



MARCELLO FERRARIO

Libri, lettori e pericoli nella saga di *Harry Potter*

a R.

Premetto che non sono uno specialista della cosiddetta letteratura per ragazzi, né della bibliografia ad essa riferita¹. Mi è sembrato però interessante e non troppo fuori di luogo proporre in questa sede alcune considerazioni sulla rappresentazione dell'oggetto libro e dell'atto di lettura in opere destinate a un pubblico di giovani, e in particolare nella saga di *Harry Potter* della scrittrice inglese J.K. Rowling. Vedremo poi perché.

Diciamo anzitutto che libri e lettori non solo figurano di frequente nella letteratura per ragazzi, ma ne sono spesso veri e propri protagonisti. Orsetta Innocenti, in un saggio su *Harry Potter*, notava che

moltissime opere di letteratura giovanile propongono al loro interno dettagliate descrizioni di momenti di lettura, quasi a voler inquadrare, nel testo, il momento preciso in cui avviene questo decisivo passaggio di soglia: il transito dal mondo reale a quello di invenzione, la trasformazione, letteralmente, in personaggio².

La rappresentazione di atti di lettura alluderebbe dunque, «secondo il modello ideale proposto da *Alice*»³, alla dinamica del *make-believe*; suggerirebbe cioè che la lettura è «un modo per 'andare attraverso lo specchio' [...], entrare in un mondo alternativo e possibile, basato sulle leggi [...] del *romance*»⁴. A questo passaggio alludono anche le soglie, simboliche e materiali allo stesso tempo, che i protagonisti dei romanzi solitamente attraversano all'inizio dell'avventura.

Ora, se prendiamo il rifacimento parodico di *Alice* di Francis Berthelot, *La Nouvelle Alice ou les bonheurs de l'impertinence* (2004), scopriamo che qui la protagonista, anziché cadere in una buca o attraversare uno specchio, precipita proprio dentro un libro. Il racconto di Berthelot, intriso di rimandi al marquis de Sade, non è rivolto a ragazzi; tuttavia, a ben vedere, la scena in cui Alice, dopo avere espresso il desiderio di incontrare i personaggi del libro che regge tra le mani, *sent un vent irrésistible s'emparer d'elle, pour la projeter au milieu d'un torrent de lettres et de mots qui déferlent à grand fracas*⁵, reca memoria del celebre *Die unendliche Geschichte* (1979) di Michael Ende, dove un analogo vento di tempesta fuoriesce dal libro e

¹ Non mi sfugge che l'etichetta 'letteratura per ragazzi' e i suoi corrispettivi in altre lingue sono per molti aspetti problematici. Tuttavia, non essendo rilevante ai fini del mio discorso il dibattito critico in riguardo, impiegherò la formula in maniera 'intuitiva', rimandando per la discussione teorica a Lesnik-Oberstein 2005² e Falconer 2009, 1-11.

² Innocenti 2008, 186.

³ Innocenti 2008, 186.

⁴ Innocenti 2008, 186.

⁵ Berthelot 2004, 29.

trascina Bastian, il giovane protagonista, nella storia che va leggendo⁶.

Gérard Genette ha dato il nome di metalessi a questa violazione della «frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte»⁷. Secondo lo studioso francese la metalessi, già nota nell'antichità come figura retorica, nel Novecento si è evoluta fino ad includere «tout intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegtique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers metadiegtique, etc.), ou inversement»⁸. Evidenziando l'inverosimiglianza di tale procedimento e il suo impiego in racconti di tipo fantastico o meraviglioso, Genette sostiene che una simile finzione «ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité»⁹. L'aggettivo «ludique» mi sembra rivelatore di come Genette pensi alla metalessi, in campo letterario, come a un artificio tipico soprattutto di una narrativa sperimentale, votata a riflettere su se stessa e a mettere a nudo i procedimenti di cui si serve e i presupposti su cui si fonda, ammiccando a un lettore smaliziato. Non diversamente, Debra Malina ha argomentato che la metalessi ricorre con frequenza nella cosiddetta postmodernità come strumento attraverso cui interrogare e problematizzare, con divertimento e ironia, i presupposti ontologici delle diverse forme narrative e dell'idea di soggetto¹⁰. La convinzione che la metalessi costituisca una violazione del patto narrativo su cui si fonda la sospensione di incredulità è ribadita più volte anche nella miscellanea diretta da John Pierre e Jean-Marie Schaeffer, significativamente intitolata *Métalepse. Entorses au pacte de la narration*¹¹.

