

La libreria di Stardi • 9



Simone di Biasio

Letteratura *dall'*infanzia

Parole, immagini, educazione

Edizioni Sinestesia



La libreria di Stardi

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Prof. Leonardo Acone	Università di Salerno
Prof. Anna Ascenzi	Università di Macerata
Prof. Marinella Attinà	Università di Salerno
Prof. Flavia Bacchetti	Università di Firenze
Prof. Gabriella Baska	Università ELTE di Budapest
Prof. Milena Bernardi	Università di Bologna
Prof. Emy Beseghi	Università di Bologna
Prof. Pino Boero	Università di Genova
Prof. Lorenzo Cantatore	Università Roma Tre
Prof. Anna Maria Colaci	Università del Salento
Prof. Sabrina Fava	Università Cattolica di Milano
Prof. François Livi	Università Paris-Sorbonne
Prof. Simonetta Polenghi	Università Cattolica di Milano
Prof. Juan Luis Rubio Mayoral	Università di Siviglia
Prof. Rabie Salama	Università Ayn Shams del Cairo
Prof. Éva Szabolcs	Università ELTE di Budapest
Prof. Letterio Todaro	Università di Catania
Prof. Guadalupe Trigueros Gordillo	Università di Siviglia

Simone di Biasio

Letteratura *dall'*infanzia

Parole, immagini, educazione

Edizioni Sinestesia

I volumi di questa collana sono sottoposti al giudizio
di due *blind referees* in forma anonima.

Il Comitato Scientifico Internazionale può svolgere funzioni di comitato *referee*.

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

Published in Italy

Prima edizione: agosto 2022

Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

ISBN 978-88-31925-77-8

Pubblicato nel mese di agosto 2022

La libreria di Stardi

diretta da
LEONARDO ACONE
Università degli studi di Salerno

Volume IX

La libreria di Stardi rappresenta, nel classico di De Amicis, una delle più belle pagine di ‘celebrazione’ del libro e, soprattutto, del rapporto di rispetto e di vera e propria responsabilità che anche le coscienze fanciulle dovrebbero recuperare nei confronti della lettura, del testo, della cultura, delle storie, del racconto.

La Collana ospita saggi, ricerche e studi sui complessi rapporti tra letteratura e regione infantile, sia nella specificità della letteratura per l’infanzia e per ragazzi, sia nell’analisi della presenza dell’infanzia e della giovinezza ‘nella’ letteratura, con definiti riferimenti agli orizzonti storico-pedagogici riscontrabili nella produzione letteraria italiana e straniera.

Grande importanza viene data all’interdisciplinarietà, con particolare attenzione al rapporto testo-immagine-illustrazione (dagli albi illustrati per bambini alla complessità dei *graphic novel*) e al rapporto letteratura-musica (dalle trasposizioni musicali delle fiabe alla produzione dei poemi sinfonici).

L’obiettivo è quello di realizzare uno spazio condiviso su un territorio letterario, artistico, storico e pedagogico; un territorio di confine nel quale lo sguardo attento e prospettico degli studiosi e degli autori possa fornire un caleidoscopio mai privo di irrinunciabili e feconde contaminazioni. A tal fine la Collana è pensata in *ebook open access*, formato pdf, per una distribuzione capillare e ramificata che consenta di raggiungere un’ampia platea dei lettori a livello nazionale ed internazionale.

Indice

Introduzione. Perché una letteratura <i>dall'</i> infanzia	11
1. <i>Alice is the message</i> . McLuhan e la letteratura per l'infanzia come chiave interpretativa del reale	25
2. La pedagogia dell'immaginazione. Calvino e McLuhan tra letteratura e visualità	65
3. Oltre scrittura e lettura. Testo e immagine nel mondo post-alfabetico, la sfida dell'educazione	79
4. Pinocchio non aveva orecchie. Il sentire e l'ascoltare dell'infanzia	89
5. "Libridi". Una riflessione sulla natura "ibrida" di libri e albi	105
Bibliografia	131

Mi dicono che io da fanciullino di tre o quattro anni, stavo sempre dietro a questa o a quella persona perché mi raccontasse delle favole. E mi ricordo ancor io che in poco maggiore età, era innamorato dei racconti, e del meraviglioso che si percepisce coll'udito, o colla lettura.

G. Leopardi, *Zibaldone*, 28 luglio 1821

Solo la vita di un bambino è una vita vera.

G. Orwell, *Giorni felici*

Introduzione

Perché una letteratura *dall'*infanzia

Once upon a time, there lived in the forest a wise old owl. There lived with him many other animals, all with their own unique ways of living.

One night, the animals were having problems with an unusual beast that was lurking in their woods. The beast was a monster but had human skin and was trying to eat all the other animals.

The other animals were terrified and ran away from the monster.

The wise old owl stood up the monster and said, “You, monster, shall not hurt any other animal in the forest!”

The monster roared furiously. The wise old owl was scared, for he knew he had to defend the other animals, but he stood up to the beast nonetheless.

The wise old owl stared the monster down, until finally, the monster left them all alone.

The wise old owl stood victorious, and as all the other animals came back. “I am the protector of the forest”, he said.

From that day on, every time any animal in the forest would have any trouble with the animals or any other living thing, they would come to seek help from the wise old owl.

And many an animal came to the wise old owl with problems, the young, the old, the big, the small, and the wise old owl helped all the animals¹.

Quella appena riportata è una favola, eppure non una favola qualunque: è piuttosto breve, ha una struttura narrativa alquanto “semplificata”, insieme a una serie di metafore e simboli che sembrano richiamare le più celebri di Esopo. Le questioni più sconvolgenti e rilevanti che si celano dietro questo testo sono almeno due: la prima è che si tratta di una narrazione “prodotta”, ideata da un’intelligenza artificiale; la seconda è che all’intelligenza artificiale è stato chiesto di dare vita a un testo che, nella vulgata, dovrebbe essere rivolto a dei bambini. Entrambe le questioni sottendono una diversa serie di significati ulteriori: tale favola è inserita all’interno di

¹ B. LEMOINE, *Is LaMDA Sentient? – an Interview*, Last updated: june 11, 2022, <<https://cajundiscordian.medium.com/is-lamda-sentient-an-interview-ea64d916d917>> (ultimo accesso: 9.06.2022).

una intervista, una lunga serie di domande che Blake Lemoine, ingegnere di Google, ha rivolto all'intelligenza artificiale su cui lavora, e il fatto che l'ingegnere le abbia chiesto di "costruire" proprio una favola è anche indice del ruolo archetipico che questa narrazione ricopre nella storia dell'evoluzione culturale dell'uomo.

In questo contesto, naturalmente, tralascieremo le questioni etico-filosofiche legate all'essere o meno senziente dell'intelligenza artificiale (fatto al centro della non più fantascientifica ma realissima conversazione), però da questa favola partiremo per sostenere due tesi di fondo di questo lavoro: la prima, per cui (tutta) la letteratura è sempre una letteratura *dall'*infanzia (prima che "della" o "per la"), in quanto vede in quella aurorale fase dell'uomo l'antro dell'immaginario e la formazione dello sguardo "adulto", inteso come visione critica sul e del mondo; la seconda tesi è quella per cui la definizione di letteratura *dall'*infanzia intende riferirsi a quei capolavori della letteratura per l'infanzia (e per l'adolescenza), resi tali perché hanno presupposto l'infanzia come «un espediente creativo, un ingegnoso dispositivo narrativo»², un punto di vista privilegiato a partire dal quale costruire l'impianto dell'opera che perciò, ancora una volta, finisce per rivolgersi non solo a un unico specifico pubblico, solitamente al di sotto di una certa età. In entrambi tali casi, in ambedue le tesi, al centro è proprio questo "punto di vista", un'angolazione narrativa ad "altezza bambino" a risultare interessante e a consegnarci opere che sono in verità per tutti: i più piccoli ritrovano sé stessi, i più adulti ritrovano sì sé stessi, ma al contempo esplorano una dimensione spesso dimenticata, insabbiata, e ci si avventura allora su un terreno che pare inesplorato, quasi una dimensione antropologica di ricerca. E, proprio per questo, si tratta di un terreno anche scivoloso perché, come ricorda in quel libro sublime che è *Elogio delle azioni spregevoli* il maestro Giuseppe Pontremoli,

Si oscilla spesso – maestri, genitori – tra due modi di porsi in rapporto ai bambini. Da una parte sta la schiera dei burrosi che, in un'orgia di diminutivi e leziosaggini, bamboleggiano tristemente e ridicolmente e comprimono i bambini in un preteso "mondo dell'infanzia" intollerabilmente falso; dall'altra sta l'armata dei seriosi pontefici, torrenziali e cupi elargitori di sentenze che non sanno vedere altro che sé – un sé imperiale, invasore, cui l'altro deve assoggettarsi. Eppure l'infanzia è un tempo non eludibile della vita di ogni uomo e come tale dovrebbe essere considerata. E si dovrebbe assumere come un'affermazione ben provvista di senso

² G. GRILLI, *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma 2021, p. 6.

quello che solo apparentemente è una sciocca tautologia: i bambini sono bambini³.

Un forte segnale della pervasività della letteratura *dall'*infanzia – e, conseguentemente, del suo assurgere finalmente a letteratura *tout court*, aperta a una serie di “pubblici” non dati come predefiniti – ci è giunto, ancora recentemente, direttamente dalle regali stanze della regina Elisabetta. Nelle celebrazioni per il *Queen's Platinum Jubilee* è stato infatti ideato e diffuso un video molto divertente prima dell'apertura del mega concerto con artisti, attori, sportivi e altre celebrità, uno degli eventi più attesi all'interno dei festeggiamenti per la monarca seguiti da tutto il mondo. Nelle immagini si vede una divertita regina Elisabetta prendere un thé con uno strano e goffo orsacchiotto che, in barba al *bon ton* regale, scola la bevanda direttamente dalla teiera (il momento del thé è spesso stato inteso come nodale dalla letteratura dell'infanzia) e macchia di crema il volto e l'uniforme del maggiordomo che assisteva, perplesso, alla scena. L'animale protagonista di questa irriverente scena è assai noto soprattutto ai più piccoli: si tratta di Paddington, un simpatico orso nato a fine Anni Cinquanta dalla penna (e dalla testa) di Michael Bond e dalla matita di Peggy Fortnum. Paddington oggi è protagonista di circa 70 storie, i suoi libri sono stati tradotti in 30 lingue e venduti in circa 30 milioni di copie in tutto il mondo, e ancora più successo ha riscosso dopo l'uscita al cinema dell'omonimo film nel 2014, pellicola che ha anche contribuito a un ancora maggiore allargamento del pubblico. Tutti, insomma, conoscono questo simpatico orsacchiotto e i suoi “vizi”: anche la regina, che lo dimostra tirando prontamente fuori dalla borsa, con tipico *british humour*, dei toast con la marmellata d'arance per la quale l'animale va matto.

Tutto questo accade, *ça va sans dire*, in primo luogo perché siamo al cospetto di una disciplina dalla definizione sempre ambigua, in discussione, come d'altronde è il vasto territorio della letteratura in generale, e che si sta allontanando, fortunatamente, dal suo status di «invisibile»⁴. Come spiega anche Leonardo Acone,

seguendo le riflessioni degli studiosi più attenti alla letteratura per bambini e ragazzi [...] si coglie l'individuazione di un paradosso inspiegabile quanto macroscopico: una letteratura che gode di fortuna, diffusione e capillarità

³ G. PONTREMOLI, *Elogio delle azioni spregevoli*, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004, p. 18.

⁴ Cfr. E. BESEGGI, G. GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma 2011.

sconosciute a tanta altra – “alta” e “adulta” – letteratura e che viene, costantemente, ignorata o quasi dalla “considerazione” di massa; una certa invisibilità che, complice una troppo pedante interpretazione gerarchizzante di generi e modalità espressive, fa sparire da librerie, scaffali e biblioteche gran parte di una produzione letteraria che, paradossalmente, al contempo risulta editorialmente “robusta”; robusta, consapevole e “presente” almeno quanto “marginale” al circuito “ufficiale” della letteratura⁵.

Con quella che viene etichettata come letteratura “per” l’infanzia ci troviamo di fronte a «un territorio di frontiera, vastissimo e in continuo mutamento al punto da rendere inutile ogni tentativo di segnare un confine, di marcare una proprietà, di porre, insomma, dei paletti disciplinari»⁶, il che dona al settore una sconfinata libertà, che è sempre una libertà esplorativa dal punto di vista linguistico e narrativo. Così come liberi sono i più grandi autori di questo tipo di letteratura, tanto che «Spesso abbiamo l’impressione che i più dotati autori di libri per l’infanzia non siano come gli altri scrittori, ma che da un certo punto di vista *siano* dei bambini»⁷. Anche Blezza Picherle è piuttosto chiara sul punto: «Attualmente i migliori scrittori per ragazzi lavorano in modo simile a quelli per gli adulti, rivendicando il “primato della letteratura sulla pedagogia”»⁸. A metà degli Anni Novanta questa visione era già confermata da Francesco Tronci (docente di Storia della critica della Letteratura italiana), il quale faceva notare come «la “letteratura per l’infanzia” continua a essere un settore marginale e indefinibile dell’universo letterario e condivide con esso i dubbi circa la propria collocazione epistemologica e la perdita di prestigio nel panorama della cultura contemporanea rispetto ad altri mezzi di comunicazione artistica», anche perché «nei confronti di questo insieme di opere viene, impropriamente, usata la categoria di *genere*, la più solida e la più ingannevole cioè nel mutare e nel sovrapporsi

⁵ L. ACONE, *Attraversamenti, orizzonti e mari d’infanzia*, in L. ACONE (a cura di), *Bambini tra secoli e pagine. Il dispositivo narrativo dell’infanzia*, Edizioni Sinestesie, Salerno 2018, p. 14.

⁶ P. BOERO, *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l’infanzia*, Einaudi, Torino 1997, p. 9.

⁷ A. LURIE, *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, Mondadori, Milano 2005, p. 11.

⁸ F. ROTONDO, *Italiani bravi autori. Il mestiere di scrittore per ragazzi in Italia*, in AA.VV., *Letteratura per ragazzi in Italia. Rapporto annuale 1998*, Piemme, Casale Monferrato (Al) 1998, pp. 62-84, cit. in S. BLEZZA PICHERLE, *Libri, bambini, ragazzi, incontri tra educazione e letteratura*, Vita&Pensiero, Milano 2005, p. 277.

delle scuole critiche e delle metodologie»⁹. Tronci sottolinea il carattere di «complessità», dunque, della disciplina, dovuta a vari fattori: «terreno di interesse multidisciplinare, luogo dell'intreccio fra "alta" e "bassa" letteratura; strumento di formazione del gusto e di educazione *tout court*; settore non secondario dell'economia editoriale; stazione di rilevamento della coscienza letteraria di giovani e adulti»¹⁰.

Uno dei lavori più evidenti in questa direzione, secondo cui molta della letteratura (quella che, in taluni casi, ancora oggi qualcuno definirebbe "alta" in contrapposizione al resto che non vi rientra) è ad ogni modo sempre una letteratura *dall'infanzia*, lo aveva compiuto proprio Italo Calvino, uno degli scrittori "ibridi" o "anfibi" per eccellenza del Novecento (e in questo lavoro sondato attraverso le sue *Lezioni Americane*). Nel suo volume *Dalla favola al romanzo* vengono raccolti (si tratta di un'opera postuma per costruzione) i contributi pubblicati da Calvino su *La Lettura*, antologia per la scuola media in tre volumi edita da Zanichelli tra il 1969 e il 1972 (e diretta dallo stesso insieme a Giambattista Salinari). In questo libro (illuminato dalle illustrazioni di Andrea Antinori) si nota chiaramente che, nella – pur sempre instabile – definizione di generi come la fiaba, la favola, la novella e il racconto, Calvino non seleziona passi che giungono solo da quella che noi oggi chiameremmo "letteratura per l'infanzia", ma attinge al vastissimo repertorio della letteratura *tout court*: da Boccaccio a Maupassant a Cechov fino a Pavese e Vittorini. Come specifica la scrittrice Nadia Terranova nell'introduzione,

esiste davvero la letteratura per ragazzi, e cosa la distingue dalla letteratura *tout court*? È sufficiente che sia contrassegnata da un'etichetta che avvisi: "Questo libro possono prenderlo in mano soltanto le persone che non hanno ancora compiuto un certo anno di età"? [...] Siamo abituati a immaginare un ragazzo che chiede di leggere un libro che gli adulti, per ragioni misteriose, reputano non adatto a lui; siamo meno abituati a considerare credibile un adulto tentato da un romanzo per ragazzi, anzi: spesso quella tentazione viene nascosta, persino vergognandosene un po'. I grandi scrittori, invece, ci insegnano che i buoni libri non sono vincolati a una fascia d'età, che niente è precluso ai veri lettori, e che bisogna a pieno titolo inserire i romanzi di formazione nella letteratura più nobile e seria. Italo Calvino approda a cinque capolavori che possono essere letti e amati a più livelli, dall'infanzia all'età adulta [...]¹¹.

⁹ F. TRONCI, *Letteratura senza tempo. Forme e modi per l'educazione dell'immaginario infantile*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 2.

¹⁰ Ivi, p. 7.

¹¹ N. TERRANOVA, *Introduzione a Il romanzo come mondo. Cinque capolavori*, in I. CALVINO, *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2021, pp. 129-130.

Le opere letterarie cui si riferisce Terranova, scelte da Calvino a *exempla* del loro essere crossover (senza “perdere” minimamente in qualità estetica) sono *I viaggi di Gulliver* di Swift, *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes, *Le confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, persino *I promessi Sposi* di Alessandro Manzoni¹², vale a dire romanzi che non nascono “per” l'infanzia ma che spesso *dall'*infanzia attingono, che sia uno sguardo fantastico, una complicità nel gioco, un guizzo narrativo. È così che la letteratura giovanile, come sottolineava Tronci, non si caratterizza tanto come genere, ma quasi come una provenienza, una geografia (dell'anima e del corpo, certo), al pari, per fare un esempio, della letteratura “nordamericana” o “orientale”: infanzia, dunque, come età, ma anche come regione specifica in cui vivono i bambini e le bambine, i ragazzi e le ragazze prima di “migrare” nel vasto continente della adultità¹³. Tornando a Calvino, lo scrittore italo-cubano continua questa selezione antologica per ragazzi scegliendo brani, nella sezione “Osservare e descrivere. Dai bruchi alle nuvole”, che appartengono alla “grande” (come se “piccola” fosse un aggettivo negativo...) letteratura mondiale di tutti i tempi. E così troviamo passi dal *De rerum natura* di Lucrezio, dagli *Scritti letterari* di Leonardo Da Vinci, da *Il Saggiatore* di Galileo, dalle *Storie naturali* di Jules Renard (l'autore di *Pel di carota*), da *Moby Dick* di Herman Melville, da *Lo specchio del mare* di Joseph Conrad, persino da *Verso la Certosa* di Carlo Emilio Gadda, e da molti altri. È interessante inoltre notare come quella che inizialmente era stata progettata come una raccolta antologica per le scuole sia poi risultata tutt'oggi ancora valida come libro, come lettura libera, vale a dire ben oltre le aule scolastiche cui avrebbe dovuto essere confinata. Questo “sconfinamento” (peraltro tipico di tutta la grande, vera letteratura dall'infanzia) dovrebbe farci ragionare

¹² Qui la visione di Calvino si scontra con quella dello studioso (e anche scrittore per ragazzi) Ermanno Detti, autore negli Anni Ottanta di un saggio di grande successo, *Il piacere di leggere*: a detta di quest'ultimo il romanzo storico di Manzoni sembra non reggere non tanto alla prova del tempo (ci mancherebbe), quanto “alla prova dell'età”. Secondo Detti l'opera con protagonisti Renzo e Lucia avrebbe bisogno di adattamenti, specie nel registro stilistico e linguistico, per poter essere non solo compresa, ma persino “accettata” dalle nuove generazioni. I promessi sposi, insomma, avrebbero bisogno di una riscrittura o riduzione (era dello stesso avviso anche don Lorenzo Milani), altrimenti andrebbero – provocatoriamente, ma non troppo – vietati ai minori d 14 anni.

¹³ È anche interessante notare, ma non è questa la sede opportuna perché sarebbe meritevole di una più approfondita ricerca, come non esista un vero e proprio termine “codificato” per l'età “adulta”. “Adultità” è, infatti, una sostantivizzazione a tratti forzata, tant'è vero che il termine non esiste nel vocabolario della lingua italiana Treccani, non solo uno dei più autorevoli, ma pure uno dei più attenti ai mutamenti idiomatici.

attorno a un'ulteriore questione, ovvero il passaggio della lettura in sé da fatto educativo a educazione letteraria, come invece viene sempre a configurarsi un'opera letteraria di indiscusso valore.

Questa sorta di tendenza positiva della letteratura dall'infanzia a porsi (e a farsi porre) sullo stesso piano della sua "sorella maggiore" è indubitabilmente confermata, negli ultimi anni, pure dal fiorire (mi riferisco in special modo all'Italia) delle sezioni "per ragazzi" di celebri premi letterari "per adulti" (una definizione che di solito è legata ad altri tipi di contenuto!), come lo Strega o il Campiello. Certo, adesso – sempre provocatoriamente, ma nemmeno troppo – sarebbe il tempo di istituire anche la sezione "per adulti" nei concorsi riservati alla letteratura per l'infanzia e per ragazzi: sarebbe la chiusura di un cerchio, quello della contaminazione, e che forse servirebbe a raschiare via ancor di più la patina di "inferiorità" che la letteratura per i più piccoli si porta appresso.

Le due letterature

Come sosteneva convintamente lo scrittore Henry Miller, «nei libri per bambini che tanto ci influenzarono – intendo favole, leggende, miti, allegorie – certo l'umorismo è sciaguratamente assente. Orrore e tragedia, lussuria e crudeltà paiono costituirne gli ingredienti cardinali. Eppure è attraverso la lettura di questi libri che la facoltà immaginativa è nutrita»¹⁴. A molti, in effetti, sarà capitato – come al sottoscritto – di riprendere tra le mani e sotto gli occhi *Le avventure di Pinocchio*¹⁵ a trent'anni e oltre, ovvero non più bambini: può risultare semplice constatare come si tratti di una seconda prima volta rispetto alla lettura o all'ascolto vissuti durante l'infanzia. Di certo si tratta di una occasione inedita in cui ci si trova a scandagliare, vivisezionare, auscultare un feticcio dell'infanzia mondiale, delle infanzie del mondo. Da bambini si scandaglia, si viviseziona, si ausculta, ma con strumenti diversi, come in una paleolitica era geologica in cui re-inventare la ruota, affinare piccole primordiali lance, sentire nominare le cose della terra. Solo non più bambini, in altre parole, ci si può accorgere di quello che mancava a quel burattino (forse consciamente da parte dell'autore): ma ciò di cui difettiamo nell'infanzia è legittimo, non è non dato una volta per sempre, è solitamente ancora-non-dato. Le orecchie a Pinocchio spunteranno nel mezzo del racconto, ma ci si accorgerà che il pezzo di legno non ne

¹⁴ H. MILLER, *I libri della mia vita*, Einaudi, Torino 1976, p. 18.

¹⁵ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Newton Compton, Roma 1994.

aveva avute solo quando compariranno quelle da ciuco. E forse asini siamo stati noi a non aver capito sin da subito che così Carlo Collodi aveva dato un'occasione al suo "piccolo vegetale": non ascoltare. Sentire sì, ma senza orecchie è legittimo poter (e voler) non ascoltare.

Mentre si ripercorre questa che è anche una storia parallela di riletture, può allora accadere si facciano avanti concetti e definizioni di infanzia (prima che di letteratura) mutuati proprio da libri che non sarebbero destinati ai bambini o agli adolescenti, questione che conferma un movimento da "vasi comunicanti" tra le "due letterature" e l'impossibilità, nonché inutilità, di tracciare un confine netto. Prendiamo ad esempio un termine, un concetto che compare in un libro del poeta Valerio Magrelli: "exfanzia". Cosa significa questa parola? È "solo" un'invenzione linguistica dello scrittore contemporaneo? Il concetto compariva per la prima e unica volta in un volumetto in prosa dal titolo *Nel condominio di carne*, in cui Magrelli compiva un «esercizio di patopatologia»: al poeta, naturalmente, piace la parola, ma la parola nel gheriglio della sua etimologia, persino qualora immaginaria. *Nel condominio di carne* narrava l'origine delle sue stesse psicosi, delle sue patologie, delle sue ipocondrie: «Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia»¹⁶, scriveva. Ma questa parola, improvvisamente, ricompare ancora più recentemente, e stavolta assurda persino a titolo di un intero libro di poesie: l'ultima raccolta in versi di Magrelli s'intitola, difatti, proprio *Exfanzia*¹⁷. Nemmeno in questo caso si chiarisce in via definitiva il significato del termine, ma siamo al cospetto di un'opera che, contrariamente a ciò che potrebbe sembrare (e, al tempo stesso, in linea con un intuitivo sforzo logico), non ragiona quasi mai direttamente d'infanzia, piuttosto di vecchiaia. *Exfanzia* è il libro della senescenza, un libro anche di stanchezza, se vogliamo, e che proprio per questo ci aiuta a tratteggiare una possibile definizione del termine in questione: se nella "infanzia" (ma anche in questo caso troveremmo discordanze) è colui che non ha ancora la parola ("in-fans", dove "fans" deriva da "fari", stessa radice di fato, di parola, e di fiaba), nella "exfanzia" sarebbe colui che esce dalla parola, che da essa si congeda. E la vecchiaia, ahinoi, è sempre più angosciosamente il tempo in cui si esce dalla parola, o quasi la parola esce da noi, mentre continuiamo a trascinare il nostro corpo in qualche altrove. Ed è per questo che – anche fosse una "falsa etimologia" à la Magrelli – possiamo tendere a guardare all'infanzia non

¹⁶ V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, Einaudi, Torino 2003, p. 3.

¹⁷ Cfr. V. MAGRELLI, *Exfanzia*, Einaudi, Torino 2022.

tanto come a chi non ha ancora parola, ma piuttosto come a chi sta facendo il suo ingresso in, dentro il parlare.

In *Nel condominio di carne* Magrelli così continua il suo discorso introduttivo: «Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come. Questo referto, dunque, non vuole essere un teatro anatomico, piuttosto un susseguirsi di fotogrammi, dove quello che conta è il flusso dell'immagine, il corpo sgusciante che vibra sotto di me, la sua forma mutante tra le forme: vasi sanguigni, conchiglie di molluschi, cellette d'api, snodi autostradali, peli di uccelli, cristalli e filettature aerodinamiche»¹⁸. Il corpo sgusciante è, per definizione, il corpo bambino. Ma quel che qui ci interessa sta pure in quelle "filettature aerodinamiche". Perché qui c'è un legame con un altro scrittore italiano da poco scomparso, Daniele Del Giudice, uno dei migliori della generazione degli esordienti negli Anni Ottanta. Del Giudice ha sperimentato su sé stesso cosa significa "exfanzia": negli ultimi anni la terribile malattia dell'Alzheimer aveva ridotto notevolmente le sue capacità, evidentemente anche di parola e di scrittura. In uno dei suoi libri, *Staccando l'ombra da terra*, in cui si sofferma sulla sua passione per il volo, c'è un passo in cui racconta un aneddoto significativo della sua infanzia:

In origine, da bambino, pensavo di essere un tram e camminando facevo tutte le fermate, aprivo e chiudevo le porte con uno sbuffo d'aria tra i denti. Ma quando non ero impegnato nel trasporto urbano su rotaia mi sentivo un aeroplano: non un pilota, insisto, un aeroplano. [...] Come aeroplano nacqui dunque da un tram, come una farfalla dal baco, e come aeroplano sorvolai le strade a una certa altezza, alla quota degli occhi di un bambino, anche se amavo sfiorare il suolo con la guancia in lunghi e infanganti rasoterra. [...] L'infanzia è anche una certa quota, un certo rapporto con la terra, una questione di dimensioni che non si avranno mai più, un punto di vista ad esaurimento, di cui, una volta perduto, si perde persino la memoria. Nulla, se non gli ultimi istanti di una violenza o di una demenza, potrà mai più restituirmi all'intimità coi refoli di polvere, con le cartacce e gli insetti, con le bacche e le radici e il terriccio da cui vengo¹⁹.

Interrompiamo la citazione solo per confessare la profonda commozione di fronte a questo passaggio scritto da Del Giudice in una lingua sfavillante, dolce e precisissima nel 1994: molti anni prima di vivere quella demenza cui fa cenno proprio in questo passo, in cui forse, possiamo solo

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ D. DEL GIUDICE, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino 1994, pp. 23-24.

immaginare e augurarci, lo scrittore avrà allora rivissuto qualche specola di infanzia. O, ancora meglio, della “exfanzia” magrelliana. Ad ogni modo, quel ragionamento dello scrittore che aveva adottato Venezia a sua patria continua in una sorta di teorizzazione pedagogica dell'età infantile:

Forse trasformandomi in aeroplano io volevo soltanto essere già adulto, perché solo l'illusione della continuità ci permette di credere che il bambino e l'adulto che ne consegue siano la stessa cosa, due stadi della medesima unità, mentre l'infanzia non si sviluppa, cade semplicemente come i denti da latte, rimpiazzati da un impasto di nuova polpa, trama d'avorio e smalto, simile ma non più la stessa; il bambino e l'adulto sono due diversi generi della natura, due differenti specie e appartenenze (se non altro per quella non definitiva determinazione a sopravvivere che espone l'infante ad ogni rischio, e la cocciuta determinazione a sopravvivere che espone l'adulto a ogni ridicolo)²⁰.

Del Giudice e Magrelli, che non sarebbero scrittori “per” ragazzi, s'incontrano dunque su questo comune terreno dell'infanzia, dall'infanzia, che è un terreno comune anche di manie, come dicevamo, tanto che ancora in *Staccando l'ombra da terra* Del Giudice confessa che «del resto una mania è una mania, col tempo la si può vedere all'opera, scoprirne la continuità, riconoscere come ha lavorato sotterraneamente, quando è apparsa e come è stata nascosta e ricomposta e giustificata e trasformata in altro, messa a tacere per parlare diversamente; a mia discolpa, ammesso che io debba discolparmi, posso soltanto dire che mente e mania appartengono alla stessa radice verbale»²¹. Il bambino è un corpo e una mente che si formano, che si in-formano, e dunque anche una qualche mania che si affaccia, spinge, protende.

A tal proposito è utile allora riprendere pure il discorso sulla natura non necessariamente unitaria del bambino e dell'adulto: in fondo è, questa, una visione oggi confermata dalla più recente pedagogia e dalla comunità scientifica. Come suggerisce Giorgia Grilli, «Porre sotto un cono di luce il bambino, la natura del bambino e soprattutto la sua specificità – enfatizzata nei libri attraverso l'uso di metafore e d'immagini poetiche (l'essere fatto di fibra vegetale, il possedere le ali o la capacità di volare, il sentirsi a casa non negli spazi domestici ma in un “altrove”, il condividere tratti essenziali con il mondo animale) – ha trasformato la letteratura per l'infanzia in un discorso che, di fatto, da quel momento, mette in discussione l'umano

²⁰ Ivi, p. 24.

²¹ Ivi, p. 25.

come lo conosciamo, o mette in discussione ciò che possiamo considerare propriamente “umano”»²². Grilli si riferisce a un momento specifico, quello in cui Darwin dà alle stampe la sua ricerca su *L'origine delle specie*, ma in particolare quando lo stesso scienziato, qualche anno dopo, nel 1877, pubblica un libro meno noto, *A biographical sketch of an infant*. Si tratta di uno studio minuzioso del comportamento e, naturalmente, dei cambiamenti osservati su suo figlio William fin dal primo giorno di vita: mai prima, nemmeno nel più pedagogico *Emilio* di Rousseau, il bambino era stato tanto al centro di una osservazione così acuta ed “entomologica”, come ha modo di definirla Grilli: di lì in avanti si «problematizza la visione dell'adulto quale meta inevitabile e finale. L'alterità dell'infanzia, cioè, lungi dal voler essere quanto prima neutralizzata o eliminata [...], inizia a far riflettere, diventa in se stessa degna di essere indagata, raccontata, se possibile esasperata per poter essere meglio osservata»²³.

