



FIGURAZIONI DELL'IDENTITÀ DI GENERE NEI GRANDI CLASSICI
DELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA:
APORIE DEL MODERNO
NELLA TETRALOGIA DI LOUISA MAY ALCOTT

di

*Letterio Todaro, Valentina Baeli**

1. Tessiture narrative e proiezioni dell'interiorità: l'inquietudine del crescere nel romanzo di formazione moderno

Per avviare la discussione dei temi che verranno sviluppati in questo saggio appare utile iniziare dalla posizione di alcune premesse e dalla definizione di alcuni spazi di indagine che permettono di approcciare con pertinenza un ambito di oggetti ritenuti, in questa sede, interessanti ai fini della ricerca storico-educativa.

Una prima considerazione, in tal senso, riguarda la crescita di attenzione che l'area degli studi di storia dell'educazione ha dedicato, negli ultimi anni, alla letteratura per l'infanzia identificando in essa una preziosa 'fonte' per il recupero di modelli culturali e di contenitori dell'immaginario che, nel tempo, hanno contribuito ad alimentare ed a sostenere lo sviluppo dei processi educativi¹.

A tal proposito varrà la pena, pur brevemente, ricordare le notevoli indicazioni suggerite da Anna Ascenzi, in merito al ruolo storicamente esercitato dalla letteratura per l'infanzia – e specialmente accresciuto e potenziato nella sua elaborazione moderna – rispetto al suo rendersi strumento funzionale alla «veicolazione e universalizzazione di tanta parte dei modelli e indirizzi elaborati in sede pedagogica»², ma anche in relazione alla considerazione della sua parteci-

* Gli autori hanno sviluppato in comune l'idea e il progetto del presente lavoro. Tuttavia, nel dettaglio, la scrittura del saggio è imputabile a Letterio Todaro per il primo paragrafo, a Valentina Baeli per il secondo, terzo e quarto paragrafo.

¹ S. Fava, *Orizzonti metodologici della ricerca sulla letteratura per l'infanzia in Italia*, in «Pedagogia Oggi. Rivista Siped», 18, 1 (2020), pp. 99-111; F. Borruso, *Percorsi storico-educativi fra immaginario e realtà*, Milano, FrancoAngeli, 2019.

² A. Ascenzi, *La letteratura per l'infanzia come "fonte" per la storia dei processi culturali e formativi*, in *Percorsi della letteratura per l'infanzia. Tra leggere e interpretare*, cur. F. Bacchetti, Bologna, Clueb, 2013, p. 30.

pazione, certamente non marginale, «nella costruzione di schemi mentali, di universi simbolici, di convinzioni morali e di costumi civili, destinati a modellare e alimentare l'universo dei comportamenti individuali e collettivi»³.

A rinforzo di questa prima acquisizione di elementi, potrà risultare altresì utile apprezzare il valore di taluni altri suggerimenti avanzati da Lorenzo Cantatore, specialmente dedicati alla letteratura per l'infanzia e formativa dell'Ottocento ed opportunamente riferiti alla considerazione del significativo rapporto di «contaminazione», ossia di intreccio trasversale e reciproco, che, nel quadro dei sistemi culturali di riferimento di quel secolo, viene a determinarsi tra «l'idea di formazione e il romanzo di formazione»⁴.

In tal senso, nell'epoca per eccellenza del romanzo, lo spazio dell'immaginario letterario che di preferenza si propone ai giovani lettori, da un lato diventa luogo di rifrazione speculare delle tensioni, delle aspirazioni, delle urgenze che nell'ambito di quella stagione storica si accumulano attorno alla dimensione dei processi formativi, mentre, dall'altro lato, esso viene a configurare un potente spazio simbolico che permette alle idee e ai discorsi sulla formazione di assumere una forma culturalmente organizzata, trasmissibile, comunicabile e socialmente partecipabile.

Ma, per proseguire ancora nel recupero di ulteriori presupposti teorici che fanno da perno all'analisi sviluppata nel presente saggio, sarà necessario richiamare anche alcune fondamentali indicazioni, a suo tempo precisate da Franco Moretti in un lavoro rimasto basilare per definire lo statuto del *romanzo di formazione* nel quadro di evoluzione della cultura moderna e per individuare, nella fattispecie, il significato della sua collocazione privilegiata fra i dispositivi di modellamento dell'immaginario sociale nella civiltà borghese, in espansione, del XIX secolo⁵.

La tesi formulata da Moretti in quel prezioso studio critico risulta tanto solidamente argomentata quanto culturalmente suggestiva: il romanzo di formazione acquisterebbe una speciale fisionomia e, fondamentalmente, anche una sostanziale centralità tra le forme della cultura dell'Ottocento – secolo che per eccellenza testimonia il raggiungimento di una matura modernità e l'ascesa impetuosa e travolgente della borghesia – proprio per la ragione che esso, incentrando la sua ragion d'essere sulla scoperta della condizione giovanile quale figura simbolica *par excellence* della preoccupazione umana di conferire forma

³ *Ibidem*.

⁴ L. Cantatore, *Letteratura per l'infanzia e Storia dell'educazione: tangenze e contraddizioni di un rapporto complesso*, in «Annali on line della Didattica e della Formazione docente», 6 (2013), p. 62.

⁵ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

all'esistenza, interpreta drammaticamente, su un parallelo versante, l'avventura ancora del tutto incompiuta ed indecisa, del tentativo di attribuire «un senso *alla modernità*»⁶.

In altri termini, il romanzo di formazione assume una valenza del tutto speciale nel quadro della civiltà borghese e dell'epoca d'oro della sua affermazione, dal momento che esso, focalizzandosi sull'avventura, aperta ed essenzialmente critica, dell'Io-in-formazione, interpreta in misura paradigmatica le profonde tensioni di una modernità alla ricerca di una sua propria definizione, tra aspirazioni e vincoli tra loro spesso contrastanti e tendenzialmente divaricanti, se non proprio destinati a far esplodere sentimenti laceranti. Un groviglio di tensioni intime che risultano visibili, a livello più emblematico e stridente, nella dialettica mai completamente pacificata tra una spinta all'auto-affermazione della soggettività e l'esigenza di contrattualizzare una normalizzazione dell'Io, posizionandone l'agire in un contesto di condizioni e di regole sociali. Da un lato, quindi, si manifesta un'individualità che si fa avanti come desiderio di legittimazione di un *principium individuationis*, riflesso istintivo di un moto libertà personale e di un'impulsiva volontà di autodeterminazione; dall'altro un complesso di regole che esigono di essere interiorizzate, aggregandosi alle tessiture della formazione personale.

Su queste basi, Franco Cambi ha intelligentemente illuminato il rilievo che il romanzo di formazione possiede per una storia dell'immaginario educativo, sottolineando la forza di presa ermeneutica che tale forma di scrittura letteraria esibisce rispetto alla capacità di portare alla luce una traccia di autenticità del formativo in chiave propriamente moderna, la quale si comunica e si rivela in un distinguibile segno di inquietudine, mai sopita e continuamente riemergente⁷.

Il romanzo della soggettività-in-formazione lascia dietro di sé un elemento residuale che si lascia cogliere nel ritrovamento di un sottofondo di natura conflittuale.

Una simile intuizione, segnala altresì l'importanza rappresentata da quelle note di ricorsività ciclica, per cui il romanzo di formazione ottocentesco lascia generalmente affiorare un continuo inseguimento ed un continuo gioco di rimbalzi tra sfide di crescita, ambizioni proiettive dell'Io verso la conquista di forme di autonomia sempre più elevata e compiuta, il riposizionamento in avanti di traguardi emancipativi e, per contrasto, relative sospensioni, indeterminazioni, stalli ed aporie⁸.

⁶ Ivi, p. 48 (formato e-book).

⁷ F. Cambi, *Formarsi tra i romanzi*, in «Studi sulla Formazione», 22, 1 (2019), pp. 125-135.

⁸ Ivi, p. 129.