Ora, proprio la letteratura per ragazzi, che nessuno dei teorici menzionati ha preso in considerazione, dimostra abbastanza chiaramente come la metalessi non intacchi necessariamente la tenuta della sospensione dell'incredulità¹². Quest'ultima, infatti, non è fondata sulla verosimiglianza delle vicende, quanto sulla deliberata accettazione di quel contratto letterario che permette al lettore di «introdursi nella realtà di finizione, al di là dell'esperienza quotidiana, con un atteggiamento che trasforma una serie di proposizioni irreali ed arbitrarie in un mondo dall'apparenza sensibile, regolato da leggi e da clausole proprie»¹³. Il mondo cui scegliamo di credere può dunque anche prevedere che, come accade in *Die unendliche Geschichte*, leggendo un libro magico, un bambino possa finire nella storia che lo appassiona; oppure, come nel caso di *Tintenherz* (2003) di Cornelia Funke, che una ragazzina erediti dal padre il raro dono di saper dare vita e consistenza materiale agli oggetti e ai personaggi che si trovano nei romanzi, e che,

⁶ *Dann brauste ein Sturmwind von fern heran und fuhr aus den Seiten des Buches heraus, das Bastian auf den Knien hielt, so daß sie wild zu flattern begannen. Bastian fühlte den Sturm in seinem Haar und Gesicht, er nahm ihm fast den Atem, [...] und dann fuhr ein zweiter, noch gewaltigerer Sturmwind in das Buch hinein und die Lichter erloschen*: Ende 1979/1993, 216.

⁷ Genette 1972, 245, corsivi del testo.

⁸ Genette 1972, 244.

⁹ Genette 2004, 25.

¹⁰ Malina 2002.

¹¹ Nel saggio conclusivo della miscellanea, tuttavia, Schaeffer assume una posizione critica nei confronti della tendenza a considerare le metalessi unicamente come «processus *antifictionnels*, comme opérant une déconstruction de (l'illusion de) la clôture fictionnelle»: Schaeffer 2005, 330. La metalessi, al contrario, sarebbe «une emblème de l'immersion, au sens où son caractère paradoxal constitue la thématization explicite de l'état clivé qui en est constitutif»: Schaeffer 2005, 333.

¹² Uno studio sull'impiego della metalessi in alcuni romanzi fantasy contemporanei di cui farò menzione si trova invece in Chen 2008.

¹³ Bertone 1996, 182.

quando ciò avviene, quasi per contrappasso, qualcuno finisce invece nella storia¹⁴. Se poi accettiamo di dare credito a un mondo in cui fantasmi, uomini che si trasformano in animali, pozioni magiche, incantesimi e scope volanti sono realtà quotidiane, non risulta per nulla strano che un vecchio diario possa invitare un mago chiamato Harry ad entrare nelle sue pagine. Episodio su cui tornerò più avanti.

Nelle opere appena menzionate e in altri romanzi di successo rivolti principalmente a ragazzi, quali ad esempio la serie *The Time Warp Trio* (1991-2006)¹⁵ o *Endymion Spring* (2006)¹⁶, la metalessi colloca sì le vicende nel regno del fantastico e del meraviglioso, ma non implica in alcun modo una presa di distanza dalla narrazione da parte del lettore. Né ci si potrebbe attendere, per ragioni di età e d'educazione letteraria, un pubblico smalzato che sappia apprezzare i giochi metaletterari dell'autore.

Che il lettore non venga distolto dalla sua immersione narrativa e che la metalessi non sia necessariamente volta a una denuncia della natura fittizia del testo non significa, però, che la metalessi non dia adito nei romanzi citati a un discorso metanarrativo. Non mi è possibile entrare ora nello specifico delle singole opere; mi pare però che almeno un aspetto accomuni i romanzi per ragazzi che fanno uso della metalessi: troviamo in essi un'esaltazione e una celebrazione delle meraviglie della lettura romanzesca (cui si accompagna, tra l'altro, tutta una retorica dell'amore per l'oggetto libro). Attraverso la metalessi, insomma, gli autori drammatizzano, mettono in scena la magia del *make-believe*, ovvero la capacità della letteratura di trasportarci in mondi diversi dal nostro, di divertirci e di incrementare la nostra «riserva di esperienze e di emozioni in direzioni nuove e, ciò che più importa, non sempre consentite dall'orizzonte razionale di ciò che accade in questo mondo»¹⁷. Avviene dunque così che espressioni figurate quali 'immergersi (o sprofondare) in un libro', 'immedesimarsi in un personaggio', 'perdersi nella lettura' vengano prese in senso letterale e che la vicenda del racconto finisca per coincidere con l'avventura del lettore. Il romanzo di formazione è, al contempo, quello che il lettore tiene tra le mani e quello che il personaggio vive dall'interno, o scrive vivendo.

Il fortunato *Die unendliche Geschichte* ci interessa ora non solo perché fornisce un buon esempio di quanto osservato finora, ma anche perché, attraverso la metalessi che struttura il romanzo, Ende dà vita a un discorso sulla lettura che per diversi aspetti sta agli antipodi di quello che troveremo in *Harry Potter*.

Bastian Balthasar Bux, ragazzino grassoccio di tredici anni, ruba a un antiquario un libro dal quale si sente irresistibilmente attratto. Nascondosto nella soffitta della propria scuola, vi legge di come il regno di Phantásien, progressivamente divorato dal nulla, rischi di scomparire. L'infanta imperatrice Mondenkind, gravemente malata, affida ad Atréju una difficile missione che ben presto appassiona Bastian, il quale darebbe ogni cosa per essere coraggioso e abile come l'eroe, suo coetaneo, di cui legge. Simbolicamente, questo processo di immedesimazione viene rappresentato nel romanzo attraverso la Porta dello Specchio Magico (*Zauber Spiegel Tor*)¹⁸ nella quale Atréju, invece della sua immagine, vede riflessa quella di Bastian. Specularmente,

¹⁴ Funke 2003. *Tintenherz* è il primo episodio della trilogia *Tintenwelt*, che comprende anche, presso lo stesso editore, *Tintenblut* (2005) e *Tintentod* (2007).

