onnisciente che cerca di creare una dimensione comune solo con il lettore, consapevole della finzione della propria storia⁴³. Se tra le pagine emerge un capitolo raccontato da Wendy, è sempre il narratore a controllare e intervenire con i suoi commenti.

I giardini compaiono solo accennati all'inizio dell'opera quando Peter torna alla finestra della stanza di Wendy e dei bambini per riprendere la propria ombra. In questo episodio classico, riferisce alla bambina di essere fuggito di casa neonato perché aveva sentito i genitori parlare del suo futuro. Allora il parco popolato di fate era stato la sua dimora temporanea per una giovinezza e un divertimento che sarebbero durati per sempre. Scompare il bimbo in fasce che era rimasto imprigionato nel parco contro la sua volontà, scompare allora anche il mondo animistico con gli alberi parlanti e che si muovono, frutto di una visione chiaramente infantile, e con essi gli uccelli, quegli embrioni di esseri umani che rappresentavano la vera compagnia del primo Peter Pan. Non c'è più in lui, né nella dimensione di bambino che lui rappresenta, una natura scissa e intermedia tra mondo “naturale” e “civilizzato”. Il suo personaggio non è più interessato alla comunione con il lato umano e se prima cercava in tutti i modi di imparare a giocare nello stesso modo dei bambini del parco, ora sono loro a doverlo seguire nelle sue iniziative. Allo stesso modo, l'universo “naturale” e primordiale è ormai perduto. All'uccello non resta che diventare metafora o similitudine, trasposizione o parallelismo, concetti idealizzati o che corrono nella stessa dimensione ma che non condividono mai lo stesso identico spazio. Non esiste più un dialogo tra volatili e il bambino e se nei *Kensington Gardens* i primi letteralmente imboccavano il secondo, ora è lui a rubare il cibo in volo dalle loro bocche. Nella laguna quando Peter poi rischia di affogare per la marea crescente, un emblematico Uccello(mamma)-che-non-c'è, gli dona il nido che il bambino userà come scialuppa, e, in cambio, lui le porge un cappello da pirata come ricovero per lei e le sue uova. Da notare che la comunicazione è diventata

43 A titolo esemplificativo: “Balzò su con un grido, e vide il ragazzo, e in qualche modo capì subito che era Peter Pan. Se tu o io o Wendy fossimo stati là avremmo visto che egli era proprio come il bacio della signora Darling”. O anche “Guardati da Campanellino. Magari potesse sentirci; ma noi non siamo veramente sull'isola, e lui passa oltre, mordendosi i pugni”. Rispettivamente in J. M. BARRIE, *Peter Pan. Peter Pan nei Giardini di Kensington, Peter e Wendy*, Torino, Einaudi 2008, p. 82 e p. 118. La traduzione è di M. DANDOLO. Da questo momento in poi citeremo per comodità l'opera con la sigla [P&W].

impossibile e che i due interlocutori al termine dell'episodio si separano scegliendo strade opposte:

[L'Uccello-che-non-c'è] Gli gridò che cosa fosse venuto a fare, e Peter gli gridò che cosa fosse venuto a fare là; ma naturalmente nessuno capì il linguaggio dell'altro. Nelle favole gli uomini possono parlare benissimo con gli uccelli; e io vorrei poter fingere per un momento che questa fosse una di quelle favole, e dire che Peter rispose intelligentemente all'Uccello-che-non-c'è. Ma è meglio dire la verità, e io voglio raccontare solo quello che è realmente accaduto. Ebbene, non solo essi non poterono intendersi, ma dimenticarono le regole della buona educazione. [...] L'uccello andò in una direzione, Peter fu portato in un'altra, tutti e due contentissimi. Naturalmente quando giunse a riva Peter trascinò la sua imbarcazione dove l'uccello potesse facilmente ritrovarla; ma il cappello ebbe un tale successo da fargli abbandonare il nido⁴⁴.

A ben vedere, il mutamento non è solo quindi del mondo naturale ma anche, e soprattutto, dello stesso Peter⁴⁵, ora quasi ragazzino con i suoi denti decidui, della stessa età e della stessa taglia di Wendy, vestito di umori degli alberi e foglie morte che cadono dietro al momento del suo passaggio.