Questa alterità viene coltivata, sì, dunque, soprattutto a partire dalla fine del XIX secolo, ma troverà una conferma schiacciante proprio nella produzione letteraria per l'infanzia di circa un secolo dopo. In particolare in Italia, infatti, gli Anni Ottanta del Novecento segnano uno spartiacque nella pubblicazione di opere in cui lo scontro tra mondo adulto e mondo bambino diventa quasi insanabile, «due universi che sembrano non poter entrare in contatto, come fossero razze differenti»²⁴. L'esempio più lampante è costituito dal lavoro di Roahl Dahl, che dagli Anni Ottanta ha rivoluzionato la scrittura e la letteratura per ragazzi. Secondo Antonio Faeti, infatti, le “nuove” proposte poste in essere dalla letteratura per l'infanzia (specie negli ultimi trenta/quaranta anni) «sono finzioni nate da altri dubbi, create per dialogare con nuove ansie, per dar conto di inestricabili difficoltà e chiedono, come è sempre avvenuto, del resto, chiavi di lettura davvero preparate per nuovi usi e nuove prospettive»²⁵. Già nel 1995 Faeti era consapevole che l'espressione «“Storia della Letteratura per l'Infanzia”, ovvero quella prevalentemente usata per le cattedre universitarie, è oggi imprecisa, non completa, inadatta a dar conto davvero di come poi si presenta l'ambito a cui si riferisce. Completata con l'aggiunta di “e per l'Adolescenza”, la dizione sarebbe più adatta a dar conto di come si è evoluto e potenziato

²² G. GRILLI, in AA.VV., *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Edizioni Junior, Parma 2020, pp. 36-37.

²³ Ivi, p. 37.

²⁴ HAMELIN (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin, Bologna 2011, p. 196.

²⁵ A. FAETI, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per l'infanzia*, Bompiani, Milano 1995, p. IX.

questo spazio editoriale, e forse porrebbe nuovi, ma inevitabili problemi di qualificazione e di differenziazione»²⁶.

D'altro canto, come sostiene – e conferma – anche Stefano Calabrese,

è l'intero comparto della letteratura per l'infanzia che si sta profondamente ristrutturando, se non altro perché la soglia della pubertà, oltre la quale un bambino diviene un adolescente, si è abbassata in mezzo secolo di almeno quattro anni. Con due conseguenze: in primo luogo l'adozione da parte del romanzo per adulti di morfologie caratteristiche della letteratura per l'infanzia – innanzitutto il realismo magico, ma anche il personaggio collettivo, oggi dominante in scrittori popolari come Michael Crichton o in autori più cool come Irvine Welsh; in secondo luogo la tendenza della globalizzazione a far circolare prodotti crossover (va rammentato che i lettori di Harry Potter di età inferiore ai quattordici anni costituiscono solo il 60% degli estimatori della Rowling), ciò che ha sottratto alla letteratura per l'infanzia il diritto di governare i testi destinati agli adolescenti, ormai annessi al mercato della lettura per adulti. [...] Esclusa per antonomasia dai ranghi della dignità culturale sino a pochi decenni fa, la letteratura per l'infanzia ha dunque da un lato fatto ingresso nei comparti alti della letteratura – il nome di Salman Rushdie è del tutto indicativo di scrittori che non distinguono più i modi del fiabesco per l'infanzia da quelli del romanzo realmagico per adulti –, dall'altro ha ristretto i propri confini al mondo ludico e malleabile dei pueri. Ciò che le regala certamente un radioso futuro²⁷.

Certo, anche i libri per ragazzi e ragazze non sfuggono a talune logiche commerciali, ma, «mentre molte case editrici specializzate rischiano di trasformarsi in produttrici di spazzatura da supermercato, di best seller inventati e tutti uguali o di semplici supporti al prodotto televisivo e cinematografico, il meccanismo di incanto/disincanto/reincanto (suscitare il desiderio, soddisfarlo frettolosamente, innescare sulla saturazione desideri in apparenza nuovi e in realtà sostanzialmente identici) sul quale si basa l'iperconsumo funziona a pieno regime, quasi a confermare quanto Marshall McLuhan scriveva nel 1951: "Il processo attraverso cui, nel campo dell'abbigliamento, la moda produce uniformità, mentre pretende di venire incontro alla passione del pubblico per la diversità e il cambiamento è

²⁶ Ivi, p. XI.

²⁷ S. CALABRESE (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista*, Rizzoli, Milano 2011, pp. 34-35 (ebook).

ugualmente vero nell'industria del libro»²⁸. Per evitare, insomma, quella che molti inquadrano come una catastrofe, specie perché riguarderebbe in primis un pubblico di bambini in crescita, occorre una «letteratura che presuppone il suo lettore invece di crearlo»²⁹. E anche questo, al solito, è un concetto valido per la letteratura tutta, specie se proviene dall'infanzia, quel campo comune in cui abbiamo corso per diventare (in fretta, ci dicevano e ci dicevamo) uomini e donne.

I capitoli presentati in questo volume intendono esplorare proprio i temi trattati in questa introduzione: la contaminazione dei linguaggi, la difficile definizione di infanzia e di letteratura ad essa rivolta, nonché l'incontro con la letteratura *tout court*, l'allargamento del pubblico dei libri per ragazzi e soprattutto degli albi illustrati, dove parola e immagine si fondono in un complesso e sfaccettato dispositivo letterario e pedagogico, nonché in una “scrittura estesa” che unisce età infantile ed età adulta.

²⁸ F. LAZZARATO, *Nota all'edizione italiana*, in J. ZIPES, *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Mondadori, Milano 2002, p. 10.

²⁹ Ivi, p. 14.

Ho anticipato alcune riflessioni presenti in questo volume nei seguenti articoli: *Lezioni americane. Leggere Calvino attraverso McLuhan, per una pedagogia dell'immaginazione*, in "Educazione. Giornale di pedagogia critica", IX, 2-2020 (cap. 2); *L'a-scrittura immagini. Il mondo post-alfabetico del Web, l'avanzare della complessità e la sfida dell'educazione*, in "Policlic", n. 17, 2022 (cap. 3); *Pinocchio senza orecchi*, in "Rpd. Ricerche di Pedagogia e Didattica", 15, 2-2020 (cap. 4); *Il gioco, la morte, l'infanzia*, in "LINK – Idee per la tv", 25 novembre 2021, *Il corpo libro: teatro per bambini da 0 a 18 mesi. Un'esperienza dal Festival "Tuttestorie"*, in "Doppiozero", 3 novembre 2021, *Bambini "anfibi"*, in "Antinomie", 14 aprile 2022, e *Nel paese della tempesta selvaggia*, online su "Minimaet-moralia", 12 dicembre 2019 (cap. 5). Il cap. 1 è inedito.

Ringrazio per il costante confronto e i preziosi consigli studiosi e studiosi verso le quali e i quali nutro stima e affetto: Leonardo Acone, Susanna Barsotti, Emy Beseghi, Lorenzo Cantatore, Carmela Covato, Roberto Farné, Paolo Granata, Marshall McLuhan, Chiara Lepri, Gian Piero Maragoni, Martino Negri, Emanuele Scotto, le libraie di "Tutte Storie" e Francesca Succu della Biblioteca Metropolitana Ragazzi di Monte Claro a Cagliari. Grazie a Flavia, che accoglie con curiosità i miei frequenti viaggi nelle terre dell'infanzia.

s.d.b.

1.

Alice is the message.

McLuhan e la letteratura per l'infanzia come chiave interpretativa del reale

«A cosa serve un libro senza figure e dialoghi?»

L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*

La favola mcluhaniana

Nella notte tra il 30 e il 31 dicembre 1980 a Toronto, per una emorragia cerebrale, si spegneva a 69 anni il pensatore canadese Marshall McLuhan, il “guru”, il profeta dei media. O anche il filosofo, il critico, l’educatore. “Si spegneva”: come diremmo di un televisore, come forse non diremmo di un computer o uno smartphone, costantemente accesi – chi spegne davvero i suoi dispositivi? Sempre acceso resta anche il pensiero di questo inclassificabile studioso: intellettuale, critico letterario, massmediologo, per alcuni solo un mistificatore, un provocatore. «I nuovi media accendono il “generalismo”, l’interdisciplinarietà, mortificando, spegnendo il settorialismo, la specificità»: anche soltanto riferendosi a questa citazione, è difficile dargli torto in un mondo, specie quello accademico, che prova a rompere le barriere tra le discipline, tra le “materie”. Così McLuhan ha provato a scardinare la riflessione, il metodo d’indagine, attingendo, per esplorare i media, dalle categorie della critica letteraria, e viceversa, e persino dagli strumenti stessi offerti dalla letteratura, anche di quella che definiamo letteratura per l’infanzia. O innestando nello studio dei mezzi di comunicazione le “novità” offerte dalle scoperte nel campo della fisica, il nuovo approccio alla conoscenza fornito dalla scienza, una scienza sempre meno comprensibile, come spiega Benjamin Labatout in *Quando abbiamo smesso di capire il mondo*¹.

Nel 1968 arrivò in Italia, per i tipi Feltrinelli, un’opera che già nel titolo dissacrava il motto con cui McLuhan è “condannato” a essere noto (e lui per primo lo aveva capito): rovescia il celebre “the medium is the

¹ B. LABATOUT, *Quando abbiamo smesso di capire il mondo*, Adelphi, Milano 2020.

message” in *The medium is the message (Il mezzo è il massaggio, 1968)*. Nessun errore di stampa o di traduzione, e il titolo italiano *Il medium è il massaggio* non restituisce nemmeno appieno la portata – appunto – di quel messaggio: *massage* in inglese è anche *mass age*, l’età di massa (mentre *mess age* sarebbe, allora, l’età del caos), il cuore di molti studi novecenteschi e dello stesso McLuhan. Una intuizione formidabile e folgorante: il libro in questione vorrebbe anche allontanarsi dal libro stesso, dal formato libro e, ancora una volta, dalle classificazioni. McLuhan lo scrive insieme a Quentin Fiore, graphic designer allievo della New Bauhaus di Chicago che si dimostra “il più anarchico possibile muovendosi all’interno dei limiti della costruzione del libro”, secondo la definizione di Steven Heller. Ma McLuhan avrebbe fatto di più: lo fece prima e dopo, e continua farlo oggi. C’è difatti un’altra opera ancora mai tradotta in italiano che supera ancora di più quei confini: intraducibile per definizione, *Counterblast* è al contempo definizione intraducibile. Prendendo le mosse dalla rivista “Blast” dell’artista Wyndham Lewis, il canadese risponde con un libro che dà alle stampe per la prima volta nel 1954, ma che nel 1970 si arricchisce del contributo grafico decisivo di Harley Parker. McLuhan avrebbe parlato di un libro “verbo-visuale”: testo e immagine sono difficilmente separabili, anche graficamente, proprio come in molta letteratura per l’infanzia, ed è per questo che è assai arduo tradurlo. Volutamente, viene da pensare, visto che lo studioso di media era primariamente un critico letterario e un amante di James Joyce, che ha fatto dell’intraducibilità una cifra, una sfida, una vetta. Lo si vede soprattutto per i continui riferimenti al *Finnegan’s Wake* in *Guerra e pace nel villaggio globale* (1968, ma tradotto in Italia solo nel 1995), altro esperimento “verbo-visuale”, ma meno sfrontato, e nelle citazioni continue allo scrittore irlandese, come quando riporta che James Joyce definì il tubo televisivo “il cannone sulla barricata della luce”.

Si è verificato, con McLuhan, un *misunderstanding* di fondo che restituisce anche parte della complessità del nostro tempo. *Misunderstanding* non è un termine usato di straforo: in Italia ci son voluti oltre 50 anni per correggere il titolo *Gli strumenti del comunicare* in *Capire i media*, semplicemente e letteralmente la traduzione di *Understanding media*, l’opera con cui il canadese, agli albori degli Anni Sessanta, si fa conoscere oltreoceano per divenire pietra miliare del pensiero del Novecento. Concetti (perché insistere a chiamarli “slogan”?) come “villaggio globale” e “media caldi e media freddi” sono stati praticamente assimilati da subito persino nella vulgata popolare, non solo in ambito specialistico, tanto che non è parso quasi mai necessario per addetti ai lavori e non, sin dall’inizio, specificarne l’autore. È un sintomo importante: McLuhan è stato letto primariamente come fonte secondaria, attraverso i manuali, e poco direttamente, ciò nonostante

il suo pensiero si è insinuato ovunque, anche nel cosiddetto “immaginario”. Nell’opera cinematografica *Due o tre cose che so di lei* del 1967 Jean-Luc Godard sembra tradurre visualmente la lezione di Marshall McLuhan. Guardare il film del regista francese della *Nouvelle Vague* è un’esperienza provante: somiglia alla lettura di un libro in cui, sotto le parole, spesso scorrono immagini cinematografiche. Un’operazione, ancora, “verbo-visuale”: occorre decidersi su cosa concentrarsi, parola o immagine? In fondo se lo chiede Godard stesso nel film (citando anche Wittgenstein): «Il linguaggio umano è il limite del mondo, il mio linguaggio è il limite del mio mondo. [...] C’è sempre più concorrenza tra parola e immagine. Si può persino arrivare a dire che vivere nella nostra società è quasi come vivere in un immenso fumetto, eppure la parola in sé non è in grado di definire perfettamente l’immagine». L’ultimo fotogramma della pellicola con protagonista Marina Vlady è un prato verde su cui sono sparsi alcuni dei prodotti di consumo più diffusi: chewingum, detersivi, saponi, caffè, lattine di bevande. Vengono in mente le pagine de *La sposa meccanica* di Marshall McLuhan, l’opera d’esordio in cui, à la Roland Barthes (di certo anche ispirazione godardiana), lo studioso analizza la società attraverso la stampa di libri, pubblicità, manifesti, periodici, oggetti d’uso comune quotidiano): lo fa in una maniera del tutto peculiare, con uno stile allucinatorio che fa storcere il naso ai più.

In *Marshall aveva ragione* Gianpiero Gamaleri, sociologo tra i maggiori studiosi italiani di McLuhan, ha raccolto in volume riflessioni originali e un’attualizzazione del pensiero meluhaniano, con il merito di ridare luce a testi già editi ma oggi di difficile reperimento. A partire dalla concettualizzazione della “temperatura” dei media che McLuhan illustra in *Understanding media*, Gamaleri ricava una considerazione: “il vuoto vale più del pieno”. Vale a dire: se McLuhan ci dice che il mezzo è il messaggio, che la forma con cui si veicola ne modifica il messaggio stesso, se ci suggerisce che la televisione è “fredda” perché prevede la cooperazione dello spettatore come nel caso di un mosaico, allora significa che più esiste un vuoto da colmare e più questo vuoto assume pregnanza, significato. Ma forse McLuhan ci sta dicendo qualcosa di ancora più profondo. Ci avverte che la saturazione (della forma attraverso il contenuto) paradossalmente ci dice meno di qualche cosa che deve essere riempito, co-riempito (la cooperazione del lettore di Eco, certo, anche). Gamaleri nel suo volume giustamente sottolinea il carattere di assoluta pregnanza che hanno rivestito episodi per noi estremamente singolari legati all’emergenza della pandemia tuttora in corso. Tra questi, come esempio calzante vista la conversione al cattolicesimo di McLuhan, «La benedizione “Urbi et Orbi” di Papa Francesco del 27 marzo 2020 – solo davanti alla basilica vaticana, su una piazza San Pietro deserta, battuta dalla pioggia, con le sole immagini del crocifisso di

San Marcello e della Madonna – ha avuto su tutti noi un impatto senza precedenti, destinato a rimanere emblematico di questo evento della storia»². Potremmo citare anche la Via Crucis deserta, ma non è esatto definire questi due episodi “deserti”. Nel vuoto di piazza San Pietro spiccava il pieno di una personalità come quella del Pontefice, proprio come nel vuoto dell’Altare della Patria il 25 aprile 2020 si ergeva il pieno rappresentato dal Presidente della Repubblica Mattarella: la presenza di questa parte di pieno all’interno del vuoto ne ha esaltato la rilevanza. Vale a dire: il vuoto e il pieno non esistono se non compenetrati, mixati, incastonati, come non esiste il silenzio, se non come assenza di rumore, e viceversa. E come c’è del caldo evocato nei media freddi così come del freddo innescato dai media caldi. La pandemia e le restrizioni per limitare il contagio da Covid-19, in definitiva, hanno capovolto il rapporto figura-sfondo, hanno posto il vuoto in una posizione di dominanza rispetto al pieno, e ciò ha naturalmente sconvolto il nostro modo di vedere il mondo, di percepire la nostra posizione nel mondo.

Per comprendere meglio questa dinamica ci viene in soccorso un altro volume appena pubblicato, che sarebbe rivolto principalmente a un pubblico a partire dai 5 anni. Un pubblico di bambini, sì, bambini a cui McLuhan ha guardato per tutta la vita. Perché aveva compreso due questioni: la prima, che l’educazione è il compito dell’umanità del futuro; la seconda, che la letteratura per l’infanzia è un campo pregno di metafore, e i media, in quanto estensioni dell’uomo, sono anch’essi metafore, proprio come il (e a partire dal) linguaggio. Cristina Bellemo e Luana Virardi hanno scritto e illustrato, manco a farlo apposta, *Pieno vuoto*: in questo albo il pieno e il vuoto s’incontrano e sanno di non essere inter(n)amente separati. Si tratta di un *picturebook* estremamente poetico che utilizza linee molto semplici per comunicare qualcosa di estremamente complesso: l’inseparabilità ad esempio, del rapporto figura/sfondo, altro tema caro proprio a McLuhan. È il vuoto che definisce il pieno o viceversa? Ad esempio, se si è «pieni di parole», si è necessariamente «vuoti di silenzio». «Vorresti sapere il pieno?», chiede nella storia illustrata il signor Pieno. «E tu, vorresti sapere il vuoto?», chiede il signor Vuoto. Allora signor Vuoto prova a entrare in signor Pieno, ma signor Pieno è troppo pieno. E naturalmente se signor Pieno prova a entrare in signor Vuoto, quest’ultimo per definizione non contiene spazio. Soluzione: staccarsi a vicenda un pezzetto di vuoto e di pieno. Pezzetto che richiama alla memoria un altro straordinario autore di *picturebooks* per l’infanzia, Leo Lionni, anche per il tema della compenetrazione,

² G. GAMALERI, *Marshall aveva ragione. Le intuizioni di McLuhan 40 anni dopo*, Armando, Roma 2021, p. 10.

e dunque della non compartimentazione, della “liquidità” delle materie e della materia. Vuoto, in questa storia di Bellemo e Virardi, non si riempie, ma si compie conoscendo la “pienità”: «Per la prima volta fu sazio». Pieno non si svuota, ma si compie conoscendo la “vuotità”: «Per la prima volta ebbe fame». Infine «Qualcosa di straordinario era accaduto, anche se nessuno se ne era accorto»³: qualcosa di straordinario stava accadendo, anche se nessuno se ne accorgeva. È quello che ha provato a dimostrare per tutta la vita Marshall McLuhan, gettandosi nell’esplorazione del reale attraverso una sonda, annotando percezioni, anche e soprattutto a partire dagli stimoli offerti da una florida letteratura per l’infanzia.

Secondo la brillante tesi di Elena Lamberti, grande esperta di Marshall McLuhan con una solida formazione letteraria, il percorso del pensiero del canadese che ha rivoluzionato il XX secolo nell’approccio ai media potrebbe persino essere letto come una favola, in particolare per le opere che pubblica nel decennio degli Anni Sessanta, un periodo straordinariamente proficuo e che, difatti, regalerà estrema notorietà all’autore di *Understanding media*. Secondo Lamberti

Tale favola racconta la storia della interazione tra l’uomo e il suo ambiente e poggia su un assioma principale dal quale, poi, come in ogni favola che si rispetti, si potrà tentare di trarre una morale, un insegnamento: ogni “mezzo”, ogni “artefatto” costruito dall’uomo, sia esso strumentale o astratto (dalla ruota alle teorie scientifiche) costituisce una “estensione”, un “prolungamento” dello stesso uomo (fisico o intellettuale, ovvero di una parte del suo corpo o di una sua facoltà/funzione): la parola “estende” il pensiero, la ruota “estende” il piede, l’abito “estende” la pelle e così via. [...] Ogni mezzo mentre “estende” una parte del corpo o una funzione, ne inibisce, addormenta, “ipnotizza” altre, poiché il nostro sistema nervoso centrale innesca un meccanismo di “protezione” che induce quella che, in termini tecnici, viene definita “autoamputazione” [...]. Alla base delle investigazioni mcLuhane sta così il paradosso della “Estensione/amputazione”: ogni tecnologia reca in sé elementi di “progresso” ed elementi “narcotizzanti” ed è proprio l’interazione tra questi due ordini di “effetti” a determinare nuove situazioni ambientali e, quindi, nuove dinamiche relazionali⁴.

Un ragionamento, quello di McLuhan, che sembra del tutto plausibile sebbene, non lineare, non di immediata comprensione, ma di certo innovativo nel campo delle scienze sociali, e che per questo tratterà un segno indelebile nel Novecento nell’approccio all’analisi dei media: un’analisi

³ Cfr. C. BELLEMO, L. VISCARDI, *Pieno vuoto*, Topipittori, Milano 2020.

⁴ E. LAMBERTI, *Marshall McLuhan*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 60-63.

che non può darsi se non attraverso il ricorso a scienze “sorelle”, dalla biologia alla psicologia, dalla pedagogia all’ingegneria elettronica, passando senza soluzione di continuità lungo il crinale della letteratura e delle arti. Un intervento su McLuhan della studiosa Lamberti è inserito anche, a conferma della “favola” mcluhaniana, in un volume collettaneo che nel 2011 ha celebrato i cento anni dalla nascita del pensatore canadese, un numero monografico della rivista “Link – Idee per la televisione” in cui il nome in (termo)copertina⁵ di Marshall McLuhan è stampato con caratteri tipografici di chiaro stile disneyano; in quarta la domanda delle domande: «Perché un oscuro professore di letteratura inglese è diventato il più importante studioso di media della storia?»⁶.

All’origine delle analisi mcluhaniane risiede, dunque, il paradosso “estensione (o amplificazione)/amputazione”: un paradosso, tra i tanti, che si verifica costantemente anche nell’opera più nota di Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, dove la vicenda, oltre che su evidenti *nonsense*, s’impenna sulle continue estensioni (o amplificazioni: anche in caso di “riduzione” delle dimensioni, la protagonista altera il suo “sensorio”, le sue percezioni si amplificano, si ampliano nella macrosomia come nella microsomia) di Alice e sulle (annunciate) amputazioni da parte della Regina. L’accostamento è confermato dal fatto che i riferimenti di McLuhan al capolavoro di Lewis Carroll abbondano in tutta la sua opera, affiancandosi curiosamente, per quantità e qualità, ad un altro autore con cui lo studioso canadese continuamente si confronta, James Joyce, specie per l’*Ulisse* e il “quasi illeggibile” *Finnegan’s Wake*. Lo stretto rapporto con il matematico-scrittore Charles Lutwidge Dodgson è, naturalmente, con entrambi i lavori di maggiore notorietà al grande pubblico, *Alice nel Paese delle Meraviglie* del 1865 e *Alice Attraverso lo specchio* del 1871, due opere che hanno rivoluzionato sia la letteratura per l’infanzia che la letteratura *tout court* a partire dalla seconda metà dell’Ottocento. Che sia pleonastico e al contempo irriducibile in questo contesto una tale diversificazione di “genere letterario” è fuor di dubbio, ma vista la pregnanza che riveste la letteratura per l’infanzia all’interno del pensiero di McLuhan, di pari passo alla letteratura “tutta”, è bene anche soltanto precisare che ad oggi la letteratura per l’infanzia come disciplina

⁵ La copertina del volume è realizzata con una divertente tecnica fotosensibile: scaldandola, difatti, il volto di McLuhan lascia il posto ad una immagine “hot”, voluto ed evidente richiamo alle copertine di «Playboy», mensile cui il canadese rilasciò una importante intervista nel 1969.

⁶ Cfr. AA.VV., *Marshall McLuhan 1911-2011*, Link-Rti, Cologno Monzese (Mi) 2011.

assume – a ragione – tratti di sempre maggiore autonomia e autorevolezza, e, mentre il pubblico della letteratura non sembra essere sempre anche quello dell’infanzia, è piuttosto sovente vero il contrario. Secondo Lorenzo Cantatore siamo ormai «di fronte a una letteratura per l’infanzia perennemente al crocevia fra diverse esperienze culturali», perché sia dato per acquisito una volta per tutte che «la letteratura per l’infanzia sia letteratura *tout court* e che, di base, abbia bisogno dei grandi modelli della critica letteraria per essere compresa, interpretata, valorizzata, valutata, selezionata, mediata»⁷. Al contempo parlare di critica letteraria e di critici letterari in un frangente storico in cui tale disciplina e tali soggetti sembrano entrati in crisi nei loro ruoli significa forse guardare ad essi come a un individuo «domatore di fantasmi», vale a dire un «tecnico di un rituale pedagogico collettivo, che fa passare in conoscenza attraverso le immagini culturalmente dominate gli elementi assediati, le intensità scatenate dall’artista (che potremo chiamare cacciatore di fantasmi)»⁸.

Allora non è soltanto una coincidenza che proprio Marshall McLuhan, noto a tutti come “profeta dei media”, massmediologo, “sacerdote della cultura pop”, sia in realtà primariamente un critico letterario: la tesi di dottorato che discute a Cambridge nel 1943 è sulla figura del letterato inglese Thomas Nashe, esponente di quel gruppo di scrittori rinascimentali noti come *University wits* (begli ingegni letterari, potremmo dirli) e maestri di uno stile aforistico, fondato sui giochi di parole, sui paradossi. Lo studio su Nashe permette a McLuhan di portare avanti un’analisi comparata dell’evoluzione delle arti del “trivium”, ovvero la grammatica, la dialettica e la retorica, ma soprattutto gli permette di sviluppare e adottare per tutta la vita uno stile d’indagine e di scrittura molto simile: McLuhan è noto, difatti, proprio per scritti impregnati di humour, aforismi, apparenti paradossi, fulminee illuminazioni, ovvero quelle che saranno definite “sonde”, con cui si getta per primo a “esplorare” il mondo dei media. Il primo paradosso è rappresentato, dunque, dall’interesse di un letterato “puro” come McLuhan nei confronti dei nuovi linguaggi della comunicazione, o meglio nell’applicazione di quella metodologia d’indagine di tradizione umanistica ai media, ai mezzi di comunicazione di massa e alle nuove tecnologie. Per questo e altri motivi non potevano sfuggire a McLuhan i paradossi della letteratura per l’infanzia, quel linguaggio saturo di metafore e immagini, e

⁷ L. CANTATORE, *La letteratura per l’infanzia e le forme della storia*, in AA.VV., *In cerca di guai*, cit., p. 14.

⁸ C. BOLOGNA, *Ritratto del critico da domatore di fantasmi*, in J. STAROBINSKI, *Ritratto dell’artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984, p. 17.

in particolare, come tenterò di suggerire in questo lavoro, le contraddittorie logiche del *nonsense* sviluppate da Lewis Carroll nelle sue due principali opere. È utile sottolineare sin d'ora che molti dei riferimenti McLuhaniani a *Alice in Wonderland* sono, a essere precisi, ad *Alice underground*⁹, ovvero in assoluto la prima versione manoscritta della storia, corredata da disegni dello stesso matematico scrittore, che Carroll donò prima “a voce” e poi *brevi manu* alla “vera” protagonista, la piccola musa ispiratrice Alice Pleasance Liddell, precisamente il giorno di Natale del 1964. Si tratta della prima versione originale di quella vicenda divertente e surreale che poi sarà pubblicata l'anno successivo dall'editore inglese MacMillan col ben noto titolo di *Alice in Wonderland* e che poi proseguì con le *Avventure attraverso lo specchio*.

L'interesse di McLuhan nei confronti della letteratura per l'infanzia corre lungo tutta la sua intera opera, da *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, suo primo libro uscito negli Stati Uniti nel 1951, sino ai suoi saggi più famosi, ma soprattutto in quelli, come *Il medium è il massaggio* e *Guerra e pace nel villaggio globale*, che si configurano come qualcosa che va oltre il libro tradizionale, in cui la componente “verbo-voco-visuale” si dipana attraverso il discorso dell'autore. Secondo McLuhan il mondo dell'infanzia presenterebbe da sé una logica del fantastico che l'adulto poi cerca semplicemente di ricreare, ma tutto è già, in origine, nella mente del bambino come in quella dell'artista. Lo studioso canadese, che si definirà sempre un “esploratore” (più che un “esplicatore”) dei media e dei loro effetti, sembra incarnare proprio questo stupore infantile, e i suoi accostamenti somigliano non di rado a un'opera letteraria o artistica, in linea con lo spirito di altri scrittori e critici letterari a lui coevi. Seguendo il filo di illuminanti coincidenze letterarie, ad esempio, nello stesso anno, il 1968, in cui esce in Italia per Feltrinelli *Il medium è il massaggio* di McLuhan, Angelo Maria Ripellino raccoglie per Einaudi alcuni suoi interventi critici sulla letteratura slava in un libro che intitola *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, una riflessione che richiama la carrolliana idea di letteratura in Wonderland, ma anche la McLuhaniana concezione di letteratura come itinerario nel meraviglioso mondo dei media. Lo slavista italiano, peraltro poeta finissimo e straordinario, scrive nell'introduzione: «Ho rintracciato analogie e concordanze fra il lavoro verbale e le zone contigue delle arti e della cultura: oreficeria, balli in maschera, jazz, pirotecnica, cinema, arredamento [...]. Sì, l'analogia porta lontano, e si pavoneggia, rompendo i

⁹ Cfr. L. CARROLL, *Alice Underground. Con il manoscritto illustrato dell'autore*, Stampa Alternativa, Viterbo 2002.

confini storici, ma io credo che il critico non debba temere gli accostamenti abusivi, gli agganci paradossali, le iperboli, gli anacronismi»¹⁰. Da qui possiamo tornare a McLuhan, perché sembra una dichiarazione d'intenti scritta dallo stesso studioso canadese.

In un articolo intitolato *Da Gutenberg a Batman* apparso su «Vogue» nel 1966 (trascrizione di un discorso pubblico tenuto alla Anneberg School of Communication), Marshall McLuhan, col suo stile inconfondibile (o iconfondibile, per usare un gioco di parole congeniale) e la sprezzante capacità di disorientare e ri-orientare sin dal titolo, sostiene:

Oggi ci sembra di stare leggendo in gran parte forme puerili di fantascienza, che occupano un mondo infantile che è in realtà molto più fantastico ed eccitante di ogni altra cosa sognata dalla fantascienza. Nel nostro ambiente in rapida evoluzione, una tecnologia si avvicenda ad un'altra a distanza di pochi mesi. Ad esempio, la TV a colori è una nuova tecnologia, un nuovo mezzo, non solo un'aggiunta di colore al vecchio medium televisivo. Un modo in cui possiamo riconoscere l'arrivo di una nuova forma è notare il suo potere di far rivivere quelle vecchie. Batman è un esempio. Come la rinascita dell'intrattenimento da fumetto di qualche anno fa, sembra essere una risposta alla novità della Tv a colori. L'immagine della maschera di Batman ha molte delle caratteristiche iconiche dell'arte bizantina. La TV a colori dona una nuova spinta alle scienze tattili, rispetto alla TV in bianco e nero. Il mondo del fumetto e del cartone animato è multi-sensoriale e non solo "visivo"¹¹.

McLuhan si sta riferendo al fatto che, secondo le sue analisi, la tv è un mezzo freddo in quanto stimola il fruitore a "riscaldarlo", completando ciò che vede (un mezzo caldo, più "pieno" di dettagli, al contrario, non chiede di essere raffreddato, dunque meno cooperazione da parte del fruitore): le immagini televisive sono punti di luce che, come in un mosaico o nelle vetrate istoriate o nei dipinti di Seurat, vanno messi in relazione dalla mente di chi osserva per formare le figure. Ennesima coincidenza: a Oxford, dove il reverendo Dodgson (oltre che alter ego di Lewis Carroll, anche un altro da sé) studiò e insegnò, sono impresse nella "Dining Hall" del Christ

¹⁰ A.M. RPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi 1968, p. 8.