¹⁵ Scieszka 1991-2006.

¹⁶ Skelton 2006.

¹⁷ Innocenti 2008, 185. La studiosa si rifà qui alla teoria del *make-believe* formulata in Walton 1990. Sul tema si veda anche Ryan 2001.

¹⁸ Ende 1979/1993, 114ss.

è il caso di dirlo, Bastian vede se stesso riflesso nel romanzo sotto le sembianze di Atréju. La missione di Atréju, del resto, era proprio quella di far sì che Bastian prendesse a cuore le sorti di Phantásien e rispondesse alla richiesta di aiuto di Mondenkind. Quando ciò avviene, come ho detto, un forte vento trascina Bastian nel romanzo, dove il ragazzo diviene un bellissimo principe, forte, coraggioso e pressoché onnipotente. A lui l'infanta imperatrice affida l'Auryn, simbolo di Phantásien, sul cui dorso stanno incise le parole *TU WAS DU WILLST*¹⁹, che significano che Bastian deve fare ciò che è la sua vera volontà, ciò che coincide con il più profondo segreto, ciò che non si conosce e che si può scoprire solo camminando sulla strada dei desideri, dall'uno all'altro, e fino all'ultimo, il quale conduce alla vera volontà...²⁰

Il viaggio di Bastian nel mondo della fantasia si configura così come un'esperienza interiore in cui il ragazzo viene a confrontarsi con la sua alterità e i suoi istinti e desideri più profondi, anche i peggiori. Mondo reale e mondo fantastico sono per Ende reciprocamente implicati, come i due serpenti che si mordono la coda effigiati sull'amuleto e sul frontespizio di *Die unendliche Geschichte* o come i riflessi di due specchi contrapposti. Chi si perde in Phantásien diviene insensato, ma senza Phantásien, dove è possibile confrontarsi con il proprio desiderio, la menzogna e le manie dilagherebbero nel mondo.

Veniamo ora all'opera della Rowling, fornendo anzitutto qualche dato. La saga di *Harry Potter* si compone di sette libri, pubblicati tra il 30 giugno 1997 e il 21 luglio 2007. Fatta eccezione per il prologo del primo libro e per l'epilogo dell'ultimo, ambientati rispettivamente nell'ultimo giorno dell'ottobre 1981 e nell'autunno del 2016, il tempo della storia si estende per sette anni, tra l'estate del 1991 e i primi giorni del maggio 1997.

Nel 1981 Lord Voldemort, mago tanto crudele da non potere essere nemmeno nominato, nel tentativo di sbarazzarsi del bimbo che una profezia sembra destinargli come avversario fatale, uccide i genitori di Harry, entrambi maghi. L'incantesimo letale non ha però effetto su Harry, e di ritorno finisce per colpire lo stesso Voldemort, disgregandolo: il mondo è così libero da una terribile dittatura ed Harry diviene famoso. Il bimbo viene affidato agli zii materni, uomini non magici, che lo maltrattano e lo tengono all'oscuro della sua reale identità. Harry scopre la verità solo il giorno del suo undicesimo compleanno, quando finalmente riceve la lettera di ammissione alla scuola di magia presieduta da Albus Dumbledore. Ogni episodio ha la durata di un anno scolastico, durante il quale, con l'aiuto degli amici Ron e Hermione, Harry deve risolvere un mistero e confrontarsi infine con i seguaci di Voldemort o con Voldemort stesso, che dal quinto libro riesce di fatto a reinstaurare una sua dittatura²¹.

Tornando a considerare quanto abbiamo detto a proposito della letteratura per ragazzi, possiamo osservare come la Rowling per molti versi ricalchi alcuni schemi consolidati. Benché il mondo dei maghi e quello dei non maghi (*muggles*) siano sovrapposti, e non rigidamente separati, nel primo libro e verso l'inizio di ogni volume il passaggio di Harry da un mondo all'altro è segnato dal chiaro attraversamento di una soglia²². La più celebre è quella situata nella stazione di King's Cross, dove Harry e gli amici devono attraversare il muro tra i binari 9 e 10 per accedere al binario 9 $\frac{3}{4}$ da cui parte il treno per la scuola di magia.

¹⁹ Ende 1979/1993, 258.

²⁰ Ende 1979/1993, 258s.

²¹ Per la struttura della saga, e la dialettica tra ripetizione e progressione, rimando a Cani 2007, 56-77; Gupta 2009², 93-96; Alton 2009, Granger 2009, 213-219.

²² Ciò vale soprattutto per i primi tre libri; a partire dal quarto l'azione ha luogo sempre più spesso al di fuori di ambienti noti e accessibili solo ai maghi. Si veda in proposito Cani 2007, 72-77.

La prima soglia che Harry oltrepassa per entrare in uno spazio frequentato solo da maghi è però un'altra. È l'ingresso a Diagon Alley, che si trova, non a caso, nella londinese Charing Cross Road, celebre soprattutto per i suoi negozi di libri. Il mondo magico che Harry, e i lettori con lui, si apprestano ad esplorare, sembra suggerire la Rowling, è quello della finzione letteraria.