Anche l'universo fatato si riduce notevolmente lasciando praticamente come sua unica rappresentante Tinker Bell, Campanellino. Ed è curioso constatare come questa creatura non conservi conversazione alcuna con i bambini del continente, e allora il narratore sembra tradurre quella lingua fatta di trilli e scampanelli, e non più di parole intelligibili, passando il più delle volte attraverso il filtro di Peter che rimane quasi il solo interlocutore della fatina volante. Quasi che il narratore e i bambini fossero davvero lontani da quell'universo infantile e da quello spazio limite che aveva posto realtà e finzione sulla stessa soglia. L'essere fata conserva la sua doppia natura di angelo e demone, ma non si tratta più il suo di uno spazio intermedio tra bene e male. La zona intermittente e di compresenza che la caratterizzava si è chiusa in un rigido confine che

44 [P&W], pp. 157-158.

45 Il ragazzino è ora la resa letteraria di Michael Davies come testimonia Birkin nella sua biografia dell'autore (*J M Barrie and the Lost Boys. The Real Story behind Peter Pan*, cit., p. 157): “Barrie stava anche prendendo numerosi appunti su Michael. Alcuni tra questi sembrano essere disposti per un seguito di *Peter Pan* sul fratello di Peter, ‘Michael Pan’. Non andò mai più in là del titolo, forse perché a quel tempo [1907] Barrie aveva iniziato a incorporare elementi del personaggio di Michael nello stesso Peter Pan mentre redigeva il libro, *Peter and Wendy*”. La traduzione è nostra.

le permette di essere in una volta o magnanima o ostile, e non più tra generosità e malevolenza. E allora Campanellino nei suoi estremi è capace di dare vita e morte, è capace di autoimmolazione a favore di Peter e di tradimento per uccidere Wendy: “non era del tutto cattiva; o piuttosto, se in quel momento era tutta cattiva, qualche volta però era tutta buona. Le fate sono sempre o tutte cattive o tutte buone, perché, essendo così piccole, disgraziatamente non hanno posto che per un sentimento alla volta. Però è concesso loro di cambiare purché cambino interamente”⁴⁶.

Siamo nel mondo del meraviglioso, dell'impossibile, dell'altrove. Essere in questo luogo vuol dire dimenticare ed essere dimenticati perché gli universi sono in rapporto oppositivo. Le distanze dal confine si sono moltiplicate, separate senza possibilità vera di sovrapposizione. Dalla finestra dei bambini l'intervallo cronotopico necessario per raggiungere l'isola è esagerato, ingigantito e dilatato in maniera indefinita. La meta è raggiunta dopo giorni, dopo un viaggio estenuante che non ha un vero limite e traguardo perché è la destinazione a raggiungere i viaggiatori: “si avvicinavano al Paese-che-non-c'è; e così dopo molte lune lo raggiunsero, e, quel che è di più, andando proprio difilato: e non forse perché dovevano questo alla guida di Peter o di Campanellino, ma proprio perché l'isola stava lì ad aspettarli. È solo così che si può arrivare a quelle magiche sponde”⁴⁷.

Siamo ora nel regno dell'incanto e della magia, in un Paese che la traduzione italiana definisce come inesistente, uno spazio fantastico totalmente staccato da quello del reale, che non conserva più con esso una seppur labile ma abitabile zona di confine. Si tratta ancora una volta di un'isola che a partire da quello che era sul palco il suo nome originario, *Never Never Never Land*⁴⁸, già afferma e sottolinea la sua negazione. Una terra non tangibile ma interiorizzata, non unica ma molteplice perché realizzata dai continui mutamenti nella testa di ogni bambino che ne disegna i reticolati stradali e le vie da seguire:

46 [P&W], p. 116.

47 Ivi, p. 110.

48 Nel 1908, in occasione della messa in scena unica della storia dell'“Afterthought”, l'epilogo della storia di Peter Pan poi ripreso anche nel romanzo, il nome dell'isola è accorciato nella forma *Never Never Land*, prima diminuzione che si stabilizzerà poi in *Neverland*.