In considerazione di ciò, un'ipotesi di lavoro interessante per saggiare la permanenza di un simile residuo di contraddittorietà e di aporeticità sui destini della formazione – almeno per come tali elementi sembrano affiorare nelle soluzioni elaborate dal romanzo di formazione moderno⁹ – può provare a misurarsi anche rispetto alle valenze simboliche per cui lo stesso romanzo di formazione si confronta con i modelli culturali che, storicamente, regolano l'educazione di genere. E, su questa pista di indagine, un luogo particolarmente suggestivo di analisi per il riconoscimento di simili dimensioni, nella stagione matura della modernità, può verosimilmente individuarsi nella narrativa di straordinario successo di Louisa May Alcott.

Volontà di autodeterminazione, energica intenzione di procedere all'affermazione di una linea di svincolamento da una 'normalità' imposta dalle regole sociali, affermazione di una spiccata propensione alla libertà e all'indipendenza: tutti questi elementi contraddistinguono il piglio estroverso di una scrittura, dai tratti significativamente moderni, che giustifica la fama indiscussa guadagnata da *Piccole Donne* e, a seguire, dai romanzi che vi fanno da corona e da 'sequel': una narrativa di formazione che probabilmente proprio per la capacità di dare fiato ad ambizioni potenzialmente anticonformiste e 'trasgressive' ha saputo polarizzare il profilo di identificazione di diverse generazioni di lettori (e specialmente di lettrici) lungo la linea di svolgimento dell'immaginario moderno negli ultimi due secoli¹⁰.

E tuttavia, negli stessi romanzi, la tensione a uscire fuori dagli schemi e dalle convenzioni sociali sembra convivere – necessariamente e fatalmente – anche con il bisogno di fare i conti con un 'principio di realtà', lasciando emergere, di rimbalzo, motivi di ripiegamento verso la normalizzazione e forme di contrattazione sociale dell'identità che restano a segnare spesso una ritirata verso risvolti non lineari e conflittuali.

Il ritrovamento di oscillazioni o di aporie in una narrativa moderna di successo come quella di Louisa May Alcott – la quale rientra a pieno titolo fra i grandi classici universali della letteratura per l'infanzia – specialmente in riferimento all'elaborazione di quelle questioni sul genere che dovevano risultare fatalmente enfatizzate nella rappresentazione drammatica delle avventure di crescita celebrate in *Piccole Donne*, e poi nei successivi capitoli narrativi che derivavano da quella matrice, può considerarsi allora come il segnale evidente di una modernità 'alla prova' e alla ricerca di una trasformazione del proprio senso e dei propri orizzonti. E se aporie emergono da quella costruzione narrativa

⁹ Su questi temi si veda anche S. Calabrese, *Letteratura, per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Miano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 137-141.

¹⁰ P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 76-77.

anche in rapporto alla definizione delle relazioni simboliche fra i generi, ciò evidenzia la fatica di una negoziazione, dietro la quale si avverte la spinta alla modificazione di costrutti ereditati dalla tradizione e la messa in opera di un laboratorio culturale/formativo dentro cui agiscono tensioni emancipative e slanci in avanti, verso la ricerca di nuove definizioni.

Ma per procedere ad un esame più attento delle relative questioni sarà necessario entrare con maggiore attenzione e scendere più nel dettaglio nell'esame dei contenuti e dei simbolici appartenenti a quella moderna scrittura per l'infanzia generata dalla creatività artistica e dal vivace talento immaginativo di Louisa May Alcott.

2. Louisa May Alcott: la donna dietro 'Piccole donne'

A distanza di più di centocinquanta anni dalla sua prima pubblicazione, avvenuta nel novembre del 1868, il romanzo *Piccole Donne*, frutto dell'intenso lavoro dell'allora trentaseienne Louisa May Alcott costituisce ancora oggi una lettura assai presente nel percorso formativo di migliaia di ragazze e di ragazzi, diffusamente nel mondo, ed anche in Italia¹¹.

La notorietà del romanzo si è storicamente affermata anche per la duttilità mostrata dalla narrazione della scrittrice americana in riferimento alla capacità di oltrepassare i confini della lettura giovanile, per approdare con successo anche sul terreno cinematografico¹². Ma, restando sul piano della produzione narrativa, sebbene *Piccole Donne* e *Piccole Donne crescono* rappresentino i romanzi più conosciuti, anche per i loro fortunati adattamenti cinematografici, essi fanno parte di una più ampia tetralogia composta da quattro libri che include anche *Piccoli Uomini* e *I Ragazzi di Jo*¹³.

Se i romanzi di Louisa May Alcott hanno riscosso così tanto successo, molto probabilmente uno dei motivi della loro fortuna si deve alla ricchezza della personalità dell'autrice, che dentro le sue narrazioni molto trasferì e filtrò della sua esperienza di vita.

La vita della scrittrice, lungi dal configurarsi come un vissuto monotono e ripetitivo, confinato all'interno delle mura domestiche, fu di fatto scandita da

¹¹ Secondo una delle più autorevoli biografie di Louisa May Alcott, *Piccole Donne* sarebbe stato tradotto in più di 50 lingue. Cfr. H. Reisen, *Louisa May Alcott. The woman behind Little Women*, New York, Picador, 2009, p. 2.

¹² Il romanzo di *Piccole Donne* è stato protagonista di numerose trasposizioni per il grande schermo: *Little Women* (George Cukor, 1933, vincitore di un Oscar per la migliore sceneggiatura non originale), *Little Women* (Mervyn LeRoy, 1949), *Little Women* (Gillian Armstrong, 1994), *Little Women* (Greta Gerwig, 2019).

¹³ L.M. Alcott, *Piccole Donne. I quattro libri*, Torino, Einaudi, 2019.

eventi che ne determinarono in maniera significativa l'evoluzione: la necessità di provvedere precocemente al sostentamento economico della famiglia, la morte di una delle sorelle più piccole, la dedizione alle cause sociali, il servizio volontario da infermiera durante la Guerra Civile americana e l'infezione polmonare che la costrinse ad una convalescenza che si protrasse per diversi mesi¹⁴.

Fin da giovanissima, Louisa May Alcott riuscì ad acquisire lo status di donna autosufficiente che le consentì, da un lato, di poter fare a meno dell'aiuto economico della famiglia di origine – sulla quale comunque avrebbe potuto fare poco affidamento – e dall'altro, di prescindere dalla funzione di mantenimento altrimenti procurata da un marito. Inoltre, la sua forte vocazione sociale la rese un'antesignana della causa femminista e dell'impegno a favore dei diritti delle donne¹⁵.

Il primo romanzo che ha come protagoniste le quattro *Piccole Donne* è generalmente considerato il suo più noto e apprezzato prodotto letterario, tanto che gli studi lo hanno classificato come un classico sul quale è possibile analizzare le figure, gli aspetti e le suggestioni per l'educazione femminile nell'età classica della modernizzazione, tra Ottocento e Novecento¹⁶.

A tal proposito, l'indagine portata avanti nel presente lavoro si propone di ampliare la prospettiva di indagine critica all'intera tetralogia che ha come protagoniste le quattro sorelle March al fine di leggere, scoprire ed interpretare i fili che, in particolare, si riferiscono al tema della costruzione dell'identità di genere, declinata sia al femminile che al maschile.

Louisa May Alcott nacque a Germantown (1832), una città della Pennsylvania che oggi fa parte dell'area urbana di Philadelphia e fu la seconda di quattro figlie. Il riferimento alla famiglia di appartenenza deve essere tenuto presente per cogliere il rilievo di un ambiente formativo che permise alla futura scrittrice di maturare una speciale sensibilità verso le questioni educative. La madre Abby May, di origine aristocratica e soprattutto il padre, Amos Bronson Alcott, educatore visionario, esercitarono una funzione importante nel condurre a maturazione un'acuta coscienza dei temi educativi di cui Louisa darà prova nella stesura dei suoi romanzi, a partire dal più noto *Piccole Donne*.

Tra i membri della famiglia Alcott che esercitarono un'influenza sostanziale nella vita e nella formazione della scrittrice, un ruolo incisivo e preponderante fu svolto, dunque, dal padre Amos Bronson.

¹⁴ Per maggiori approfondimenti sulla vita di Louisa May Alcott cfr. H. Reisen, *Louisa May Alcott. The woman behind Little Women* cit.

¹⁵ M.T. Trisciuzzi, *L'educazione di quattro ragazze americane. Rileggendo Louisa May Alcott*, in «Rivista di Storia dell'Educazione», 1 (2014), p. 139.