Del resto, prima che Harry stesso scopra la sua vera natura, nel prologo del primo libro i lettori hanno già scoperto a loro volta di essersi trasformati in piccoli maghi. Quando infatti nel 1981 Dumbledore afferma di volere depositare il piccolo Harry davanti all'uscio dell'abitazione degli zii e di comunicare loro la situazione attraverso una lettera, la professoressa McGonagall, che lo accompagna, non sa contenere il suo sconcerto:

«A letter?» [...]. «Really, Dumbledore, you think you can explain all this in a letter? These people will never understand him! He'll be famous – a legend – I wouldn't be surprised if today was known as Harry Potter Day in future – there will be books written about Harry – every child in our world will know his name»²³.

Nella finzione, dunque, i lettori sono dei piccoli maghi. In questo modo anche il lettore reale, che tiene tra le sue mani proprio uno di quei libri previsti dalla McGonagall, è investito, con una sorta di metalessi, della dignità di mago e diviene parte dello stesso mondo di Harry. Accettando questo singolare patto narrativo, potrà perciò tranquillamente identificarsi con i personaggi e ridere con l'autrice alle spalle dei comuni mortali, stupidi e sempliciotti come suggerisce il nome stesso che i maghi hanno loro affibbiato e come il romanzo stesso dimostra²⁴.

Benché sia chiaro nel corso dei romanzi che non tutti i *muggles* siano tali, è significativo che durante la sua prima visita a Diagon Alley Harry, dinnanzi a una meravigliosa montagna di libri, si ricordi del cugino Dudley, bullo privo di fantasia e intelligenza, anche perché, suggerisce con insistenza il romanzo, passa le sue giornate davanti allo schermo di un televisore o di un computer²⁵. Il lettore, proprio perché tiene un libro nelle sue mani, potrà sentirsi ulteriormente ricompensato.

Queste premesse farebbero credere che il discorso sul libro e la lettura che prende vita nella saga di *Harry Potter* ricalchi i *topoi* del genere. Non è così. Una dimostrazione esauriente richiederebbe uno spazio eccessivo. Pertanto mi soffermerò solo su due episodi che mi paiono significativi, soprattutto se confrontati con quanto detto a proposito di Ende.

In un passaggio del primo libro, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, attraverso le parole di Albus Dumbledore, preside del college e principale figura autoriale del romanzo, la Rowling esplicita la sua poetica e le sue idee a proposito di libri e lettori. In una delle sue scorribande Harry scopre un grande specchio sulla cui cornice dorata sta un'iscrizione che, se letta in senso inverso, recita: *Is how not your face but your heart's desire*²⁶. Anche in *Die unendliche Geschichte*, come abbiamo visto, lo specchio è metafora della finzione, soglia che la separa e

²³ Rowling 1997, 20.

²⁴ *Mug* in un registro familiare significa appunto 'babbeo, gonzo, semplicione, sciocco'.

²⁵ Davanti agli enormi scaffali della libreria Harry pensa che *Even Dudley, who never read anything, would have been wild to get his hands on some of these* (Rowling 1997, 91). In precedenza Harry aveva notato nella stanza del cugino, ricolma di merce, anche scaffali *full of books. They were the only things in the room that looked as though they'd never been touched* (Rowling 1997, 46). Sulla relazione tra stupidità e videodipendenza di Dudley si veda Rowling 1997, 50-52.

²⁶ *Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi*: Rowling 1997, 225.

la congiunge al mondo reale²⁷. Quando si pone dinnanzi alla sua superficie, Harry vede riflesse alle sue spalle due figure che riconosce come i genitori morti. La notte seguente conduce con sé l'amico Ron, credendo di mostrargli quanto aveva visto, ma Ron vede solo se stesso come mago di successo. La terza notte Harry vi si reca solo; nella stanza lo aspetta però Albus Dumbledore, che spiega all'allievo la natura dello specchio:

«Let me explain. The happiest man on earth would be able to use the Mirror of Erised like a normal mirror, that is, he would look into it and see himself exactly as he is. Does it help?»
 Harry thought. Then he said slowly, «It shows us what we want ... whatever we want ... »
 «Yes and no», said Dumbledore quietly. «It shows us nothing more or less than the deepest, most desperate desire of our hearts. [...] However, this mirror will give us neither knowledge or truth. Men have wasted away before it, entranced by what they have seen, or been driven mad, not knowing if what it shows is real or even possible. [...] It does not to dwell on dreams and forget to live, remember that»²⁸.

Se assumiamo che in questo episodio lo specchio sia metafora della finzione, Don Chisciotte andrebbe certo annoverato tra coloro che ammaliati dallo specchio hanno perso il lume della ragione. Affascinato dal mondo che gli si dispiega davanti (*entranced by what they have seen*), il lettore correrebbe il rischio di non sapere più distinguere tra finzione e realtà (*not knowing if what it shows is real or even possible*).