Non so se tu abbia mai visto la pianta della mente d'una persona. A volte i dottori disegnano piante di altre parti di te stesso, e la tua pianta può diventare profondamente interessante; ma sorprendili mentre tentano di disegnare la pianta della mente di un bambino, che non solo è confusa, ma si muove continuamente. Ci sono linee a zigzag, come quelle che segnano la tua temperatura su un grafico, e queste sono forse strade nell'isola; perché il Paese-che-non-c'è è sempre più o meno un'isola [...]. Naturalmente ci sono molti generi di Paese-che-non-c'è. Quello di John, per esempio, aveva una laguna, e sopra voli di fenicotteri sui quali lui sparava, mentre quello di Michael, che era molto piccolo, aveva un fenicottero, e sopra di esso volavano le lagune. John viveva in una barca rovesciata sulla spiaggia, Michael in una capanna indiana, e Wendi [sic] in una casa fatta di foglie molto ben cucite insieme. John non aveva amici, Michael aveva amici di notte, e Wendi [sic] aveva un lupacchiotto abbandonato dai suoi genitori; ma in compenso tutti i Paese-che-non-c'è hanno una rassomiglianza di famiglia, e se stessero fermi in fila diresti che hanno lo stesso naso, e così via. Su queste magiche rive i ragazzi si divertono a tirare le loro barche. Noi pure ci siamo stati; e anche se mai più vi approderemo, possiamo ancora sentire la voce dei marosi. Fra tutte le deliziose isole il Paese-che-non-c'è è l'isola più comoda e solida; non grande ed estesa, sai, con noiose distanze fra avventura e avventura, ma tutta piena, ben piena⁴⁹.

Ogni bambino allora ha la propria isola e le proprie fantasie che possono avere dei tratti comuni in base alla familiarità dei loro stessi creatori. Per questo nell'unico Paese-che-non-c'è, John troverà la sua laguna, Michael la sua capanna e Wendy il suo lupacchiotto.

Anche spazi e tempi diventano quelli unici della dimensione onirica e, se sono misurabili, lo sono solo in base a tipi di metro altri rispetto a quelli della cronologia e dello spazio fisico: “Entrarono [nella casetta]; non so se ci fosse posto per tutti, ma so che ci si può stringere come si vuole nel Paese-che-non-c'è”⁵⁰, “E mentre il tempo passava, credete che [Wendy] pensasse molto ai cari genitori che aveva abbandonati? È una domanda difficile, perché è proprio impossibile dire come passi il tempo nel Paese-che-non-c'è, dove è calcolato in lune e soli e ce n'è molti di più che nel continente”⁵¹.

Ma è Peter la fantasia ricorrente dei bambini ed è lui il motore di un'isola che altrimenti rimarrebbe immobile, apatica e senza avventure. Se gli spazi e i tempi tra questo e quell'altro mondo sono tutti visti in maniera oppositiva, senza possibilità vera

49 [P&W], pp. 77-78.

50 Ivi, p. 135. Da notare è anche il contrasto con il mondo “reale”, dove al momento del ritorno i bambini perduti dovranno adattarsi agli spazi della casa per poter abitare tutti insieme sotto il tetto della famiglia Darling.

51 Ivi, p. 139.

di congiunzione, anche i rapporti tra i vari personaggi sono regolati sull'isola secondo una logica contrastiva e letteralmente cruenta. *Neverland* non è più, come nel caso dei *Kensington Gardens*, il desiderio di un terreno di incontro, ma il campo di battaglia tra varie forze. Il Paese-che-non-c'è si è aperto ad ospitare nuovi gruppi di attori e tutti sono in lotta tra di loro: “Quella sera, le principali forze dell'isola erano disposte come segue. I ragazzi smarriti cercavano Peter, i pirati cercavano i ragazzi smarriti, i pellirosse cercavano i pirati, e le belve cercavano i pellirosse. Giravano tutt'intorno sull'isola, ma non si incontravano, perché tutti andavano con la stessa velocità”⁵².