¹¹ M. MCLUHAN, *From Gutenberg to Batman*, trascrizione del discorso tenuto da McLuhan alla Anneberg School of Communication, Pennsylvania, 28 aprile 1966, ripubblicato col titolo *Great Change-overs for You*, in «Vogue», n. 1, 1966, pp. 60-63, in N. PENTECOSTE (a cura di), *Marshall McLuhan nello spirito del suo tempo*, Armando, Roma 2015, pp. 171-172.

Church College di Oxford alcune immagini iconiche di *Alice in Wonderland* e *Through the looking glass* proprio sotto forma di vetrate istoriate. Parafrasando McLuhan: un cartone animato *ante litteram*, una prefigurazione della televisione “attraverso il vetro”.

L’attenzione di McLuhan nei confronti di Lewis Carroll si palesa sin da alcune lettere personali che scambia nel corso dell’intera vita con amici, letterati, studiosi, attori (naturalmente anche con Woody Allen per il famigerato cameo in *Annie Hall* del 1977). In una missiva dell’8 ottobre 1959, ad esempio, si confida con Wilfred Watson, professore d’inglese e autore di libri di poesia, tra cui *Friday’s Child*:

Un punto che mi viene alla mente in rapporto all’asse codice-lingua è che Lewis Carroll e Edward Lear possono ben rappresentare il momento della cultura quando la lingua cominciò a tornare in direzione del codice. *Finnegans Wake* indicherebbe, da questo punto di vista, un simile passaggio in tutta la cultura. Forse l’aspetto saliente di tale passaggio è l’emergere del gioco ovvero dell’atteggiamento ludico come quando, per esempio, da bambini cominciammo a giocare con i numeri invece che con l’aritmetica direttamente. Non sarebbe questo il momento della saturazione dell’apprendimento? L’artista non è forse colui che vive perennemente al confine tra il mondo del codice e quello del linguaggio, tra la tecnologia e l’esperienza, tra la forma meccanica e quella organica?¹²

In un’altra lettera a Jacqueline Tyrwhitt, docente di architettura, Marshall McLuhan racconta di una sua lettura serale del *Finnegans Wake* e riflette sul fatto che in determinate pagine «Joyce sostiene esplicitamente che (p. 501) quando l’alfabeto finisce il suo ciclo noi usciamo dallo spazio visivo per entrare nuovamente in uno spazio uditivo discontinuo. Vi si riferisce come a un ritorno al “Lewd’s Carol”, cioè attraverso lo specchio, al ritorno ancora una volta allo spazio non-euclideo, volgare, ignorante, tribale, caratterizzato da un coinvolgimento totale, come quando si canta in gruppo»¹³. McLuhan, insomma, inizia sin dagli esordi della sua carriera di accademico e saggista, a scorgere inevitabili connessioni tra le opere di Joyce e quelle di Carroll, e lo stesso Joyce, dunque, cita l’inventore delle avventure della “nostra” Alice. Come spiegato anche in una nota a questo passaggio della lettera, l’espressione usata da James Joyce è costituita da un gioco di parole tra Lewis Carroll e i termini inglesi “lewd”, cioè volgare, scurrile e “carol”,

¹² M. McLuhan, *Lettera a Watson W.*, in M. McLuhan, *Corrispondenza 1931-1979*, SugarCo, Milano 1990, p. 155.

¹³ Ivi, p. 188.

che significa canto natalizio tradizionale. Ciò detto, il riferimento specifico allo spazio non-euclideo continua anche in altre opere di McLuhan e soprattutto si fa centrale per la riflessione sui media elettrici, responsabili di un repentino mutamento di sensibilità dovuto proprio alla estensione del concetto dello spazio-tempo.

La discontinuità di Alice

In *Understanding media*, l'opera del 1964 che conferisce estrema notorietà in tutto il mondo a Marshall McLuhan, scritta con chiari intenti pedagogici per mostrare gli effetti dei media sulla mente e sulla percezione della realtà, il pensatore canadese sostiene che

Lewis Carroll portò l'Ottocento in un mondo di sogni sorprendente quanto quello di Bosch ma basato su principi totalmente opposti. *Alice nel paese delle meraviglie* presenta come norma quello spazio e quel tempo continui che suscitarono costernazione all'epoca del Rinascimento. Ma in questo mondo euclideo uniforme e familiare, Carroll introdusse una fantasiosa discontinuità di spazio e di tempo che anticipava Kafka, Joyce e Eliot. Carroll, matematico e contemporaneo di Clerk Maxwell, era abbastanza aggiornato per aver conoscenza delle geometrie non euclidee che venivano di moda in quel periodo. Con *Alice nel paese delle meraviglie* fornì ai vittoriani, così sicuri di sé stessi, una scherzosa anticipazione del tempo e dello spazio einsteiniani. Bosch aveva offerto alla propria epoca un primo assaggio della nuova continuità spaziale e temporale della prospettiva uniforme. Ma anticipava il mondo moderno con un sentimento d'orrore, come Shakespeare in *Re Lear* e Pope in *The Dunciad*. Lewis Carroll invece salutò l'era elettronica con un applauso. [...] Nel 1905 la teoria della relatività annunciò la dissoluzione dello spazio uniforme newtoniano come illusione o finzione, indipendentemente dalla sua utilità. Einstein pronunciò la condanna dello spazio continuo o «razionale» e aprì la strada a Picasso, ai fratelli Marx e a *Mad*¹⁴.

McLuhan insiste spesso nei suoi lavori sull'anticipazione, da parte di Carroll, di cambiamenti epocali nel progresso scientifico ed artistico e, di conseguenza, nella percezione della realtà. In una intervista rilasciata nel 1967 all'educatore e saggista americano Gerald Stern sostiene che «Lewis Carroll looked through the looking-glass and found a kind of space-time

¹⁴ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 156-157.

which is the normal mode of electronic man. Before Einstein, Carroll had already entered that very sophisticated universe of Einstein. Each moment for Carroll had its own space and its own time. Alice makes her own space and time. Einstein, not Lewis Carroll, thought this was astonishing»¹⁵. Un concetto simile viene espresso dallo stesso McLuhan anche sulla rivista «Playboy», la rivista “per adulti” che nel marzo 1969 pubblica una lunga intervista al canadese di Eric Norden: un intervento citatissimo quest’ultimo, soprattutto perché pubblicato e tradotto più volte in volume singolo. Meno celebre è, invece, uno dei primi contributi di McLuhan alla rivista, un vero e proprio saggio dal titolo *Include Me Out: The Reversal of the Overheated Image* in cui pure afferma che «The discontinuities of the electric “space-time” had received much advance billing in the arts before Einstein. Lewis Carroll’s Alice flipped out of the hardware world of visual space, of visual uniformity and connectedness, when she went Through the Looking-Glass»¹⁶.

Il riferimento a questioni di spazio-tempo che innervano la letteratura e il suo carattere di scoperta, quando si tratta di opere universalmente riconosciute come paradigmatiche di un’epoca, diventa per McLuhan una costante per spiegare cosa accade nella mente dell’uomo a contatto con un nuovo ambiente creato da nuove scoperte tecnologie, tra cui, appunto, l’energia elettrica, ovvero il “motore” della rivoluzione elettronica che lo studioso intravede nel suo disegno “a mosaico” già a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. Secondo lo studioso canadese pochi altri, proprio come l’autore di *Alice in Wonderland*, hanno anticipato una certa sensibilità, certi cambiamenti nella percezione della realtà, come soltanto i grandi artisti sanno fare. Come spiega McLuhan anche in un altro libro postumo,

¹⁵ [«Lewis Carroll guardò attraverso lo specchio e trovò un modello di spazio-tempo che è tipico dell’uomo elettronico. Prima di Einstein, Carroll era già entrato in quell’universo molto sofisticato di Einstein. Ogni momento per Carroll aveva il suo spazio e il suo tempo. Alice crea il proprio spazio e il proprio tempo. Einstein, non Lewis Carroll, lo riteneva sorprendente». (trad. mia)], cfr. *Einstein*, Last updated: june 23, 2016, <<https://mcluhansnewsclences.com/mcluhan/2016/06/einstein/>> (ultimo accesso: 17.04.2022).

¹⁶ [«Le discontinuità dello ‘spazio-tempo’ elettrico erano già state ampiamente anticipate nelle arti prima di Einstein. Alice di Lewis Carroll uscì dal mondo hardware dello spazio visivo, dell’uniformità visiva e della connessione, quando passò attraverso lo specchio». (trad. mia)], cfr. *Include Me Out: The Reversal of the Overheated Image by Marshall McLuhan, December, 1968, Playboy*, Last updated: December 11, 2017, <<https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2017/12/11/include-me-out-the-reversal-of-the-overheated-image-by-marshall-mcluhan-december-1968-playboy/>> (ultimo accesso: 28.03.2022).

Le radici del cambiamento (edizione italiana di un volume di saggi del 1995 curato da Eric McLuhan e Frank Zingrone, *Essential McLuhan*), «con l'avvento del circuito elettrico e del movimento istantaneo delle informazioni, lo spazio euclideo recede e la geometria non-euclidea emerge. Lewis Carroll, il matematico di Oxford, era perfettamente conscio di questo mutamento nel suo mondo, quando condusse Alice attraverso lo specchio nel mondo in cui ogni oggetto crea un proprio spazio e condizione. Per l'uomo visivo o euclideo, gli oggetti non creano il tempo e lo spazio. Essi vengono semplicemente inseriti nel tempo e nello spazio»¹⁷. Persino in un libro mai tradotto in italiano (scritto insieme a Nevitt Barrington), McLuhan continua a parlare di *Alice in Wonderland* come di un'opera assolutamente rivelatrice, conferendo conseguentemente alla letteratura per l'infanzia un carattere di pari dignità, come già si diceva, rispetto alla letteratura *tout court*, evidenziando, pertanto, il carattere di letteratura *dall'*infanzia sostenuto in questo saggio. In *Take today. The executive as dropout* McLuhan asserisce con perentorietà che

When Lewis Carroll's Alice went through the looking glass, she bridged the inner and outer worlds of fancy and imagination just at the time when the French biologist Claude Bernard bridged the inner and outer fields of medical science by his exploration of *le milieu interieur*, creating internal medicine. Alice went through the vanishing point into the "total field" that bridges the worlds of visual and acoustic, civilized and primal spaces.

SYMBOLISM IS PRE-EMINENTLY THE WORLD OF THE INTERVAL, OR RESONANT EFFECTS MINUS CAUSES (Greek sym-ballein: "to put together without connection").

Edgar Allan Poe's rediscovery of the transforming power of the interval was a retrieval of the Ovidian technique of metamorphosis by the use of double plots or actions. W.B. Yeats had discussed it as the technique for creating "the emotion of multitude". This "magical" parallelism was the mode beloved by Dante and Shakespeare. It is the pattern used by James Joyce in *Ulysses* to bridge the ancient and modern worlds by a continuous parallel of interface between myth and realism, order and anarchy¹⁸.

¹⁷ M. McLuhan, *Le radici del cambiamento. Platone, Shakespeare e la tv*, Armando, Roma 1998, p. 137.

¹⁸ [«Quando Alice di Lewis Carroll attraversò lo specchio, gettò un ponte tra il mondo interno e quello esterno della fantasia e dell'immaginazione proprio nel momento in cui il biologo francese Claude Bernard gettò un ponte tra il campo interno e quello esterno della scienza medica con la sua esplorazione del *milieu interieur*, creando la medicina interna. Alice ha attraversato il punto di fuga nel "campo totale" che collega i mondi degli spazi visivi e acustici, civilizzati e primordiali.

Un concetto, quello della scoperta della discontinuità dello spazio e del tempo, che McLuhan approfondisce anche in un'altra opera non dichiaratamente dedicata ai media, ma che attraverso lo studio dei media prova a ridefinire il concetto di spazio in poesia e pittura. Ne *Il punto di fuga*, infatti, lo studioso canadese continua a riferirsi a Carroll per dichiarare come sia stata tra le prime opere ad esprimere, a rendere visibile questa discontinuità, questa non uniformità: «Fu solo grazie alla fantasia di una favola quale *Alice in Wonderland* che l'uomo del XIX secolo poté fare il suo ingresso in spazi così diversi»¹⁹, vale a dire spazi discontinui ed esperibili simultaneamente. McLuhan definisce Alice, nello stesso saggio su poesia e pittura, «il dramma intersensoriale di Lewis Carroll, “vorticoso, convulso e ritmato”»²⁰, prendendo spunto, per questi ultimi tre aggettivi, da una canzone nostalgica di fine secolo intitolata *School Days* che rievocava i tempi del “reading and writing and ‘rithmetic” e che l'autore trasforma in “reeling and writhing and rhythmic”. Il ragionamento attorno allo spazio-tempo discontinuo prosegue ancora in *Take Today*, assieme al costante riferimento a Carroll: «“For the Small Child, the Thing and Its Effect Are One”. *Child to father on its first air flight*: “Daddy, when do we start to get smaller?”. The child, who experienced space as undergoing change in the outer world, expects space in the cabin of a plane also to be dynamic. One of the mysteries of visual perception is the static character of enclosed space. Lewis Carroll in *Alice Through the Looking Glass* provided a mathematical demonstration of the nonstatic character of space. TV is what Joyce calls a “collideoscope”»²¹.

IL SIMBOLISMO È PRECISAMENTE IL MONDO DELL'INTERVALLO, O EFFETTI RISONANTI MENO CAUSE (greco sym-ballein: ‘mettere insieme senza connessione’).

La riscoperta di Edgar Allan Poe del potere di trasformazione dell'intervallo era un recupero della tecnica ovidiana della metamorfosi attraverso l'uso di trame o azioni doppie. W.B. Yeats ne aveva parlato come la tecnica per creare “l'emozione della moltitudine”. Questo parallelismo “magico” era il modo amato da Dante e Shakespeare. È il modello usato da James Joyce nell'*Ulisse* per collegare il mondo antico e quello moderno attraverso un continuo parallelismo di interfacce tra mito e realismo, ordine e anarchia». (trad. mia) in M. MCLUHAN, B. NEVITT, *Take today. Executive as dropout*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1972, pp. 9-10.

¹⁹ M. MCLUHAN M., H. PARKER, *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e pittura*, SugarCo, Carnago (Va) 1994, pp. 24-25.

²⁰ Ivi, p. 179.

²¹ [«Per il bambino piccolo, la cosa e il suo effetto sono la stessa cosa”. Il bambino al padre durante il suo primo volo aereo: “Papà, quando cominciamo a diventare più piccoli?”. Il bambino, che ha sperimentato lo spazio come soggetto a cambiamenti nel mondo esterno, si aspetta che anche lo spazio nella cabina di un aereo sia dinamico.

Ne *La sposa meccanica*, il primo saggio con cui rompeva gli schemi della critica letteraria e della sociologia, anticipando, tra l'altro, i "miti d'oggi" di Roland Barthes, McLuhan aveva esplicitato forse ancora meglio questo concetto scientifico-filosofico della discontinuità dello spazio e del tempo, rinnovando la sua fede nella visionarietà di Lewis Carroll:

Quasi tutti gli scienziati si rendono conto che da quando abbiamo acquisito qualche conoscenza in fatto di elettricità non è più possibile parlare degli atomi come di particelle di materia. Non solo, ma quanto più si sa delle "scariche" e dell'energia elettrica, tanto meno si parla dell'elettricità come di cosa che "scorre" su un filo come l'acqua in un fiume, o è "contenuta" in una batteria. Si tende piuttosto a parlare dell'elettricità come i pittori parlano dello spazio, cioè come di una condizione variabile che coinvolge le posizioni di due o più corpi. [...] I pittori sanno da tempo che gli oggetti non sono contenuti nello spazio, ma generano spazi propri. Un secolo fa l'incipiente consapevolezza di questo fatto nel mondo matematico permise a Lewis Carroll, matematico di Oxford, di ideare *Alice nel paese delle meraviglie*, dove tempi e spazi non sono uniformi e continui come erano parsi dopo l'avvento della prospettiva rinascimentale²².

McLuhan ci sta suggerendo nuovamente la suggestiva ipotesi secondo cui la portata rivoluzionaria dell'opera di Carroll è insita nel fatto di aver dato vita a un primo non-libro, un libro che stravolge la narrazione (specie pedagogica) tradizionale, un libro che potrebbe anche essere letto, per esempio, senza rispettare la successione "spazio-temporale" dei capitoli perché il senso è racchiuso nel non-senso. Un significato dalla portata filosofica immensa che conduce McLuhan a "poggiarsi" sulle spalle del gigante Carroll per riflettere su come stiano cambiando le modalità di lettura tra giovani che nascono all'interno dell'ambiente dei media elettrici, come si modifica il loro approccio alla conoscenza se l'educazione passa prima attraverso media immersivi e poi a scuola.

Uno dei misteri della percezione visiva è il carattere statico dello spazio chiuso. Lewis Carroll in *Alice attraverso lo specchio* ha fornito una dimostrazione matematica del carattere non statico dello spazio. La televisione è ciò che Joyce chiama un "collideoscopio"». (trad. mia) in M. McLuhan, *Take today*, cit., p. 89.

²² M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., pp. 309-310.

Il picturebook come “inventario di effetti”

È soprattutto in *The medium is the message. An inventory of effects* del 1967 che McLuhan conferma il “debito” nei confronti della letteratura per l’infanzia e delle opere di Lewis Carroll. *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti* è un libro «come non c’è mai stato», si legge in quarta di copertina, mentre in *Alice Underground* Adele Cammarata, curatrice e traduttrice della prima versione del manoscritto in Italia, esordisce nella sua introduzione scrivendo: «Quello che tenete fra le mani non è un libro qualsiasi»²³. A tutti gli “effetti” *The medium is the message* rappresenta un *unicum*, specie per un intellettuale di fine Anni Sessanta, quale è McLuhan, che decide non semplicemente di pubblicare un saggio, ma di divulgare le sue tesi (precedentemente illustrate in libri dalla “forma canonica”) su media diversi e, dunque, con differenti linguaggi. Coerentemente alle sue riflessioni sulla natura e le implicazioni psico-fisiche dei media, in quegli stessi pochi anni, dal 1964 al 1969, McLuhan pubblicherà: un saggio, per così dire, tradizionale, *Understanding media*, un libro che possiamo definire “illustrato”, *The medium is the message*, un vinile omonimo²⁴ con suoni, musica e registrazioni di discorsi, un film sempre con lo stesso titolo prodotto dalla McGraw-Hill Education e, persino, uno speciale mazzo di carte (*DEW [Distant Early Warning] Card Deck*)²⁵ in cui le figure e i semi riportano anche alcune delle massime del canadese. In questo frangente la “versione” che ci interessa è quella del “libro illustrato”, come abbiamo definito *The medium is the message*: McLuhan crea, insieme al graphic designer Quentin Fiore, un volume di difficile collocazione, ma che certamente si avvicina a un genere che proprio negli anni Sessanta inizia ad avere grande successo. Si tratta di una sorta di *picturebook*, appunto un albo, un libro illustrato: in che altro modo altrimenti tentare di spiegare la costruzione narrativa per parole e immagini de *Il medium è il massaggio*? Per la studiosa americana Barbara Baden «Un libro illustrato è testo, illustrazione, design progettuale, un prodotto di artigianato e al contempo commerciale; un documento sociale, culturale, storico; in primis una esperienza [...]. La sua natura artistica si basa sul rapporto di interdipendenza

²³ L. CARROLL, *Alice underground*, cit., p. 5.

²⁴ *The Medium is the Message Audio Version (LP 1968)*, Last updated: December 7, 2016, <<https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2016/12/07/the-medium-is-the-message-audio-version-lp-1968/>> (ultimo accesso: 14.05.2022).

²⁵ A. KUSKIS, *The Distant Early Warning Line (DEW) Card Deck (1969)*, Last updated: June 26, 2010, <<https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2010/06/26/the-distant-early-warning-dew-card-deck-1969/>> (ultimo accesso: 14.05.2022).

tra parole e immagini, sul simultaneo dispiegarsi della doppia facciata, sulla tensione drammatica del gesto di voltare pagina. Nella specificità della sua natura esso racchiude possibilità illimitate»²⁶. Il riferimento all'esperienza della Bader era rivolta principalmente a quello che viene considerato il pubblico dei *picturebook*, i bambini, ma la complessità verso cui si è spostato nel tempo questo prodotto, allarga notevolmente l'orizzonte di ricezione. Secondo la Scuola Parsons di New York, una delle più prestigiose al mondo nel campo dell'illustrazione, «Illustration is the art of communicating concise ideas with images in every kind of media»²⁷: proprio quello che ha fatto McLuhan con quella operazione di “distribuzione” del messaggio su differenti media.

Appena quattro anni dopo la pubblicazione de *Il medium è il massaggio*, in Italia viene dato alle stampe anche un libro imprescindibile non solo per la letteratura per l'infanzia, ma più in generale per lo studio del rapporto tra la lettura del testo e delle immagini, *Guardare le figure* di Antonio Faeti. La cifra e la novità di questo saggio risiedono nell'intreccio di prospettive che hanno molto a che vedere con il metodo d'indagine McLuhaniano: «prima di tutto l'interdisciplinarietà coniugata con l'ottica pedagogica, uno sguardo indagatore che intreccia, attraverso l'iconografia, l'antropologia, la storia sociale (secondo la scuola francese *Les Annales*, “la storia della mentalità e dell'immaginario”), il cinema, il fumetto e la pittura»²⁸. Questo perché il contenuto «si sviluppa negli albi principalmente grazie al rapporto dialettico fra parole e immagini; si parla a questo proposito specificamente di un “iconotesto”, cioè di un codice composito verbo-visuale»²⁹. La forma sposa il contenuto, si integrano a vicenda. Così coloro che si avvicinano a questo tipo di libro, muovendosi «tra i nodi narrativi, slegandoli e ingarbugliandoli, semplificando o problematizzando, facendo ricorso alla personale

²⁶ B. BADER, *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beat Within*, MacMillan, New York 1976, p. 1: «A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms its possibilities are limitless».

²⁷ M. TERRUSI, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carocci, Roma 2012, p. 99.

²⁸ M. CASELLA, *Respirando carta da sguardi*, in E. BESEGGI (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna 2008, p. 160.

²⁹ M. TERRUSI, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, cit., p. 94.

enciclopedia di lettore e di osservatore, possono trovare spazi di libertà immaginativa, possono dare risalto ai dettagli, ai particolari, ai pulviscoli dai quali siamo partiti per creare altre storie, altre diramazioni della storia che piano piano da principale diventa secondaria, diventa sempre più la nostra storia»³⁰. Riprendendo inevitabilmente anche la lezione di Comenio, il filosofo ed educatore ceco autore nel Seicento di un primo *picturebook* rivolto ai bambini in età scolare, «La narrazione si è sempre servita contemporaneamente di una pluralità di “mezzi” per diffondere, utilizzando la terminologia di McLuhan, il contenuto del proprio messaggio»³¹. In fondo la letteratura per l’infanzia non è mai «stata racchiudibile in una forma monomediatica né, tantomeno, entro una struttura fissa e regolare»³². Possiamo vedere nello specifico alcuni esempi della struttura del *picturebook*, come abbiamo voluto definirlo in questa riflessione, ne *Il medium è il massaggio*, non a caso ristampato in tempi più recenti in Italia da Corraini, specializzato proprio in libri d’arte e albi illustrati (per l’infanzia e non soltanto).

Esattamente al centro del volume in questione lo studioso canadese riporta una citazione del filosofo e teorico dell’educazione John Dewey: «La compartimentazione delle occupazioni e degli interessi porta alla separazione di quella modalità di attività comunemente chiamata “pratica” dell’intuizione, dell’immaginazione dal “fare” esecutivo. Ad ognuna di queste attività è poi assegnato un posto a cui si deve attenere. In seguito, coloro che scrivono dell’anatomia dell’esperienza suppongono che queste divisioni siano un elemento intrinseco e costitutivo della natura umana»³³. Una citazione assai rilevante, intanto, sotto il profilo della riflessione pedagogica di McLuhan, ma a tal proposito occorre altresì precisare che si tratta di una citazione, per così dire, monca. Dopo il “fare esecutivo”, infatti, nell’opera originale John Dewey prosegue gli esempi della separazione anche «dello scopo significativo dell’opera, dell’emozione da pensiero e azione»³⁴. Ad ogni modo in questa mia riflessione non mi soffermerò tanto sul significato e sulle implicazioni storico-filosofiche del riferimento, quanto sul senso: mcLuhanianamente sulla forma più e oltre che sul contenuto.

³⁰ M. CASELLA, *Respirando carta da sguardi*, in E. BESEGGI (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, cit., p. 143.

³¹ E. BESEGGI, G. GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, cit., p. 166.

³² Ivi, p. 167.

³³ M. MCLUHAN, Q. FIORE, *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti*, Feltrinelli, Milano 1968, pp. 54-55.

³⁴ J. DEWEY, *Arte come esperienza*, Aesthetica edizioni, Sesto San Giovanni (Mi) 2020, p. 47.

Questa citazione, infatti, si disvela graficamente attraverso due pagine ed è scritta “a rovescio”, vale a dire che occorre rifletterla in uno specchio per poterla leggere: proprio la stessa “metamorfosi” che accade allo *Jabberwocky* di Lewis Carroll di *Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Attraverso lo specchio* (e la scrittura speculare è presente pure nell’immenso lavoro di Joyce in *Finnegan’s Wake*). Come spiega anche Lepri,

L’effetto che il *Jabberwocky* produce nel lettore o nell’ascoltatore è ben espresso da Alice dopo aver letto il poema: “Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don’t exactly know what they are!”, esclama la bambina: “In qualche modo sembra riempire la mia testa di idee – anche se non so esattamente quali!”. Delle parole-baule finemente ‘incastonate’ tra ritmo e metro, la bambina afferra un senso fuggevole, provvisorio, fluttuante, eppure destinato a innescare un meccanismo conoscitivo e disvelatore. Più precisamente: la festosa inventività linguistica presente nel *Jabberwocky* sollecita associazioni di pensiero fertili e precorritrici di ulteriori invenzioni, lambisce memorie soggiacenti, consente di generare nuovi costrutti³⁵.

Insomma, vale la pena ricordarlo con le parole di Beseghi, «Alice nel paese delle meraviglie è un testo molto complesso: capolavoro della fantasia e del *non-sense*, del gusto per il paradosso e per i giochi linguistici, dell’esplorazione del mondo onirico e dell’inconscio»³⁶. Ma qui siamo anche a qualcosa che va oltre il paradosso: con lo specchio il “gioco” è tutto intessuto sull’inversione. Alice si sente spesso anche spiegare che dire quello che intende dire non è lo stesso che intendere quello che dice: McLuhan non è stato forse tra i pensatori più “capovolti”, fraintesi del secolo scorso? E lui stesso giocava con questa possibilità: in molti hanno provato a dire ciò che intendeva (dire), ma spesso non intendevano ciò che diceva. Quando qualcuno gli contestava una certa affermazione, era solito rispondere come un novello Alice nel Paese delle Meraviglie (elettriche): «Se non ti piace questa mia idea, ne ho un’altra in serbo!». Scacco matto. I *non-sense* di Carroll si rivelano, soprattutto attraverso lo specchio, non materia, anzi, quella anti-materia di cui nella scienza si parla da decenni.

Ne *Il medium è il messaggio* McLuhan inserisce un’ulteriore importante citazione dalla versione originale di *Alice underground* di Lewis Carroll, poi mutata nel tempo nelle successive versioni di *Alice in Wonderland*: «“Now

³⁵ C. LEPRI, *Poetiche del nonsense: l’esempio del Jabberwocky*, in «Studi sulla Formazione», n. 20, 2017-2, pp. 73-81.

³⁶ E. BESEGI, *Il sogno di Alice. I 150 anni di Alice’s Adventures in Wonderland*, in «Studi sulla Formazione», n. 20, 2017-2, pp. 37-50.

for the evidence”, said the King, “and then the sentence”. “No!” said the Queen, “first the sentence, and then the evidence!” “Nonsense!” cried Alice, so loudly that everybody jumped, “the idea of having the sentence first!”. [“Adesso le prove!”, disse il Re, “e poi la sentenza” “No!” disse la Regina, “prima la sentenza e poi le prove!” “Sciocchezze!” gridò Alice, a voce talmente alta che tutti sobbalzarono, “che idea avere prima la sentenza!”]»³⁷. Questa citazione di Carroll fa riferimento alla versione originale del testo di Carroll *Alice underground*, in seguito modificata, nella traduzione italiana, in «Che la giuria emetta il suo verdetto!», eliminando dunque un concetto centrale che McLuhan invece rimette in “evidenza”: le prove. Questo è il momento in cui Alice sta per “attraversare lo specchio” prima di farlo “davvero”, ovvero tornare nella sua realtà, ed è un momento narrativo di snodo che somiglia alla “trasformazione” in bambino del burattino Pinocchio: una somiglianza che è anche nella “modifica” del testo originale. Così come in Carroll spariscono linguisticamente le prove, letteralmente la *evidence*, la “evidenza” che l’inglese rende aderentemente in termini linguistici, in Collodi sparisce la evidenza di un corpo, di una sostanza che non è quella degli altri adulti, un corpo di legno che non è “come tutti”: l’autore di Pinocchio, com’è noto, faceva terminare originariamente la sua novella con l’impiccagione del burattino, ma poi si è trovato “costretto” a continuare il suo racconto fino a portarlo verso un “lieto fine” di natura pedagogicamente più moraleggiante, più socialmente accettabile. In Carroll, invece, non vi è alcun lieto fine, alcuna morale, se non altro perché quello di Alice si scopre essere un sogno (forse lo è stato anche quello di Pinocchio?) dal quale la bambina si risveglia esattamente nel momento in cui “chiude” quelle che Huxley chiamerà le “porte della percezione”, in quanto, all’interno di una serie di vicende popolate da *non-sense*, improvvisamente se ne accorge e reagisce, protesta, come farebbe un adulto qualunque. Una tesi sostenuta anche dalla curatrice della traduzione italiana del primo manoscritto di Carroll: secondo Cammarata lo scrittore «infatti era ben consapevole che Alice sarebbe cresciuta in fretta e, leggendo *Under Ground*, si ha l’impressione che volesse preservare Alice Liddell dall’ingresso “reale” in quella che è la vita adulta»³⁸.

“Prima la sentenza e poi le prove”, infatti, si configurerebbe quale affermazione assolutamente coerente con il mondo delle meraviglie incontrato sin là, invece Alice urla l’assurdità di una sentenza che giunge

³⁷ M. McLuhan, Q. Fiore, *Il medium è il messaggio. Un inventario di effetti*, cit., pp. 42-43.

³⁸ L. Carroll, *Alice underground*, cit., p. 12.

prima delle prove, vale a dire inconcepibile, senza significato (prima che senza senso). Insomma, Alice si risveglia dal sogno nel momento in cui non riesce a proseguire nella “comprensione” del sogno stesso. È come se l’autore avesse voluto conservarla pura nel mondo delle meraviglie e sottrarla al dominio della razionalità, della “norma” e della normalità. D’altro canto ovunque altrove nel capolavoro di Carroll Alice segue (gl) i (s)ragionamenti dei bizzarri protagonisti del suo sogno, come nel caso del Cappellaio Matto e dell’orologio che segna i giorni del mese invece delle ore. «Il tuo dice forse che anno è?», ribatte il Cappellaio e Alice rimane «tremendamente perplessa. L’osservazione del Cappellaio non sembrava avere alcun significato, eppure era certamente stata formulata in inglese»³⁹. Ciò vuol dire che tutto quanto è possibile nel linguaggio e col linguaggio, è reale, com’è reale il Paese delle Meraviglie e come sono reali, perché parte della realtà, i sogni stessi. Tornando alla sentenza e alle prove, dunque, sostengo che McLuhan fosse assolutamente d’accordo con molti dei personaggi che popolano il mondo creato da Lewis Carroll, tanto da ideare – e non crediamo proprio sia un “caso” – un mazzo di carte nel 1969: *Dew Line Deck*. Con le carte finisce, infatti, la (prima) avventura di Alice: con il caso, in un certo senso. E con il senso, in questo dato caso: lo stile di McLuhan, il suo metodo d’indagine è un metodo che è stato osteggiato proprio perché non lineare, discontinuo come lo spazio-tempo, affidato al senso, ai sensi, alla sentenza, solo infine alla ricerca delle prove e del “significato”.