Anche in *Die unendliche Geschichte* si avvertiva che non c'è altro cammino in cui sia tanto facile perdersi come quello che, nella lettura, conduce di desiderio in desiderio; ed in effetti anche Bastian, abbagliato dalla sua nuova condizione, rischia di perdere il proprio senno e di vivere per sempre in Phantásien²⁹. Per entrambi gli scrittori la follia del lettore sembra costituire una conseguenza estrema e parossistica dell'immersione nella finzione. Tuttavia, per Ende nella libera esperienza delle fantasie, dei desideri e delle emozioni sta la verità che la finzione artistica ci può offrire: l'incontro con la propria alterità, con i propri desideri più reconditi. Se ciò non avvenisse, l'uomo precipiterebbe in un'altra follia e, altrettanto incapace di distinguere l'apparenza dalla realtà, vivrebbe una relazione paranoica, alienata e maniacale con la realtà³⁰. Poiché fantasia e realtà, desiderio e volontà sono profondamente compenetrati, l'antidoto e il veleno vengono a coincidere.

Per Dumbledore, al contrario, l'evasione fantastica non solo è pericolosa, in quanto ci distoglie dalla vita, ma è soprattutto inutile: sapere quale sia il nostro più profondo e più disperato desiderio non porta infatti né conoscenza né verità. Il desiderio, va detto, sembra nelle parole di Dumbledore qualcosa di più semplice di quanto non sia per Ende: il più profondo desiderio di Ron assomiglia infatti molto al desiderio più superficiale di Bastian, quello che lo spinge a proseguire la lettura.

Forse, come scrive Isabelle Cani, con l'episodio dello specchio l'autrice intende dichiarare ciò che non farà: scrivere libri che si accontentino di riflettere desideri dei lettori e che, titillando il loro narcisismo, li facciano semplicemente evadere dal mondo reale³¹. Di fatto, però, colpisce che Dumbledore condanni l'evasione fantastica in nome della sola cosa che conta: la realtà, con

²⁷ L'incisione sullo specchio scritta da destra a sinistra trova ulteriore corrispondenza nell'*incipit* di *Die unendliche Geschichte*, Ende 1979/1993, 5.

²⁸ Rowling 1997, 231.

²⁹ Si veda in particolare il capitolo XXIII: Ende 1979/1993, 409-429.

³⁰ Quest'idea, riproposta più volte nel corso del romanzo, viene resa esplicita nel dialogo tra Gmork e Atréju nel capitolo IX: Ende 1979/1993, 163s.

³¹ Si veda Cani 2007, 55-87.

la quale la dimensione del desiderio e della fantasticheria sembra non avere nulla a che vedere³².

Le parole del preside Dumbledore sembrano rivolte anche ai lettori. Non c'è infatti dubbio che molti di loro potrebbero volersi vedere riflessi nei panni di Harry Potter: bambino vessato da genitori e compagni, che si scopre famoso e dotato di strabilianti poteri magici, eroe destinato a compiere straordinarie imprese e a salvare il mondo dal male. Il lettore della Rowling non deve però semplicemente immedesimarsi con Harry Potter e vivere la magia del suo mondo, come avveniva a Bastian nei confronti di Atréju e del regno Phantásien, ma mantenere la sua autonomia e la sua capacità critica³³.

Questo è il progetto che si delinea nel libro, o, se vogliamo usare un termine antiquato e sbrigativo, il 'messaggio' che l'autrice vorrebbe trasmettere ai suoi giovani lettori. Esiste però una discrasia «between *what* the books attempt to say [...] and *how* Rowling says them»³⁴ che genera contraddizioni e ambiguità. Mi sembra infatti che il processo di «désenchantement progressif»³⁵, che Isabelle Cani ha rilevato come strategia principale della saga, non sia del tutto coerente: la magia e il carisma del maghetto, il fascino del mondo magico e dei suoi ammenicoli esercitano la loro seduzione fino alla fine del settimo volume, che si conclude tra l'altro con un enfatico duello in cui il buon Harry infligge al male una definitiva sconfitta – finale in perfetta linea con quanto il genere prevede, ma non esattamente in linea con un supposto disincanto e richiamo alla realtà.

Lo stesso credo si possa dire per quanto riguarda il discorso sulla lettura e sul lettore che la Rowling mette in scena. In una saga che lascia ammirati, qualunque sia il nostro personale giudizio sull'opera, per la capacità dell'autrice di coinvolgere il lettore nella vicenda e di suscitare in lui emozioni e partecipazione nei confronti dei personaggi e dei loro destini³⁶, il lettore ideale che viene proposto non è dotato di fantasia e immaginazione, ma di memoria e di capacità critiche e analitiche: qualità che appartengono esemplarmente alla lettrice per antonomasia della saga, ovvero Hermione Granger, studentessa modello e inseparabile amica, con Ron, di Harry.

Se Hermione è la lettrice ideale è perché il romanzo suggerisce che l'importanza dei libri sta nella loro capacità di fornire conoscenze e informazioni utili per il nostro agire pratico nel mondo; e non sarà perciò casuale che i libri di finzione letteraria menzionati siano pochissimi e vengano citati quasi per caso, senza che esercitino un ruolo significativo nella storia³⁷. I numerosissimi titoli menzionati riguardano per la stragrande maggioranza libri di tipo manualistico, enciclopedico e compilativo, da un lato; dall'altro, libri che prevedono una qualche forma di narrazione: libri di storia, biografie, resoconti di avventure personali, e un diario. Mentre la verità di una formula magica non può essere messa in discussione, si potrebbe mostrare, se ce ne fosse lo spazio, come nel corso della saga tutti i testi che presuppongono una qualche forma di narrazione si rivelano in qualche maniera mendaci e come ogni lettura o approccio acritico al libro porti i personaggi ad essere vittime o involontari collaboratori di quelle forze che nel romanzo, con il manicheismo tipico del fantasy, rappresentano il male.