I ragazzi perduti sono armati come tutti e vestono pelli di animali uccisi. Ricorre anche qui il tema della morte ma in maniera meno allusiva perché apprendiamo che quei bambini sono appunto coloro che erano caduti dal passeggino senza per questo essere reclamati dai propri genitori. E Peter allora assume il ruolo di psicopompo o di psicagogo, di traghettatore di anime: “quando i bambini morivano lui li accompagnava per un tratto di strada, affinché non avessero paura”⁵³. Ancora lui si occupa di loro, di non farli crescere troppo e di regolarli in peso, altezza, numero e sapere: “I ragazzi sull'isola variano naturalmente di numero, a seconda che vengono eliminati, e così via; e quando pare che stiano crescendo, cosa che è contro le regole, Peter ne riduce il numero”⁵⁴. Da creatura del limite il bambino eterno diventa così capitano per i suoi ragazzi e, in quanto tale, detta legge, impone dei limiti e nessuno osa parlare in sua presenza di mamme o fare sfoggio delle proprie conoscenze. A rinforzare il sentore di morte intervengono le caratterizzazioni dei luoghi, sempre collegati ad una dimensione ctonia: le sirene, per esempio, abitano caverne sottomarine, la nave pirata nasconde luoghi neri “come una tomba”⁵⁵. Anche i bambini vivono tutti raccolti in una casa

52 Ivi, p. 117.

53 Ivi, p. 79.

54 Ivi, p. 117. Nel 1913, l'attrice Pauline Chase, interprete di Peter Pan a quei tempi, diceva: “Ogni dicembre ha luogo una terrificante cerimonia prima della produzione di *Peter Pan*, e questa è la misurazione dei bambini che vi recitano. Sono misurati per vedere se sono cresciuti troppo in altezza, e tutti possono stringersi e rimpicciolirsi di cinque centimetri, ma questo non inganna la direzione. [...] “Non va, amico. [...] Ci dispiace per te, ma – addio!” Il giorno delle misurazioni è una tra le molte tragedie di *Peter Pan*”, in A. BIRKIN, *J M Barrie and the Lost Boys. The Real Story behind Peter Pan*, cit., p. 215. Traduzione nostra.

55 Ivi, p. 201. Non solo, ma descrizioni di questo tipo sono poste sempre in apertura di momenti precari e drammatici che rinviano alla fine della vita. Citiamo un esempio anche per ritrarre le abitazioni marine: “Gli ultimi rumori che Peter udì prima di rimaner solo furono quelli

sottoterra, il cui unico accesso dalla superficie è garantito dagli incavi di sette alberi che rimandano ad una vaga quanto inquietante idea di bara: “ci sono qua sette grandi alberi, ciascuno dei quali ha incavata nel tronco un'apertura larga come un ragazzo”⁵⁶. E se i luoghi chiusi vengono a configurarsi con tratti angoscianti, gli spazi aperti non sono da meno, perché obbediscono a un simile disegno. È così che Hook è immerso nell'ambiente nel momento subito precedente a quello della preparazione della morte di Peter, colto di sorpresa proprio nel suo nascondiglio: “Ascoltò attentamente se qualche suono venisse dal mondo sotterraneo, ma tanto sotto che sopra tutto taceva; la casa sotterranea pareva un altro alloggio vuoto nel vuoto immenso”⁵⁷.

I pirati sono dal canto loro una presenza ingombrante per i bambini, sono il lato oscuro del Paese-che-non-c'è. Hanno imparato a essere cani e vivono in maniera individualista, assegnano nomi alle proprie armi che sono i mezzi per uccidere i rivali e ammazzarsi a vicenda. Sono grandi e hanno nomi altisonanti che ricordano imprese e eccidi del passato. In questo modo, per la prima volta penetrano nella dimensione abitata da Pan degli adulti, perché tutti i pirati sono cresciuti e sono uomini senza una rappresentanza femminile che è invece cercata nella piccola mamma Wendy. Esiste infatti in ognuno di loro un lato più pacato e infantile, un bisogno materno che è cercato da tutti quelli che si dividono l'isola. E allora questo universo si pone una volta di più in rapporto antitetico e di collisione rispetto a quello della società vittoriana, e per questo: “si dice nel Paese-che-non-c'è che ogni volta che uno respira, un adulto muore; e Peter li stava uccidendo, vendicativo, più in fretta che era possibile”⁵⁸.