¹⁶ S. Barsotti, *Formazione e viaggio al femminile nella letteratura per l'infanzia tra passato e presente*, in «Pedagogia oggi. Rivista Siped», 15, 1 (2017), p. 75.

Proveniente da una famiglia del Connecticut molto povera e quasi del tutto analfabeta Amos Bronson fu un autodidatta che provò notevolmente a reinventarsi come educatore¹⁷: le sue teorie sull'educazione progressiste e d'avanguardia, le cui impronte mettevano radici in una generica ispirazione pestalozziana¹⁸ e le cui mire si ponevano in netta antitesi rispetto alle prassi formative tradizionali, lo resero una figura pedagogica di spicco in area americana¹⁹.

Da appassionato educatore quale era, affascinato dai segreti reconditi dello sviluppo infantile, Amos Bronson tenne letteralmente nota di ogni progresso delle sue figlie sin dalla loro nascita²⁰.

I tratti innovativi che caratterizzarono l'impostazione educativa del padre di Louisa riguardavano innanzitutto l'alta considerazione che egli ebbe dell'infanzia e dei bambini, considerati dai suoi colleghi alla stregua di selvaggi da civilizzare attraverso punizioni, anche corporali, e mediante l'imposizione di metodi di insegnamento autoritari.

Amos Bronson perseguiva con appassionata convinzione la tesi che i bambini sarebbero stati in grado di poter dare il meglio di sé solo se posti a loro agio e se incoraggiati a pensare autonomamente. Secondariamente, egli fu promotore di una forte spinta innovativa e riformista anche nel campo della didattica e del riconoscimento dei diritti delle minoranze: ritenuto a pieno titolo l'inventore della 'ricreazione' come necessario momento ludico e di svago tra le lezioni, Amos Bronson Alcott fu uno dei primi ad ammettere nella sua scuola una ragazza di colore – scelta che gli costò la perdita di tutti gli altri studenti, considerato che lo fece ventisette anni prima dell'abolizione della schiavitù in America – e ad iniziare a trattare il tema dell'educazione sessuale²¹. Il sostrato culturale attorno al quale maturò questa peculiare postura pedagogica si tradusse, parallelamente, nella vicinanza ad uno specifico indirizzo filosofico: il trascendentalismo²².

¹⁷ J. Matteson, *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father*, New York, W.W. Norton & Company, 2007, pp. 16-17.

¹⁸ Alcuni dei principi chiave della pedagogia pestalozziana adottati da quella alcottiana sono: il ruolo attribuito all'intuizione come base dell'istruzione, il rispetto dell'individualità dell'allievo da parte del maestro, il riconoscimento di una "scintilla divina" in ogni bambino e la conformazione dell'ambiente classe sul modello di quello familiare. Cfr. J.P. Miller, *Bronson Alcott: pioneer in spiritual education*, in «International Journal of Children's Spirituality», 15, 2 (2010), pp. 130-131.

¹⁹ Cfr. A. Mullen, *Father/Daughter Match: Bronson and Louisa Alcott*, in «The Hudson Review», 62, 1 (2009).

²⁰ «It could justly be said that no father in America knew his children more thoroughly»: J. Matteson, *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father* cit., p. 9.

²¹ <http://louisamayalcott.net/the_book/author/a_conversation_with_writer_harriet_reisen/index.html>.

²² Cfr. v. *Trascendentalismo*, in *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano, Garzanti, 1981, p. 948.

La famiglia di Louisa ebbe spesso a soffrire delle situazioni di difficoltà in cui incorse il padre per le sue scelte coraggiose²³. Quando nel 1834 la famiglia si trasferì a Boston, il contesto ambientale era in via di mutamento e lo spirito americano stava elaborando il superamento del rigido ed anacronistico pensiero puritano-cristiano dei padri fondatori, per rivolgersi con attento interesse alle correnti dell'Illuminismo e del Romanticismo europei.

Verso la seconda metà del XIX secolo, rappresentanti di spicco del trascendentalismo come Emerson, Thoreau e Hawthorne stavano provando a contrapporre il loro pensiero all'imperante autorità dei tradizionali dettami della religione, lavorando per assegnare un ruolo di preminenza al valore della personalità, colta nella sua dimensione di interiorità, riconoscendola come sede privilegiata dell'elaborazione della saggezza e dello sviluppo di un pensiero autonomo.

Tuttavia, dal momento che il concetto di 'Sé', nella sua accezione più intima, risultava intrecciato con quello di 'anima', comprendere come e con quali principi l'anima si sviluppi doveva diventare, in questa peculiare prospettiva, un'importante prerogativa dell'educazione; Bronson Alcott, sposando con entusiasmo il credo romantico di tale «inclusivo approccio all'educazione spirituale»²⁴, anziché cercare Dio nella natura, come la maggior parte dei suoi contemporanei, si premurò di cercare «il divino nei bambini»²⁵.

Uno dei più grandi doni che Amos Bronson Alcott poté fare alla figlia fu, dunque, quello di offrirle l'opportunità di crescere, formarsi ed interagire all'interno di una comunità culturale progressista e feconda. Tuttavia, se da un lato le sue idee risultarono preziose per il suggerimento di visioni educative che guardavano al cambiamento, dall'altro il suo slancio romantico stentava ancora ad acquisire stabili consensi.

In tutti i casi, la forte impronta familiare, che spingeva con decisione verso l'esercizio delle attività intellettuali, permise a Louisa di sviluppare fin da giovane una ben solida attitudine verso la scrittura. Fin dalle prime prove giovanili, l'identità letteraria della promettente scrittrice cominciò progressivamente a delinearsi e si annunciava come espressione di una personalità proteiforme, turbolenta, appassionata, interessata allo studio del lato più profondo della natura umana e agli aspetti della sua formazione.

²³ Le condizioni economiche degli Alcott furono sempre piuttosto precarie, per questo motivo Louisa iniziò a lavorare molto giovane come insegnante, domestica e governante in alcune famiglie della zona, trovando comunque il tempo per esercitarsi e sperimentare con la scrittura. Cfr. H. Reisen, *Louisa May Alcott. The woman behind Little Women* cit.

²⁴ J.P. Miller, *Bronson Alcott: pioneer in spiritual education* cit., p. 135.

²⁵ H. Reisen, *Louisa May Alcott. The woman behind Little Women* cit., p. 23.

L'evento che ebbe un ruolo notevole nel destino della scrittrice americana, sia sotto un profilo formativo-esperienziale che letterario, fu lo scoppio della Guerra Civile Americana, nel 1861. Quando il conflitto cominciò ad infiammarsi, Louisa May Alcott fu una delle prime infermiere donne ad arruolarsi e a prestare servizio come valida sostenitrice della causa²⁶. È da tenere presente come a quell'epoca la professione infermieristica fosse per lo più identificata con un tipo di profilo socialmente concepito 'al maschile', considerata la frequente esposizione dell'opera di soccorso alla visione di corpi nudi o martoriati dal combattimento²⁷.

All'interno di questo capitolo storico piuttosto drammatico, non solo Louisa diede prova di grande coraggio e dedizione, ma dimostrò di essere anche un'ottima professionista, capace di affrontare la sofferenza e di rimboccarsi le maniche per alleviarla.

Fu proprio sperimentando, vivendo e *com-patendo* le sofferenze del periodo bellico che Louisa trovò la sua matura vocazione di scrittrice; una vocazione che, dapprima, la condusse alla stesura del romanzo *Hospital Sketches* (1863) uno dei pochissimi resoconti sulla Guerra Civile scritti da un'infermiera²⁸. La trama del romanzo è vivida, dettagliata, commovente ma si mantiene distaccata da connotazioni intrinseche di patetismo o sentimentalismo. Ciò che, tuttavia, è da sottolineare è la scelta stilistica di base, tesa ad abbracciare toni narrativi animati da un'ispirazione realistica, ma capaci di aprire anche riflessi interiori, proiettati verso le trame psicologiche del vissuto esperienziale²⁹. Quest'aspetto divenne un punto fermo nei modi narrativi di Louisa Alcott e costituì un elemento che le avrebbe permesso di guadagnare quell'approccio alla scrittura che fu alla base del successivo trionfo di *Piccole Donne*³⁰.