Si tratta di una metodologia d’indagine che accosta lo studioso canadese al percorso di Sigmund Freud di analisi dei fatti come effetti, per ricercarne le cause in un secondo momento; freudiano e anche benjaminiano, nella misura in cui il filosofo tedesco guarda al fondatore della psicanalisi e, soprattutto, all’infanzia:

L’infanzia è la figura paradigmatica dell’adesso, del tempo-ora, lo *Jetztzeit* [“tempo attuale”, potremmo tradurlo] benjaminiano. In questo adesso, che si presenta a noi per immagini fulminee, c’è il segno di un sapere che viene dalle cose [...]. L’infanzia rappresenta sempre il “già stato”, ma contiene o, meglio, potremmo dire con Freud, trattiene, custodisce e rimuove, allo stesso tempo, un sapere di questo “già stato” che, secondo Benjamin, deve essere risvegliato e non mitizzato. L’infanzia presenta la *chance* di questo risveglio [...]. È proprio in questo punto, corrispondente al nodo stretto fra

³⁹ L. CARROLL, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino 1978, p. 68.

il significato del passato, “l’agnizione dell’adesso nelle cose” e il segnale segreto del futuro, che Benjamin vede manifestarsi il compito dell’infanzia⁴⁰.

Alla stessa maniera opera McLuhan, tanto che le sue “sonde” sono sentenze, illuminazioni, “infantili” nel senso più puro e alto del termine, in chiave ludica, e il suo stile è aforistico, lapidario, sintetico. Solo sul finale, evidentemente, sopraggiungono le prove, le evidenze: la sentenza illumina l’evidenza, laddove invece l’evidenza, legata concettualmente ed etimologicamente al “vedere”, finirebbe per accecare, per narcotizzare la capacità di sentenziare, ovvero di “sentire”, come nel caso dei media elettrici “visivi” che McLuhan analizza così profondamente e in maniera metodologicamente innovativa, prendendo in qualche modo in prestito anche quelle che sono le logiche del fantastico. Oggi, come spiegava anche Italo Calvino in linea con l’ammirazione mcluhaniana per Carroll, «per il lettori del *Naso* di Gogol’, di *Alice in Wonderland*, della *Metamorfosi* di Kafka, il piacere del fantastico si trova nello sviluppo d’una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese»⁴¹. Tale “logica” – o forse più illogica –

È, precisamente, quello che hanno offerto ai lettori grandi testi classici dell’Ottocento come *Pierino Porcospino*, *Alice e Pinocchio* – ciascuno a modo suo e con specifici mezzi espressivi – gettando le basi per la nascita di una letteratura per l’infanzia che fosse letteratura, appunto, e non libretto d’istruzioni, più o meno ben congegnato, a uso dei fanciulli: una vera e propria rivoluzione fondata espressamente sull’esplorazione, generalmente non originata da intenzioni di ordine educativo, d’inedite possibilità di relazione tra uso del linguaggio, o dei linguaggi, ed esperienza – *avventura* – del lettore⁴².

La riflessione operata da Martino Negri circa la letteratura per l’infanzia e la letteratura *tout court* si concilia perfettamente proprio con la metodologia di ricerca mcluhaniana che ha voluto coniugare scienza e letteratura, una vera e propria rivoluzione fondata espressamente sull’esplorazione senza un dichiarato intento pedagogico e per questo ancora più significativa dal punto di vista educativo. McLuhan ci ha così mostrato quelle inedite relazioni tra i linguaggi dei media e le esperienze

⁴⁰ F. CAPPA, M. NEGRI, *Introduzione*, in W. BENJAMIN, *Figure dell’infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2012, pp. 18-19.

⁴¹ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2016, p. 262.

⁴² M. NEGRI, *L’avventura del lettore: la letteratura*, in AA.VV., *In cerca di guai*, cit., p. 231.

dei fruitori, quella che Negri definisce l'avventura del lettore che diventa l'avventura del pubblico. È, in fondo, la stessa comunicazione "elettronica" a connotare un "metodo" d'indagine nuovo, è la comunicazione umana ai tempi di internet a dettare nuove logiche, a "imporre" risposte immediate ma non sequenziali, un labirinto costituito dal link che non segue necessariamente una logica. La struttura "letteraria" di McLuhan è stata definita dai più «a mosaico», una rete diremmo oggi, la stessa «che l'arte moderna mutua dalla fisica relativistica, propria di Picasso e di Joyce»⁴³: lo stile del canadese «era pieno zeppo di giuochi di parole, usate da McLuhan, alla maniera di Joyce, come "scontri semantici"»⁴⁴. Vicino a questa lettura "picassiana" è anche Italo Calvino, il quale pure intuisce che «a esempio di come i linguaggi si inventano e si sviluppano e si vivono e non se ne resta schiavi, Picasso, che ha vissuto tutta la cultura visuale del passato e del presente, secondo vie che in letteratura andrebbero dalla lirica all'epica al diario al nonsense»⁴⁵. A proposito di Joyce, invece, secondo lo studioso Walter J. Ong, McLuhan «imita quel che critica»⁴⁶ e difatti lo scrittore irlandese è uno dei riferimenti assoluti dello studioso canadese, proprio insieme a Carroll, alla rete non sequenziale dei nessi semantici, al labirinto delle interconnessioni. Lo stesso McLuhan ammette: «Marx guardava nello specchietto retrovisore di Adam Smith e Richard. Io sto guardando nello specchietto retrovisore di Joyce, Carroll, dei simbolisti, di Adolf Hildebrand»⁴⁷. McLuhan guarda, per dirla ancora più chiaramente, a restituire la complessità del reale attraverso una sfida alla complessità stessa, che presuppone l'esistenza di «una doppia possibilità. Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi del labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo. [...] Resta fuori chi crede di poter vincere i

⁴³ R. KOSTELANETZ, *Marshall McLuhan*, «Commonweal», vol. 85, n. 15, 1967, pp. 420-426.

⁴⁴ G.I. STEARN, *Pour ou contre McLuhan*, Seuil, Paris 1969, p. 72.

⁴⁵ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 110.

⁴⁶ E. BARAGLI, *Il caso McLuhan*, La Civiltà cattolica, Roma 1980, p. 58.

⁴⁷ G.E. STEARN (a cura di), *McLuhan: Hot and Cool. A critical symposium with a rebuttal by McLuhan*, The Dial press, New York 1967, p. 278 in E. LAMBERTI, *Marshall McLuhan*, cit., p. 56.

labirinti sfuggendo alla loro difficoltà»⁴⁸. Per questo Calvino intende dire che la letteratura (e dunque l'indagine, la ricerca, come quella scientifica) della «*sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*»⁴⁹.

Alice attraverso lo schermo

A proposito del rapporto tra letteratura per l'infanzia e media, nel numero 83 di «Paperino Mese» della Walt Disney, pubblicato in Italia nel maggio 1987, compare in apertura una storia inedita: *Paperino nel mondo di Alice*. Sceneggiata da Giorgio Ferrari e illustrata da Joan Espinach, è scritta «con puro spirito metatelevisivo ed esempio di perfetto *Zeitgeist* degli anni '80»⁵⁰, come la si descrive nell'unica ristampa grazie alla quale è stato possibile rileggerla esattamente 30 anni dopo, nel 2017, nel numero 22 de «I grandi classici Disney». In questo fumetto Paperino si appresta, insieme ai suoi nipoti, a trascorrere una piacevole serata davanti allo schermo della tv a colori a guardare il film animato Disney «Alice nel paese delle meraviglie» (il *cartoon* è del 1951, stesso anno de *La sposa meccanica* di McLuhan), ma improvvisamente le trasmissioni sono interrotte per via di un blackout causato dal maltempo. Da qui Paperino, cadendo in un sonno profondo in attesa della ripresa del film, compie il suo personale viaggio nel paese delle meraviglie: prima somiglianza con il manoscritto originale di *Alice underground* in cui la bambina sonnecchia per via del caldo e del libro noioso che sua sorella legge e, dunque, presumibilmente in sogno incontra per la prima volta il Bianconiglio. Lo schermo televisivo del fumetto disneyano parla, si anima, e Alice chiama Paperino, invitandolo ad «attraversare lo schermo», chiaro riferimento allo specchio attraversato dalla protagonista dei romanzi di Lewis Carroll. Nella storia a strisce Alice rivela di essere «stata proiettata fuori del canale su cui andava in onda il mio film», così prega Paperino di passare attraverso lo schermo televisivo per raggiungerla e a lui non resta che avventurarsi e ammettere: «prigioniero del mio televisore! Questa non mi era ancora capitata!». In questa storia a fumetti Paperino

⁴⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 118.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ D. DEL GUSTO, *I Grandi Classici Disney* 22, Last updated: october 25, 2017, <www.papersera.net/wp/2017/10/25/i-grandi-classici-disney-22/> (ultimo accesso: 3.04.2021).

incontra la maggior parte dei personaggi dell’Alice disneyana, ma in verità è la televisione ad essere il Paese delle Meraviglie, tra studi di registrazione e campi di croquet della regina che urla «Movimento, movimento! Tutti ai vostri posti! Siamo in onda!». Solo al risveglio Paperino scopre che il film, nel frattempo, era ripreso e finanche terminato, ma confessa ai suoi nipoti di avere «avuto modo di assistere a una nuova versione di Alice... molto personalizzata!»⁵¹. La storia a fumetti Disney si inserisce in quello *Zeitgeist* degli anni Ottanta che, ad esempio, aveva portato il regista cinematografico David Cronenberg nel 1983 a girare la pellicola “Videodrome” in cui, tra i moltissimi punti di surrealismo e onirismo, compaiono sullo schermo e attraverso lo schermo palesi citazioni dell’opera McLuhaniana. A partire dalla figura del dottor Brian O’Blivion, ispirata proprio allo studioso canadese, che afferma: «The television screen has become the retina of the mind’s eye. For that reason, I refuse to appear on television, except on television. O’Blivion is not the name I was born with. It’s my television name. Soon, all of us will have special names, names designed to cause the cathode-ray tube to resonate»⁵².

Alice di Carroll ha attraversato per prima e più di molti altri gli schermi, i confini dell’identità, i media: trasposta in cartone animato, in film hollywoodiani, finita in rete, presente nei filtri di Instagram dove si può cadere, come lei, nelle tane di bianconigli e nelle illusioni di una realtà non oggettiva, spesso priva di significato, ma non di senso, di sensi. Le avventure di *Alice nel Paese delle Meraviglie* somigliano anche a un mondo della Realtà Virtuale, o della cosiddetta Realtà Aumentata, un mondo oggi sperimentabile e che s’insinua nella letteratura e nella letteratura per l’infanzia. Nel 1994 Elemire Zolla, all’interno di un volume di saggi intitolato non a

⁵¹ *Paperino nel mondo di Alice*, «Paperino Mese», maggio 1987, pp. 3-27.

⁵² [«Lo schermo televisivo è diventato la retina dell’occhio della mente. Per questo motivo mi rifiuto di apparire in televisione, se non in televisione. O’Blivion non è il nome con cui sono nato. È il mio nome televisivo. Presto, tutti noi avremo nomi speciali, nomi progettati per far risuonare il tubo catodico». (trad. mia)]. A proposito, ancora Lamberti scrive: «A differenza di quanto accade in *Annie Hall*, in *Videodrome* McLuhan non può più interpretare se stesso; il suo avatar cinematografico O’Blivion testimonia come, a partire dagli Anni Ottanta, si sia iniziato a costruire la “mitologia McLuhan”, ovvero il suo essere *media guru* [...]. Il ritratto (non ufficiale) proposto da Cronenberg è ironico e parodico, a partire dal nome: Brian O’Blivion, laddove Brian è anagramma di “brain”, cervello, un termine usato molto spesso dallo stesso McLuhan nelle sue riflessioni sulla percezione, mentre O’Blivion traduce l’idea di dimenticanza, di oblio.», in E. LAMBERTI, *Smascherando il dr. O’Blivion*, «Link Idee per la televisione – Mono Marshall McLuhan», cit., p. 102.

caso *Lo stupore infantile*, s'interessa già incredibilmente di realtà virtuale. Il filosofo scrive:

Quale influsso avrà la realtà virtuale sulla condizione sostanziale dell'uomo? Credo che buona parte della giornata entro il 2030 ne sarà assorbita, essa dominerà sia l'informazione che l'intrattenimento. I viaggi saranno spesso compiuti in realtà virtuale e l'intrattenimento assumerà aspetti per noi ancora inconcepibili. Immagino che avrà pieno sfogo il desiderio di lotta e di sopraffazione che già oggi colma di prodotti i negozi di videoprogrammi. Nella realtà virtuale credo si arriverà alla radice sadica e masochista dell'istinto. Si potrà sfogare in pieno il desiderio di tortura e anche il diletto della sofferenza. Ciò che più mi preme è però cogliere l'*effetto globale*. L'uomo sarà modificato in virtù dello spostamento costante da una realtà ordinaria a una pluralità di realtà virtuali: il primato, l'assolutezza della realtà concreta ordinaria crolleranno. Molti temono precisamente questo effetto. Penso che questa trasmutazione sia auspicabile. Il senso dell'io si stempererà, vari io si succederanno lungo la giornata⁵³.

Elemire Zolla era stato, come spesso nei suoi scritti, visionario. La realtà virtuale ha a che fare proprio con il capolavoro di Carroll, come documenta la mostra *Alice: Curiouser and Curiouser* che il Victoria & Albert Museum le dedica dal 27 marzo 2021 in quanto «Exploring its origins, adaptations and reinventions over 157 years, this immersive and theatrical show charts the evolution of *Alice's Adventures in Wonderland* from manuscript to a global phenomenon beloved by all ages»⁵⁴. Secondo il direttore del Museo Tristram Hunt «si tratta di una delle mostre più ambiziose mai fatte al V&A e la prima a offrire un'esperienza di realtà virtuale»⁵⁵. Secondo il giornalista Luigi Ippolito, corrispondente da Londra per il «Corriere della Sera», nella mostra «appare quindi ovvio arrivare a un assaggio di realtà virtuale alla fine del percorso. Ci si mette in testa il casco con il visore e gli auricolari e si comincia subito a precipitare nella tana del coniglio: un'esperienza così realistica che si è assaliti quasi da un senso di nausea per l'assenza

⁵³ E. ZOLLA, *La realtà virtuale*, in E. ZOLLA, *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano 1994, p. 270.

⁵⁴ [“Esplorando le sue origini, adattamenti e reinvenzioni nel corso di 157 anni, questo spettacolo immersivo e teatrale traccia l'evoluzione di *Alice's Adventures in Wonderland* da manoscritto a fenomeno globale amato da tutte le età”. (trad. mia)] cfr. <<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/alice-curiouser-and-curiouser>> (ultimo accesso: 9.06.2021).

⁵⁵ L. IPPOLITO, *Le meraviglie nel paese di Alice*, «La lettura – Corriere della sera», domenica 23 maggio 2021, p. 46.

di gravità. [...] “La Realtà Virtuale – osserva la curatrice – è come uno specchio che introduce in un altro universo. Ci sono concetti nel libro che si prestano ai nuovi media e alle nuove tecnologie [...]”⁵⁶. Nella sezione “Essere Alice” è persino “esposto” un progetto di fisica quantistica intitolato *Alice*, acronimo di *A Large Ion Collision Experiment*, a testimonianza della portata di innovazione scientifico-percettiva dell’opera sottolineata a suo tempo già da McLuhan. La curatrice della mostra Kate Baley sottolinea, infatti, che quello di Carroll è un libro che «parla non solo alla nostra immaginazione artistica, ma anche alla nostra immaginazione scientifica e dunque ecco Alice nella terra dei quanti. Nella sua storia ci sono idee su un nuovo concetto di spazio, di dimensioni e di scala. La natura interdisciplinare del libro è una delle ragioni del suo continuo successo e dell’interesse per la nostra immaginazione»⁵⁷.

Tornando alla visionarietà di Zolla, la presenza dello storico e filosofo all’interno di questo contributo, ancora una volta, non è casuale. McLuhan si dimostra infatti un gran conoscitore dell’opera di Zolla, e viceversa: i legami intensi tra questi due autori sono stati sviscerati da Paolo Granata, docente di cultura dei media proprio a Toronto, al *McLuhan Center for Culture and Technology*. Granata individua in particolare in un libro di McLuhan gli accostamenti più salienti, *Dal cliché all’archetipo*:

Fra i luoghi comuni che ci infestano è l’affermazione: “L’industria e il macchinismo possono sì danneggiare lo spirito, ma ciò dipende soltanto dal loro cattivo uso” (Zolla). Zolla riprenderà lo stesso argomento, in termini analoghi, proprio nel breve scritto *The End and the Means* dedicato a McLuhan nella raccolta messa assieme da Rosenthal, evocando nuovamente “il luogo comune secondo il quale “gli strumenti sono neutrali, tutto dipende dall’uso che se ne fa” (Zolla). Si tratta in realtà di un tema caro anche a McLuhan, che già in *Understanding Media* aveva colto la fallacia di una dichiarazione del tipo “In sé stessi i prodotti della scienza moderna non sono né buoni né cattivi: è il modo in cui vengono usati che ne determina il valore”, commentando: “È questa la voce dell’attuale sonnambulismo”⁵⁸.

La citazione di Zolla sulla realtà virtuale da *Lo stupore infantile* ci porta dritti al di là dello specchio, ovvero ci conduce a riflettere sulla letteratura per l’infanzia anche in termini di produzione di qualcosa che oggi ormai

⁵⁶ Ivi, p. 47.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ P. GRANATA, *Dal cliché all’archetipo: McLuhan scopre Zolla*, in MARCHIANÒ G. (a cura di), *Labirinti della mente, visioni del mondo. Il lascito intellettuale di Èlemire Zolla nel XXI secolo*, Società Bibliografica Toscana, Firenze 2012, p. 136.

va oltre l'oggetto libro, sempre più intaccato da una lettura discontinua che avviene sullo schermo, sugli schermi di vari *devices*, dagli smartphone ai computer portatili. E ci conduce sul terreno scivoloso dell'affidamento delle nuove tecnologie a bambini spesso considerati "troppo piccoli" per farne buon uso. McLuhan, a proposito della "nuova educazione" offerta dai nuovi media, parlava persino di "post-storia" oltre che di post-alfabetizzazione, anticipando un fiorente campo di studi che oggi porta il nome di *visual culture* e che riflette sulle caratteristiche di quel *pictorial turn* che fa ormai parte del nostro quotidiano, una realtà in cui l'immagine predomina sulla parola (di cui parlerò più diffusamente avanti). In un volume collettaneo frutto di un convegno in Sicilia sulla "scuola multimediale" nel 1993 alcuni educatori si chiedevano:

Ma è possibile per gli uomini di scuola attraversare, come Alice nel paese delle meraviglie, lo specchio che riflette il loro mondo culturale, la loro immagine di tecnici e di interpreti della parola parlata, scritta e stampata? Cosa fare per farli diventare anche tecnici dei media preverbal e postverbal? Cosa fare per dare alle nuove generazioni la cultura di tutti i linguaggi e tramite essi una nuova prospettiva di sviluppo storico e civile? Non sono forse i linguaggi, da sempre, i più preziosi e delicati strumenti del pensiero, della comunicazione, della cultura, dell'arte e dunque dell'apprendimento e della formazione?⁵⁹.

In effetti «Tutti abbiamo rapidamente imparato a comprendere questa "scrittura estesa"», ovvero «una nuova forma espressiva sincretica, caratterizzata dal fatto di mescolare liberamente immagini, suoni e parole per produrre testi», la quale comunque si configura come «una vera e propria scrittura, come tale suscettibile di apprendimento, di interiorizzazione nonché di una possibile evoluzione verso la complessità capace di elevare la qualità delle sue prestazioni, peraltro già significative, nel campo della semplicità e della rapidità comunicativa»⁶⁰. Pietro Montani, docente di Estetica, parla nello specifico dello sviluppo di un "sensorio digitale" (lo stesso McLuhan parlava delle tecnologie elettriche attivatrici di un nuovo "sensorio") che definisce «una peculiare condizione "tecno-estetica"» che è al contempo «un modo d'essere della sensibilità (dell'*aisthesis*) intimamente *incorpo-*

⁵⁹ T. SIRCHIA., *Introduzione*, in T. SIRCHIA (a cura di), *L'alfabeto e i media verso la scuola multimediale. Atti del convegno Trapani-Erice 1-4 aprile 1993*, Editrice scolastica italiana, Marsala 1994, p. XIV.

⁶⁰ P. MONTANI, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020, p. 8-9.

rato in una tecnologia»⁶¹ e l'insieme delle «specifiche esperienze emotive che ne discendono»⁶². Lo specchio di Alice, allora, si configura non soltanto come lo schermo, ma più esattamente come l'obiettivo della fotocamera sullo schermo costantemente puntato su di noi e non più solamente su ciò che è davanti a noi. Per dirla in altri termini, il viaggio di Alice al di là dello specchio somiglia ad una *Adventure in Instagram*, in cui il social network per immagini per eccellenza è il vero Wonderland postmoderno. D'altronde, sempre secondo Pietro Montani,

Se lo osserviamo senza pregiudizi, il deprecatissimo selfie non è che la prima e più superficiale emergenza espressiva del dispositivo dell'invertibilità del campo di ripresa di cui sono oggi dotati tutti gli smartphone. Proviamo ora, con un piccolo esercizio di decentramento, ad assumere il punto di vista delle bambine e dei bambini molto piccoli che sono venuti al mondo ritrovandosi immersi in un ambiente che li ha posti fin da subito in contatto con uno di questi *device*, e vedremo facilmente che interagire con uno smartphone, per loro, significa collocarsi in uno spazio strutturalmente segnato da una caratteristica visione diametrica. Intendo riferirmi al fatto, non sempre adeguatamente sottolineato, per cui la propriocezione di un corpo che si prolunga nell'ottica di uno smartphone viene assunta – già da un bambino molto piccolo, com'è documentato da innumerevoli immagini – come una facoltà di posizionarsi nello spazio e, insieme, come una facoltà di ispezionare quello stesso spazio ruotando l'obiettivo di 180 gradi, oppure osservandolo alle proprie spalle nel display. Da questo schema ottico e senso-motorio possiamo dunque aspettarci un'intuizione dello spazio dominata dalla figura tecno-estetica della reversibilità. La quale, a sua volta, ci fa guardare al fenomeno della “condivisione” – una parola talmente inflazionata da aver ormai perduto ogni senso – come a un modo di corrispondere al gioco della reversibilità impegnandovi un investimento propriocettivo intimamente assimilato da una tecnologia. Si tratta, dunque, di una potente figura tecno-estetica che rientra di diritto, e ne fornisce un singolare *embodiment* spaziale, nella categoria della “carne”, per usare l'espressione con cui la definì l'ultimo Merleau-Ponty⁶³.

In una certa maniera McLuhan aveva “previsto”, o semplicemente compreso, che stavano «sorgendo nuove tecnologie che richiedono di essere analizzate, come il telefono cellulare e il sistema di proiezione cinematografica a trecentosessanta gradi controllata digitalmente»: così scriveva

⁶¹ Corsivo dell'autore, il quale qui fa specifico riferimento, in nota, proprio a Marshall McLuhan e al suo *Understanding media*.

⁶² P. MONTANI, *Emozioni dell'intelligenza*, cit., p. 19.

⁶³ Ivi, pp. 20-21.

Bruce Powers, docente di tecniche della comunicazione alla Niagara University che portò avanti un progetto avviato con Marshall McLuhan prima della sua morte, *Il villaggio globale*. In questo libro, in cui peraltro affiorano le “tetrad” con cui lo studioso canadese tenterà di enunciare delle “leggi dei media” valide e applicabili per ogni tecnologia, McLuhan accosta due specchi: quello di Narciso (la narcosi di Narciso è uno degli effetti della televisione o, più generalmente, del video) e, ancora una volta, quello di Alice. Powers così spiega nella introduzione:

Narciso, nella rappresentazione di Ovidio, è un giovane primitivo che non aveva mai visto uno specchio o un’immagine di sé. “Si innamorò di un altro”. È questo il significato mitologico e satirico. Per lui lo specchio d’acqua rappresentava la morte. [...] Concentrandosi esclusivamente sull’immagine riflessa dall’acqua, Narciso personifica una specie di soglia onirica [...]. Alla fine deve passare, come Alice, attraverso il punto di fuga, per vedere entrambi i lati dello specchio. Marshall sembrava esterrefatto. “La morte deve essere così: è vedere sé stesso simultaneamente, come sé stesso e come l’altro”. È come vedere per la prima volta la propria faccia, verruche incluse, su uno schermo televisivo. [...] “Quando ci si vede in televisione, come è capitato a me, ci troviamo dentro e fuori allo stesso tempo”⁶⁴.

La Luposità dell’identità di Alice

La stessa categoria di *embodiment* di cui parla Montani è oggi utilizzata anche per descrivere le caratteristiche di “ricezione” della Virtual Reality che sono, in fondo, le medesime categorie utilizzate per la scrittura, per la letteratura *tout court* e, pertanto, anche per la letteratura per l’infanzia: *empathy*, *escape* e *engagement*, insieme a *embodiment* ricorrono «ad una terminologia che riprende in pieno i punti di riferimento adottati dalla critica letteraria cognitivista e ampiamente utilizzati nelle campagne di promozione della lettura presso i più giovani»⁶⁵. Alice stessa sembra entrare in un mondo, attraverso la tana del Bianconiglio, che somiglia ad una realtà virtuale, una realtà parallela dove, secondo l’analisi di Franco Cambi, «vive anche con saggezza e prontezza le esperienze-limite che si trova di fronte», una realtà di eventi «onirici e regolati da principi onirici.

⁶⁴ M. McLuhan, B. Powers, *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, SugarCo, Carnago (Va) 1992, pp. 16-18.

⁶⁵ L. Cantatore, *Libri, lettura e realtà virtuale: un’alleanza possibile?*, in L. Cantatore (a cura di), *Primo: leggere. Per un’educazione alla lettura*, Edizioni Conoscenza, Roma 2017, pp. 11-12.

Di libertà, di stravaganza, di alterità. Si succedono in modo casuale, in uno spazio polimorfo che richiama sì gli spazi d'uso di un mondo reale, ma li sintetizza e li accorpa in modo casuale: il cunicolo, la sala, il “mare di lacrime”, la riva, la casa, il giardino, il campo da gioco, etc. Spesso cambiandone l'uso e l'ordine interno. Anche qui logica onirica. Che trapassa senza mediazioni. Che unisce gli opposti e i diversi. Che articola eventi sotto il dominio del caso. È il ludicofantastico che articola questo mondo-a-parte (di matti: di stravaganze, di altre regole, di comportamenti assurdi) ovvero anche tutto animato da “languido vagabondare” in una tana che si prolunga nel sogno, legandosi al *non-sense*, a “nuove e inesplorate meraviglie”, a “strane vicende”, a “storie infantili”»⁶⁶. Uno degli snodi centrali delle vicende della Alice di Carroll è certamente legato alla questione dell'identità, una identità già frammentata nelle esperienze novecentesche, ma che Carroll ha anticipato e McLuhan colto nel meraviglioso concetto di “Luposità”, che ben si adatterebbe a molti studi sull'identità nella letteratura per l'infanzia:

Quando Alice cadde nella tana del coniglio, si rese conto che era molto profonda e che lei stava cadendo molto lentamente, perché aveva un sacco di tempo, mentre scendeva, di osservarsi. Le sue avventure si leggono come i miti indigeni, o la fisica moderna, in cui l'esperienza definisce il proprio tempo e spazio. “E tu chi sei?” domandò il Bruco, [...] intimidita Alice rispose. “Io a questo punto quasi non lo so più signore – o meglio so chi ero stamattina quando mi sono alzata, ma credo di essere cambiata più di una volta da allora”⁶⁷. [...] Dove l'uomo letterato dava valore alla persona inflessibile, l'identità immutabile, l'uomo tribale ritiene che nulla, nemmeno sé stesso, rimane lo stesso per momenti successivi della sua esistenza. [...] Così con la maschera. Nessuno viene ingannato, né intende esserlo. Chiunque indossa la maschera non è un lupo: è il Lupo: partecipa alla Luposità. Egli rivela la Luposità che è dentro di sé. Nel mondo tribale niente ha forma definita, invariabile. Come Eco, l'essere mitologico che diventava ogni cosa, l'uomo è una forma che cambia: con un'improvvisa metamorfosi egli è ora questo, ora quello. [...] La “stabilità interiore”, così tanto ammirata dalle nostre nonne, non è possibile quando siamo costretti a spostare le nostre modalità di percezione bruscamente⁶⁸.

⁶⁶ F. CAMBI, *Alice e la sofisticazione della fiaba*, in «Studi sulla Formazione», n. 20, 2017-2, pp. 31-36.

⁶⁷ L. CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano 1989, p. 40.

⁶⁸ M. McLuhan, *Sulla moda. La moda è linguaggio*, in «Harper's Bazaar», n. 101, aprile 1968, pp. 150-167, in N. PENTECOSTE, cit., p. 216.

Lo stesso concetto è stato evidenziato nel tempo da eminenti studiosi della pedagogia e della storia dell'educazione: secondo Demozzi, ad esempio, «Il problema di Alice – e il nostro – sta proprio nel problema dell'identità nel tempo del cambiamento: non sappiamo più chi siamo, non riusciamo a riconoscerci»⁶⁹. Anche Gianni Celati appare dello stesso avviso quando afferma, in linea con le tesi McLuhaniane, che «Nel libro di Lewis Carroll, grazie al fungo magico, Alice ingrandisce e rimpicciolisce di continuo fino a perdere il senso della propria identità [...]. Ma dietro la sua sagoma bambinesca si profila anche l'idea di un individuo nuovo, per lo più destabilizzato, coinvolto in continue mutazioni, ma liberato dai precetti del 'come si deve essere', e più avvertito sull'importanza del 'come ci si sente'»⁷⁰. Già Faeti aveva fatto notare che Alice «è l'eroina della voglia di conoscere: non possiamo pensare a lei senza che il nostro cervello non si metta in movimento, senza che siamo avvolti da mille domande, mille perché, mille curiosità. È immersa nelle meraviglie, ma non c'è nulla che la meravigli veramente, è sempre stupita ma non conosce ostacoli, ci ricorda che c'è uno specchio e un 'dietro lo specchio', perché possiamo conoscere il diritto e il rovescio delle cose»⁷¹.

Una suggestiva ipotesi, che conferma la "ricettività" di Carroll a metà Ottocento di istanze culturali e scientifiche innovative, è stata suggerita da Giorgia Grilli, secondo la quale «Alice che cade all'indietro, *Under Ground*, sotto Terra, è simile a Darwin che cerca di ritrovare la storia della specie "andando a indagare a ritroso nel tempo le diverse forme di vita": Il Paese delle Meraviglie, afferma Griffi, è per Alice ciò che furono le Galapagos per Darwin: è il luogo dove vede la contemporaneità delle proprie variazioni e sedimentazioni. Alice, vista in un'ottica pedagogica, è una straordinaria occasione per provocare l'intelligenza dei lettori»⁷². Insieme a Peter Pan, Alice aprì «la strada ad altri autori che hanno intuito quanto fosse importante la svolta messa a punto da Carroll e Barrie per la creazione di una letteratura nuova, diversa, filosoficamente illuminante; una letteratura che ha iniziato ad affascinare anche gli adulti e a dire qualcosa di profondo

⁶⁹ S. Demozzi, *Le avventure di Alice tra controllo e cambiamento. Una rilettura pedagogica del classico di L. Carroll*, «Studi Sulla Formazione», n. 1 (1), 2009, pp. 101-109.

⁷⁰ G. Celati, *Alice disambientata*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 9.

⁷¹ A. FAETI, *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 59-60.

⁷² G. GRILLI, *La passione per i bambini: Lewis Carroll, James M. Barrie e la letteratura per l'infanzia*, in «Infanzia», n. 6, 2012, p. 362.

anche a loro»⁷³. Tanto è vero che, anche secondo la statunitense Allison Lurie, la letteratura per ragazzi va letta proprio come la “grande” letteratura, dal momento che molti autori di questo settore hanno mostrato «la tendenza a rovesciare anziché confermare i valori tradizionali del loro periodo e del loro ambiente»⁷⁴. Forse Lurie non intendeva il termine “ambiente” come lo intendeva McLuhan, ma converge sul fatto la letteratura crea una sorta di “contro-ambiente” che svela quello in cui siamo immersi: prerogativa dei bambini e degli artisti che si accorgono prima di altri cosa sta accadendo e ce lo mostrano senza filtri, per una maggiore consapevolezza alla portata di tutti, specie i distratti.