³² Sull'episodio in questione si vedano anche Auriacombe 2007, 131-141 e Piippo 2009, 65-82.

³³ Cani 2007, p. 83.

³⁴ Pennington 2002, 79, corsivi del testo. Per un'indagine su altre ambiguità ineliminabili della saga si veda Gupta 2009², 99-164.

³⁵ Cani 2007, 55-87.

³⁶ Orsetta Innocenti ha parlato a ragione di un «raffinatissimo sistema di *make-believe*, frutto di un'eccezionale padronanza di modelli di trame e situazioni narrative»: Innocenti 2008, 95.

³⁷ *The Tales of Beedle the Bard*, libro che Dumbledore lascia in eredità ad Hermione e che ha un ruolo di rilievo nel settimo volume della saga, è un'eccezione solo apparente: la sua importanza sta infatti nella reale esistenza degli oggetti che compaiono in una delle storie raccolte.

L'enfasi che Dumbledore, dinnanzi allo specchio, pone sull'importanza della realtà e sull'inutilità della fantasticheria ha così come omologo nella saga la celebrazione di un lettore critico, attento e razionale. Siamo infatti costantemente posti dinnanzi a un lettore credulo punito. Ovviamente, il principale motivo di biasimo per chi non sa mettere da parte emozioni e desideri al momento della lettura è dato dal genere testuale con cui questi si confronta: l'incredulità può essere sospesa leggendo un romanzo, ma non leggendo un libro di storia o un articolo di giornale... Eppure una metalessi che troviamo nel secondo volume della saga, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, suggerisce di nuovo che l'insegnamento è rivolto anche al lettore della saga stessa.

Poco dopo l'inizio dell'anno scolastico, alcune scritte sulle pareti della scuola avvertono minacciosamente che la mitica Camera dei Segreti è stata riaperta, e che verranno uccisi tutti coloro che non hanno sangue puro, ovvero che non hanno entrambi i genitori maghi. Presto si trovano degli studenti pietrificati, ma per fortuna ancora vivi. Indagando su questi fatti, Harry scopre in un bagno della scuola un vecchio diario dalle pagine completamente bianche, appartenuto a uno studente di nome T.M. Riddle, vissuto cinquant'anni prima, proprio quando la Camera dei Segreti era stata aperta per la prima volta e una studentessa uccisa. Harry sente un'inspiegabile attrazione per il diario, quasi che in esso trovi alcunché di familiare. Per quanto ne sfogli le pagine, non sa però che altro farne³⁸. Infine prova a scrivere: *My name is Harry Potter*³⁹. Come può accadere in una chat in internet, vede apparire sulle pagine una risposta. Alla domanda di Harry a proposito della Camera dei Segreti, Riddle afferma di avere vissuto in prima persona quanto era accaduto mezzo secolo prima. Lui stesso aveva catturato il colpevole, cosa che può non solo raccontare, ma anche mostrare, trascinando Harry nella sua memoria⁴⁰. Immerso nelle pagine del diario, Harry assiste non visto e non sentito agli eventi che Riddle sceglie di mostrargli.

Con grande abilità di narratore, Riddle, inizialmente, introduce Harry a un suo colloquio con il preside di allora. Anch'egli orfano, Riddle come Harry vorrebbe trascorre le vacanze estive a scuola, anziché tornare in un orfanotrofio. In questo modo il Riddle narratore si guadagna la simpatia e la fiducia di Harry, che si identifica ben presto con lo studente che aveva vissuto una situazione assai simile alla sua. Al termine del romanzo si verrà però a sapere che la soluzione che Harry ha visto nel diario era un'abile manipolazione della verità; mentre Tom Marvolo Riddle altro non è che il vero nome di Lord Voldemort, responsabile, allora come oggi, degli attacchi agli studenti.⁴¹

Lettore credulo, Harry è caduto nella trappola di Riddle; nel settimo libro scopriremo che il diario è un *Horcrux*, uno dei sette oggetti in cui Voldemort ha conservato una parte della sua anima.

³⁸ *Harry couldn't explain, even to himself, why he didn't just throw Riddle's diary away. The fact was that even though he knew the diary was blank, he kept absent-mindedly picking it up and turning the pages, as though it was a story he wanted to finish: Rowling 1998, 253. Prima evidenziazione del testo, seconda mia.*

³⁹ Rowling 1998, 260.

⁴⁰ «The pages of the diary began to blow as though caught in a high wind, stopping halfway through the month of June. Mouth hanging open, Harry saw that the little square for June the thirteenth seemed to have turned into a minuscule television screen. His hands trembling slightly, he raised the book to press his eye against the little window, and before he knew what was happening, he was tilting forwards; the window was widening, he felt his body leave his bed and he was pitched headfirst through the opening in the page, into a whirl of color and shadow»: Rowling 1998, 262. Si noti che, sul modello di *Die unendliche Geschichte*, un forte vento caratterizza la scena in cui avviene il passaggio metalettico.