Di fatto, gli echi autobiografici, in modo più o meno esplicito, costituiscono un motivo ricorrente nei suoi racconti ed identificano una precisa volontà narrativa che – come alcuni biografi della Alcott hanno rilevato – può essere così compendiate: «Much of her fiction is no fiction at all»³¹.

²⁶ B. Solinas Donghi, *Ospedali, infermiere e altro di Louisa May Alcott*, in «LG Argomenti», 1 (2009), pp. 38-44.

²⁷ Cfr. S. Cheever, *Louisa May Alcott. A personal biography*, New York, Simon & Schuster Paperbacks, 2010.

²⁸ S. Cheever, *Louisa May Alcott. A personal biography* cit.

²⁹ B. Solinas Donghi, *Incontro alla vita: postilla su Louisa May Alcott*, in «LG Argomenti», 4 (1985), pp. 18-19.

³⁰ R.B. Griffis, *Stories for "Good Young Girls": Louisa May Alcott, Gender, and Realism*, in «Women's Studies», 45, 3 (2016), p. 264

³¹ H. Reisen, *Louisa May Alcott. The woman behind Little Women* cit., p. 3.

A seguito della sua coraggiosa esperienza come infermiera di guerra, Louisa si ammalò gravemente di un'infezione polmonare che la costrinse ad una degenza di diversi mesi³². Una volta guarita e tornata in salute, si trovò ad un bivio nella sua vita: rimanere fedele al suo credo di scrittrice impegnata e realista, che però difficilmente riesce a sbarcare il lunario, o cimentarsi nella stesura di un racconto che avrebbe potuto riscontrare i maggiori favori del pubblico.

Tanto per motivi economici legati al sostentamento della sua famiglia – «[Louisa] si struggeva per portare felicità e conforto ad una famiglia continuamente assillata dal bisogno»³³ – quanto per aspetti riconducibili alla reale possibilità di dare una svolta positiva alla sua carriera di scrittrice, Louisa si recò dai suoi editori alla ricerca di suggerimenti. La risposta che ricevette fu determinante. Gli editori le risposero che l'unico libro che sarebbero stati in grado di pubblicare ma, soprattutto, di vendere³⁴ sarebbe stato un libro per "giovani donne", un *Bildungsroman* dalla trama edificante e con dichiarati intenti emulativi, da destinarsi ad uso e giovamento di tutte le giovani signorine che si apprestavano a compiere il delicato ingresso nella vita adulta. Per usare un termine caro allo scrittore francese Gustave Flaubert, il romanzo avrebbe dovuto avere l'intento di impartire quell' *educazione sentimentale*³⁵ necessaria all'ideo sviluppo psico-affettivo delle fanciulle.

Spronata dalle impellenti necessità economiche e incoraggiata dalla possibilità di far decollare la sua carriera da scrittrice, in poco più di tre settimane Louisa May Alcott ultimò la scrittura della prima parte di quello che sarebbe stato il capolavoro conclamato della sua vita³⁶: *Piccole Donne*.

³² Le biografe più accreditate di Louisa May Alcott concordano nel sostenere che la grave malattia che portò a farle perdere i capelli rappresentò certamente un 'motivo di ispirazione' per l'emblematico taglio dei capelli compiuto da Jo in *Piccole Donne* per procurarsi i soldi necessari per aiutare la sua famiglia.

³³ «She would struggle to bring happiness and comfort to a family continually besieged by want»: J. Matteson, *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father* cit., p. 11.

³⁴ «Sentimental fiction is both a domestic genre and the first major mass-cultural genre in America»: G. Hendler, *The Limits of Sympathy: Louisa May Alcott and the Sentimental Novel*, in «American Literary History», 3, 4 (1991), p. 686.

³⁵ G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, Roma, Newton Compton Editori, 1972.

³⁶ <http://louisamayalcott.net/the_book/author/a_conversation_with_writer_harriet_reisen/index.html>.

3. Tra autobiografia, realtà e finzione: il caso di *Piccole Donne* come 'specchio inesatto' della vita di Louisa May Alcott

Non era nelle intenzioni di Louisa May Alcott scrivere *Piccole Donne*³⁷. La sua prerogativa di identificarsi come una scrittrice impegnata nella lotta per le cause sociali e civili mal si contemperava con i dettami del mercato editoriale dell'epoca da cui ricevette in commissione la stesura di un libro per ragazze. La vocazione al realismo e la dedizione sociale che connaturavano la sua personalità autoriale mal si accordavano con il sentimentalismo e con i leziosi intenti moralistici tipici della letteratura di formazione³⁸.

Eppure, la fortuna letteraria della scrittrice americana raggiunge il suo pieno compimento solo grazie alla pubblicazione del famoso ciclo di romanzi di formazione che hanno come protagoniste le quattro sorelle March.

Uno dei tratti stilistico-narrativi ricorrenti nella prosa della giovane scrittrice americana è il costante riferimento ad esperienze di vita da lei vissute più o meno direttamente. Una delle sue più accreditate biografie afferma con cognizione: «She was her own best character»³⁹, evidenziando come ogni personaggio, evento o racconto creato dalla sapiente penna dell'autrice cristallizzasse al suo interno una piccola parte di sé o della sua vita.

La gravidanza di questo approccio alla scrittura, carico di impressioni forti, filtrate da esperienze autobiografiche, si rende evidente, appunto, nel più celebre racconto di Louisa Alcott: *Piccole Donne*, che può essere a pieno titolo considerato «la madre del romanzo autobiografico moderno»⁴⁰, in quanto la sua trama è strettamente intrecciata con i riflessi dell'esperienza diretta di vita dell'autrice.

Sebbene non si possa affermare con certezza che le due dimensioni – biografia e finzione – siano del tutto sovrapponibili, non c'è alcun dubbio che le analogie siano molte e diffuse.

Come Jo, la giovane e indomita protagonista del noto romanzo, anche Louisa May Alcott aveva una sorella maggiore e due minori, una delle quali – come accade a Beth nel romanzo – si sarebbe ammalata molto giovane e sarebbe

³⁷ Queste le parole dell'autrice in una lettera indirizzata all'attivista Elizabeth Powell a proposito della propria neonata creatura letteraria: «[...] Le mie sciocche *Piccole Donne* [...] La prego di impiegarle come meglio crede per la cura del mal di testa o di qualunque altro malanno possano allievare, non riuscendo a immaginare impiego più nobile per il mio libretto», L.M. Alcott, *Le nostre teste audaci. Lettere dalla creatrice delle sorelle March*, cur. E. Vozzi, Roma, L'Orma Editore, 2021, p. 46.

³⁸ H. Reisen, *Louisa May Alcott. The woman behind Little Women* cit., pp. 3-4.

³⁹ Ivi, p. 3.

⁴⁰ S. Cheever, *Louisa May Alcott. A personal biography* cit., p. 5.

sfortunatamente deceduta dopo due anni di malattia. Inoltre, sia Jo sia la sua creatrice sono assidue lettrici ed inviano il loro primo manoscritto all'età di 16 anni, entrambe senza riscuotere particolare successo. Ma l'elemento che più di tutti determina la congiuntura d'incontro tra autrice e personaggio di finzione è il fatto che tanto Louisa May Alcott quanto Jo March decidono di «scrivere di bambine alle bambine»⁴¹.

Questa scrittura declinata al femminile, la cui voce narrante assume un tono intimo, confidenziale e sempre in terza persona, contribuisce a creare quella che Virginia Woolf avrebbe descritto come «una stanza tutta per sé»⁴², un rifugio raccolto e caloroso all'interno del quale sentirsi autenticamente se stessi. Ma oltre ad essere uno dei primi riusciti esempi di narrazione autobiografica, *Piccole Donne* è anche un romanzo appartenente al genere narrativo della *fiction*, un genere in cui la creatività e l'immaginazione dell'autore non conoscono confini alla loro realizzazione.

Accanto alle caratteristiche stilistiche finora delineate, occorre evidenziare un ulteriore aspetto di innovazione piuttosto importante, legato al personaggio-tipo prescelto per guidare la storia: «Se in precedenza la letteratura giovanile americana poneva al centro del romanzo la storia di un protagonista, spesso di sesso maschile, la Alcott, con un forte spirito innovativo, lo sostituisce raccontando le vicende non di una, ma di ben quattro ragazzine, con le loro differenti personalità, talenti individuali ed imperfezioni»⁴³.