Finnegan's Wake: una lett(erat)ura per l'infanzia?

In *Guerra e pace nel villaggio globale* Marshall McLuhan, insieme a Quentin Fiore, sembra aver prodotto nel 1968 una sorta di lavoro di “sofisticazione” de *Il medium è il massaggio* che aveva ideato sempre insieme al medesimo graphic designer solo un anno prima. Le citazioni nel testo sono tratte tutte dal *Finnegan's Wake* di James Joyce, pubblicato per la prima volta nel 1939: il saggio è modellato attorno alle “esplosioni” della veglia joyciana, ai tuoni del *Finnegan's*, ma un primo accostamento tra Joyce e Carroll era avvenuto già proprio ne *Il medium è il massaggio*: «Did you happen to meet any soldiers, my dear, as you came through the wood?», ovvero «Ti è capitato di incontrare dei soldati, mia cara, venendo per il bosco?»⁷⁵. McLuhan inserisce questa citazione da *Alice attraverso lo specchio* in pagine in cui affronta il tema della guerra fredda: tutte le guerre contemporanee «sono delle recite, dei giochi tragici»⁷⁶. Subito dopo, appena due pagine più in là, troviamo proprio James Joyce dal *Finnegan's Wake*: «L'ovest sveglierà come uno scossone l'est... mentre tu avrai la notte per il giorno...»⁷⁷. I parallelismi tra la scrittura di Carroll e quelli di Joyce sono innumerevoli e a tal punto profondi da non fare di questa la sede per una discussione critica (occorrerebbe quantomeno un saggio *ad hoc*), ma è impossibile non coglierne il nesso proprio attraverso (e a partire da) il lavoro di McLuhan. Non appare ad esempio neppure casuale il fatto che una delle citazioni del testo sia un

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ LURIE A., *Non ditelo ai grandi*, Mondadori, Milano 1993, p. 9.

⁷⁵ M. MCLUHAN, *Il medium è il massaggio*, cit., p. 140.

⁷⁶ Ivi, p. 138.

⁷⁷ Ivi, p. 143.

chiaro riferimento (di Joyce) al capolavoro di Carroll: «Uno sputante più che affidabile. Ma il Prato delle Meraviglie è perduto per sempre. Alice acciuga ahimè ha rotto lo specchio! Anche se sbirfi attraverso il fogliume, nostra è la miseria del dolor!»⁷⁸. In Italia non sembra in molti abbiano notato la vicinanza tra i due testi di McLuhan, forse innanzitutto per un motivo legato alla pubblicazione dei due volumi: *Il medium è il massaggio*, infatti, vedeva la luce in America nel 1967 e veniva tradotto in Italia da Feltrinelli appena un anno dopo; *Guerra e pace*, invece, inspiegabilmente, mentre era pubblicato a New York nel 1968, nel nostro Paese comparirà soltanto nel 1995, rendendo di fatto già difficile una vicinanza tra i due testi che è sì temporale, ma anche e principalmente tematica. Basti pensare che il sottotitolo de *Il medium è il massaggio* era *Un inventario di effetti*, mentre *Guerra e pace nel villaggio globale* reca la specifica di *Inventario di alcune situazioni spastiche di oggi, che si potrebbero eliminare con una quantità maggiore di feedforward*, specificando che *se feedback significa retroazione, questo termine significa il contrario*. McLuhan aveva utilizzato – quasi coniato – questo termine in una sola altra “opera”, la già citata intervista rilasciata al giornalista Eric Norden del mensile “per adulti” statunitense «Playboy»:

M – L’elettricità rende possibile – e, per di più, in un futuro non distante – l’amplificazione della coscienza umana su scala globale, senza bisogno di alcuna verbalizzazione.

N – Sta sottintendendo una forma di telepatia globale?

M – Esattamente. Già adesso i computer offrono il potenziale per una traduzione istantanea di ogni codice o linguaggio. Se un *feed-back* di dati è possibile con il computer, perché non un *feed-forward* del pensiero, in cui la coscienza del mondo si collega a un computer del mondo?⁷⁹

Nemmeno questa risposta, però, ne fornisce una vera ed univoca chiarificazione (McLuhan, d'altronde, non era solito “spiegare le sue spiegazioni”: si definiva un *explorer* più che un *explainer*), spetta allora a noi tentare di definirla. Se, dunque, *feedback* è retroazione, nel senso di risposta, *feedforward* è “avantazione”, termine tanto cacofonico quanto intraducibile, ma che vuole significare qualcosa come una risposta proiettata in avanti. Insomma, se il feedback è una risposta a qualcosa già accaduto, già mostratosi, *feedforward* sarebbe una risposta a qualche cosa che invece

⁷⁸ M. McLuhan, Q. Fiore, *Guerra e pace nel villaggio globale*, Apogeo, Milano 1995, p. 57.

⁷⁹ M. McLuhan, *Intervista a Playboy. Un dialogo diretto con il gran sacerdote della cultura pop e il metafisico dei media*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 60-61.

non è ancora accaduto, che dunque sta al di là dello specchio, quasi una risposta a una domanda che sarà posta e che proietta in avanti. *Feedforward* è anche un termine tecnico scientifico che si riferisce al funzionamento delle reti neurali e, in particolare, alla creazione di reti neurali artificiali, la base dell'intelligenza artificiale. Venti anni prima che lo studioso dei media scrivesse *Guerra e pace nel villaggio globale*, lo psicologo Donald Olding Hebb (canadese come McLuhan) aveva ipotizzato la possibilità di istruire le macchine con un apprendimento che emulasse quello umano. Dieci anni più tardi, nel 1958, un altro psicologo, lo statunitense Frank Rosenblatt, aveva proposto la prima rete neurale artificiale alla base del *Machine Learning*, ed era proprio una rete neurale *feedforward*, ovvero capace di apprendere “andando in avanti”, portando in avanti l'input. Ancora una volta, per tornare al tema di questo intervento e all'opera di McLuhan, lo studioso canadese si mostra particolarmente attento ai progressi scientifici, a come legarli alla letteratura e alla sua visionarietà, ma soprattutto alle questioni dell'apprendimento, che spesso, bisogna ammetterlo e ribadirlo, sono anche inconse, automatiche, legate all'ambiente.

Con tutta probabilità McLuhan potrebbe aver mutuato questo concetto, ancora una volta, da un passo di *Alice attraverso lo Specchio*, un passo che peraltro non troviamo in tutte le traduzioni italiane. Nel capitolo IX intitolato “Alice Regina” la protagonista incontra una vecchissima Rana davanti ad un arco con un portone su cui era scritto “Alice Regina” e ad un certo punto sente una voce stridula cantare «The bells are rung backward, the drums they are beat»: le campane suonano all'indietro, una delle magie che sono proprie del mondo al di là dello specchio. Le connessioni tra *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Alice attraverso lo Specchio* di Lewis Carroll e *Finnegan's Wake* di James Joyce sono più copiose e profonde di quanto qui si possa dire, ma aprono la “porta” ad una interpretazione dell'opera di Joyce che ne rendono una lettura particolarmente adatta allo stesso pubblico dell'opera di Carroll, ovvero quella dell'infanzia, perché indubbiamente e indissolubilmente il “gioco” linguistico e letterario sotteso è il medesimo. Quello di Joyce è un testo totale, intraducibile, elevatissimo, una babele di lingue che lo scrittore fonde in una lingua al di là dello specchio, al di là della lingua stessa. A fondamento di questa costruzione letteraria sta certamente il suono, la parola come espressione sonora, fonetica, il gioco linguistico che si risolve, più che nel significato nel senso, proprio come nel *nonsense* di Carroll. E sia la veglia joyciana che l'Alice carrolliana nascono “orali”, testi assai performativi. Perciò l'ipotesi cui qui mi permetto solo di accennare, promettendomi di approfondirla in altra sede, è quella per cui il *Finnegan's Wake* andrebbe letto come un'opera di letteratura per l'infanzia, ma soprattutto proprio come il testo che più di tutti rompe la barriera tra letteratura per l'infanzia e letteratura *tout*

court, fondendole nel gioco serissimo della scrittura e della lettura. A parziale conferma di questa ipotesi c'è anche una riflessione di Rita Valentino Merletti, la quale nel suo saggio *Leggere ad alta voce*, in un passo dedicato a lettura e comprensione in età pre-scolare, inserisce proprio questo ragionamento:

difendendo la sua ultima opera dalle accuse che gli muovevano coloro che la ritenevano troppo complessa, James Joyce affermava che tutti sarebbero stati in grado di capirla se solo fosse stata letta ad alta voce. L'opera in questione è *Finnegans Wake*, uno dei vertici della letteratura contemporanea, poco letta e ancor meno capita in quanto scritta in una lingua che intende riprodurre quella del sogno, e intrisa di riferimenti noti in gran parte solo all'autore. [...] È possibile che Joyce attribuisse alla lettura ad alta voce molte di quelle valenze che la rendono oggi oggetto di attenta rivalutazione⁸⁰.

Secondo McLuhan «i giochi si presentano, nel rapporto con nuove tecnologie, in un certo senso sotto forma di abbigliamento»⁸¹ e per sostenere questa tesi cita lo storico olandese Johan Huizinga che nel 1938 pubblica un saggio che diventa immediatamente di riferimento, *Homo ludens*, in cui «esplora il ruolo profondo e indispensabile del gioco, vedendone il modo di coinvolgere i nostri stessi sensi in dialoghi abrasivi, usando “gioco” nel senso in cui parliamo del “gioco” o flessibilità tra una parte di un meccanismo e un'altra, del “gioco” delle emozioni, del “gioco” dell'esprimersi. [...] Il mondo del gioco è necessariamente uno di incertezza e di scoperte in ogni momento, mentre l'ambizione del burocrate e del costruttore di sistemi è quello di affrontare soltanto le conclusioni scontate. Joyce tocca questo tema nel giocosissimo *La veglia di Finnegans*»⁸². In un'altra sua opera, *Take today*, McLuhan fa cenno a Huizinga e questa volta, difatti, lo collega proprio a Lewis Carroll, seppure in contrasto:

In his classic *Homo Ludens*, the Dutch historian and philosopher Johan Huizinga reveals the essential qualities of play involved in creating all human institutions and well-being. It is here that the war game becomes a natural component in the ultimate cultural welfare of mankind. For Huizinga takes us on a tour of human institutions, social and political, to illustrate the un-failing quality of duality, interface, and dialogue that characterize all living and viable forms of existence. An example of how Huizinga is able to tackle the complex business of game is a passage in his chapter “Play and Contest as Civilizing Functions”: [...] In contrast to the thought of Huizinga and

⁸⁰ R. VALENTINO MERLETTI, *Leggere ad alta voce*, Milano, Mondadori 1996, p. 23.

⁸¹ M. McLuhan, Q. Fiore, *Guerra e pace*, cit., p. 171.

⁸² Ivi, p. 173.

Thomas Kuhn is the sciencefiction fantasy of Lewis Carroll (the speculative mathematician Charles Dodgson.) In Carroll's world the ground rules are given a complete holiday as he swings into a twentieth-century orbit in good Queen Victoria's golden days. Between the philosophical quests of Huizinga and Kuhn's severe exposes of scientific limitations in our next chapter, the playful world of Carroll is pure donnish delight. (The reader of this book is likewise expected to enjoy freedom of travel on both sides of the looking glass.)⁸³

Il *divertissement* di Carroll e Joyce, in definitiva, sarebbe, nella visione di McLuhan un gioco purissimo, non imbrigliabile (e imbrogliabile). Per questo appare assai probabile che le questioni legate alla traduzione del *Finnegans Wake*, ma anche le difficoltà connesse alla sua lettura, siano risolvibili felicemente di fronte ad un uditorio di bambini, proprio come calorosa fu l'accoglienza del capolavoro di Carroll a dispetto della critica, ancorata a schemi d'età vittoriana, che vedeva in essa finalità antipedagogiche. Come sostiene lo stesso McLuhan ancora in *Guerra e pace nel villaggio globale*, «il motivo per cui i bambini riescono a imparare una lingua in un paio di anni è semplice: perché è un ambiente»⁸⁴. I bambini potrebbero persino imparare la lingua del *Finnegans* e parlarla, ma certamente saprebbero ascoltarla. E accanto a questo passo McLuhan accosta, ancora una volta, una citazione dall'opera di Joyce che così recita: «Eppure concentrarsi unicamente sul senso letterale o persino sul contenuto psicologico di un qualsiasi documento fino a trascurare tristemente i fatti involuppati essi

⁸³ [«Nel suo classico *Homo Ludens*, lo storico e filosofo olandese Johan Huizinga rivela le qualità essenziali del gioco coinvolte nella creazione di tutte le istituzioni umane e del nostro benessere. È qui che il gioco di guerra diventa una componente naturale del benessere culturale finale dell'umanità. Perché Huizinga ci porta in un percorso delle istituzioni umane, sociali e politiche, per illustrare l'immancabile qualità della dualità, dell'interfaccia e del dialogo che caratterizzano tutte le forme viventi e vitali dell'esistenza. Un esempio di come Huizinga sia in grado di affrontare la complessa questione del gioco è un passaggio del suo capitolo "Gioco e competizione come funzioni civilizzatrici": [...] In contrasto con il pensiero di Huizinga e Thomas Kuhn c'è la fantasia fantascientifica di Lewis Carroll (il matematico speculativo Charles Dodgson.) Nel mondo di Carroll le regole di base sono date in completa libertà mentre lui si muove in un'orbita novecentesca nei giorni d'oro della buona regina Vittoria. Tra le ricerche filosofiche di Huizinga e le severe esposizioni di Kuhn dei limiti scientifici nel nostro prossimo capitolo, il mondo giocoso di Carroll è puro piacere mondano. (Il lettore di questo libro si aspetta allo stesso modo di godere della libertà di viaggio su entrambi i lati dello specchio)» (trad. mia)] in M. McLuhan, *Take today*, cit., p. 222.

⁸⁴ M. McLuhan, Q. Fiore, *Guerra e pace*, cit., p. 151.

stessi circostanziando è non meno nocivo per il sanosenso...»⁸⁵. Sanosenso: senso sano, in salute, robusto ma anche intero. Sembra una parola inventata dal Grifone che in *Alice nel Paese delle Meraviglie* “dialogava” con la Finta Tartaruga. E una tartaruga con due teste è raffigurata anche nell’ultima pagina di *Guerra e pace* di McLuhan che è poi, in ordine di tempo, tra gli ultimi libri del canadese ad apparire (postumo) che non era ancora stato tradotto in Italia. La favola di McLuhan non è ancora conclusa e mai si conclude, come ogni grande “classico” che si rispetti, e conferma quanto si possa attingere dall’infanzia (e dalla “sua” letteratura) per guardare (al)la realtà con sguardo nuovo e sempre attento ai mutamenti.

⁸⁵ Ibidem.

2.

La pedagogia dell'immaginazione. Calvino e McLuhan tra letteratura e visualità

Cause ed effetti sono un pulsare della molteplicità irretita in sé stessa e non sono mai pensabili al singolare [...] L'ipotiposi della catena delle cause va emendata e guarita, se mai, con quella di una maglia o rete: [...] Ogni anello o grumo o groviglio di relazioni è legato da infiniti filamenti a grumi o grovigli infiniti.

C.E. Gadda, *Meditazione milanese*

Autore capace di dare vita a una nuova forma di immaginario, di riprendere la tradizione della fiaba e “smontarla” per costituirne materiale di nuovi racconti e forgiare una lingua nuova, Italo Calvino (Santiago de Las Vegas, Cuba, 1923 – Siena, 1985) è stato uno dei più rilevanti scrittori italiani del XX secolo. Negli stessi anni in cui opera l'autore delle *Lezioni americane*, dall'altra parte dell'oceano, lavora un altro studioso che segna la storia del pensiero del Novecento per arditezza di ricerca e innovazione culturale: è Marshall McLuhan (Edmonton, Canada, 1911 – Toronto, 1980), inventore di una nuova “scienza” dei media, campo in cui mette a frutto le categorie della critica letteraria di cui era padrone. I due intellettuali si incontrano sul terreno di interrogativi che non sono solo letterari o futurologici, ma investono anche questioni pedagogiche attorno al ruolo che l'immagine (assieme all'immaginazione) riveste in relazione al testo nella incipiente società delle reti.

Il 6 giugno 1984 Italo Calvino è invitato ufficialmente dall'Università di Harvard a tenere le *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*: si tratta di una seconda volta per un italiano (prima solo l'architetto Pier Luigi Nervi) dal lontano 1926, anno in cui vennero inaugurate. Si sarebbe trattato di un ciclo di sei conferenze, ma il condizionale è d'obbligo perché Calvino muore prima di poterle tenere. Con gli appunti su cui aveva alacremente lavorato, nel 1988, grazie alla cura della moglie Esther Judith Singer, viene pubblicata una prima edizione di quelle che lui avrebbe intitolato *Six memos for the next millennium* e che in italiano sono state tradotte come *Lezioni americane*. Lo scrittore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* aveva deciso di dividere i suoi interventi in queste sei categorie: Leggerezza, Rapidità,

Esattezza, Visibilità, Molteplicità, Consistenza (quest'ultimo tema risultava il più frammentario, ma si è deciso di dargli forma attraverso gli ultimi appunti lasciati dall'autore). Di cosa occuparsi nello specifico? Calvino lo precisa sin dall'inizio: «Non sono qui per parlare di futurologia, ma di letteratura. [...] Forse il segno che il millennio sta per chiudersi è la frequenza con cui ci si interroga sulla sorte della letteratura e del libro nell'era tecnologica cosiddetta postindustriale»¹. Le categorie individuate da Calvino, essendo “applicabili” alla letteratura, si mostrano ancora più determinanti nella letteratura per l'infanzia e in quella che qui abbiamo definito *dall'infanzia*: si pensi, in particolare, ai libri e, ancor di più, agli albi illustrati, tipologia di narrazione verbo-visuale che proprio negli anni in cui lavora lo scrittore italo-cubano inizia a penetrare stabilmente nel mercato editoriale italiano, a partire dalla avventura della “Emme Edizioni” avviata nel 1966 da Rosellina Archinto, donna e intellettuale affascinata dalle scoperte nel settore provenienti dagli Stati Uniti.

Calvino può a buon diritto essere definito il più “americano” degli scrittori italiani (per nascita, e per “ritorni”) e il più attento alle dinamiche interne tra scrittori e pubblico, tra libro e lettura, per ovvie ragioni anche professionali. Da questo punto di vista, egli si inserisce nel dibattito innescato in Italia da Umberto Eco riguardo all'emersione di mezzi di comunicazione di massa che hanno effettivamente iniziato a minacciare l'egemonia del libro e, oggi, persino della scrittura. Forse l'esperimento stilistico e narrativo più radicale di Calvino risiede nel suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dove, seppure al cospetto di un libro “esclusivamente” testuale, egli tenta di dar vita a un'opera multimediale (come sono multimediali i libri e gli albi illustrati) in cui provare a “sintetizzare” nella sola scrittura di testo anche altre scritture, come l'immagine e il video. Quando scrive, ad esempio, che «Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso»² siamo di fronte a un tentativo andare oltre la scrittura, immaginando un libro che si anima, dai risultati davvero eccezionali, per quanto straniati.

Sin dal primo momento, leggendo *Lezioni americane*, il pensiero corre alle riflessioni di Marshall McLuhan, in particolare partendo dalla celebre definizione de «il mezzo è il messaggio» secondo la quale «il “messaggio” di un medium o di una tecnologia è nel mutamento di proporzioni, di

¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2016, p. 3.

² I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 1989, p. 11.

ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani»³. L'incontro tra questi due intellettuali può materializzarsi già in un'altra opera, *Una pietra sopra*, libro in cui Calvino propone osservazioni che non dovrebbero restare sottotraccia, specie se si tiene conto del significativo sottotitolo *Discorsi di letteratura e società* e del fatto che la raccolta risale, quasi pionieristicamente, al 1980. Nell'intervento intitolato *I beatniks e il sistema*, infatti, Calvino apre così: «I libri dei sociologi, dei moralisti, dei critici della civiltà contemporanea occupano da anni a questa parte un posto di rilievo nelle letture di noi tutti»⁴. È un dato importante perché Calvino, il romanziere che dal neorealismo approda alla fiaba e al fantastico, e, dunque, alla letteratura giovanile, ci sta dicendo che la sua formazione (e in-formazione) passa necessariamente anche attraverso la sociologia.

Una questione di sguardo

Nella presentazione de *Il paesaggio interiore* (un volume di critica letteraria) Marshall McLuhan osserva: «Gli effetti dei nuovi media sulla nostra vita sensoriale sono simili agli effetti della nuova poesia. Essi mutano, non i nostri pensieri, ma la struttura del nostro mondo»⁵. Si tratta del libro “meno sociologico” del canadese, ma che proprio per questo illumina il suo pensiero di una luce in un certo modo nuova. McLuhan non è ancora un massmediologo semplicemente perché sarà successivamente lui il primo a esserlo, a fondare una disciplina: il fatto che sia un critico letterario ad assumere questa nuova figura è un dato assolutamente non secondario. Uno studioso che si è sempre occupato di James Joyce, e che lo ha sempre amato, improvvisamente inizia a studiare i “media elettrici”. Vi scorge un nesso, e questo nesso apre una sorta di cortocircuito.

La prima caratteristica che avvicina Calvino e McLuhan è l'atteggiamento di ricerca, o meglio, lo sguardo: una disposizione di grande apertura al nuovo, al postmoderno, una visione che si sporge sull'inesplorato per provare a renderlo esplorabile. Nella prima lezione americana, quella sulla Leggerezza, lo scrittore italiano ammette:

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto par-

³ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare. I significati psicologici e sociali di ogni sistema di comunicazione*, Garzanti, Milano 1977, p. 12.

⁴ I. Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori 2017, p. 93.

⁵ M. McLuhan, *Il paesaggio interiore*, Milano, SugarCo, 1983, p. 20.

lando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica⁶.

Calvino sta mettendo così in discussione il suo stesso metodo d'indagine. Ed è lo stesso concetto che esprime anche McLuhan e che bisogna necessariamente ricordare ogni qual volta ci si rapporta con il suo scrivere aforistico, lapidario, per illuminazioni:

Sono un ricercatore. Getto la mia sonda. Non ho punti di vista pregiudiziali. Non mi attengo a un'unica posizione. Finché uno, nella nostra cultura, rimane nella stessa posizione, è il bene accetto. Ma appena si mette a camminare in lungo e in largo e comincia a superare i limiti fissati, è un delinquente, bisogna arrestarlo. L'esploratore è un essere assolutamente illogico. Non conosce mai il momento in cui sta per fare qualche scoperta straordinaria. E la logica è un termine privo di significato se lo si applica all'esploratore. Se avesse voluto essere logico con sé stesso avrebbe cominciato col restare a casa sua. Jacques Ellul ci assicura che la propaganda comincia quando cessa il dialogo. Io dialogo con i media, mi getto alla ventura nell'esplorazione⁷.

Sempre a proposito del concetto di Leggerezza, Calvino cerca di circoscrivere il campo, ma soprattutto di chiarirlo meglio, con lo stesso linguaggio piano che lo ha reso uno degli scrittori italiani del Novecento più tradotti nel mondo. Per definire il campo della Leggerezza ricorre perfino a Cavalcanti: «alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza»⁸. McLuhan, invece, si “serve” (più volte nelle sue opere) di Shakespeare, e in particolare del “Re Lear”, per mostrare il passaggio rinascimentale a un mondo fondato sulla vista, in qualche modo dunque condannato alla cecità. E lo fa notando la «scattante agilità» di Gonerilla e Regana, cui Cordelia confessa «il mio / amore ha più peso della mia lingua», ponendo perciò l'accento sulla “leggerezza” della lingua. «Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, – scrive ancora Calvino – sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo»⁹, citando, come paradigmi di leggerezza, autori di epoche diverse, da Lucrezio al già

⁶ Ivi, p. 11.

⁷ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1976, p. 14.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, pp. 15-16.

ricordato Calvanti che «dissolve la concretezza dell'esperienza tangibile in versi dal ritmo scandito, sillabato, come se il pensiero si staccasse dall'oscurità in rapide scosse elettriche»¹⁰.

Lo stesso Calvino si serve, à la McLuhan, di questa metafora, la metafora dell'elettricità, anche quando si riferisce ad autori che non possono averne avuto contezza, rileggendo dunque opere e autori di un tempo alla luce (è il caso di dirlo) della contemporaneità e di nuovi paradigmi e strumenti di ricerca. Così leggiamo nelle *Lezioni americane*:

Ma se la letteratura non basta ad assicurarmi che non sto solo inseguendo dei sogni, cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta... oggi ogni ramo della scienza sembra ci voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime: come i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i *quarks*, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi... Poi, l'informatica. È vero che il *software* non potrebbe esercitare i poteri della sua leggerezza se non mediante la pesantezza del *hardware*; ma è il software che comanda, che agisce sul mondo esterno e sulle macchine, le quali esistono solo in funzione del software, si evolvono in modo d'elaborare programmi sempre più complessi. La seconda rivoluzione industriale non si presenta come la prima con immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio, ma come i *bits* di un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici¹¹.

Niente di più mcluhaniano, niente di più calviniano: ecco come l'italo-cubano e il canadese cominciano a confluire.

Una questione di tempo

«Il mio lavoro di scrittore è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo»¹². Ulteriori letture giungono a corroborare questa vicinanza d'intenti, d'impostazione metodologica tra il narratore italiano e lo studioso canadese: con questo passo siamo nella seconda lezione americana di Calvino. Il *focus* si accende sulla Rapidità, qualità che forse per primo Galileo ha associato metaforicamente al cavallo. Ne *Il Saggiatore* lo scienziato accosta il discorrere al correre: se, dunque, il discorso è, su questa scia, ragionamento, o meglio, ragionamento deduttivo, «questa

¹⁰ Ivi, p. 19.

¹¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 12.

¹² Ivi, p. 49.

affermazione è come il programma stilistico di Galileo, stile come metodo di pensiero e come gusto letterario: la rapidità, l'agilità del ragionamento, l'economia degli argomenti, ma anche la fantasia degli esempi sono per Galileo qualità decisive del *pensar bene*»¹³. Agilità, dunque leggerezza, ovvero "economia": tratti che caratterizzano il discorso e la scrittura da secoli, ma che nel nostro tempo, nel tempo di Calvino e in quello a venire, sono ancora più richiesti. Come precisa anche più avanti,

Il secolo della motorizzazione ha imposto la velocità come un valore misurabile, i cui *records* segnano la storia del progresso delle macchine e degli uomini. Ma la velocità mentale non può essere misurata e non permette confronti o gare, né può disporre i propri risultati in una prospettiva storica. La velocità mentale vale per sé, per il piacere che provoca in chi è sensibile a questo piacere, non per l'utilità pratica che si possa ricavarne. Un ragionamento veloce non è necessariamente migliore d'un ragionamento ponderato; tutt'altro; ma comunica qualcosa di speciale che sta proprio nella sua sveltezza¹⁴.

Calvino, in questa occasione, si sta spingendo davvero oltre. Non si tratta soltanto di un panegirico della *brevitas*: egli delinea i tratti di un fenomeno che, se nel suo tempo era solo incipiente, per noi oggi è più visibile, ma non ancora del tutto acquisito, sebbene sperimentabile quotidianamente. Possiamo, infatti, esprimere ragionamenti complessi anche nel minuto recinto della concisione, della sveltezza, della rapidità, senza per forza sacrificare argomentazioni necessarie perché tali argomentazioni saranno già assimilati dal circuito innescato dalla rapidità, dalla "compressione" con cui abbiamo imparato a convivere negli ultimi quarant'anni. Calvino utilizza un'analogia formidabile per spiegare il suo formulato, e lo fa prendendo spunto dal mito e citando André Virel, autore di *Histoire de notre image*, una storia del nostro immaginario d'influenza junghiana, secondo cui

Mercurio e Vulcano rappresentano le due funzioni vitali inseparabili e complementari: Mercurio la *sintonia*, ovvero la partecipazione al mondo intorno a noi; Vulcano la *focalità*, ossia la concentrazione costruttiva. Mercurio e Vulcano sono entrambi figli di Giove, il cui regno è quello della coscienza individualizzata e socializzata, ma per parte di madre Mercurio discende da Urano, il cui regno era quello del tempo "ciclofrenico" della continuità indifferenziata, e Vulcano discende da Saturno, il cui regno era quello del tempo "schizofrenico" [corsivo mio] dell'isolamento egocentrico. [...] La

¹³ Ivi, p. 45.

¹⁴ Ivi, p. 47.

concentrazione e la *craftmanship* di Vulcano sono le condizioni necessarie per scrivere le avventure e le metamorfosi di Mercurio. La mobilità e la sveltezza di Mercurio sono le condizioni necessarie perché le fatiche interminabili di Vulcano diventino portatrici di significato¹⁵.

Anche McLuhan accenna spesso nei suoi lavori alla “schizofrenia”, definendola una conseguenza necessaria dell’alfabetizzazione, perché l’invenzione della scrittura fonetica avrebbe diviso il pensiero dall’azione e separato «il mondo magico dell’orecchio e il mondo neutro dell’occhio», decretando una frattura nell’individuo detribalizzato: «da ciò segue, naturalmente, che l’uomo letterato, così come lo incontriamo nel mondo greco, è un uomo diviso, uno schizofrenico, e tali furono tutti gli uomini letterati da quando fu inventato l’alfabeto fonetico»¹⁶ perché «con la sua astrazione del significato dal suono e la traduzione del suono in un codice visivo, gli uomini si trovarono a dover affrontare un’esperienza che li trasformò. [...] Nessuna altra scrittura tranne la fonetica ha mai tradotto l’uomo fuori dal mondo possessivo di totale interdipendenza e di interrelazione costituito dalla rete uditiva. Da quel mondo magico e risonante di rapporti simultanei che è lo spazio acustico e orale vi è solo una strada verso la libertà e l’indipendenza dell’uomo detribalizzato. Quella strada passa attraverso l’alfabeto fonetico, che conduce gli uomini simultaneamente a diversi livelli di schizofrenia dualistica»¹⁷. Con i suoi fulminei ragionamenti McLuhan ci «narcotizza», per usare un altro termine caro ai suoi stessi studi, ma ci costringe a sprofondare nella compattezza dei suoi scritti per poterli penetrare, e magari comprendere più pienamente. Così come la contemporaneità ci narcotizza, tutta volta a creare collegamenti nuovi, inaspettati, collegamenti che sono anche fisici e, ancora una volta, elettrici.

Scrivere con la luce

Per introdurre la sua terza “lezione americana”, incentrata sull’*Esattezza*, Calvino evoca una immagine – non avrebbe potuto fare altrimenti – ben precisa, quella del cristallo che, «con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema». Lo scrittore italiano si sofferma sulla luce, sulle qualità della luce, questione sulla quale ha investigato in più

¹⁵ Ivi, pp. 54-55.

¹⁶ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 47.

¹⁷ Ivi, pp. 48-9.

occasioni McLuhan e che oggi torna di attualità con studiosi come James Williams, autore del saggio *Scansatevi dalla luce* (2019). In Williams è l'attenzione a essere "al centro dell'attenzione", e non è soltanto un gioco di parole. Lo studioso, ex *strategist* di Google, riprende la metafora della luce – citando Diogene di Sinope ma legandosi anche al fenomeno della "luce su" rispetto alla "luce da" che caratterizza i dispositivi elettronici – per ragionare su cosa sia, oggi, l'ombra, ovvero la distrazione, la distraibilità: la luce del riflettore, il "fare", che funge da direzione perché "ci rende capaci di fare ciò che vogliamo fare"; la luce delle stelle, l'"essere", che rappresenta un orientamento in quanto "ci fa essere chi vogliamo essere"; la luce del giorno, la quale ci permette di "volere ciò che vogliamo volere", ovvero il "sapere".