Seguono le varie tribù di pellirosse, ognuna con il proprio temperamento. Tra tutte, spicca quella agguerrita dei Piccaninny con Great Big Little Panther⁵⁹ a guidare le fila con indosso i vari scalpi di pirati e di ragazzi perduti che aveva vinto in battaglia. Torna

delle sirene che si ritiravano a una a una nelle loro camere da letto in fondo al mare. Certo era troppo lontano per sentire le porte chiudersi; ma le porte delle caverne di corallo dove vivono le sirene suonano un campanellino aprendosi e chiudendosi, come succede nelle più belle case in terraferma: e Peter udì il campanellino. La marea continuò a salire fin che toccò i suoi piedi”, [P&W], p. 156.

56 Ivi, p. 122.

57 Ivi, p. 183.

58 Ivi, p. 171.

59 Preferiamo qui riportare l'originale inglese e non la traduzione “Pantera il Grande” che omette colpevolmente il carattere discordante del diminutivo “little”.

qui il dipinto a tratti cupi di ciò che è diverso dal neutro universale perché gli indiani sono descritti come un popolo vile, selvaggio e sempre sull'offensiva: “Dalle tradizionali leggi delle guerre selvagge risulta che è sempre il pellirosse che attacca; e, con la vigliaccheria propria della sua razza lo fa immediatamente prima dell'alba perché sa che in quel momento il coraggio dei bianchi è sul declinare”⁶⁰. E la lingua è ancora traccia di diversità perché se i pellirosse parlano, lo fanno in maniera errata e sgrammaticata. Eppure questa è una tribù leale e riconoscente, a dispetto dei pirati, perché quando Peter capiterà a salvare la loro principessa Giglio Tigrato, questa non mancherà di ricambiare il favore ponendosi a protezione del nascondiglio dei bambini. Una gratitudine che in verità non occulta la deferenza: “Chiamavano Peter il Gran Padre Bianco, e si prostravano davanti a lui; e questo gli piaceva tremendamente; di modo che non era realmente un bene per lui”⁶¹.

È questo un mondo forse più in accordo con la sete di azione, di avventura e di sangue del bambino cresciuto. Si avverte una fase diversa da quella infantile governata da un “egocentrismo radicale” dove tutto è percepito in assenza delle delimitazioni dell'io e dell'altro. Violenza e stermini governano i rapporti tra i vari gruppi e, se prima abbiamo parlato della sparizione di una visione animistica che possa dar voce ad ogni cosa che popola l'ambiente, torniamo brevemente nella dimensione naturale per osservare come l'isola non sia abitata da alberi che vanno a spasso, ma da animali feroci: “leoni, tigri, orsi, e le innumerevoli bestiole selvagge che di solito stanno addosso alle belve; perché tutte le specie di animali, particolarmente quelle che si cibano di carne umana, vivono da buoni camerati nella bella isola. Stasera le belve sono affamate, hanno la lingua penzoloni”⁶².

La creazione di un universo maggiormente eroticizzato obbedisce alla medesima crescita della percezione. Già a partire dal titolo definitivo del romanzo è visibile come Peter abbia perso il suo dato divino e onnipotente per essere affiancato al nome di una ragazzina, quello di Wendy. E non solo la sua, ma la presenza di un più ampio numero di donne garantisce l’“apertura” verso il genere femminile. È forte per esempio la

60 [P&W], p. 176.

61 Ivi, p. 160. Appellativo, quello di “the great white father”, che rimanda ad uno dei possibili titoli che vennero inizialmente scelti per la produzione dell'opera.