Del resto, nel romanzo che ruota attorno alla vita della famiglia March sono presenti tutti gli archetipi del femminile: le donne che ci sono state, le donne che ci sono e le donne che ci saranno. Ogni personaggio è costruito in modo da condensare in sé determinati caratteri – virtù o difetti che siano – che possano renderlo noto e riconoscibile, tanto da proporlo al lettore/lettrice come un caro amico che si conosce da tempo. Inoltre, proseguendo in questa breve digressione sui significati sottesi alla trama del romanzo, le avventure e gli ostacoli che ogni personaggio affronta durante il suo percorso possono anche essere assimilati a delle prove iniziatiche il cui superamento ne determina favorevolmente il destino: «I quattro percorsi di queste piccole donne, dal tono esistenziale così diverso, simboleggiano delle metafore di crescita femminile»⁴⁴.

In questa prospettiva di lettura, *Piccole Donne* rappresenta: «il romanzo che più d'ogni altro rinnova in quel periodo il personaggio femminile, aprendo

⁴¹ M.T. Trisciuzzi, *L'educazione di quattro ragazze americane. Rileggendo Louisa May Alcott* cit., p. 138

⁴² V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁴³ M.T. Trisciuzzi, *L'educazione di quattro ragazze americane. Rileggendo Louisa May Alcott* cit., p. 142.

⁴⁴ Ivi, p. 146.

un'epoca ricca di eccitanti prospettive, di libertà da conquistare con la propria intelligenza e con lavoro, al di fuori di quel circuito domestico dentro cui la donna vittoriana – “the angel of the hearth” – veniva circoscritta, con una Bibbia in mano per temprarne il carattere»⁴⁵.

La versione originale e completa del romanzo – apparso per la prima volta in Italia in edizione parziale nel 1908⁴⁶ – porta il titolo di *Little Women: or Meg, Jo, Beth and Amy* e segue per un intero anno di vita le vicende della vita delle quattro sorelle March, giovani fanciulle di età compresa tra gli 11 e i 17 anni.

L'incipit del racconto descrive la scena della Vigilia di un Natale un po' anomalo: una Vigilia che risulta essere povera e triste perché il padre delle ragazze è lontano a causa della guerra e i soldi scarseggiano. A vegliare su di loro però c'è la signora March, una mamma attenta ma non invadente, un porto sicuro ed accogliente presso il quale le figlie possono sempre trovare sostegno. Le donne della famiglia March conducono una vita all'insegna del decoro e del rispetto delle convenzioni sociali, scandendo le loro giornate tra scuola, faccende domestiche, hobbies e soprattutto opere di carità.

Meg – diminutivo di Margaret – è la sorella più grande e per questo anche la più saggia: è un virtuoso punto di riferimento per le sorelle più piccole e una valida sostituta della madre quando questa non è presente. Amy è la terzogenita ed è la pittrice della famiglia: il suo amore per l'arte ben si sposa con l'eccentricità e la vanità del suo carattere, che la rende la più capricciosa tra le quattro sorelle. Beth, diminutivo di Elizabeth, è la più piccola e per questo la più innocente: la sua bontà d'animo e la sua ingenuità la rendono amabile a chiunque la conosca. La descrizione fisica e caratteriale delle tre sorelle che traspare dalle pagine del romanzo le rende un calzato esempio di ragazze a modo, perfettamente integrate nei canoni sociali che l'appartenenza al loro sesso esige.

La *raison d'être* di questi canoni, non privi di implicazioni di ordine morale e la cui stringenza normativa dettata dal costume sociale è difficilmente eludibile, confluisce verso la raffigurazione del livello di riuscita più alto nella gerarchia delle aspettative giovanili declinate al femminile: il matrimonio. A tal proposito, è indicativo rilevare che il titolo originale del prosieguito di *Little Women* – nonostante la traduzione italiana risulti in qualche modo ingannevole, in quanto resa con *Piccole donne crescono* – riporti proprio *Little Women Married or Good Wives*, più esattamente traducibile con *Piccole donne sposate*.

⁴⁵ F. Orestano, *Classici per la gioventù negli Stati Uniti D'America*, in *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, cur. L. Tosi, A. Petrina, Bologna, Bononia University Press, 2011, p. 395.

⁴⁶ L.M. Alcott, *Piccole Donne: libro per la gioventù* (traduzione dall'inglese di C. e M. Trabalza), Lanciano, Carabba, 1908.

Buone/Brave Mogli. Il titolo che la Alcott decide di assegnare alla seconda parte del suo romanzo suggerisce, in altri termini, in modo quasi lapalissiano, la piega che ordinariamente doveva attendere la vita delle giovani protagoniste.

Lo scopo ultimo della formazione di ogni giovane donna, soprattutto se combinato vantaggiosamente, converge verso il matrimonio: il contratto sociale per eccellenza. E in questa trasposizione di un codice sociale, di natura simbolica, si riflette la riproposizione di uno dei retaggi socio-culturali più resistenti al tempo e, non da ultimo, si concentra l'identificazione dell'unica possibilità solitamente lasciata ad una giovane donna di abbandonare le mura domestiche della famiglia d'origine.

Meg, Amy e Bet sono, «vittime della società che le ha prodotte»⁴⁷ e il loro futuro da angeli del focolare è già sostanzialmente prestabilito.

Eppure, spostando l'attenzione sulla secondogenita, l'impetuoso e inarrestabile vulcano Jo – diminutivo di Josephine – l'impressione che se ne ricava è quella di una giovane donna a cui i rigidi dettami prescritti dalla morale borghese a lei contemporanei risultano stretti, come un corsetto troppo aderente.

Il suo animo inquieto non le consente di assurgere al ruolo di ragazza *well-mannered*, ossia di una ragazza compita, garbata, ben educata e dai modi impeccabili. Grazie alla sua determinata ostinazione ed alla sua caparbia forza di volontà, Jo March incarna tutte le caratteristiche convenzionali dell'«eroina di una storia di autoaffermazione»⁴⁸: intelligenza, ironia, un animo buono e ben disposto, indipendenza nel pensiero e nelle scelte, amor proprio e coraggio.

Jo rigetta, combattendole, le stereotipate convenzioni puritane per conquistare una libertà che molto spesso le è preclusa a causa della sua connaturata appartenenza al “sesso debole”.

Durante il matrimonio della sorella maggiore, alla provocazione del suo amico Laurie che le preannuncia che molto probabilmente sarà lei la prossima a indossare l'abito bianco, Jo non manca di rispondere: «Non avere paura. Io non sono un tipo che piace. Non mi vuole nessuno ed è una vera fortuna, perché ci vuole sempre una vecchia zitella in famiglia»⁴⁹.

Da queste premesse emerge il rapporto dialettico, talvolta contrastante, tra “le morali” professate dentro le pagine dei romanzi di Alcott: da una parte la necessità di incontrare il favore del pubblico – e le richieste degli editori – suggerita dalla presenza di evidenti intenti moralistici e conservatori che talvolta sfociano nel sentimentalismo; dall'altra l'animo anticonvenzionale dell'autrice – e del suo alter ego, Jo – che irrompe reclamando spazi di libertà e indipendenza.

⁴⁷ E. Wharton, *La casa della gioia*, Milano, RBA, 2020, p. 12.

⁴⁸ F. Orestano, *Classici per la gioventù negli Stati Uniti D'America* cit., p. 399.

⁴⁹ L.M. Alcott, *Piccole donne crescono*, Milano, RBA, 2020, p. 20.

Un episodio rappresentativo di questo orientamento ribelle può essere riscontrato in uno scambio di battute tra Jo e Amy, la figlia/donna modello che incarna i valori del perbenismo, concernente il tema del riformismo sociale: alla presa di posizione sprezzante e quasi orripilata da parte della sorella più piccola, Jo non manca di rispondere a tono riferendosi ai riformisti: «A me piacciono invece, e lo diventerò anch'io se mi sarà possibile. Il mondo li deride, ma non progredirebbe se non ci fossero loro. Su questo non possiamo essere d'accordo io e te: tu appartieni al vecchio ordinamento e io al nuovo [...]»⁵⁰.