Dal suo canto McLuhan sostiene, citando Ervin Panofsky, che con l'invenzione della stampa una «nuova intensità visiva richiederà luce *su* ogni cosa»¹⁸, mentre fino al medioevo la luce era lasciata filtrare *attraverso* le cose: adesso è l'epoca della "luce da", luce dagli schermi. Non è semplice seguire lo studioso canadese attraverso questo ragionamento, che risulta (con apparente *calembour*) illuminante. Caratteristica dell'architettura gotica era, ad esempio, l'uso delle vetrate istoriate, elemento che ben sintetizza la "luce attraverso", la luce che penetra, e che McLuhan collega a una sorta di "trasparenza del testo" in un'età, quella medievale – in cui il testo non era entrato nella "epoca della sua riproducibilità tecnica" – in cui si era invitati a guardare non il testo, ma attraverso di esso. Con la stampa, invece, cambiano i concetti di spazio e di tempo. Nel Medioevo lo spazio non era un "recipiente visivo", ma un "vuoto" che andava lasciato libero, perché la luce potesse attraversarlo, facendo risaltare l'unicità del testo; carattere di unicità che andrà perduto con la riproduzione in serie degli scritti e la loro conseguente maggiore diffusione. Nell'epoca del manoscritto l'elemento visivo era in stretto rapporto con quello uditivo e tattile, mentre con l'avvento del libro la vista viene completamente "staccata", separata dagli altri sensi, e concentrata, direzionata, la lettura diventa un fatto privato. L'uniformità e ripetitività proprie della tipografia, secondo il ragionamento di McLuhan, hanno avviato quel processo grazie al quale è nata la prospettiva, il punto di vista. L'impressione della lettera sulla pagina luce che colpisce la pagina, è proiezione, e dalla proiezione nasce questa idea del punto di vista, una idea fatta propria dai pittori del Rinascimento, prima, e dagli scrittori, poi.

¹⁸ Ivi, p. 153.

Verso una pedagogia dell'immaginazione

Nella stessa lezione sulla Esattezza Calvino supera l'immagine del cristallo per "fare luce" su un morbo da cui paiano tutti non essere immuni: «Mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze»¹⁹. Non è una lamentazione snobistica, nostalgica quella calviniana: la nostalgia non affligge mai le sue riflessioni. In seguito precisa:

Vorrei aggiungere che non è soltanto il linguaggio che mi sembra colpito da questa peste. Anche le immagini, per esempio. Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che sono in gran parte prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. [...] Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine²⁰.

Già in questo passo Calvino anticipa l'argomento della successiva "lezione americana", che dedica alla *Visibilità*, ma in parte preconizzando anche il tema della *Consistenza*: egli parla infatti di inconsistenza del linguaggio e delle immagini, e su quest'ultima si sofferma col dovuto riguardo, anche attraverso un decisivo riferimento alle sue letture, alla sua idea di letteratura "dalla" infanzia.

Se ho incluso la *Visibilità* nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla

¹⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 60.

²⁰ Ivi, p. 61.

e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica". Naturalmente si tratta di una pedagogia che si può esercitare solo su sé stessi, con metodi inventati volta per volta e risultati imprevedibili. L'esperienza della mia prima formazione è già quella di un figlio della "civiltà delle immagini", anche se essa era ancora agli inizi, lontana dall'inflazione di oggi. Diciamo che sono figlio di un'epoca intermedia, in cui erano molto importanti le illustrazioni colorate che accompagnavano l'infanzia, nei libri e nei settimanali infantili e nei giocattoli. [...] A quel tempo in Italia il sistema dei balloons con le frasi di dialogo non era ancora entrato nell'uso (cominciò negli Anni Trenta quando fu importato Mickey Mouse); il "Corriere dei Piccoli" ridisegnava i cartoons americani senza balloons, che venivano sostituiti da due o quattro versi rimati sotto ogni cartoon. Comunque io che non sapevo leggere potevo fare benissimo a meno delle parole, perché mi bastavano le figure. [...] Quando imparai a leggere, il vantaggio che ricavai fu minimo: quei versi sempliciotti a rime baciate non fornivano informazioni illuminanti; spesso erano interpretazioni della storia fatte a lume di naso, tali e quali come le mie. [...] Questa abitudine [di ignorare le righe scritte, ndr] ha portato sicuramente un ritardo nella mia capacità di concentrarmi sulla parola scritta (l'attenzione necessaria per la lettura l'ho ottenuta solo più tardi), ma la lettura delle figure senza parole è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine²¹.

In questo passo, Calvino accenna ad una «pedagogia dell'immaginazione» che è interessante incamerare come suggerimento di creazione e ricerca in ambito educativo (meriterebbe un intero saggio), ma quel che adesso più preme sottolineare è la sua riflessione sulla «civiltà delle immagini» che in più punti tocca McLuhan, ma non solo, perché approda alla *visual literacy* e a quel *pictorial turn* di cui W.J.T. Mitchell è oggi uno dei più attenti studiosi. Calvino sembra voler aprire egli stesso un filone di ricerca: «chiediamoci come si forma l'immaginario d'un'epoca in cui la letteratura non si richiama più a un'autorità o a una tradizione come sua origine o come suo fine, ma punta sulla novità, l'originalità, l'invenzione. Mi pare che in questa situazione il problema della priorità dell'immagine visuale o dell'espressione verbale (che è un po' come il problema dell'uovo e della gallina) inclini decisamente dalla parte dell'immagine visuale»²². Calvino incarna qui perfettamente la convinzione di McLuhan per il quale soltanto i veri artisti hanno questa capacità, appunto, visionaria di anticipare tendenze,

²¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 94-6.

²² Ivi, p. 88.

scorgerle, denunciarle, profetizzarle. Vent'anni dopo Calvino è W.J. Thomas Mitchell, principale teorico del *pictorial turn*, la “svolta iconica” favorita dall'insorgere di nuovi media che accelerano la riproduzione delle immagini, a scrivere così – e a citare lo studioso canadese:

Se ci chiedessimo perché il *pictorial turn* sembra aver luogo adesso, in quella che è spesso definita l'era *postmoderna* – la seconda metà del ventesimo secolo –, ci renderemmo conto di avere a che fare con un paradosso. Da un lato, sembra assolutamente ovvio che l'era del video e della tecnologia cibernetica, l'era della riproduzione elettronica, ha sviluppato nuove forme di simulazione visuale e di illusionismo con risultati senza precedenti. Dall'altro lato, la paura dell'immagine, l'ansia che il *potere delle immagini* possa alla fine distruggere perfino i suoi creatori e manipolatori, è antica quanto le immagini prodotte dall'uomo. [...] L'idea di un *pictorial turn*, di una cultura totalmente dominata dalle immagini, è diventata adesso una possibilità tecnica reale su scala globale. Il *villaggio globale* di Marshall McLuhan è oggi una realtà²³.

Paura e presagio: così potremmo racchiudere le provocazioni e le preoccupazioni attorno alla battaglia che si accende tra immagini e scrittura, tra visualità e letteratura (anche quella dall'infanzia), tra nuovo e vecchio. Si chiede ancora Calvino: «Sarà possibile la letteratura fantastica nel Duemila, in una crescente inflazione d'immagini prefabbricate? Le vie che vediamo aperte fin da ora possono essere due. 1) Riciclare le immagini usate in un nuovo contesto che ne cambi il significato. Il *post-modernism* può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a immettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione. 2) Oppure fare il vuoto per ripartire da zero»²⁴.

Ma cos'è precisamente il *pictorial turn*? Prendendo a riferimento un tentativo di definizione di Marnie Campagnaro, studiosa di letteratura per l'infanzia, esso rappresenta «una riscoperta postlinguistica o postsemiotica dell'immagine intesa come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività»²⁵, vale a dire «una modalità conoscitiva altrettanto complessa quanto quella legata alle altre forme del

²³ W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2016, pp. 83-4.

²⁴ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 97.

²⁵ M. CAMPAGNARO, *La pluridimensionalità della visual literacy. Albi illustrati e itinerari educativi*, in S. BARSOTTI, L. CANTATORE (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carocci, Roma 2019, pp. 125-126.

leggere»²⁶. E così dunque la *visual literacy*, ancora secondo la definizione di Campagnaro, è «L'abilità di "saper guardare" alle immagini visive e di saper inferire significati a partire da esse»²⁷: traducendola letteralmente con "alfabetizzazione visiva", eccoci alla "pedagogia dell'immaginazione" calviniana, particolarmente importante proprio in certa letteratura dall'infanzia, come *picturebooks* e *silentbooks*, ad esempio. Riassumendo: occorre insegnare a leggere le immagini in un momento storico di *overload* visivo, senza però guardare ad esse con diffidenza, specie nei primi anni della formazione. Come già rammentava, poeticamente, nel 1972 John Berger nella serie televisiva "Ways of Seeing" andata in onda sulla BBC,

la comprensione di un'immagine, e dunque la percezione di un desiderio da essa derivante, si lega innanzitutto a due fattori primari: *habit and convention*. [...] *Habit* indica un'abitudine, una tradizione di lettura dell'immagine, ma anche una *inclinazione*, una *disposizione* [...] E poi *convention* che, in modo equanime, sta ad indicare una *consuetudine*, una *convenzione* appunto, ma anche un patto, un *accordo* che viene a stabilirsi ugualmente tra opera e lettore [...]. Ma l'immagine è anche composizione del desiderio, il cui etimo – *de-sidera* – rinvia a quell'assenza di stelle, a quella mancanza di riferimenti che, sola, può portare a una metamorfosi dei principi esistenti, a un'evoluzione dei parametri visivi e percettivi, a uno sconvolgimento²⁸.

Verso un neo-enciclopedismo?

Calvino prosegue il discorso sul postmodernismo e sul postmoderno anche nella successiva lezione americana, quella relativa alla *Molteplicità* perché

La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato il *postmodern*, un filo che – al di là di tutte le etichette – vorrei continuasse a svolgersi nel prossimo millennio. [...] Quello che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea di un'enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologica-

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ D. BROTTI, *Lo stupore negli occhi dell'altro. John Berger e l'immagine del desiderio*, in A. RABBITO, *La cultura visuale del ventunesimo secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano 2018, pp. 116-117.

mente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo²⁹.

McLuhan intitola uno dei paragrafi del suo libro *Il metodo del sec. XX è di non usare uno solo, ma multipli modelli di ricerca sperimentale*³⁰. Anche qui nei due autori i concetti con-fluiscono e in questo caso il massmediologo canadese torna al suo “amore letterario” per eccellenza, ovvero Joyce, in quanto «È soprattutto l'enciclopedia degli stili che realizza [Joyce], capitolo per capitolo in *Ulysses* o convogliando la molteplicità polifonica nel tessuto verbale del *Finnegans Wake*³¹». «Molteplicità polifonica», una definizione molto aderente, che riprende anche quanto afferma Stuart Gilbert a proposito di Joyce: «le unità di *Ulysses* vanno al di là della triade classica, esse sono molteplici e tuttavia simmetriche come la rete labirintica dei nervi e delle vene che permeano l'organismo vivente»³².

Come Calvino avrebbe voluto scrivere della *Consistenza*, probabilmente McLuhan avrebbe aggiunto ai caratteri dell'epoca “elettrica” la *Simultaneità*. E per spiegare questa “multi”-simultaneità (potremmo definirla una fusione di Molteplice e Simultaneo) il pensatore canadese prende ad esempio il cubismo come rappresentazione, realizzazione tangibile, visibile della sua teoria: «Il cubismo infatti presenta simultaneamente tutte le facce di un oggetto, anziché il “punto di vista”, ovvero la faccia dell'illusione prospettica. (...) In altre parole il cubismo, mostrando in due dimensioni l'interno e l'esterno, la cima e il fondo, il davanti e il di dietro eccetera, rinuncia all'illusione della prospettiva a favore dell'immediata consapevolezza sensoria del tutto. Cogliendo in un unico istante la consapevolezza totale, ha improvvisamente annunciato che *il medium è il messaggio*³³». Calvino sostiene in sostanza la stessa idea in *Una pietra sopra*:

C'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre di più come discreto e non come continuo. Impiego il termine “discreto” nel senso che ha in matematica: quantità “discreta” cioè che si compone di parti separate. Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si dipana, oppure immagini gassose, come una specie di nuvola, tant'è vero che veniva spesso chiamato

²⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 114.

³⁰ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 108.

³¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 115.

³² M. McLuhan, *Il paesaggio interiore*, cit., p. 58.

³³ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 34.

“lo spirito”, – oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo. I cervelli elettronici, se sono ancora lungi dal produrre tutte le funzioni d’un cervello umano, sono però già in grado di fornirci un modello teorico convincente per processi più complessi della nostra memoria, delle nostre associazioni mentali, della nostra immaginazione, della nostra coscienza. (...) Oggi sentiamo il velocissimo passaggio di segnali sugli intricati circuiti che collegano i relé, i diodi, i transistor di cui la nostra calotta cranica è stipata³⁴.

Più recentemente, il filosofo Michel Serres, parlando visionariamente di ciò che sta accadendo – e con tutta probabilità accadrà sempre più con “agilità” – alla conoscenza (e all’accesso ad essa) utilizza la stessa metafora della “fluidità” (senza scomodare teorie baumaniane tanto usate quanto abusate e svilite):

Non abbiamo mai smesso di cristallizzare i flussi, di trasformare una folla sparsa in numerose istituzioni; non abbiamo mai smesso di capitalizzare, di trasformare il raccolto in campo di grano, la caccia in cortile, scuderia e stalla, il fiume in canali e dighe, il cemento e la sabbia in muraglie, i giochi dei bambini in classi ordinate, l’amore in matrimonio, la folla, infine, che non chiedeva niente, in città, eserciti, tribunali, prigionieri e regni. (...) Una volta il sapere si classificava per continenti, mentre ora si mescola e fluttua come i mari inclassificabili, le cui molecole fanno continuamente il giro del mondo; ogni goccia proviene da tutte le acque, e va verso di loro; ogni pensiero scaturisce da tutte le parti, e vi ritorna. Cambiamo casa, voliamo o navighiamo. L’età dolce equivale a ere di arie e di acque. Abiteremo la cattedrale: nave e tenda³⁵.

I livelli della realtà

Nelle pagine citate in questo saggio lo scrittore di *Ti con Zero* sta evidentemente affrontando con lucidità e anticipo la questione del digitale, il quale concettualmente si distingue dall’analogico proprio per il suo carattere “discreto”. Calvino sta concettualizzando una frattura, una crepa della realtà, e non è detto che da quel pertugio non giunga della luce. A tal proposito, appoggiando la tesi di Brett, McLuhan illustra «la dicotomia naturale che il libro provoca in ogni società, in aggiunta alla frattura all’interno

³⁴ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 205.

³⁵ M. SERRES, *Il mancino zoppo*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 280-285.

dell'individuo che a quella società appartiene. L'opera di James Joyce dimostra una complessa chiaroveggenza di questi problemi. Il suo Leopold Bloom nell'*Ulisse* è un uomo dalle molte idee e dai molti espedienti»³⁶. Secondo McLuhan, inoltre, proprio Joyce «scoprì il mezzo per vivere simultaneamente, e del tutto consapevolmente, in tutte le forme culturali. Il mezzo che egli cita per ottenere questa consapevolezza e per correggere i nostri pregiudizi culturali è il suo “collideorscopio”. Il termine indica l'intreccio e lo scambio in un miscuglio colloidale di tutte le componenti della tecnologia umana, via via che esse estendono i nostri sensi e mutano i loro rapporti nel caleidoscopio dello scontro culturale: “deor”, il selvaggio, l'orale o il sacrale; “scopio”, il visivo o profano, il civile»³⁷.

Su alcuni concetti, in particolare su quello della *Molteplicità*, Calvino ritorna in *Una pietra sopra*, volume che raccoglie la maggior parte dei suoi scritti intorno a questioni letterarie, storiche, tra conferenze, articoli per riviste, interventi sui quotidiani. La molteplicità, in questo frangente, si estrinseca attraverso un tentativo di definizione della letteratura (e, nel nostro caso, della letteratura *dall'*infanzia), tentativo che nella sua ambizione scopre, fa brillare, “aumenta” la realtà:

Mi accorgo di aver sempre parlato di “livelli di realtà” mentre il tema del nostro convegno suona (almeno in italiano): “I livelli *della* realtà”. Il punto fondamentale della mia relazione forse è proprio questo: la letteratura non conosce *la* realtà ma solo *livelli*. Se esista *la* realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce *la realtà dei livelli* e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti cognitivi. È già molto³⁸.

È già molto e, simultaneamente, come spesso accade per l'arte, mai abbastanza. Forse è molto aver voluto far sì che questi due autori capitali del secolo scorso, così distanti geograficamente, s'incontrassero, dialogassero. La conferma di un incontro che potesse essere nell'aria – nell'etere – ce la forniscono con tutta evidenza i due stessi autori qui analizzati. Secondo McLuhan, infatti, «Oggi, con l'elettricità che crea condizioni di estrema interdipendenza su scala planetaria, ci muoviamo rapidamente di nuovo in un mondo uditivo di eventi simultanei e di consapevolezza complessiva». Una consapevolezza e una “complessività” che la letteratura può e deve

³⁶ M. McLuhan, *La Galassia Gutenberg*, cit., p. 112.

³⁷ Ivi, pp. 113-4.

³⁸ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 392.

fare proprie, come ci suggerisce, in ultima analisi, Calvino sempre in *Una pietra sopra*:

La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là di ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida delle spiegazioni generali e delle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo³⁹.

È una sfida da raccogliere, affrontando le questioni scottanti sollevate da entrambi gli autori; e qualora le questioni risultassero ancora irrisolte (irrisolvibili?), abbiamo il dovere di continuare a porle con lo stesso rigore e la stessa “immaginazione”, lo stesso de-siderio. Quella stessa immaginazione che è accolta più entusiasticamente nella letteratura per bambini e bambine, ragazzi e ragazze, quella letteratura dall’infanzia che oggi utilizza più livelli per restituire la quasi intraducibile complessità del reale.

³⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 111.

Oltre scrittura e lettura. Testo e immagine nel mondo post-alfabetico, la sfida dell'educazione

Nel film *Tre uomini e una gamba* compare una scena molto divertente, nonché celebre, della commedia italiana: Giacomo, uno dei protagonisti, sta guardando a sua volta un film trasmesso in televisione, in cui tre mafiosi di origini siciliane (lo stesso trio comico) stanno per ordire un attentato al Presidente americano Kennedy da una camera d'albergo. Prima, però, occorre montare l'arma: ci prova Aldo, con Giovanni a leggere le istruzioni accanto a lui, ma senza successo, perché è troppo complicato far combaciare la teoria con la pratica, comprendere quelle indicazioni scritte. Così Aldo, frustrato e adirato, si scambia il ruolo con Giovanni: lui legge, l'altro monta, ma stavolta non c'è bisogno nemmeno di finire di leggere. Giovanni è più veloce delle istruzioni. I libretti d'istruzione erano un oggetto del tutto ignorato prima di Ikea, forse proprio per una proverbiale incomprensibilità. Prima della libreria svedese Billy, la guida, come pure i bugiardini, erano inaccessibili ai più. Con Billy le istruzioni, fondamentali perché riferite ad oggetti che in precedenza altri assemblavano per noi, non sono più scritte, ma illustrate, e Billy sembra incarnare anche il nome del piccolo personaggio protagonista di quelle vignette. Adesso i libretti d'istruzione sono libretti d'illustrazioni, semi-*picturebook*. E li capiamo tutti più agevolmente, persino chi scrive, disabituato (dalla parola?) sia alle istruzioni che alle illustrazioni. Guardare è più intuitivo, più "semplice", meno faticoso. L'immagine è più intuitiva, davvero più "semplice", meno faticosa? Topolino, negli Anni Novanta come ora, giungeva ancora alle giovani generazioni, culturalmente, solo come un *divertissement*, quasi una lettura "di serie B". In classe e a casa si dovevano leggere i libri, i romanzi, gli imperdibili, i classici: nessuno di questi testi era illustrato. Solo Topolino (insieme ad altri fumetti) illustrava: la *Paperodissea*, i *Promessi Paperi*, per citare qualche esempio.

Negli ultimi mesi di questo anno scolastico 2021/2022 gli studenti italiani delle scuole secondarie superiori hanno lungamente protestato, occupando i loro istituti, scendendo in piazza, chiedendo ascolto. In primis la questione riguardava le morti avvenute "sul lavoro", o meglio, sulla "alternanza scuola-lavoro". In secondo luogo le proteste si riferivano anche al fatto che il ministro dell'Istruzione avesse stabilito il ripristino dell'esame di maturità

secondo le dinamiche pre-pandemia, vale a dire con prove scritte e prove orali, mentre negli ultimi due anni si erano sostenute esclusivamente le seconde. La prima domanda che ci si può porre è la seguente: perché una soluzione all'emergenza scolastica da Covid-19 è stata "ridurre" l'esame di maturità alla "sola" interrogazione orale? L'esame orale è da considerarsi più semplice, "inferiore", meno faticoso rispetto a una prova scritta? Perché l'istituzione, con questa mossa, pare denotare la superiorità della scrittura rispetto all'oralità? La prova scritta somiglierebbe, in questo caso, a una punizione, stando anche al punto di vista degli studenti in marcia. Vogliamo provare a ragionare su questi temi cruciali per il futuro dell'educazione. E sul ruolo che hanno rivestito le tecnologie elettroniche e digitali in questi primi trent'anni del web nel determinare un passaggio epocale dalla parola all'immagine. La rete, su cui molto apprendimento oggi si fonda, o almeno attraverso cui passa, è uno spazio densamente scritto, ma ancora più densamente abitato da immagini (statiche e in movimento) e da suoni. Anche l'infanzia e l'adolescenza vivono nella rete, si vive tutti entro uno spazio di videoralità, visuale e acustico principalmente e prima che scritto. Basta aprire il social per immagini per eccellenza, *Instagram*, per notare che tutto è figura, immagine, illustrazione, pittura: persino la parola, che però pure compare, sebbene sotto vesti grafiche.

In una intervista del 1917 sul quotidiano *Le Pays* lo scrittore Guillaume Apollinaire rispondeva ad alcune domande di un giornalista sostenendo che «[Il libro] sta declinando. Entro un secolo, o due, morirà. Avrà un suo successore, l'unico successore possibile, il fonografo e il film cinematografico. Non avremo più bisogno di imparare a leggere e a scrivere». Una provocazione? Forse più una premonizione, visto che il cinema (con i suoi "derivati") ha effettivamente sorpassato il libro in termini di consumi culturali, ma a scuola è sempre il "libro di testo" (i nomi sono sempre lo specchio di una qualche tendenza socio-culturale) a "tenere banco"; l'immagine e le immagini in movimento fanno capolino soltanto marginalmente, magari, per i più fortunati, in un corso extracurricolare pomeridiano o durante una settimana di "autogestione". La questione è enorme, inesauribile, quasi insostenibile e in prima istanza pedagogica. Riguarda, ancora una volta, l'annosa lotta tra la parola e l'immagine, tra ciò che è scrittura e ciò che non lo è (?), tra ciò che è scritto e ciò che è audiovisivo, una partita infinita che spesso non ha vincitori né vinti, ma può mietere vittime. Forse Apollinaire si riferiva a quello che Franco Ferrarotti ha espresso come «l'ampia regione dell'arazionale, la comprensione irriflessa e abitudinaria del pre-compreso»¹. È

¹ F. FERRAROTTI, *Il silenzio della parola. Tradizione e memoria in un mondo smemorato*, Edizioni Dedalo, Bari 2003, p. 6.

possibile che la scrittura e la lettura, in un certo senso, stiano diventando facoltà pre-acquisite nel percorso evolutivo. L'immagine, "nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" grazie alle tecnologiche elettroniche e digitali, è la nuova scrittura? Come abbiamo già detto, secondo W.J.T. Michell siamo di fronte al *pictorial turn*, la svolta iconica: egli sostiene la «consapevolezza del fatto che l'essere spettatore (il guardare, lo sguardo, il colpo d'occhio, le pratiche di osservazione, la sorveglianza e il piacere visivo) può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura (decifrazione, decodificazione, interpretazione ecc.), e che l'esperienza visiva, o l'alfabetizzazione visuale, potrebbe non essere completamente interpretabile sul modello della testualità»². Attenzione: un fatto non unico nella storia, ciononostante epocale. Non unico perché già accaduto, evidentemente, prima dell'avvento della scrittura. Siamo al ritorno di una cultura visuale che sembra avere il sopravvento sulla cultura testuale, alfabetica, una cultura visuale che però, al contempo, è anche e soprattutto orale e acustica. Si pensi alla enorme disponibilità di audiolibri, un format che ha avuto maggiore successo degli ebook, vale a dire testi scritti che vengono letti da attori e professionisti e che è possibile "consumare" durante altre attività quotidiane, dal lavoro, alla cucina, alla corsa. Oppure si "guardi" a un altro social diffusissimo tra gli adolescenti degli ultimi anni, *Tik tok*, in cui predominante non è soltanto l'apparato visivo, ma anche e soprattutto quello acustico e orale: musiche, suoni, discorsi riprodotti e mimati: "memati", anche, che diventano cioè meme, una caratteristica che infonde "viralità", estrema diffusione a una narrazione, e che lo studioso di letteratura Jack Zipes ha riferito anche alle fiabe³, racconti la cui origine si perde nella notte dei tempi. Per questo motivo, dopo il *linguistic turn*, dopo il *pictorial turn*, forse si dovrebbe parlare, a conti fatti, anche di un *pict-oral turn*, cioè di una svolta che è iconica e al contempo orale, di ritorno a una vide-oralità.

Per tentare di chiarire meglio alcuni concetti, riporto una esperienza personale. Lo scorso dicembre, al mio primo corso universitario da docente, ho pensato di far sostenere agli studenti una prova scritta, così avrei potuto gestire la correzione durante le vacanze natalizie. Una pratica *old style*, in un certo senso, sebbene ancora largamente praticata almeno fino alla maturità, come appunto si diceva poc'anzi. Leggere e "correggere", nonché valutare quei testi (tre domande a risposta aperta in tre ore) a

² W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 17

³ Cfr. J. ZIPES, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Donzelli, Roma 2021.

casa, tra dicembre e gennaio, è stato sorprendente e faticoso. Molti degli studenti mi avevano comunicato (anche all'interno dello stesso testo consegnato) una certa "difficoltà a scrivere", un'attività che peraltro i più giovani, sempre loro, ma non soltanto, praticano continuamente, forse mai come negli ultimi 15 anni, almeno quantitativamente, per via della pervasività della messaggistica istantanea. Certo, quei giovani ventenni (con incursioni di trentenni e un paio di cinquantenni nell'aula d'esame) non scrivono "normalmente" con una penna in mano, ma su una tastiera o su uno schermo touch screen, attraverso un software che spesso anticipa le dita, proponendo le parole che stiamo per scrivere sulla base delle prime lettere digitate e su quelle che, secondo l'algoritmo, sono usate più frequentemente, più "probabilmente": è la cosiddetta "scrittura automatica". La pratica della scrittura che possiamo definire "scolastica" viene sostanzialmente abbandonata una volta terminata la scuola. E con onestà, c'è da dire, sono poche le situazioni in cui continuare ad applicare quelle regole, lo schema del tema d'impronta gesuitica o anche del saggio breve. Se anche qualcuno di quei ragazzi, un giorno, dovesse scrivere – per fare un esempio – un saggio per un qualche importante editore italiano, con tutta probabilità adotterebbe un approccio differente: in questo caso il "giudice" non sarebbe più un docente, ma genericamente un pubblico che certo apprezzerrebbe un stile con meno regole "scolastiche" e più "comprensibile". Magari affiancato proprio da immagini, illustrato.

La prima impressione che si può provare leggendo quei compiti scritti è di trovarsi di fronte a dei testi ibridi, linguisticamente parlando, come se ci si trovasse di fronte a un testo pensato e scritto in inglese, poi convertito in italiano come da un traduttore automatico google, solo per citare uno dei più diffusi. I testi erano costituiti perlopiù da frasi brevi, una struttura semplice di soggetto-predicato-complemento, e pochi segni di interpunzione, se non il punto e la virgola. In alcuni casi si comprendeva a fatica il senso, i periodi alle volte erano contorti, era evidente uno sforzo. Come se stessero riportando un discorso che era stato, in origine, diretto, orale. Ma cosa, in una tale situazione, siamo chiamati a giudicare, a valutare? La loro conoscenza della lingua italiana scritta o della materia? Certo, le cose vanno di pari passo: arduo giudicare altrimenti un concetto che deve esprimersi necessariamente, in quel caso specifico, attraverso la scrittura. In molti casi si può sorridere, o magari ridere amaramente, alle volte finanche disperarsi di fronte a errori grammaticali, sviste, ma mai si dovrebbe etichettare questi ragazzi come irrimediabilmente perduti, una "gioventù bruciata" nel fuoco delle immagini. Al centro della questione si colloca, ancora una volta, questa materia ibrida: la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, quella che in questo lavoro abbiamo definito dall'infanzia.

A differenza della letteratura *tout court* non si può non “parlare” di immagine, non si può non far parlare l’immagine. E forse non si può più non lasciar parlare anche con le immagini. I nostri messaggi scritti, in fondo, sono zeppi di video, immagini, gif, emoticon che sintetizzano testi, sintetizzano il sensibile con effetti più “intuitivi”. Quei messaggi potremmo considerarli le odierne lettere, missive, con la differenza che hanno contribuito a una democratizzazione della scrittura, con tutto quanto comporta: che a scrivere è anche chi, prima, si sarebbe risparmiato, e invece oggi non ci risparmia errori, sviste, brutture linguistiche. Quale altro protagonista (nonché causa) di questo mutamento se non il web come nel Cinquecento fu la stampa? Internet è figlio della “rivoluzione elettronica”, poi digitale, che Marshall McLuhan, lo studioso canadese che ha coniato slogan noti in tutto il mondo come il “villaggio globale”, aveva intercettato per primo, già negli Anni Sessanta del secolo scorso. In *Percezioni* (il titolo originale era *Essential McLuhan*), un libro meno celebre ma ricco di citazioni, raccoglie aforismi e articoli (apparsi già altrove), con cui esprime alcune delle sue note profezie, specie sul libro al tramonto e su ciò che diventerà il computer:

Il nostro sistema nervoso centrale è stato esteso o tradotto nella tecnologia elettromagnetica; un altro passo sarà quello di trasferire la nostra coscienza al mondo del computer (1964). [...] (Un mezzo futuro, come una specie di ESP computerizzato elaborerebbe) la coscienza come il contenuto collettivo dell’ambiente – e alla fine potrebbe essere un piccolo computer portatile, della dimensione all’incirca di un apparecchio per l’udito, che elaborerebbe l’esperienza privata attraverso quella collettiva, nel modo in cui ora fanno i sogni (1965)⁴.

Somiglia alla previsione di una intelligenza artificiale precisissima che opera in una Realtà Virtuale o Aumentata, come quella autrice della favola con cui si apre questo volume: parole, visioni, mondi che, se prima “relegati” a romanzi di fantascienza o a futuristiche elucubrazioni, oggi sono campi di applicazione in cui si investono centinaia di milioni di euro (si vedano, a proposito, le sperimentazioni di “Meta”). Conoscere il pensiero di McLuhan è importante innanzitutto perché è stato tra i primi a cogliere la portata rivoluzionaria dei mass media, responsabili, a suo dire, di una “retribalizzazione” dell’uomo proprio in virtù del ritorno all’immagine e all’oralità: mentre sembravano “solo” profezie di un visionario, si sono invece rivelate azzeccate, oggi finanche ancora in fase di sviluppo.

⁴ M. McLuhan, *Percezioni. Per un dizionario mediologico*, Armando, Roma 1998, p. 48.

La centralità di questo mutamento riguarda anche e principalmente l'educazione, il "luogo" fondato sul libro, sul testo che tende a respingere le "innovazioni" quando, come nel caso della pervasività dell'immagine, rendono meno "faticosa" quell'esperienza di formazione. Siamo ancora piuttosto legati alla logica culturale per cui lo studio è sacrificio, e se altre "tecniche" come l'immagine, il video e l'oralità (all'interno della rete) facilitano questo accesso al sapere, hanno meno valore. Eppure in ambito pedagogico la *literacy*, l'alfabetizzazione, non riguarda più da tempo "solo" l'abilità di lettura e scrittura, ma investe prepotentemente il campo visuale. La *visual literacy*, come abbiamo già "visto", è la capacità di inferire significati a partire dalle immagini; peraltro la stessa etimologia di "significato" ha a che fare con il segno, dunque con il vedere. In un corso di "Letteratura per l'infanzia" non è possibile non affrontare anche questo tema, lavorare allo sviluppo di questa capacità, visto che si affrontano testi e illustrazioni, testi con immagini, immagini con testi (*picturebooks*, *silent books*, ad esempio). Con pari dignità, stavolta. La definizione di letteratura "per" l'infanzia somiglia a un prodotto pre-confezionato, pensato per uno specifico "utente finale", quando invece le opere più rilevanti prodotte in questo settore sono quelle che non assumono l'infanzia come pubblico, bensì come prospettiva, come slancio creativo⁵: qualcosa di scritto e illustrato "dal" punto di vista del bambino.