62 Ivi, p. 121.

presenza della signora Darling, e a ben vedere non potrebbe essere altrimenti, dato il forte legame che Barrie aveva avvertito nei confronti di Sylvia Du Maurier: “È risaputo che abitavano al 14, e fin che non venne Wendy, sua madre era la persona più importante”⁶³. Tra parentesi, non solo la presenza materna ma una più genitoriale e adulta è riscontrabile tra le pagine del libro, compare infatti anche il ruolo di padre, a segnalare, in maniera del tutto analoga a quella di Sylvia, il ricordo di Arthur Davies. Eppure è questa una figura fragile, impacciata, infantile, spesso derisa e autoaccusatoria. Il signor Darling di volta in volta, si mostra uomo di conto, poi piagnucola, non ascolta i latrati del cane-bambinaia che mette in guardia la famiglia contro il pericolo che corrono i ragazzi, chiede una ninnananna alla moglie che piange la sparizione dei figli, si autopunisce andando a spasso in una cuccia, infine diventa orgoglioso quando tutti lo ignorano e non lo tengono in considerazione sulla possibilità di accogliere in casa i bambini perduti. È la madre a riempire tutto il vuoto di questa presenza, è lei a comunicare con i ragazzini e ad avvertire i pericoli nascosti, laddove è il signor Darling il primo ad essere dimenticato da Michael e in maniera graduale anche da John.

Ma a colmare la rappresentanza femminile, ci sono anche le sirene e le già citate Campanellino e Giglio Tigrato. Tutte, qui comprese Wendy, e forse più velatamente la signora Darling, si contendono Peter: le prime sono dispettose e irrispettose verso tutti con la sola eccezione di Pan a cui è permesso addirittura sedersi sulle loro code, Campanellino arriva persino a servire ai pirati Wendy per liberarsi di una presunta rivale in amore, Giglio Tigrato, civetta, bellissima e sfuggente con tutti si avvicina a Peter, Wendy prende sul serio il gioco della famiglia che vede lei e il bambino eterno come genitori dei ragazzini perduti, è infine lui l'unico destinatario del bacio che era rimasto da sempre sulla bocca della signora Darling anche dopo il matrimonio con George. In un contesto accresciuto e di crescita, Peter è definitivamente rimasto bambino e quindi egoista, narciso, interessato solo a se stesso, all'autocompiacimento e al gioco infinito. È per questo che nel momento in cui è posto davanti alle attenzioni femminili, non riesce nemmeno a contemplare un amore che non implichi il rapporto tra madre e figlio:

«[...] sono nostri, Peter, tuoi e miei».

63 Ivi, p. 73.

«Ma non realmente, Wendy?» egli domandò con ansia.
 «No, se tu non vuoi» lei rispose; e sentì distintamente il suo sospiro di sollievo.
 «Peter – domandò poi, tentando di parlare con fermezza – quali sono i tuoi veri sentimenti verso di me?»
 «Quelli di un figlio devoto, Wendy».
 «È quel che pensavo» [...]
 «Sei così strana – egli disse, proprio imbarazzato – e Giglio Tigrato è pure così. C'è qualche cosa che lei desidera essere per me, ma dice che non è essere mia madre». [...] «E allora cos'è?»
 «Non è una signora che deve dirlo».
 «Oh, benissimo – disse Peter, un po' irritato. – Forse Campanellino me lo dirà». [...]
 «Stupido asino!» gridò Campanellino, furibonda.
 Aveva detto queste parole così spesso, che Wendy non ebbe bisogno di traduzione⁶⁴.

Il definitivo distacco dagli altri sarà poi sancito dalla chiusura simbolica della soglia-finestra di casa Darling che ingloberà nel suo perimetro non solo gli esuli della famiglia, ma anche i ragazzini perduti. Peter continuerà a vivere libero e privato di quell'unica “felicità che gli era negata per sempre”⁶⁵, con l'unica concessione di poter rivedere Wendy per le pulizie di primavera. Ogni senso di rinascita legato al ritorno della novella Proserpina è qui però precluso perché ciò che la frontiera separa è anche il temporale dall'atemporale, la vita dalla sua assenza, la morte dall'eternità. La ragazzina crescerà a dispetto di Pan che, privo di una qualsiasi dimensione e misurazione cronologica che non sia riconducibile al presente, dimenticherà il più delle volte il tempo dell'appuntamento, tornando solo di tanto in tanto a fare visita a quella ragazzina che è ora donna, ora moglie, ora mamma, al cospetto dell'immutabile bambino. La verità sarà traumatica per entrambi, accomunati seppur diversamente – chi oggetto e chi soggetto – nella dimensione dell'oblio: Wendy non può più volare verso l'isola e, prendendo coscienza del definitivo sbarramento, invecchia istantaneamente; Peter, che si sente inizialmente tradito da quel cambiamento, supera il dolore personale affidando lo stesso ruolo materno che era toccato a Wendy, a sua figlia Jane, a sua nipote Margaret⁶⁶, e via così dicendo lungo la spirale discendente delle generazioni a venire.