A parlare così è Jo, ma, evidentemente, la 'voce' di sottofondo è quella dell'autrice in persona.

L'impersonale benevolenza che definisce i tratti caratteriali di molte delle sue coetanee non scalfisce l'integerrima volontà di Jo di affermarsi come soggetto autentico, autonomo e indipendente, sia economicamente che intellettualmente; sicché, nonostante le continue e molteplici sollecitazioni da parte della sorella maggiore Meg a comportarsi in modo congruo alle aspettative sociali inevitabilmente ricadenti su una giovane signorina di quindici anni, la caparbia Jo, fin dalle prime pagine del romanzo, mostra al lettore la sua vera identità: «Non mi va per niente giù l'idea di dover crescere e diventare Miss March, di dover portare vestiti lunghi e starmene rigida come un astro in fiore! È già una bella scocciatura essere donna, quando mi piace tutto ciò che è riservato agli uomini, giochi, mestieri, modo di vivere. Non riesco proprio ad accettare di non essere un ragazzo [...]»⁵¹.

Proseguendo ancora su questo profilo del discorso e ricollegandosi alle premesse di ricerca sopra elencate, appare utile soffermarsi su un particolare aspetto comportamentale, ossia la spontanea tendenza di Jo ad assumere atteggiamenti maschili o, per usare il termine recriminatorio prediletto dalle sorelle, atteggiamenti "da maschiaccio". Ciò che desta particolare interesse è che i tratti maschili riconducibili al personaggio di Jo non sono rinvenibili solo nel temperamento, ma anche nell'aspetto fisico. Così appare nella primissima descrizione che Louisa Alcott fornisce della giovane eroina (dopo aver precedentemente presentato la sorella maggiore Meg): «Jo ha quindici anni, è alta sottile e bruna, fa pensare a un puledro perché sembra che le braccia lunghe le diano sempre fastidio e che non sappia dove metterle. Ha una bocca dalle linee energiche, un naso buffo, gli occhi grigi e sempre attenti, che vedono tutto e che di volta in volta sono fieri, divertiti o pensosi. I suoi lunghi e folti capelli sono la sua unica bellezza e di solito li raccoglie in una reticella, perché non le diano fastidio. Le spalle curve, le mani e i piedi troppo lunghi e gli abiti molto trascurati

⁵⁰ Ivi, p. 86.

⁵¹ L.M. Alcott, *Piccole Donne*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 7-8.

le conferiscono un'aria irrequieta da ragazza che si sta rapidamente trasformando in donna senza averne alcuna voglia»⁵².

È interessante notare come alla descrizione poco elegante della fisionomia di Jo corrispondano in maniera complementare scorci della sua personalità esuberante: le gambe e le braccia lunghe come pretesto per denotare una ragazza attiva, produttiva, sempre in movimento; il paragone al puledro irrequieto richiama alla mente una creatura immatura e forse difficile da domare ma che certamente possiede un temperamento fiero e indomito; infine, la bocca risoluta e gli occhi straordinariamente espressivi risultano propri di una persona che esprime con cognizione critica la sua opinione e che sa guardare oltre le apparenze. A ulteriore conferma della tendenza presente in Jo di appropriarsi di tratti e atteggiamenti tipici "dell'uomo di casa" è da ricordare l'emblematico atto del taglio di capelli, la vendita dei quali procura i soldi necessari alla madre per partire e andare in soccorso del marito.

L'accezione semantica associata al termine "maschiaccio" per designare alcuni dei modi e delle fattezze di Jo non è, di riflesso, compatibile con la descrizione di uno dei pochi personaggi maschili presenti stabilmente all'interno della storia: Theodore Lawrence, che rappresenta figurativamente e letteralmente "il ragazzo della porta accanto" della famiglia March, e che sarà una presenza costante e determinante all'interno delle vicissitudini che caratterizzano l'evoluzione e la conclusione del romanzo. Ricco rampollo proveniente da una famiglia benestante, Theodore Lawrence risulta «talvolta simile, talvolta speculare alla figura di Jo»⁵³. Se Jo non sopporta che la si chiami col suo nome completo perché da lei ritenuto troppo sentimentale, e sdolcinato, il facoltoso vicino, al contrario, adotta un soprannome per camuffare il suo nome di battesimo velatamente femminile: «Il mio nome veramente sarebbe Theodore, ma non mi va, anche perché tutti avevano preso l'abitudine di chiamarmi Dora. Così l'ho trasformato in Laurie»⁵⁴.

Jo e Laurie rappresentano allora due identità complementari. La 'maschilità depotenziata' del secondo e la 'femminilità mancata' della prima costituiscono un'interessante sollecitazione per considerare il genere non più alla stregua di una gabbia biologica dal perimetro invalicabile, bensì come un costrutto dinamico, in via di elaborazione e in divenire.

⁵² Ivi, pp. 8-9.

⁵³ M.T. Trisciuzzi, *L'educazione di quattro ragazze americane. Rileggendo Louisa May Alcott* cit., p. 145.

⁵⁴ L.M. Alcott, *Piccole Donne* cit. pp. 34-35.

4. I volti del maschile: il caso di *Piccoli uomini* e *I ragazzi di Jo*

Occupanti rispettivamente il terzo e il quarto posto all'interno della tetralogia che racconta le vicende delle quattro piccole donne, *Piccoli Uomini*⁵⁵ e *I ragazzi di Jo*⁵⁶ possono anche considerarsi come dei libri in qualche modo relativamente autonomi e virtualmente scollegabili dalle pregresse vicende narranti la storia delle sorelle March⁵⁷.

D'altronde, anche gli eventi che portarono alla stesura dei rispettivi libri furono dettati da differenti ordini di motivi: nel caso di *Piccole Donne* e *Piccole donne crescono* da ragioni prettamente economiche e carrieristiche; nel caso di *Piccoli Uomini* e di *I ragazzi di Jo* dalla ricezione da parte della Alcott di una dolorosa notizia, cioè la morte prematura e improvvisa del marito di sua sorella Anne, che aveva lasciato i suoi due figli orfani di padre⁵⁸.

Lo slancio ideativo che portò la scrittrice americana alla stesura dei due romanzi fu ispirato, dunque, da ragioni strettamente personali e da propositi eminentemente formativi.

Publicato originariamente nel 1871 – e arrivato per la prima volta in Italia nel 1908⁵⁹ – *Piccoli Uomini* «contiene la storia intensa, dettagliata, minuziosa di una compiuta esperienza educativa»⁶⁰. L'esperienza educativa a cui fa riferimento è quella istituita a Plumfield, una scuola 'sperimentale' per ragazzi e ragazze la cui ideazione e la cui gestione sono nelle mani di Jo March e dell'uomo che ha scelto di sposare, il professor Bhaer.

Il termine 'sperimentale' è da intendersi nella sua accezione semantica di volutamente innovativo, progressista e a tratti anticonvenzionale. Plumfield è una fiorente istituzione che definisce il suo credo pedagogico riconoscendosi nell'affermazione di un principio di grande modernità: credere «nel diritto dell'educazione di ambo i sessi, di ogni razza, religione e classe»⁶¹. In essa c'è posto per chiunque bussì alla porta e quindi, nel racconto della Alcott, risulta obiettivamente descritta nei seguenti termini: «raccolgeva i giovani poveri dei paesi settentrionali, le vivaci fanciulle dell'Ovest, gli impacciati schiavi li-

⁵⁵ L.M. Alcott, *Piccoli Uomini*, Milano, Bur Rizzoli ragazzi, 2019.

⁵⁶ L.M. Alcott, *Alcott, i grandi romanzi. I ragazzi di Jo*, Roma, Newton Compton Editori, 2016.

⁵⁷ Cfr. A. Faeti, *Per crescere davvero*, Postfazione a L.M. Alcott, *Piccoli Uomini* cit., pp. 501-505.

⁵⁸ Ivi, p. 501.

⁵⁹ L.M. Alcott, *Piccoli uomini: libro di lettura per fanciulli e fanciulle* (traduzione dall'inglese di C. e M. Tralbalza), Lanciano, Carabba, 1908.

⁶⁰ Cfr. A. Faeti, *Per crescere davvero* cit., p. 501.