Grande innovatore in questa disciplina è stato Antonio Faeti, tra i primi in Italia a interessarsi della materia in maniera sistematica⁶ e, conseguentemente, del rapporto tra parola e illustrazione all'indomani dell'avvento dei mass media fondati sull'immagine. Quando, in un capitolo esplicitamente ispirato a McLuhan, *Il medium e i messaggi*, scrive dell'evoluzione del libro in un "oggetto" ibrido, porta adduce come esempio il lavoro di uno scrittore significativo in tal senso, Italo Calvino, autore del *Castello dei destini incrociati* in cui «"scrittura" e visualità dei tarocchi s'incontrano fino a comporre un nuovo medium che anticipa future modalità di creazione e di consumo, proprio mentre sembra regredire fino a cogliere gli emblemi di antichi misteri iconici»⁷. Quando l'uomo (re)incontra l'immagine, quando la scrittura (re)incontra l'immagine, sembra (ri)tornare a un mistero primigenio. Forse questo ci atterrisce: abbiamo impiegato millenni per

⁵ Cfr. G. GRILLI, *Di cosa parlano i libri per bambini? La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma 2021.

⁶ Cfr. A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972.

⁷ A. FAETI, F. FRABBONI, *Il lettore ostinato. Libri, biblioteche, mass-media*, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 85.

costruire, anche attraverso la scrittura, un mondo intelligibile e razionale e ora, sempre noi, sentiamo il desiderio di recuperare il mistero, l'enigma, anticipandoci, dunque, anche a una certa dose di caos.

Questa sensazione che l'educazione e l'apprendimento attraverso le immagini siano considerati "inferiori", meno validi, meno profondi rispetto che attraverso la scrittura, si avverte anche perché, «come tesi generale, noi pensiamo che tutto quello che è specificamente umano nell'uomo è *logos* e non arriviamo a meditare su una regione che esisterebbe prima del linguaggio»⁸. E allora se «Lo scritto funziona da stimolante per l'immagine che si forma nella mente; l'immagine che appare sullo schermo, invece, ne è piuttosto un sostituto»⁹. De Kerckhove, sociologo che di McLuhan è stato allievo, si riferisce a immagini sullo schermo, ma possiamo allargare il suo ragionamento alle immagini, anche su carta, visto che il suo riferimento allo scritto non è legato allo schermo, ma piuttosto, ancora una volta, alla carta. Verrebbe da chiedersi: è ancora scritto ciò che non è più fisicamente scritto? Sì, almeno nella misura in cui una immagine è ancora immagine sullo schermo come sulla pietra, sulla tela, sulla carta. Come sosteneva anche il filosofo Gaston Bachelard, si dovrebbe avviare uno studio fenomenologico sulle immagini che metta da parte la causalità, appena presente nella psicologia, per accogliere nessi in cui accettiamo il fatto che sia difficile rintracciare un'origine, un'*arché*. Eppure c'è, in quanto quella immagine è apparsa. Questo perché, ancora secondo De Kerckhove, la nostra ragione è anche irrazionale e

il pensiero è fluido, anche in coloro che hanno un'attività mentale lenta. Questa fluidità la ritroviamo sullo schermo. Nello schermo della televisione, come anche, prima ancora, in quello del cinema, troviamo la fluidità dell'immagine che, mentre la guardiamo, prende il posto del nostro pensiero. Ciò che gli schermi delle reti aggiungono a questa fluidità, è l'interattività. La qualità dei videogiochi e delle realtà virtuali, come di tutte e nostre simulazioni, dipende dalla loro definizione e dalla loro fluidità¹⁰.

In altre parole, ancora, se la scrittura alfabetica è, secondo le teorie di McLuhan, una estensione delle nostre facoltà, l'immagine, e in particolare l'immagine riprodotta tecnicamente, digitalmente, è una esternalizzazione del nostro sistema nervoso, del nostro pensiero. Se un cerchio si chiude, è quello di un progresso che fa pace con le origini dell'uomo che ha avviato

⁸ G. BACHELARD, *Poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2003 p. 13.

⁹ D. DE KERCKHOVE, *Dall'alfabeto a internet. L'uomo "littéré": alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Mimesis, Milano 2008, p. 152.

¹⁰ Ivi, pp. 154-155.

questo stesso progresso, riconciliandosi anche con la sua parte più a-razionale, quella regione difficilmente sondabile e certamente anche a-logica dell'immagine, dell'immaginazione, dell'immaginario.

Sono questioni enormi, vastissime, e per questo è bene si cominci – o si torni – ad affrontarle, anche in un settore così votato alla sperimentazione come la letteratura per l'infanzia. John Berger, critico d'arte che ha fondato la sua vita sul guardare e su tutto ciò che questo fatto culturalmente implica, sin dal suo programma tv per la BBC *Ways of seeing*, scrive che «È opinione diffusa che, se una persona si interessa di immagini, il suo interesse debba limitarsi a una tecnica, al modo di trattarle. Così il campo del visivo è diviso in specifiche categorie d'interesse: pittura, fotografia, immagini reali, sogni e così via. Quel che si dimentica – come le culture positiviste fanno con tutte le questioni essenziali – è il significato e l'enigma della stessa visibilità»¹¹. Torna il riferirsi alle immagini come a un enigma, proprio come enigmatico è il presente in questa sua fluidità, che significa complessità. Con immagini – appunto – molto poetiche e potenti, il filosofo francese Michel Serres ha provato a raccontare quello che sta accadendo al nostro mondo, sporto su una soglia decisiva tra umano e post-umano, tra reale e virtuale.

Certo, dirà qualcuno, anche questo saggio è scritto; si spera riesca anche a “illustrare”, illustrare la scrittura e, al contempo, scrivere l'atto dell'illustrare. È interessante concludere questa riflessione nel modo in cui il filosofo Jean-François Lyotard apre il suo libro proprio attorno alla questione della contaminazione tra parola e immagine, *Discorso, figura*:

Questo libro è una difesa dell'occhio, la sua localizzazione. Ha per preda l'ombra. La penombra che, dopo Platone, la parola ha gettato come una patina grigia sul sensibile, tematizzandolo senza tregua come una diminuzione d'essere, il cui partito non è stato, se non raramente, preso in maniera autentica e come dominio di verità, perché si è sempre sottinteso che il suo partito fosse quello della falsità, dello scetticismo, del retore, del pittore, del condottiero, del libertino, del materialista – proprio questa penombra è l'interesse del mio libro. “L'occhio – dice André Breton – esiste allo stato selvaggio”; il sensibile, sostiene Merleau-Ponty, è il luogo del chiasma o, meglio, il chiasma stesso dove si situa il luogo [...]; c'è un “c'è” che non è principalmente parola intesa, ma opera di un lavoro di deriva che squarcia l'elemento in due fianchi, lasciandoli in uno stato di squilibrio di cui, in effetti, parla la vita etica, ma che, propriamente, è l'orizzonte del vedente e del visibile, parola non intesa¹².

¹¹ J. Berger, *Sul guardare*, Il saggiaatore, Milano 2017, p. 48 (ebook)

¹² J.-F. LYOTARD, *Figura, Discorso*, Mimesis, Milano 2008, pp. 39-40 (ebook).

D'altronde anche Platone ebbe timore dell'avvento della scrittura, ma allo stesso tempo possiamo ancora "leggere" questo timore perché espresso attraverso la scrittura. Se anche noi provassimo paura dell'immagine, dovremmo raccontarlo proprio attraverso le immagini: ma qui non v'è timore, solo contemplativa meraviglia delle immagini. È un tentativo di a-scrittura delle immagini, intendendo quell'a-non privativo, bensì copulativo, ovvero come se le figure fossero non solo un'altra scrittura, ma un'oltre-scrittura, una co-scrittura che si apre su un profondo abisso, luogo favorito di tenebre e favole.

4.

Pinocchio non aveva orecchie. Il sentire e l'ascoltare dell'infanzia

È inutile parlargli finché non gli sono spuntate le orecchie.

L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*

4.1. *Dimenticare l'ascolto*

Come anticipato nell'introduzione a questo volume, Pinocchio è certamente tra i personaggi della letteratura dall'infanzia più noti al mondo: l'opera di fine Ottocento dello scrittore italiano Carlo Lorenzini, in arte Carlo Collodi, è, dopo la Bibbia, il libro più tradotto nella storia della letteratura di tutti i tempi¹, il libro più letto, il testo più riletto, più interpretato, tanto da aver costruito nel tempo una "pinocchiologia". Scriverne e riscriverne, persino sovrascriverne è una attività estremamente problematica, anche perché «come notava Greimas, le nuove interpretazioni di uno stesso testo, più che offrirci informazioni sui modi in cui esso sarebbe "cambiato", ci offrono informazioni sulla cultura che lo sta leggendo»². Persino Roma, nella sua qualità di "città eterna", non poteva restare estranea a questo "personaggio eterno", o perlomeno eternato da caratteristiche così peculiari e uniche da farne un simbolo, e non soltanto della letteratura giovanile. Il primo Pinocchio che abita la capitale da più tempo è quello dello scultore Ferdinando Codognotto, esposto al MuSEd (Museo della Scuola e dell'Educazione dell'Università Roma Tre), a pochi passi dal Palazzo delle Esposizioni dove ha tenuto una sua personale nel 2020 l'artista statunitense Jim Dine, uno tra i maggiori protagonisti dell'arte mondiale: esponente neo-Dada e della Pop Art, ma di difficile classificazione, la sua produzione si è spostata nel tempo dalle performance e dagli happening a lavori sempre più materici e includenti utensili e arnesi della vita quotidiana e del lavoro. Nella sezione finale della mostra al palazzo romano di Piacentini su via Nazionale, si stagliano

¹ Cfr. G. CUSATELLI (a cura di), *Pinocchio esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Armando Editore, Roma 2002.

² P. FABBRI, I. PEZZINI, *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma 2002, p. 27.

anche gli undici Pinocchi di Jim Dine: realizzati tra il 2004 e il 2013, si presentano come incantati, non inermi, ma fissati nell'atto di dire qualcosa, appena prima di dare qualcosa, e di chiara matrice disneyana. Sulle pareti dell'ala in cui sono esposti Jim Dine ha inoltre dipinto alcune sue poesie: scriverle a caratteri cubitali ha sempre significato per l'artista l'opportunità, in quanto dislessico, di superare la difficoltà di lettura e, in qualche modo, anche di creazione. In fondo a destra c'è un Pinocchio con una sega: è legato ad una struttura metallica per la testa. Forse l'artista intende fermare il creato che si fa creatore? Dine ha dichiarato: «L'idea di un pezzo di legno che parla e che diventa un ragazzo in carne e ossa è una metafora dell'arte». Accanto a un Pinocchio tanto ardito Dine ha dipinto anche questi versi:

Sono un bambino con le orecchie rosse / le mie orecchie sono rosse / un bambino di sei anni, Pinocchio, / il ragazzo / che ha del potere. / scegliendo mia madre, il bastone diventa Jimmy / va con lo zoppo e impara a zoppi-care / il bastone parla attraverso la sabbia / piangendo da quando ho perso / dormendo con "cattive compagnie" / c'è un abbraccio / che sveglia il falegname / avvolgo con le mani le mie orecchie / e sveglio il freddo / i miei sogni e, / la rossa ascia / steso sul pavimento / deformato dall'ordinario / l'inutile ordinario / ma rossi sono i miei sogni / minacciati / da una nuvola / che è grigia (trad. mia)³.

Si tratta di un testo vertiginosamente criptico, potente nelle sue immagini, che pone diversi interrogativi, molteplici interpretazioni. Non potendole qui risolvere, cominciamo almeno dalla prima questione: le orecchie di Pinocchio, rosse per Dine. Le orecchie? Ma quali orecchie? Dine ammette di aver visto per la prima volta Pinocchio nella versione Disney, dove effettivamente il burattino è disegnato con due orecchie. Ma nel testo originale non ve n'è traccia: Geppetto ha dimenticato gli orecchi, Colloidi ha ommesso l'ascolto. Non il sentire, attenzione: ad essere assente è più esattamente l'ascolto. Ecco perché Pinocchio non ascolta, sebbene senta benissimo. Non può ascoltare perché non è dotato dell'organo deputato a questa funzione, non è dotato dell'organo per questa finzione. La prima volta in cui possiamo davvero notare quest'assenza è attraverso la lettura del

³ Nel testo originale: "I am a child with red ears / my ears are red / a six year old, Pinocchio, the boy / down with power. / choosing my mother, the stick becomes Jimmy / he lies down with thieves / the stick talks thru the sand / crying since I lost / sleeping with "bad folks" / there is an embrace / that wakes the carpenter / i wrap my arms around my ears / and wake the cold / my dreams, and / the red axe / lying on the floor / deformed by the ordinary / unusable / but my red dreams are / charged / by a cloud / that is grey".

Pinocchio di Manganelli: «Nel momento in cui il burattino è fatto – salvo per gli orecchi “dimenticati” ma apparentemente esornativi o al più punitivi – Geppetto non può fingersi padre. In quel momento sembra trasformarsi in una sorta di custode, di pedagogo»⁴. Dal manganelliano libro parallelo dobbiamo poi necessariamente affacciarcì all’originale collodiano: quando Pinocchio compie una delle sue prime marachelle, Geppetto vorrebbe tirargli gli orecchi. Gli ha appena concesso, artigianamente/artificialmente, dei piedi: bellissimi, «non si vede nemmeno l’attaccatura»; appena il tempo di insegnargli a mettere un passo dietro l’altro che già Pinocchio prende a correre fuori dalla casa in cui è stato “concepito”. A fermarlo nella prima fuga c’è un carabiniere ed è la destrezza del gendarme a permettere a Geppetto di riacciuffare il suo “figliolo”: il povero falegname vorrebbe dare una lezione a Pinocchio, vorrebbe tirargli gli orecchi, ma è lì che s’accorge di aver dimenticato di scolpirglieli. «Allora lo prese per la collottola»⁵, scrive Collodi, e questo gesto “violento”, animalesco, gli provoca la maldicenza della gente e persino l’arresto, proprio da parte del carabiniere che poco prima aveva fermato la corsa di Pinocchio. Collodi dimentica di aggiungere questo particolare “anatomico” a Pinocchio, forse permettendogli – volutamente o inconsciamente – di non sentire, di non dover stare a sentire, fornendogli dunque lui stesso un alibi per non ascoltare i consigli e i comandi degli adulti. Il fine di Geppetto diventa allora pure quello di farsi sentire da uno che non può ascoltare: in questo sforzo sta anche la lettura pedagogica (e manganelliana) dell’episodio.

In che senso: l’ascolto e il sentire

“Ascoltare” e “sentire” non sono concetti esattamente intercambiabili: il primo presuppone solitamente una maggiore intensità del secondo. Ma soprattutto “sentire” ha a che fare con i sensi più interamente: possiamo sentire un fischio, sentire la dolcezza di un cibo, sentire il calore di un tessuto, sentire il profumo della donna davanti a noi. Sentire non è collegabile soltanto al senso della vista (almeno non direttamente, sebbene diciamo di “sentire” la presenza di qualcuno anche se non lo vediamo), e con tutta probabilità per una ragione molto semplice: la vista, sebbene sia il senso più diffuso, da noi umani utilizzato per sondare il reale, nonché “utile” (anche in termini evolucionistici), è quello meno inclusivo, meno

⁴ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2002, pp. 30-31.

⁵ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Newton Compton, Roma 1994, p. 39.

“pieno”, più limitato perché non si spinge oltre il raggio di 180°: non possiamo vedere una persona che si avvicina minacciosamente dietro di noi; possiamo certo sentirla, ma oggettivamente non vederla. Sempre secondo Marshall McLuhan, «prima dell’invenzione dell’alfabeto fonetico, l’uomo viveva in un mondo in cui i sensi erano equilibrati e reagivano simultaneamente, un mondo chiuso, di profondità e risonanza tribali»⁶: l’intellettuale canadese usa il termine “risonanza”, un termine che possiamo legare, peraltro, proprio alle caratteristiche di certi legni con cui si fabbricano strumenti musicale. Pinocchio “resisterà” all’ascolto fino a quando non verrà a contatto con l’alfabeto, fino a quando non imparerà a leggere, scrivere e far di conto: lì si allontanerà anche dalla sua (dalle sue) tribù, tant’è vero che tornerà da suo padre, resteranno soltanto lui e Geppetto, mentre gli amici svaniranno alla vista. McLuhan, dunque, parla di “risonanza” dell’uomo tribale: Pinocchio sarà risonante fino a quando non subirà la “trasformazione” in bambino, umano in carne e ossa. Fino a quel momento il burattino è un essere ligneo, è un legno risonante: è uno strumento, a mo’ di quelli ricavati dalle foreste sonanti. Quando saprà dirigere il suo sentire, saprà ascoltare: è questo il prezzo della “civilizzazione” di Pinocchio, da suono farsi suonatore. Il nostro “bamburattino” – potremmo così definire questa infanzia limbica – avrà imparato a prestare ascolto, acquisito questa capacità, ma al contempo ne perderà una innata, quella di condurre «una vita complessa e caleidoscopica, precisamente perché l’orecchio, diversamente dall’occhio, non si può mettere a fuoco ed agisce per sinestesia piuttosto che per analisi lineare»⁷. Ascoltare significa anche mettere a fuoco: è un sentire con gli occhi; Pinocchio metterà a fuoco i suoi orecchi. In fondo, quando desideriamo incontrare qualcuno, nel linguaggio comune, nutriamo il desiderio di sentirci, di risentire quella persona, non tanto solo di ascoltarla.

Nell’originale di Collodi, però, dicevamo, Pinocchio non ha gli orecchi. Geppetto gli “concede”, nell’ordine: capelli, fronte, occhi, il celeberrimo naso, la bocca, il mento, il collo, le spalle, persino lo stomaco, le braccia e le mani, le gambe e i piedi, ma gli orecchi no. Il verbo “sentire” è onnipresente nell’opera di Collodi: l’ascolto, invece, compare una sola e unica volta, quando Pinocchio «si fermò e stette in ascolto»⁸ davanti a una musica in lontananza, quella dei pifferi annunciante l’arrivo del teatro di burattini.

⁶ M. McLUHAN, *Dall’occhio all’orecchio*, Armando editore, Roma 1982, pp. 30-31.

⁷ Ivi, p. 31.

⁸ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 50.

«Quei suoni venivano di fondo a una lunghissima strada traversa»⁹. Pinocchio è indeciso se andare a scuola oppure lasciarsi ammaliare, non sente bene, ma quando il suono si avvicina e si fa nitido diventa risoluto e si convince: «Oggi anderò a sentire i pifferi»¹⁰. Non appena sente, Pinocchio non resta ad ascoltare, e si precipita, corre a sentire: ha sete di sentire, sente di dover sentire. Somiglia, per certi versi, al Boccadoro di Hesse che «In fondo al cuore non amava l'erudizione, la grammatica e la logica, quantunque avessero anch'esse la loro bellezza; amava più il mondo d'immagini e di suoni della liturgia»¹¹.

Le sole occasioni in cui in qualche modo compaiono le orecchie è perché nel racconto di Collodi Pinocchio si “trasforma” in un animale, ed è già un sintomo dell'avvicinamento del suo passaggio a farsi di carne. La prima volta avviene quando Pinocchio è colto in flagrante da un contadino che lo scambia per un ladro di polli e per punizione lo sostituisce al suo cane da guardia Melampo: «Se per disgrazia venissero i ladri, ricordati di stare a orecchi dritti»¹². Pinocchio questi orecchi non li ha, ma è qui che inizia la sua educazione all'ascolto, la sua preparazione alla pazienza di ascoltare: deve stare ad ascoltare, stare e ascoltare, due azioni da cui è sempre fuggito. Per la prima volta, però, il burattino dà retta all'ordine del contadino, lo ascolta, e così, intorno alla mezzanotte, «gli parve di sentire nell'aia» delle «vocine strane»¹³, così allerta il suo “padrone” e può tornare in libertà: per ascoltare pienamente, occorre comunque prima sentire. Ascolto come liberazione, come con-sentire. Frattanto accade, nel racconto originale di Collodi, un altro episodio dirimente. Pinocchio è, finalmente, alla scuola comunale: per la sua straordinaria abnegazione viene preso in giro da certi compagni i quali riescono a convincerlo ad allontanarsi dalla classe per andare a vedere l'enorme Pesce-cane in riva al mare. Ma l'occasione si rivela un'ennesima burla: l'animale non c'è, è solo un alibi dei ragazzi per “bullizzare” – diremmo oggi – il povero Pinocchio: «Devi prendere a noia anche tu la scuola, la lezione e il maestro, che sono i nostri tre grandi nemici»¹⁴. Il nostro burattino stavolta non è d'accordo, così ne scaturisce una bella zuffa in cui i compagni di Pinocchio «cominciarono a scagliare contro di lui i *Sillabari*, le *Grammatiche*, i *Giannettini*, i *Minuzzoli*, i *Racconti* del Thouar, il *Pulcino* della Baccini e altri libri scolastici: ma il

⁹ Ivi, p. 50.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, Mondadori, Milano 1989, p. 36.

¹² C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 87.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ivi, p. 103.

burattino, che era d'occhio svelto e ammalizzito, faceva sempre civetta a tempo»¹⁵. Fare civetta: difficile tradurre questo motto, ma lo possiamo intendere come un movimento del burattino a nascondere la testa nel collo. E anche la civetta è, curiosa “coincidenza”, un uccello che non ha orecchi, almeno non orecchi anatomicamente visibili: eppure anche la civetta sente, sente anzi benissimo ed è proprio il suo sviluppato udito senza organo visibile a permettergli di predare e nutrirsi e crescere (come Pinocchio, come ogni infante).

Le orecchie della parola

La seconda occasione in cui ne *Le avventure di Pinocchio* compaiono le orecchie è il momento in cui a Pinocchio compaiono delle orecchie: questione che “suona” già da sé piuttosto straniante. Allora Collodi precisa: «Voi sapete che il burattino, fin dalla nascita, aveva gli orecchi piccini piccini: tanto piccini che, a occhio nudo, non si vedevano neppure!»¹⁶. A dire il vero, il lettore attento si accorge che gli orecchi sono una vera e propria mancanza, ma in questo caso facciamo valere la “sospensione di incredulità”, tanto cara e utile alla letteratura e alla letteratura dall'infanzia. Dopodiché torna in soccorso Manganelli: chi è il lettore attento, cosa fa?

Il lettore, e soprattutto il rilettore attento, non ignora che una pagina, una riga, una parola è un gran suono dentro di lui, un rintocco cui offre i suoi nervi, gli anfratti anonimi, le latebre latitanti e tenebrose. Una parola violentemente scardina i silenzi acquamarini del profondo, e ne desta squame di pesci, squali, scheletri di navi, coralli, fosforescenze. Due, tre parole imparentate formano un viluppo di disegni e fragori, che nulla verrà a sciogliere. Le parentele delle parole passano per quei nervi del lettore: eppure han da essere verificabili, rintracciabili nel testo. [...] Giacché il libro è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Codesta pianta non ha segni inutili, o neutri, e le lacune, gli iati sono non meno essenziali dei luoghi ove si edifica¹⁷.

E parallelamente anche Gianni Rodari scriveva dell'effetto della parola come d'un sasso nello stagno, una concatenazione di effetti quasi manganeliana (ma anticipandolo, di qualche anno):

¹⁵ Ivi, p. 104.

¹⁶ Ivi, p. 124.

¹⁷ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., pp. 18-19.

Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. Oggetti che se ne stavano ciascuno per conto proprio, nella sua pace o nel suo sonno, sono come richiamati alla vita, obbligati a reagire, a entrare in rapporto tra di loro. Altri movimenti invisibili si propagano in profondità, in tutte le direzioni, mentre il sasso precipita smuovendo alghe, spaventando pesci, causando sempre nuove agitazioni molecolari. Quando poi tocca il fondo, sommuove la fanghiglia, urta gli oggetti che vi giacevano dimenticati, alcuni dei quali ora vengono dissepoliti, altri ricoperti a turno dalla sabbia. Innumerevoli eventi, o microeventi, si succedono in un tempo brevissimo. Forse nemmeno ad avere tempo e voglia si potrebbero registrare tutti, senza omissioni. Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta, suoni, immagini, analogie, ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza, la memoria, la fantasia, l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente per accettare e respingere, collegare, e censurare, costruire e distruggere [...]»¹⁸.

Per questo motivo l'assenza dell'ascolto crea un'ulteriore, tra le infinite, lettura parallela di *Pinocchio*, questo grande classico non soltanto della letteratura dall'infanzia, ma della letteratura *tout court*, della letteratura mondiale: e ogni ri-lettura smuove acqua, segni, sabbia, fondi.

Dunque, Pinocchio ha orecchi minuscoli, minuscoli come la civetta. Soltanto che adesso gli orecchi diventano, in questo che è uno dei passaggi più noti dell'opera (anche a chi non l'ha mai letta!), maiuscoli, e propriamente di un altro animale: il burattino si risveglia nel Paese dei balocchi con orecchie d'asino e si confronta con l'amico Lucignolo circa tale «malattia agli orecchi»¹⁹, espressione che ci induce a riflettere: e se ascoltare fosse una malattia del sentire? Quando il "ciuco" Pinocchio viene portato al Circo per esibirsi, «il Direttore, nel presentarlo al pubblico, aggiunse queste parole: "Miei rispettabili auditori! (...)»²⁰. Il direttore del circo usa la parola "auditori": perché non spettatori? Il pubblico del circo è lì per vedere, non per sentire: non è uno spettacolo radiofonico, nemmeno un concerto. Forse è un concetto: Collodi introduce in Pinocchio il concerto/concetto dell'ascolto. Questa è infatti l'ultima prova che il burattino deve affrontare da solo prima di ritrovarsi nella pancia del Pesce-cane e liberare

¹⁸ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, pp. 7-8.

¹⁹ C. COLLodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 127.

²⁰ Ivi, p. 132.

sé stesso e il padre da quel ventre, da quella bocca. Non è nemmeno un caso che Pinocchio e Geppetto superino la loro ultima prova insieme come uscendo da una bocca, da un antro, da una oralità: il burattino aveva peraltro appena ripercorso oralmente tutte le sue avventure per raccontarle ad un quasi incredulo (e stanco) padre. Pinocchio ha smesso di sentire soltanto, ora inizia ad ascoltare. Per sfamare il suo babbo, presta ascolto a quanto gli dice l'ortolano: deve lavorare per guadagnarsi «un dito di latte»²¹, latte che poi porgerà a suo padre, in una commovente scena in cui non possiamo non intravedere una momentanea trasformazione del nostro burattino in vero figlio, ma non soltanto: da figlio Pinocchio si ritrova a essere madre di suo padre, lui che, però, una madre non l'ha avuta. O forse sì?

Sentire il materno

Nelle pagine iniziali del *Doctor Faustus* lo scrittore tedesco Thomas Mann descrive Elsbeth, la padrona di Buchel e madre di Adrian, giovane compagno del protagonista del romanzo, sostenendo che «È importante che quell'armonia naturale, determinata da un gusto istintivo, abbia fin dalla prima ora percosso maternamente l'udito di Adrian. Ciò contribuisce a spiegare l'incredibile senso sonoro che si rivela nelle sue opere»²². Mann ci sta suggerendo, con un'immagine efficace, che la voce di una madre letteralmente “percuote” l'udito del figlio, e che quindi è madre chi percuote l'udito di un figlio, chi in un certo modo forgia quell'udito, quel senso, non tanto l'organo in sé, ma i recettori. Ora, si pensi a come ha inizio l'opera capitale di Collodi, *Le avventure di Pinocchio*: siamo nella bottega di maestro Ciliegia, che materialmente “percuote” il pezzo di legno di cui voleva fare una gamba per un tavolino. Grande è la sorpresa, naturalmente, allorquando quel pezzo di legno inizia a parlare. «Che ci sia nascosto dentro qualcuno?», sospetta maestro Ciliegia quando il pezzo di legno da catasta comincia a lamentarsi dei colpi d'ascia. «Poi si messe in ascolto, per sentire», scrive Collodi, azione che evidentemente dimostra come mastro Ciliegia sappia ascoltare, sappia stare ad ascoltare (in quanto adulto?): è il primo che lo fa nella narrazione collodiana, e rimane anche l'ultimo, intanto perché misteriosamente mastr'Antonio sparisce, scompare del tutto dalla vicenda dopo l'incontro (e la zuffa) con Geppetto. Eppure questo personaggio, primario, principale nel senso letterale del termine e al tempo stesso

²¹ Ivi, p. 148.

²² T. MANN, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 2010, p. 24.

secondario nello sviluppo della narrazione, ha un ruolo preciso: “levare la scorza” e “disgrossare”, verbi che indicano un esercizio maieutico. Cos’è la pancia gravida d’una madre se non una scorza, qualcosa che, con il parto, si disgrossa, ovvero diventa via via meno grossa? Collodi ci fa sapere che maestro Ciliegia «guardò sotto il banco», «dentro un armadio», «nel corbello dei trucioli e della segatura»²³, vale a dire che dirige il suo sguardo in tutti i luoghi bui della sua bottega, in tutte le “pance”, le parti convesse del suo laboratorio, gli oggetti che potevano “aprirsi” e in cui per vedere bene occorre “far venire alla luce”. Nel levare la scorza al pezzo di legno, maestr’Antonio compie infatti un’azione che è quella più vicina alla venuta alla luce, al parto, il momento più umano e primordiale, al contrario di Geppetto che già in partenza sa di stare sta scolpendo un burattino e si spaventa meno del suo collega per le voci pronunciate dal legno. Le reazioni di maestro Ciliegia e di mastro Geppetto sono alquanto differenti: il primo è terrorizzato, il secondo appena preoccupato, ma più per non riuscire a completare l’opera come se l’era figurata che del fatto d’aver avvertito gli occhi del legno osservarlo e una risata «canzonarlo»²⁴.

Si presti attenzione anche ad un ulteriore particolare dei primi capitoli dell’opera collodiana: Pinocchio fa sentire la sua voce soltanto a maestro Ciliegia e non a Geppetto, in quanto si lamenta col primo per i colpi d’ascia, mentre deride “semplicemente” il secondo, peraltro come aveva già fatto nella bottega di maestr’Antonio apostrofandolo “Polendina”. Nel capolavoro di Collodi, Pinocchio, da burattino “fatto”, completato, pronuncia parola, frasi di senso compiuto, per la prima volta non davanti a Geppetto, bensì al cospetto di maestr’Antonio prima e del Grillo parlante poi. Diversi sono anche gli strumenti utilizzati dai due falegnami per lavorare al pezzo di legno: maestro Ciliegia utilizza infatti, come si è già detto, un’ascia, mentre Geppetto “gli arnesi” per intagliare e fabbricare il suo burattino. Cosa può significare questa particolare situazione? La prima voce che Pinocchio “ascolta” è quella di maestro Ciliegia, è dunque quella voce che inseguirà durante tutte le sue peripezie, è quella la voce che lui reputa materna, è quello il suono che continuerà a sentire per educarsi all’ascolto? Perché Pinocchio “torna all’ascolto”, accede all’ascolto solo quando accede alla sua vita di carne, anche se «Non si racconta nulla di Pinocchio quando diviene poi un bambino “vero”: il libro li si chiude, come se non ci fosse più niente da raccontare, appunto, di un bambino normalizzato, di un bambino che è come lo vogliamo noi, e che quindi non è più veramente un

²³ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 13.

²⁴ Ivi, p. 16.

bambino»²⁵. Come sostiene Maurice Sendak, uno dei più celebri artisti e illustratori (dall'infanzia), «Per poter divenire adolescente, Pinocchio deve cedere il proprio corpo completamente, senza riserve, a suo padre»²⁶, ma in verità lo cede completamente alla sua infanzia, che dunque resta solo così immacolata, per quanto anche “dannata”.