⁴¹ 'I am Lord Voldemort' è l'anagramma di 'Tom Marvolo Riddle', cfr. Rowling 1998, 337.

Se possiamo parlare di verità o falsità della narrazione è perché il racconto ha come referente la realtà (la realtà dell'universo diegetico, ovviamente) e non un mondo di invenzione. L'atteggiamento richiesto al lettore, come ho già notato, è pertanto necessariamente diverso da quello di un lettore di romanzi. Eppure, la dinamica di immedesimazione con Riddle, che porta Harry ad abbassare la sua attenzione critica, sembra alludere non solo a un meccanismo tipico della lettura per ragazzi, ma anche alla strategia stessa messa in atto dalla Rowling, che, presentando a inizio libro il povero orfano maltrattato da zii stupidi e crudeli, come abbiamo visto, fa di tutto per favorire l'identificazione del lettore con il suo protagonista.

Anche il modo narrativo è lo stesso. Harry si trova infatti a 'vivere' la storia narrata da Riddle nella stessa posizione dei lettori della saga, anch'egli conosce solo quanto vede e sente il protagonista del racconto, in questo caso il Riddle personaggio. Il Riddle narratore mostra infatti sì ad Harry eventi realmente accaduti, ma attraverso una sapiente selezione dei materiali narrativi indirizza le inferenze del suo lettore e lo conduce a formulare una ricostruzione dei fatti che non corrisponde alla realtà. Lo stesso si può dire del narratore eterodiegetico della saga, che ad ogni episodio, sfruttando l'adozione di una focalizzazione interna (il punto di vista adottato è quello di Harry)⁴², architetta una trappola narrativa, invitando il lettore a seguire false piste, per poi ribaltare la situazione con un *coup de théâtre* e lasciare il lettore troppo ingenuo con un palmo di naso. Chi legge deve dunque imparare a vagliare attentamente le informazioni di cui è in possesso e a non appiattirsi sull'interpretazione che ne dà Harry, personaggio focalizzatore che si rivela spesso inattendibile.

Nello stesso secondo volume Gilderoy Lockhart, vanaglorioso professore e autore di successo, dovendo confessare di non avere mai vissuto nessuna delle mirabolanti imprese contro il male narrate nei suoi libri, formula così l'insegnamento: *Books can be misleading*⁴³. Il lettore, insomma, dovrà stare sempre in guardia.

La metalessi, dunque, anche in *Harry Potter* drammatizza l'atto di lettura e, attraverso una *mise en abîme* della saga in cui si colloca, appare come emblema dell'immersione nella finzione, consentendo all'autrice di dare vita a un discorso metanarrativo, in cui però la magia dell'immersione narrativa appartiene al ramo delle arti oscure. Per questo, nel sesto episodio della serie⁴⁴, Dumbledore si preoccuperà di dare vere e proprie lezioni di lettura ad Harry, immergendosi con lui non nei libri, ma in un magico bacino di pietra, in cui è possibile depositare e rivedere le memorie proprie e altrui.

Tornando al primo volume della serie, possiamo allora vedere come un'affermazione di Hermione, piuttosto sorprendente in un romanzo per ragazzi, sia in realtà diretta conseguenza e un chiaro esempio del modo in cui libro e lettura vengono trattati nel corso dell'intera saga. Alla fine della loro avventura, Harry, Ron e Hermione discendono nei sotterranei della scuola per impedire che Voldemort venga in possesso della pietra filosofale. Devono quindi affrontare le prove che i professori hanno escogitato per proteggerla. L'ultima di esse prevede la soluzione di un problema logico. Hermione lo supera brillantemente e abbraccia Harry, che si appresta ad affrontare Voldemort:

⁴² La narratrice deroga alla focalizzazione interna solo in cinque capitoli, sempre a inizio romanzo e prima che Harry entri in scena.

⁴³ Rowling 1998, 320.

⁴⁴ Rowling 2005.

«Hermione!»

«Harry – you are a great wizard, you know»

«I'm not as good as you,» said Harry [...]

«Me!» said Hermione. «Books! And cleverness! There are more important things – friendship and bravery and – oh Harry – be *careful!*»⁴⁵.

I libri cui si richiama qui Hermione forniscono conoscenza e informazioni, come abbiamo visto, ma non implicano alcun coinvolgimento emotivo e non riguardano in alcun modo la sfera irrazionale, pertanto il loro ruolo nella vita coincide con quello di Hermione nei confronti di Harry: possono cioè essere utili fino a un certo punto, ma ciò che conta davvero sono il coraggio e i buoni sentimenti, per non dire di una certa dose di predestinazione e serendipità. La celebrazione della razionalità del lettore e dell'utilità del libro si ribalta così, all'interno della saga, in una celebrazione dell'irrazionale, delle emozioni e dei sentimenti, cose con le quali il libro proposto come modello non ha nulla a che vedere, ma molto ha a che vedere la saga in quanto libro.

In definitiva, la Rowling, pur ripetendo, o proprio perché ripete, molti *topoi*, stereotipi e procedimenti testuali impiegati nella letteratura rivolta ai giovani, sovverte la rappresentazione del libro e dell'atto di lettura tipica del genere. Il discorso sul libro e sulla lettura che mette in scena è, nel complesso, coerente, ma irrimediabilmente ambiguo e contraddittorio se messo in relazione al tipo di lettura che il romanzo stesso sollecita e favorisce.