⁶¹ L.M. Alcott, *I ragazzi di Jo*, in *Piccole Donne. I quattro libri* cit., p. 1034.

berati o le donne del Sud, e gli studenti di buona famiglia, la cui povertà faceva di questo collegio l'unica possibilità dopo che altre porte erano sbarrate per loro»⁶².

Come si evince dalla suggestiva presentazione dell'identità aperta in cui si riconosce Plumfield, la scuola vuole incarnare una comunità educativa sensibile alle istanze di un riformismo etico-sociale di stampo progressista, concepito nel senso dell'accoglimento positivo della modernizzazione dei costumi e dei valori.

Certamente le frequenti e favorevoli esposizioni culturali della Alcott ad ambienti progressisti, unitamente all'opportunità di aver assistito e partecipato in prima persona agli esperimenti educativi del padre, costituirono motivo d'ispirazione per molte delle scene raccontate e vissute a Plumfield.

Mentre le pratiche educativo-didattiche prevalenti nella diffusa maggioranza delle istituzioni scolastiche allora vigenti affidavano i loro risultati e la loro efficacia al timore delle punizioni, anche corporali, ed all'acritica memorizzazione delle nozioni, la scuola di Plumfield si rende testimone di un diverso progetto pedagogico, proponendo un approccio didattico-formativo alternativo, divertente, appassionante, che soprattutto disdegna il ricorso a mezzi violenti di correzione⁶³.

In una simile istituzione formativa, l'educazione vale come un'autentica «avventura della crescita»⁶⁴. Il metodo adottato nella scuola di Plumfield, che per molti aspetti anticipa la pedagogia pragmatista di William James⁶⁵, promuove gli interessi spontanei dei ragazzi e valorizza le loro naturali differenze stimolando così una crescita personale rivolta a creare autentiche individualità; il modello etico perseguito all'interno dell'istituto è disciplinato, a tratti anche severo nel richiedere il rispetto delle regole di vita quotidiana della comunità, ma improntato al libero fiorire degli alunni che accoglie.

L'istituto annovera tra i suoi istitutori la qualificata figura del professor Bhaer, che si occupa soprattutto della parte didattica e della trasmissione delle conoscenze, mentre Jo è maggiormente dedita al mantenimento di un tono positivo all'interno dell'ambiente scolastico e alla cura pratico-gestionale della scuola. I giovani alunni ed alunne costituiscono tuttavia l'essenza della vita scolastica e ne sono i reali protagonisti, caratterizzandosi ciascuno secondo le impronte tipiche della speciale personalità individuale.

⁶² Ivi, pp. 1035-1036.

⁶³ «Teachers at Plumfield are barred from using corporal punishment, a stricture unusual in the 1870s, even among reformers»: G. Eiselein, *Contradiction in Louisa May Alcott's Little men*, «The New England Quarterly», 78, 1 (2005), p. 7.

⁶⁴ A. Faeti, *Per crescere davvero* cit., p. 503.

⁶⁵ G. Eiselein, *Contradiction in Louisa May Alcott's Little men* cit., p. 19.

E, se in quanto comunità di vita, Plumfield, oltre a una scuola, identifica idealmente anche una sorta di comunità familiare, la figura del professor Bhaer impersona convenzionalmente la parte maschile del binomio genitoriale: egli è un uomo distinto, intelligente, lungimirante e ben disposto nei confronti delle particolari necessità dei suoi piccoli studenti, i quali, dal canto loro, ne ammirano la determinazione e ne rispettano l'autorevolezza. Jo, chiamata anche "mamma Bhaer", incarna invece i tratti del femminile declinati in un'accezione materna: è comprensiva ma non superficiale, affettuosa ma mai stucchevole.

Il piccolo corteo di studenti e studentesse che beneficia degli insegnamenti della scuola di Plumfield è variegato tanto per età quanto per ceti sociali: ci sono ragazzi provenienti da famiglie molto povere e disagiate, o con lievi deformazioni fisiche, o più comunemente ragazzi "irrequieti" che le famiglie sperano di poter ammansire il prima possibile. La popolazione studentesca di Plumfield conta anche la presenza dei due piccoli gemelli figli di Meg, la sorella maggiore di Jo: Demi e Daisy.

Il romanzo inaugura la storia con la richiesta avanzata da un aspirante nuovo membro di entrare a far parte della comunità scolastica: si tratta di Nat, un giovane ragazzo orfano dall'animo puro e gentile, il cui grande talento è saper suonare il violino.

L'arrivo della nuova recluta consente di ricavare una nitida fotografia sia dell'ambiente scolastico che dei suoi ospiti. L'intento sottinteso della scrittrice è quello di invitare il lettore ad apprezzare le peculiari diversità che contraddistinguono ciascun piccolo allievo – difetti e imperfezioni incluse – scongiurando giudizi discriminanti.

Tuttavia, il ritratto che complessivamente emerge, tende a delineare, dal punto di vista narrativo-letterario, la tendenza alla fissazione di quelle giovani personalità dentro una serie di profili caratteriali abbastanza convenzionali e a tratti stereotipati. Generalmente, per esempio, i ragazzi al di sotto dei dieci anni vengono descritti come "innocenti", "semplici", "dolci", "buoni", mentre i preadolescenti, invece vengono contrassegnati da aggettivi tendenti al negativo, come "peste", "furia", "furbo" e "viziato".

Durante il tentativo di incoraggiare una riuscita integrazione del nuovo arrivato tra i suoi coetanei emerge la raffigurazione di una serie di tratti caratteriali "insoliti" per un bambino di sesso maschile, come ad esempio la docilità e l'affettuosità; il professor Bhaer «spesso lo chiamava per gioco 'la mia figliolletta' quando parlava di lui con la signora Jo, e lei rideva allo scherzo, perché amava i ragazzi virili, e trovava Nat un bambino adorabile ma un po' deboluccio [...]»⁶⁶. L'affermazione riportata sottolinea lo iato semantico innalzato tra

⁶⁶ L.M. Alcott, *Piccoli Uomini* cit., p. 81.

gli aggettivi “virile” e “debole”. Stando al punto di vista ideologico che modella il romanzo della Alcott, è necessario che un giovane uomo venga educato affinché acquisisca atteggiamenti e disposizioni caratteriali contrassegnati da un’accezione di virilità – come la forza, il coraggio, la durezza e l’imperturbabilità – che siano scevri da parvenze di cedevolezza, di dubbio e tantomeno di debolezza.

Specularmente, il riconoscimento di queste “doti” ammette di diritto l’eletto in una sorta di *hall of fames* della virilità: è il caso del giovane Dan, anche lui arrivato da poco a Plumfield e di età nettamente superiore alla media, la cui sfrontata derisione per il rispetto delle regole lo rende un personaggio ammirato da tutti: «[...] Ognuno di loro si accorse che il cattivo ragazzo possedeva non poco fascino, e così, invece di disprezzarlo, presero a tenerlo in gran considerazione»⁶⁷.

A rinforzo di queste annotazioni, si può anche evidenziare come, nell’intento di promuovere l’attenzione reciproca quale comportamento da incoraggiare di norma all’interno dell’istituto, la scrittrice indichi ancora altri atteggiamenti ideologicamente associati alla definizione di una condotta maschile: «[...] Ognuno dei ragazzi sapeva che babbo Bhaer si interessava a lui e molti aprivano più volentieri il cuore a lui che a una donna, soprattutto i più grandi, che amavano discorrere dei loro sogni e progetti per il futuro da uomo a uomo»⁶⁸. Pertanto, sembra che i discorsi ‘da uomo’ o ‘fra uomini’ siano quelli tradizionalmente associati alla trattazione di temi o di questioni dal forte impatto esistenziale o comunque di alto spessore decisionale.

Non è prerogativa di un uomo che voglia qualificarsi come tale quella di assumere, seppur temporaneamente o giustificatamente, gesti ‘da femminuccia’. Così, pur preso da un moto di affetto per l’amico Dan, per via della bontà da lui sovente mostrata nei suoi confronti, il giovane Nat deve cedere ad una superiore inibizione di ordine morale ed imposta da un giudizio di opportunità: «[Nat] provava il desiderio di abbracciare l’amico e di scoppiare in lacrime, due gesti da donnicciola, che avrebbero sommamente scandalizzato Dan»⁶⁹.