Il gioco di Barrie e dei suoi bambini si conclude così ma offre prima del ritorno a

64 Ivi, pp. 165-166.

65 Ivi, p. 217.

66 Jane Ann e Margaret Ogilvy erano rispettivamente i nomi della sorella e della mamma di Barrie, morte a tre giorni di distanza l'una dall'altra quando l'autore aveva trentacinque anni.

casa uno scontro memorabile e finale tra Hook e Peter, una battaglia fratricida in cui sembra concretizzarsi il dilemma che divide l'autore tra verità traumatica e finzione consolatoria. Il pirata sembra proiettare l'ombra allungata e oscura del bambino, proprio quella che era stata smarrita in apertura tra le mura della stanza dei bambini Darling. È una proiezione che non aderisce, un *doppelgänger* che si oppone ai contorni della figura del ragazzino.

Hook è definito come una creatura buia eppure splendente, la sua influenza è un cerchio mortifero, è una persona sola, tanto più isolata quanto più a contatto con la sua ciurma che non è in grado di comprendere la sua indole delicata e malinconica. Uccide i compagni e si commuove davanti alla vista di mamma uccello e del suo nido alla deriva. Un assassino dei più tenebrosi ma che conserva un tocco di femminilità. Un uomo educato, che ha frequentato la scuola di Eton, che veniva premiato per i suoi lavori, lui che è amante della musica, dei fiori e che da sempre è un ottimo narratore.

Peter sorvola le terre con Campanellino, la cui natura è pura luce. È lui l'anima e il tocco vitale dell'isola, la presenza che tutti cercano e aspettano, l'oggetto di desiderio di tanti personaggi. Un narciso che dimentica le persone che gli stanno di fianco per proseguire le sue solitarie avventure, il cui orgoglio fa allontanare tutti, il cui pianto durante la notte sembra così diverso e inconsolabile rispetto a quello degli altri bambini⁶⁷. Un ragazzino che vive nell'unica realtà che conosce e apprezza, quella della finzione e del gioco infinito. Un infante che dunque disprezza ogni conoscenza, che non sa né leggere né scrivere, eppure che fin dall'inizio cerca una presenza che possa popolare l'isola e raccontare la fine di Cenerentola ai suoi compagni.

Due capitani in lotta tra loro, un adulto sleale e un bambino probo in combattimento, cultura contro natura, personalità opposte ma uniti da un comune desiderio materno e dalle stesse definizioni: Hook, “nero e solitario enigma, egli stava lontano dai suoi, anima e corpo”⁶⁸, Peter “[n]on riusciva a destarsi da questi sogni, per ore intere, e si lamentava in modo pietoso. Avevano qualche riferimento, io credo, con l'enigma della

67 È Wendy a fare da mamma e a calmare le angosce di Peter. La scena ricalca ciò che avveniva nella realtà. Spiega Birkin in *J M Barrie and the Lost Boys. The Real Story behind Peter Pan*, cit., p. 157: “In realtà era Barrie che interpretava il ruolo di Wendy con Michael. Scrisse più avanti un racconto su di lui, *Neil and Tintinnabulum*, [...] in cui aggiungeva dettagli sugli incubi di Michael, riferendosi al ragazzo come ‘Neil’”.

68 [P&W], p. 179.

sua esistenza”⁶⁹.

L'uno, più volte citato, porta nel nome la proiezione ideale da parte di Barrie della condizione infantile e, insieme, la marca della totalità, l'altro, il nome del suo stesso autore e la cifra di una menomazione, di uno zero: “Fra di essi, stava James Uncino, o – come si firmava egli stesso – Jas Uncino”⁷⁰, “Uncino non era il suo vero nome. Ci sarebbe da far scoppiare un incendio, anche adesso, a rivelare il suo nome”⁷¹. Il responsabile di questa mutilazione è Pan. L'io bambino evira l'io adulto e getta il braccio in preda agli appetiti del coccodrillo che da quel momento non smetterà di tormentare il sonno di Hook e di avvertire della sua presenza tramite il ticchettio che gli fa seguito. Una bestia vorace che segna l'unico Tempo di un'isola che non ha tempo e consuma il moncherino.