Per concludere, consideriamo la scena finale, in cui vediamo Harry adulto accompagnare i figli al binario 9 ³/₄ e rimanere al di qua della soglia che ogni anno aveva attraversato con i propri lettori. Harry è cresciuto, e i suoi lettori con lui. Il passaggio all'età adulta si è compiuto e, come sostiene Isabelle Cani, il processo di disincanto è giunto al termine. Tanto che, potremmo notare, la collocazione nell'anno 2016 denuncia come la saga sia frutto di fantasia, rompendo la finzione secondo la quale la pubblicazione del primo romanzo, nel 1997, si collocava immediatamente dopo il termine delle vicende narrate. Il lettore si è disintossicato da ciò che la Cani chiama «magie de l'enfance»⁴⁶. Saranno ora i suoi figli a dovere attraversare la soglia. È ora dunque per Harry e per i lettori cresciuti con lui, si potrebbe dedurre, di dedicarsi a cose più serie che leggere romanzi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alton 2009²

A.H.Alton, *Playing the Genre Game: Generic Fusion of the Harry Potter Series*, in E.E.Heilman (ed.), *Critical Perspectives on Harry Potter*, New York-London 2009², 199-223.

Auriacombe 2007

É.Auriacombe, *Harry Potter et le sortilèges du miroir*, in I.Smadja-P.Bruno (ed.), *Harry Potter, ange ou démon?*, Paris 2007, 131-141.

Berthelot 2004

F.Berthelot, *La Nouvelle Alice ou Les Bonheures de l'impertinence*, in R.Combalot (ed.), *Mission Alice. Vingt et un récits choisis par Richard Combalot*, Paris 2004, 27-38.

⁴⁵ Rowling 1998, 308, corsivi del testo.

⁴⁶ Cani 2007.

Bertoni 1996

F.Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci 1996.

Cani 2007

I.Cani, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan. Pour en finir avec la magie de l'enfance*, Paris 2007.

Chen 2008

F.Chen, *From Hypotyposis to Metalepsis: Narrative Devices in Contemporary Fantastic Fiction*, «Forum for Modern Language Studies» XLIV (2008), 394-411.

Ende 1979/1993

M.Ende, *Die unendliche Geschichte*, München 1979, rist. 1993 (da cui si cita).

Falconer 2009

R.Falconer, *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, New York 2009.

Funke 2003

C.Funke, *Tintenherz*, Hamburg 2003.

Genette 1972

G.Genette, *Figure III*, Paris 1972.

Genette 2004

G.Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004.

Granger 2009

J.Granger, *Harry Potter's Bookshelf. The Great Books Behind the Hogwarts Adventures*, New York 2009.

Gupta 2009²

S.Gupta, *Re-Reading Harry Potter*, Basingstoke 2009².

Innocenti 2004

O.Innocenti, *Leggere un destino narrativo. Profezie tra le righe, e il caso di Harry Potter*, in B.Peroni (ed.), *Leggere l'adolescenza*, Milano 2008, 179-216.

Lesnik-Oberstein 2005²

K.Lesnik-Oberstein, *Defining Children's Literature and Childhood*, in P.Hunt (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, New York-London 2005², 15-29.

Malina 2002

D.Malina, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus 2002.

Pennington 2002

J.Pennington, *From Elfland to Hogwarts, or the Aesthetic Trouble with Harry Potter*, «The Lion and the Unicorn» XXVI (2002), 78-97.

Piippo 2009

T.Piippo, *Is Desire Beneficial or Harmful in the Harry Potter Series?*, in E.E.Heilman (ed.), *Critical Perspectives on Harry Potter*, New York-London 2009², 65-82.

Ryan 2001

M-L.Ryan, *The Poetics of Immersion*, in Ead., *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001, 89-171.

Rowling 1997

J.K.Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, London 1997.

Rowling 1998

J.K.Rowling, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, London 1998.

Rowling 2005

J.K. Rowling, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, London 2005.

Schaeffer 2005

J-M.Schaeffer, *Métalepse et immersion fictionnelle* in J.Pier-J-M.Schaeffer (edd.), *Métalep-
ses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris 2005, 323-334.

Scieszka 1991-2006

J.Scieszka, *The Time Warp Trio Series*, London 1991-2006: *Knights of the Kitchen Table* (1991); *The Not-So-Jolly Roger* (1991); *The Good, The Bad, and The Goofy* (1992); *Your Mother Was a Neanderthal* (1993); *2095* (1995); *Tut, Tut* (1996); *Summer Reading is Killing Me!* (1998); *It's All Greek to Me* (1999); *See You Later, Gladiator* (2000); *Sam Samurai* (2001); *Hey Kid, Want to Buy a Bridge?* (2002); *Viking It and Liking It* (2002); *Me Oh Maya* (2003); *Da Wild, Da Crazy, Da Vinci* (2004); *Oh Say, I Can't See* (2005); *Marco? Polo!* (2006).

Skelton 2006

M.Skelton, *Endymion Spring*, London 2006.

Walton 1990

K.L.Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.) 1990.