Peraltro, molti altri modelli identitari correlati alla codificazione del maschile presenti nel romanzo sono deducibili anche da una complementare linea prospettica legata alla rappresentazione simbolica del femminile, ricalcante taluni canoni educativi di tipo ottocentesco.

Daisy, una delle poche studentesse a Plumfield, mostra le sue rimostranze a Jo sul fatto che i ragazzi non le permettano di unirsi a loro nelle attività di gio-

⁶⁷ Ivi, p. 130.

⁶⁸ Ivi, pp. 58-59.

⁶⁹ Ivi, p. 336.

co perché: «le ragazze non possono giocare a pallone»⁷⁰. Per tutta risposta “mamma Bhaer” replica in questi termini: «è un gioco troppo violento per farlo con una dozzina di ragazzi; io mi troverei un bel gioco da fare da sola se fossi in te»⁷¹.

Insomma, il perimetro entro il quale è ammissibile, o quantomeno accettabile, un certo comportamento, sembra risultare fortemente condizionato dalle aspettative sociali che su di esso si formano: che una bambina partecipi ad un gioco agonistico, forsennato e aggressivo come quello del pallone, la rende vulnerabile sotto il profilo fisico; che invece partecipi ad un gioco composto da soli maschi acuisce la sua vulnerabilità dal punto di vista sociale.

Seppur vincolate da pregiudizi sociali legati all'appartenenza al genere, nondimeno anche le bambine possiedono intrinseche caratteristiche che possono valere d'esempio per la formazione dei maschi, i quali, da canto loro: «[...] hanno bisogno di imparare a comportarsi con maggiore gentilezza, e per questo non c'è nulla di meglio della compagnia di qualche bambina»⁷².

Ciò che emerge da tali considerazioni evidenzia il fatto che le pagine del romanzo *Piccoli Uomini* filtrino ancora orientamenti pregiudizievole, legati ad una percezione del maschile ancorata a modelli stereotipati e semplificanti.

Invece in *I ragazzi di Jo*, il racconto che chiude la tetralogia, questa tendenza alla fissità categoriale assume contorni più flessibili e dialoganti: gli edulcorati e convenzionali schemi di genere che connaturano la narrazione in *Piccoli Uomini*, in *I ragazzi di Jo* si sono trasformati in tentativi di ammodernamento e di smussamento che si rivolgono a *com-prendere* un immaginario sui generi più bilanciato.

I giovani ragazzi che nel precedente romanzo frequentavano Plumfield sono adesso diventati giovani uomini che si affacciano alla vita da adulti: la selezione di un lavoro redditizio, la scelta di una compagna di vita e la costruzione di prospettive future sono diventate le principali occupazioni e preoccupazioni degli ormai cresciuti *little men*. Nella fattispecie, ciò che assume diverse connotazioni è la marginalità del ruolo femminile, prima in evidente contrapposizione alla superiorità maschile e ora rivalutato alla luce di considerazioni più “distribuite” e paritarie.

Con queste parole Jo sottolinea l'importante debito che gli uomini hanno nei confronti delle donne: «Ci vogliono tre o quattro donne perché un uomo venga al mondo, ci resti e lo abbandoni. Siete creature che hanno bisogno di grandi cure, ragazzi, ed è una fortuna che le madri, le sorelle, le mogli, le figlie,

⁷⁰ Ivi, p. 90.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 152.

amino il compito che si sono assunte, altrimenti non vivreste a lungo»⁷³. Inoltre, anche la dura repressione delle emozioni – specialmente quelle di affetto – viene ammorbidita dalla presenza di una più spontanea espressione del sentire interiore, come accade al tedesco professor Bhaer nei confronti dei suoi figli: «E il buon professore aprì le braccia e si strinse al cuore i figli da quell'autentico tedesco qual era, senza vergognarsi di esprimere coi gesti e con le parole quell'emozione paterna che un americano avrebbe espresso con un colpo sulla spalla e un laconico: 'Va tutto bene'»⁷⁴.

Alla luce delle considerazioni fin qui riportate, la narrativa alcottiana appare caratterizzata da aporie valoriali facenti capo alla compresenza di due sistemi di giudizio: da un lato un *milieu* culturale influenzato dall'eredità della morale puritana, dall'altro la presenza di segnali di apertura verso orizzonti pedagogici innovativi e inusuali. La coesistenza di queste due posture ha determinato un disallineamento esistenziale tra il nuovo mondo che l'impavida pensatrice femminista avrebbe voluto conquistare attraverso l'arguzia della sua penna e la necessità di una giovane donna non facoltosa di mantenere sé e la sua famiglia, pubblicando ciò che l'ideologia borghese ottocentesca riteneva ancora utile alla formazione dei più piccoli⁷⁵.

La rivoluzione della donna come soggetto socialmente ed economicamente emancipato auspicata da Louisa May Alcott si doveva scontrare con il modello educativo preminente all'epoca che, seppur concedendole spazi di autonomia e libertà, relegava il suo destino ad un'opzione duale: moglie e/o madre.

Il tentativo della scrittrice di *Piccole Donne* di scardinare le abitudini e le convenzioni solidificate nel costume sociale costituisce comunque un'importante spinta al rinnovamento degli obiettivi dell'educazione. La sensibilità progressista della scrittrice americana introduce segnali importanti di cambiamento nell'orizzonte valoriale che attraversa la storia della letteratura per l'infanzia e per ragazzi, rendendosi funzionale a sostenere un'apertura moderna di prospettive che troverà ulteriore evoluzione nelle stagioni pedagogiche successive⁷⁶.

La scommessa educativa della Alcott evidenzia la capacità di sostenere una tensione al cambiamento dei modelli culturali insistenti sui temi del genere tanto che, pur disponendosi ad assecondare le richieste degli editori e dei suoi lettori, l'autrice conservava comunque, verso tali aspetti, una posizione creativa e

⁷³ L.M. Alcott, *I ragazzi di Jo*, in *Piccole Donne. I quattro libri cit.*, p. 836.

⁷⁴ Ivi, p. 934.

⁷⁵ F. Borroso, 'Piccole donne crescono'. *La letteratura didattico-morale per la gioventù femminile*, in «History of Education and Children's Literature», 7, 1 (2012), p. 560.

⁷⁶ B. Solinas Donghi, *Breve difesa di Louisa May Alcott*, in «LG Argomenti», 3 (1983), pp. 4-15.

provocatoria, non senza far mancare un pizzico di ironia e leggerezza: «Jo sarebbe dovuta rimanere una zitella devota alla letteratura, ma sono stata sommersa da talmente tante lettere di giovani lettrici che mi pregavano [...] di farla maritare, che non ho avuto il coraggio di rifiutarmi. Alla fine, non senza una punta di perversione, le ho combinato un matrimonio bizzarro. Mi aspetto di essere coperta di insulti, ma devo ammettere che la prospettiva mi diverte abbastanza»⁷⁷.

ABSTRACT

Il saggio incentra il focus dell'indagine sulla rappresentazione della femminilità e della maschilità nel ciclo narrativo dell'autrice Louisa May Alcott: *Piccole Donne*, *Piccole Donne crescono*, *Piccoli Uomini* e *I ragazzi di Jo*. Partendo da un preliminare excursus sui principali eventi che hanno influenzato la vita della scrittrice americana, la ricerca intende analizzare le principali configurazioni che l'identità di genere assume nella tetralogia, sottolineando i segni di complessiva modernizzazione presenti nell'opera di Alcott, ma evidenziandone anche il permanere di un sostrato di potenziali contraddizioni e ambivalenze.

The essay deals with the representation of femininity and masculinity in the most famous works of Louisa May Alcott: *Little Women*, *Good Wives*, *Little Men* and *Jo's Boys*. Taking into account the main events that influenced the writer's life, the essay analyzes the complex and rather ambiguous configuration of gender identity in Alcott's works and the elements of modernization linked to her views on education.

⁷⁷ La citazione è riportata da una lettera indirizzata all'attivista Elizabeth Powell: L.M. Alcott, *Le nostre teste audaci. Lettere dalla creatrice delle sorelle March* cit., pp. 46-47.