L'odio dell'uomo verso il ragazzino non persegue la vendetta. Il pirata ammette che un uncino vale più di venti mani e arriva persino ad augurare ad ogni madre di poter dar alla luce un bambino con quell'artiglio. Il suo astio è tutto concentrato contro la spavalderia di Peter. E allora sul palco del veliero corsaro si consuma la battaglia tra i due.

Il ragazzino giunge alla nave per riscattare il ratto di Wendy e dei compagni e lungo il cammino fa per gioco il verso dell'orologio trascinandosi dietro in questo modo il coccodrillo, che nel frattanto era rimasto privo di quel ticchettio che l'aveva contraddistinto. L'orologio è fermo, si muove solo nella voce del bambino. I pirati nella percezione di quello scandire sospendono l'esecuzione programmata dei ragazzini perduti, chiudono gli occhi e lasciano solo Hook con il suo incubo. Il loro capitano si nasconde terrorizzato tra i suoi stessi segugi che rimangono immobili. Il coccodrillo si innalza così a effigie del destino: “Tutti si strinsero intorno [a Uncino], distogliendo lo sguardo dalla cosa che stava per salire a bordo. A nessuno veniva in mente di combatterla. Essa era il Fato”⁷². Il Tempo incalza per uccidere e un rimedio non esiste. L'idea non è più sub-liminare o in filigrana, ma è sublimata, efficace a tal punto da arrestare tutti gli attanti del racconto. Non solo, ma il narratore si introduce per bucare

69 Ivi, p. 184.

70 Ivi, p. 119.

71 Ivi, p. 191.

72 Ivi, p. 197.

lo spazio della sua storia e per tracciare una macabra conta insieme ad uno dei suoi bambini perduti:

Ora, lettore, cronometra col tuo orologio il tempo di ciò che avvenne. Peter colpì duro e fondo. John batté la mano sulla bocca dello sventurato pirata per soffocarne il gemito della mote. Il pirata cadde in avanti. Quattro ragazzi lo afferrarono per prevenire il tonfo. Peter diede il segnale e il cadavere fu gettato fuori bordo. Un tonfo nella melma, e poi il silenzio. Quanto tempo è passato?
«Uno!» (Piumino aveva cominciato a contare)⁷³.

La conta prosegue per ri-marcare inesorabilmente il procedere dei secondi e il numero dei morti. Di nuovo si ripropone un'equazione che accosta i termini di “morte” e “tempo”.

L'orologio è ora fermo, la lancetta fissa il confine ultimo, il Tempo è bloccato. Per Peter significa un'eterna sospensione, per Hook l'annichilimento (non sarà ricordato né dai compagni, né dal suo stesso uccisore). Per il padre e autore di entrambi, la sospensione nel vuoto, la vita della finzione e la morte dell'essere.

73 Ivi, p. 199.

Bibliografia

BARRIE J. M., *Peter Pan nei Giardini di Kensington* [PKG], Venezia, Marsilio 2007, trad. VANNUCCINI C., intr. MOCHI G.; ed. or. *Peter Pan in Kensington Gardens*, Hodder & Stoughton, London 1906, ill. RACKHAM A.

BARRIE J. M., *Peter Pan. Peter Pan nei Giardini di Kensington, Peter e Wendy* [P&W], Torino, Einaudi 2008, trad. DANDOLO M., intr. SCARLINI L.; ed. or. *Peter and Wendy*, Hodder & Stoughton, London 1911.

BIRKIN A., *J M Barrie and the Lost Boys. The Real Story behind Peter Pan*, New Haven, Yale University Press 2003.

PRETE A., *Trattato della Lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri 2008.

ROSE J., *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1993.

SUSANETTI D., *Favole Antiche. Mito Greco e Tradizione Letteraria Europea*, Roma, Carocci 2005.

Filmografia

Finding Neverland, FORSTER M., Usa 2004

Hook, SPIELBERG S., Usa 1991