Sentire il fatto artistico

Tentiamo un'ultima ulteriore (ri)lettura del personaggio collodiano: Maestro Ciliegia non si appresta a realizzare un oggetto artistico, perché una gamba di un tavolino (come l'autore ci lascia intendere volesse realizzarla il falegname) doveva “soltanto” essere utile; Geppetto, invece, benché non sia mai nominato quale “maestro”, intende farne proprio un'opera d'arte. Lo storico Carlo Ginzburg intitola una sua recente raccolta di saggi sulla distanza *Occhiacci di legno*, citando proprio uno dei passi di Collodi, in particolare le prime parole pronunciate da Geppetto di fronte a quei due occhi che stava intagliando nel legno e che continuavano a fissarlo in maniera preoccupante e inaspettata. Nel primo saggio sullo “straniamento” Ginzburg riflette sul fatto che esista un effetto dell'«arte come procedimento»: «se l'arte è un congegno, dobbiamo capire come funziona, non com'è nato»²⁷. Ed è esattamente lo straniamento che coglie Geppetto, il quale non si mostra per nulla spaventato rispetto alla reazione terrificata di maestro Ciliegia. Ed è straniamento perché sta realizzando un'opera d'arte. Proseguendo il suo ragionamento, Ginzburg cita anche Marco Aurelio: «Cancella la rappresentazione. Ferma i fili che muovono la marionetta (VII, 29)»²⁸. Pinocchio è un burattino senza fili, dunque destinato, proprio come la dottrina stoica cui Marco Aurelio si rifaceva, ad acquisire il dominio sulle passioni, sulle sensazioni, sul sentire, sui sensi, una sorta di percorso educativo che può essere letto in chiave pedagogica.

Geppetto crea, insomma, un congegno in cui le parti sono separate, si muovono per proprio conto, e in questo modo lui e noi, attraverso lo straniamento, ne prendiamo coscienza, nettamente le percepiamo, rivelandocisi

²⁵ G. GRILLI, *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, in «Rpd – Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education», 11, 3, 2016, p. 110.

²⁶ M. SENDAK, *Caldecott & Co. Note su libri e immagini*, Edizioni Junior, Parma 2021, p. 139.

²⁷ C. GINZBURG, *Occhiacci di legno*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 18

²⁸ Ivi, p. 19.

per ciò che sono, sottraendo a quel congegno l'abitudine del suo funzionamento, sottraendo alla nascita l'automatismo, alla natura la naturalezza. Quello di Collodi, in fondo, sembra essere questo monito: bene fa Pinocchio a educarsi, a essere educato all'ascolto, a cercare l'ascolto "maternamente percosso", ma lo faccia solo dopo aver imparato a sentire, una capacità di sentire che renderà quell'ascolto più pieno e sempre meravigliato. Nel suo saggio Ginzburg cita anche lo scrittore e critico letterario russo Viktor Borisovič Šklovskij: «Per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra [del pezzo di legno un pezzo di legno, ndr], esiste ciò che noi chiamiamo arte»²⁹. Col suo burattino Collodi ci invita a prendere coscienza dei nostri processi, a intagliare nel pezzo di legno che è l'arte la nostra vita di Pinocchi che sentono e infine giungono ad ascoltare. La parola che, nel passo precedentemente citato di Marco Aurelio, è stata tradotta con "rappresentazione", originariamente è in greco "fantasia", concetto mutuato dal linguaggio stoico; "fantasia" è legata alla radice di "fanòs", che significa "luce", e a "faneòs", ovvero il "visibile": la fantasia appare dunque come qualche cosa di "visibile", ciò vuol dire che per noi il visibile è già una apparizione, una rappresentazione, una immagine, dunque una immaginazione (in questo modo veniamo al significato di "fantasia" più vicino all'attuale).

Sentire lo spazio

Nel sublime *Poetica dello spazio* l'epistemologo e filosofo Gaston Bachelard scrive: «Attraverso la poesia, l'immaginazione si colloca sul terreno su cui precisamente la funzione dell'irreale giunge a sedurre o a rendere inquieto – sempre a risvegliare – l'essere assopito nei suoi automatismi»³⁰. Ecco che, come sostiene anche Ginzburg, l'arte ci libera dagli automatismi con i quali non nasciamo, ma che acquisiamo nella vita, spesso anche attraverso le "forche caudine" dell'educazione: da bambini abbiamo impulsi innati, biologici, ma non ancora automatismi, per questo l'artista che se ne libera in un certo senso "torna bambino". Pinocchio è una creatura (narrativa, metaforica e reale) diversa da ciascuno di noi: nel suo essere bambino-burattino ha in sé entrambi i tratti, è impulso e automatismo, è creatività e razionalità, in una continua lotta col proprio sentire, coll'addomesticamento.

²⁹ V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, De Donato, Bari 1966, p. 15.

³⁰ G. BACHELARD, *Poetica dello spazio*, cit., p. 25-26.

L'opera di Bachelard ci è utile anche perché ci pone di fronte a un'altra questione utile a questa riflessione su un aspetto specifico del personaggio Pinocchio: capire qual è l'antro materno di un bambino-burattino che non ha una madre (almeno "apparentemente") che ha forgiato il suo udito, quell'udito che, come vedremo meglio avanti, si sviluppa nel burattino principalmente nella direzione del sentire e solo in seguito, alla fine, a "trasformazione" avvenuta, in direzione dell'ascolto. Una riflessione, dunque, che indaga anche il ruolo "materno" del luogo, dei luoghi, in quanto, come spiega bene Lorenzo Cantatore

[...] Il primo grande personaggio della letteratura per l'infanzia italiana, Pinocchio, è un burattino (o marionetta? o bambolotto?) che prende forma e vita in quel grande *open space* che è la casa paterna, ovvero la casa povera e fredda di Geppetto. Tutta l'avventura di Pinocchio, il suo passaggio fisico e morale dallo stato di fantoccio, e quindi di giocattolo, a quello di bambino, nasce dalla corrispondenza assoluta fra quel luogo e il destino educativo del personaggio che lo incarna. Nel leggere questo testo accade esattamente ciò che accade quando si ha a che fare con le case delle bambole: i luoghi di Pinocchio sono la concretizzazione letteraria del gioco che si fa vita, del giocare per educare e conformare, della metamorfosi del personaggio che da simbolo si fa realtà, dal teatro (il gioco) alla vita. Un processo educativo che, inevitabilmente, mette allo scoperto le frizioni, talvolta irreversibili, fra i corpi dei bambini e i limiti-confini spaziali imposti loro dagli adulti³¹.

Ancora Bachelard in *Poetica dello spazio*, trattando dell'immaginazione, ci fornisce indizi aggiuntivi per portare avanti il nostro ragionamento sul sentire: «la fenomenologia dell'immaginazione richiede che si vivano direttamente le immagini, che le si consideri avvenimenti improvvisi della vita. Quando l'immagine è nuova, il mondo è nuovo»³². In questo caso è un indizio, come dire, esterno, in quanto riferibile direttamente all'autore di Pinocchio, al suo "inventore", Carlo Collodi: il nostro bambino-burattino è frutto della sua immaginazione, ovvero, leggendo Bachelard, è un avvenimento improvviso della sua vita che crea un mondo nuovo. Per dirlo in altre parole: Collodi partorisce il personaggio di Pinocchio perché "sente" Pinocchio, cioè anche il nostro scrittore, come il protagonista delle sue avventure, sente e si lascia trasportare da questo sentire, vive e vivifica la sua immaginazione. Citando ancora Bachelard,

³¹ L. CANTATORE, *Luoghi educanti, corpi prigionieri e spazi della libertà nella letteratura per l'infanzia*, in «Encyclopaideia», XXI (49), 2017, pp. 50-64.

³² G. BACHELARD, *Poetica dello spazio*, cit., p. 74.

Non appena diamo un bagliore di coscienza al gesto meccanico, non appena facciamo della fenomenologia strofinando un vecchio mobile, sentiamo nascere, al di sotto della dolce abitudine domestica, impressioni nuove. La coscienza ringiovanisce tutto. Essa conferisce agli atti più familiari un valore di inizio, domina la memoria. Quanto è meraviglioso ridiventare veramente l'autore dell'atto meccanico! Così, quando un poeta strofina un mobile – anche per interposta persona – quando, con lo strofinaccio di lana che riscalda tutto quello che tocca, egli mette un po' di cera profumata sulla tavola, crea un nuovo oggetto, accresce la dignità umana di un oggetto, inserisce l'oggetto nello stato civile della casa umana³³.

Bachelard fa seguire a questa riflessione la citazione dal romanzo di Henri Bosco *Le jardin d'Hyacinthe*, un passo che sembra dare voce a Geppetto, o finanche abbiamo l'impressione che sia Geppetto a descrivere la sua operazione artistica, a conferirle voce: «La cera penetrava dolcemente nella materia levigata sotto la pressione delle mani e grazie all'utile calore della lana. Lentamente, il piano acquistava uno splendore sordo: sembrava salire dall'alburno centenario, dal cuore stesso dell'albero morto quello sfavillio attirato dallo sfregamento magnetico che si diffondeva a poco a poco, allo stato di luce, sul piano. Le vecchie dita cariche di virtù, le generose palme estraevano dal blocco massiccio e dalle fibre inanimate le potenze latenti della vita. Era la creazione di un oggetto, l'opera stessa della fede, davanti ai miei occhi meravigliati»³⁴.

Sentire l'ascolto, ascoltare il sentire

In definitiva, ritrovando l'ascolto, il burattino in qualche modo “esce” dall'infanzia egocentrata (una “exfanzia”?) per accogliere non solo le altre schegge di sé, ma anche quelle del restante mondo, i legni che sono gli altri. In un certo senso Pinocchio, seguendo la storia originale, sembra guarire. Infanzia, dunque, come malattia? O la malattia è quella di crescere, diventare adulti, perdere la fanciullezza? Collodi utilizza una volta nel testo la parola “malanni” per indicare un gruppo di bambini vivaci, scalmanati: anche “peste” non è certo una maniera meno velenosa di descrivere un infante sfrenato, che non ascolta. «Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia»³⁵ scriveva il poeta Magrelli in *Nel condominio di*

³³ Ivi, pp. 93-94.

³⁴ Ivi, p. 94.

³⁵ V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, cit. p. 3.

carne, coniando il termine “exfanzia”: un concetto – lo ribadiamo – illuminante che andrebbe presa in seria considerazione nella riflessione pedagogica. Nel Magrelli bambino e adolescente, costantemente alle prese con disfunzioni del suo corpo, c’è un filo sottile che lo lega a Pinocchio (c’è persino una scena in cui si brucia, come il burattino, i piedi), ed è proprio quando scrive di suoni, di voci, di ascolti, di quello che definisce «il grande continente delle orecchie – porta sonora, conchiglia dell’ascolto»³⁶: sentire è porta di ascoltare, sua soglia. Naturalmente in Magrelli si è al cospetto di un caso semi-patologico: suoni deformati, cerume accumulato, un “extra-ascolto”; il protagonista, allora, si fa «boscaiolo di voci. Con secchi colpi d’ascia abbatto questo tronco sibilante»³⁷. In *Nel condominio di carne*, infine, troviamo persino una “pinocchiesca” profezia, quasi parlasse non più il burattino, bensì il bambino, l’umano legno: «Giorno verrà in cui il silenzio sarà un unico corpo sacro da venerare, in cui il rispetto del prossimo passerà per l’amore di questo pane della comunione, la sola ostia della nostra vita civile. E chi farà rumore, chiunque non richiesto imporrà agli altri la propria presenza, sarà il capro espiatorio dell’intera tribù. Ma non verrà condannato a essere recluso, né mutilato o ucciso. Al contrario, il suo udito sarà soltanto acuito oltre misura, perché possa partecipare più intimamente alla natura del senso violato. Lo si costringerà ad ascoltare»³⁸. L’ascolto è sempre, in un certo “senso”, una costrizione, e Pinocchio lo sapeva bene, lo sentiva bene.

Accanto ai molteplici Pinocchi di Dine, si diceva inizialmente, ve n’è uno forse meno noto in Piazza Esedra, all’interno del MusEd, Museo della Scuola e dell’Educazione dell’Università Roma Tre. Il Pinocchio di Ferdinando Codognotto è, in fondo, intimamente legato a quello di Dine, spazialmente e specialmente: è stato in mostra nelle stesse sale di Palazzo delle Esposizioni nel 1982 ed è della stessa specie, di legno, in quanto anche per Codognotto «il legno è il materiale più vicino all’uomo». Sculture da auscultare, sentire scolpiti. “L’albero di Pinocchio” sfrutta la molteplicità del burattino che è molteplici bambini, assume forme diverse, è difforme. Non è l’albero della cuccagna quello a cui il Pinocchio di Codognotto è legato: è la macchina che fa partire le storie, che racconta, che «nella sua rappresentazione simbolica e seducente continua a dilatarsi, a generare altre storie nella storia e a suggerire spunti interpretativi

³⁶ Ivi, p. 12.

³⁷ Ivi, p. 18.

³⁸ Ivi, p. 20.

ulteriori»³⁹. L'albero tiene il burattino per la "collottola", come Geppetto al principio della storia. Come Geppetto, l'albero tecnologico non sente, ascolta. Una storia è sempre noi che ascoltiamo una storia: noi gli orecchi, i nostri molteplici e paralleli Pinocchi corpi che vanno a sentire, ad auscultare. Oltre a una "guida all'ascolto", dunque, occorrerebbe anche approntare una "guida al sentire", tornare nella tribù dei legni risonanti dell'infanzia.

³⁹ M. DI GIACINTO, *L'albero di Pinocchio al MuSEd. Un viaggio narrante tra seduzione e stupore*, in «Il Pepeverde», n. 77, 2018, p. 48.

5.

Libridi.

Una riflessione sulla natura “ibrida” di libri e albi

Il carattere degli oracoli nell’antichità, e in particolare nella Grecia classica, era anfibolare. Un termine che sembra oscuro e al contempo attraente, proprio come le profezie cui si riferiva. Chi si recava, ad esempio, a Delfi per chiedere alla divinità un presagio sul futuro, riceveva spesso risposte ambigue, “mezze verità”. I responsi erano di questo tipo: la divinità ha detto sì questo, ma ciò potrebbe anche significare quest’altro. Confusione, e insieme libertà: l’adolescenza, l’età in cui avevo per la prima volta ascoltato quel termine nelle aule scolastiche, aveva a che fare con quella natura anfibolare, con la potenzialità d’essere molte cose. Recentemente questo aggettivo è tornato in superficie per uno scrittore amato ancora in quegli anni, Luigi Malerba. L’autore di *Itaca per sempre*, infatti, quando scriveva libri “per ragazzi”, amava definirli libri “anfibi”.

Anfibolare e anfibio sono due termini distinti, ma certo affini nella loro accezione di duplice: un animale anfibio vive qua e là, in acqua e sulla terra, così come la rivelazione, la Parola sta qua ma anche là, significa questo, ma anche quest’altro. Nel volume *Parole al vento* curato dalla figlia Giovanna Bonardi, Luigi Malerba sottolineava proprio la natura anfibia di certe sue opere, in particolare della sua produzione “per l’infanzia”. Si riferiva, in quel caso, a *Le galline pensierose*, un volume spassosissimo, inclassificabile, oggi studiato spesso proprio nella letteratura per ragazzi. Eppure si tratta di un testo, come lui stesso aveva capito, “anfibi”, «nel senso che va letto dai ragazzi insieme ai genitori. Per i ragazzi sono favolette, per gli adulti sono, come dice Calvino, apologhi zen o aforismi. Due livelli di lettura confermati anche dalla traduzione francese, da quella tedesca e da quella russa, pubblicate in edizioni per adulti»¹. In Italia questa natura duplice, anfibia e anfibolare, è evidente nel fatto che Einaudi lo abbia collocato dapprima tra “Gli Struzzi Ragazzi”, e poi nella stessa collana per adulti.

La riflessione stimola la domanda che, chi ricerca nel campo della letteratura dall’infanzia, si porrà per sempre: cos’è un libro “per” bambini?

¹ L. MALERBA, *Parole al vento*, Manni, Lecce 2008, p. 136.

È davvero un testo con un pubblico preciso? *Pinocchio* è veramente “solo” un libro per ragazzi? Abbiamo provato in precedenza a dimostrare che così non è. Al cinema, a fine anno, ne uscirà una versione di Guillermo Del Toro, e quasi sicuramente non sarà un film soltanto per bambini. E *Alice nel Paese delle meraviglie* cos’è? *L’isola del tesoro* di Stevenson a quale “genere”, a quale pubblico “appartiene”? A questa stessa serie di domande, peraltro, cerca di dare qualche risposta il volume di Giorgia Grilli *Di cosa parlano i libri per bambini*:

Quel “per l’infanzia” non si riferisce solo al fatto che si tratta di libri destinati a essere letti dai, o con i, bambini: diventa anche propriamente un espediente creativo, un ingegnoso dispositivo narrativo (nonché mentale) che consente agli autori – adulti di confrontarsi con un’età o per meglio dire con una dimensione esistenziale, totalmente diversa dalla propria. [...] La letteratura per l’infanzia finisce, insomma, per mettere in discussione l’adulto – la sua normalità, la sua visione del mondo, la sua posizione nell’universo – nel momento in cui riconosce, come nessun altro discorso letterario (o politico) fa, l’esistenza non solo dei bambini (qualcosa ce più o meno tutti notiamo) ma molto più profondamente di un Mondo Bambino, inteso come qualcosa di vasto, potente e parallelo a noi con cui, almeno nelle sue pagine, non è possibile non fare i conti².

Aggiungiamo una ulteriore questione: a chi parlano i *picturebooks*, gli albi illustrati che in libreria troviamo tra gli scaffali di letteratura per l’infanzia? Quest’anno, ad esempio, il premio Malerba per l’albo illustrato, nel 2022 alla sua VI edizione, ha rispecchiato perfettamente tale carattere anfibo e anfibolare del genere. La giuria ha infatti votato non solo per tre volumi che hanno queste caratteristiche, ma per un podio che racchiude tutti i pubblici e tutti i soggetti, e la cerimonia di premiazione si è svolta all’interno della Bologna Children’s Book Fair, tra i più importanti eventi al mondo dedicati alla letteratura per bambini e bambine, ragazzi e ragazze (e popolato da adulti, come il settore editoriale).

Il vincitore assoluto è risultato l’albo *Quando sarò grande*, scritto da Davide Cali e illustrato da Giulia Pastorino³, ed è, fra i tre, il “libro bambino” per eccellenza. Viene alla luce una grande ricerca stilistica nei disegni proposti, disegni che richiamano quella natura bambina e, al contempo, picassiano (vi è anche un chiaro riferimento a “Guernica”), nella misura in cui il pittore cubista pronunciò la celebre dichiarazione: «A

² G. GRILLI, *Di cosa parlano i libri per bambini*, cit., pp. 6-7.

³ Cfr. G. PASTORINO, D. CALÌ, *Quando sarò grande*, edizioni Clichy, Firenze 2021

quattro anni disegnavo come Raffaello, poi ho impiegato una vita per imparare a dipingere come un bambino». Anche al centro della storia sta il bambino – i bambini – che aspettano con ansia il momento in cui non saranno più tali, fantasticando in merito a cosa diventeranno da grandi, ma cedendo alla fine, per lo sforzo immaginativo, a un sonno profondo. Il secondo classificato è un volume che, invece, è più esattamente anfibio: *Il giardino delle meduse*, raccontato dalla divulgatrice scientifica Paola Vitale e illustrato da Rossana Bossù⁴. Un “oggetto libro” prezioso che sembra emergere dalla superficie delle acque del colore proprio come gli animali protagonisti della narrazione, i più antichi viventi sulla Terra mai davvero evolutisi: perfetti, sin dall’origine. È un volume che arricchisce l’adulto e il bambino, l’uomo e il ragazzo, è un’opera di grande impatto che, attraverso l’uso sapiente dell’immagine, aiuta a comprendere un mondo ai più sconosciuto. Al terzo posto del Premio Malerba ancora un libro “anfibio”, *La fioraia di Sarajevo*, illuminato dal testo del fotoreporter Mario Boccia e dai disegni di Sonia Maria Luce Possentini⁵. Una storia divenuta nota proprio per il carattere estremamente poetico di parola e immagine, e anche, ancora, attuale, in cui una donna, durante la guerra nei Balcani, continua a vendere i suoi fiori nonostante la violenza abbia sventrato il mercato in cui sfoggiava il suo banchetto. I fiori non sono più quelli raccolti dalla terra, sono fiori di carta, eppure la gente non ha smesso di acquistarli. Per temi e realismo figurativo ci si chiede: è davvero un albo illustrato “solo” per bambini? I tre libri intercettano quella natura ibrida, anfibia e anfibolare dell’infanzia, lo “spazio” in cui il bambino è qua ed è là allo stesso tempo, è sott’acqua come le meduse, e sopra la terra come i fiori della donna dei Balcani. Nel frattempo, in mezzo, sta quella creatura che si chiede costantemente cosa sarà quando non sarà più nel mezzo, e avrà scelto se stare su o stare giù, diventare astronauta o sommozzatore, talpa o ara. Conservando, al contempo, la natura di poter essere altro, e altrove. Libero, ibrido, “librido”, anfibio e anfibolare, ma pronunciatore di una verità, di una parola. Caratteristiche che confermano come si tratti, ancora una volta di letteratura dall’infanzia, che cioè da quella stagione della vita muove per mostrare anche a chi l’ha superata la meraviglia della conoscenza.

⁴ P. VITALE, R. BOSSÙ, *Il giardino delle Meduse*, Camelozampa, Monselice (PD) 2021.

⁵ M. BOCCIA, S.M. LUCE POSSENTINI, *La fioraia di Sarajevo*, Orecchio Acerbo, Roma 2021

Le due sorelle, parola e immagine

Nel “pomeriggio dorato” del 4 luglio 1862, un professore di matematica e logica a Oxford, il reverendo Charles Lutwidge Dodgson, accompagna, in un piccolo viaggio in barca sul Tamigi fino a Godstow, tre bambine: Lorina, Alice ed Edith Pleasence Liddell. Per ripararsi dalla canicola, si ferma in uno spazio all’ombra e per la prima volta, su richiesta delle fanciulle, quel signore diventa Lewis Carroll e la Alice in carne e ossa muta nella Alice che scopre il Paese delle Meraviglie. La scena si ripete diverse volte, perché la storia piace alle bambine, e così, nella notte di Natale del 1864, Dodgson raccoglie quelle storie in un piccolo volume manoscritto che ha, come primo titolo, *Alice underground*⁶. Quel libriccino, oltre a una maniacale e certosina grafia, contiene non soltanto parole, bensì anche illustrazioni a opera dello stesso matematico scrittore. Forse perché, come si legge nell’incipit, «Alice cominciava a essere molto stanca di starsene seduta accanto alla sorella sulla riva, senza niente da fare: una o due volte aveva sbirciato nel libro che stava leggendo sua sorella, ma non c’erano né figure né dialoghi, e a che serve, pensava Alice, un libro senza figure né dialoghi?»⁷. Alice sembra “inventare” la moderna pedagogia, la contemporanea “pedagogia visuale”: secondo alcuni critici, sua sorella stava realmente studiando da un libro scolastico dell’epoca vittoriana, e noi possiamo immaginare la noia di quella sbuffante Alice sbirciante nei confronti di un libro che non riusciva a parlarle.

Con un salto di oltre centocinquant’anni, dalle tre sorelle di Carroll veniamo alle “due sorelle” di un libro che nasce proprio dal sodalizio di figure e dialoghi, di immagini e parole. Antonella Abbatiello, illustratrice con all’attivo un centinaio di libri per l’infanzia, ha deciso di scendere nel buio dei suoi cassetti (la Alice in *stop-motion* di Svankmejer è curiosamente alle prese anche con i tretti durante le sue molteplici mutazioni) per recuperare alcuni lavori rimasti troppo tempo in ombra. Come una parola che viene fuori spontanea, come un “scusate, dovevo dirlo”. Il suo è uno “scusate, dovevo mostrarlo”. Illustrare è illuminare, dare luce: l’opera deve venire alla luce. La fiaccola si è accesa come in un passaggio di testimone in un’olimpiade, e il corridore “fratello” è uno scrittore, poeta per l’infanzia e dall’infanzia per eccellenza: Bruno Tognolini. Come chiamare chi illustra con la parola? Si può illustrare un’illustrazione? Si può illuminare un dipinto,

⁶ Cfr. L. CARROLL, *Alice underground. Con il manoscritto illustrato dall’autore*, cit.

⁷ L. CARROLL, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, cit., p. 4.

certamente, attraverso il discorso verbale. Allora ecco all'opera illustratrice e illuminatore. Se fotografare è scrivere con la luce, Tognolini ha cercato di scrivere la luce, quella luce che premeva dal buio. Di infilarsi in quel cassetto con Antonella (con la quale collabora da decenni, con risultati sempre degni di nota) e appuntare il disegno, il segno. Era già accaduto con l'albo illustrato *Maremè*⁸ (titolo sublime, profondissimo come il tema-spazio trattato), in cui il poeta era arrivato dopo l'artista visuale e aveva disegnato la storia di un bambino che vive bagnato dal mare. Si era insinuato persino lì, dove brillano il rosa e il verdeacqua, l'oscurità: «Notte scura lunghissima, nanna nera incantata / Luna però tu guardami in questa traversata». La luce non esiste senza il buio.

Parola e immagine, segno e disegno. Di segni e disegni è composto quest'ultimo libro della felice coppia d'artisti, *Rime buie*⁹. Ma come, abbiamo detto che lo scrittore illumina e cosa succede, le parole sono buie? Perché il gioco, la sfida è infinita: nel momento in cui la parola illumina l'immagine, la parola spende tutta la sua energia, acquista una forza oscura, e solo l'immagine può, a sua volta, re-infondergliela. «Di noi due chi è la più bella»¹⁰, si chiede Tognolini in queste “filastrocche per adulti”. Buie anche per questo insolito “destino”, questa incerta “destinazione”. Ancora una volta infanzia e adultità si con-fondono, ancora una volta è un caso di letteratura dall'infanzia perché prende spunto dalla parola poetica bambina per costruire poesie rivolte a un pubblico evidentemente più ampio, “più grande”. Eppure, a guardare l'immagine, le sorelle sono due lucertole, due animali che camminano su un tronco di luce lunare, ma lo scrittore ha illuminato oltre, ha illustrato altrove. Le due sorelle di questo libro sono allora i piccoli rettili sull'albero, ma anche la parola e l'immagine, dentro il contesto del testo, testo verbale e testo visuale nel loro gioco continuo, nel rapporto di sangue che a volte s'interrompe, bruscamente o “naturalmente”: ma si resta sorelle per sempre, anche venendo a mancare una delle due. Più avanti nel libro Tognolini scrive che «l'anima è passata / mentre cadevo giù / e io non l'ho guardata»¹¹, come se il corpo fosse la scrittura, ma la scrittura senza l'immagine, senza il potere immaginifico è una scrittura cui manca lo spirito. «Chi ha visto la mia anima? / Mía perduta sorella / Era un viso, una nuvola? / Era bianca, era bella?»¹².

⁸ B. TOGNOLINI, A. ABBATIELLO, *Maremé*, Fatatrac, Bologna 2008.

⁹ B. TOGNOLINI, A. ABBATIELLO, *Rime buie*, Salani, Milano 2021.

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² Ivi, pp. 42-43.

Abbateello mi ha infine condotto, a mo' di illustratrice e, dunque, illuminatrice, tra gli spazi in cui si è snodata anche la mostra di questi disegni: non in una galleria d'arte, ma in una libreria, nel *bookshop* di Palazzo delle Esposizioni a Roma. Un luogo dove le immagini dell'illustratrice dialogano con le illuminazioni di Tognolini, ma anche quelle dei volumi su cui lei, diplomata con Scialoja all'Accademia di Belle Arti della capitale, si è formata. Proprio con Scialoja, principe sì della pittura astratta informale, ma anche della scrittura *non-sense*. Tognolini invece trova il senso, ricostruisce il filo di queste immagini di Abbateello, creando storie, storie in cui cercare continuamente l'uscita, la luce, ancora, anche se «dalla selva non si esce»¹³. Lo spazio della libreria in cui il libro si mostra, l'illustrazione si illumina e la parola si disegna diventa la dimora ideale in cui rintracciare ancora altri fili, perché possiamo rinvenire anche alcune fonti letterarie dei due artisti. Ma i fili più visibili sono quelli delle aderenze artistiche, delle influenze pittoriche, come quelli della pittura fiamminga o di Adolphe Appia, scenografo svizzero alla cui fonte Abbateello si è nutrita copiosamente. Appia ha portato la luce in teatro, trasformando la bidimensionalità delle scenografie in spazio corporeo, proprio attraverso l'uso sapiente dell'illuminazione. Sembra aver risposto a questa domanda formulata nei versi di Tognolini: «Non c'è riparo dunque a questo scuro? / Perché, perché, perché?»¹⁴. C'è riparo, si può riparare. Si racconta che Appia non avesse mai visto uno spettacolo teatrale fino a tarda età, ma che, sebbene lo avesse desiderato fortemente, la prima volta che accadde rimase profondamente deluso, deluso dalla «piattezza» dell'immagine rispetto alla rotondità e profondità della parola e del suono. L'ultima immagine del libro, che è anche l'ultima del percorso della mostra, è «L'angelo», un angelo che sembra sorgere dal bianco di gesso di un fondo nerissimo bagnato di un rosso infernale che resta, però, al fondo, è vinto. «Io dico il buio / lui non dice me / Una battaglia di cui l'angelo è degno / tu mi cancelli, buio / io ti disegno / Per mille secoli la lotta è una soltanto / Mi ammutolisci, buio / e io ti canto / Tu mi consumi, ma io resto vivo / Se tu mi bruci, buio, buio / Io ti scrivo / L'inchiostro è nero, ma la carta è bianca / Vieni, tenebra / Vediamo chi si stanca». Vediamo chi si stanca in questa lotta millenaria tra dire l'immagine e disegnare la parola, una sfida naturale, data per sempre, che per sempre tenta di misurare anche questa distanza che distingue l'infanzia dall'età adulta, pur essendo, anch'esse, età sorelle.

¹³ Ivi, p. 27.

¹⁴ Ivi, p. 75.

Il gioco, la morte, l'infanzia

Sul volo LX1732 da Zurigo a Roma la compagnia di bandiera svizzera di trasporto aereo trasmette, su piccoli schermi “a scomparsa” in alto, alcune puntate del celebre cartone animato *Tom&Jerry*. In molti lo abbiamo amato da bambini (fa parte pur sempre della letteratura dall'infanzia) e così, nonostante il sonno, anch'io sono rimasto a guardarlo. In una scena il gatto, esausto per la capacità del topo di ricomparire perennemente e sottrargli cibo, decide di inscenare un incendio in una stanza, non prima di aver apposto sul vetro di una grande finestra un cartello con la scritta “Fire exit”. Alle prime avvisaglie di fumo, Jerry, naturalmente impaurito, segue quel consiglio e si scaglia contro il vetro, infrangendolo e finendo così per buttersi nel vuoto. Nessun pericolo, il topo resuscita anche stavolta. In un'altra puntata, si direbbe quasi “pedagogica”, il professor Tom sta impartendo lezioni alla lavagna a un piccolo gatto, presumibilmente suo figlio, su come cacciare e catturare Jerry, in ogni modo possibile: certamente anche con la forza. Una parodia di questo celebre cartone animato è quello che va in onda in alcune puntate dei Simpson nel contenitore del “programma per ragazzi” *Krusty il clown*: Lisa e Bart, ma anche Homer, sono assai divertiti da *Itchy & Scratchy*, in italiano *Grattachecca e Fichetto*. La nona puntata della seconda stagione dei Simpson, andata in onda in America ormai 31 anni fa, è a dir poco profetica: Marge è convinta che la piccola Maggie abbia colpito in testa con un martello suo padre perché era stata lasciata sola davanti alla tv a guardare tutta la violenza espressa da quel gatto e da quel topo. Da qui inizia la sua materna battaglia per vietarne la visione (ai minori, s'intende), anche attraverso la fondazione dello SNUH, “Springfieldiani per la nonviolenza, la comprensione e l'aiuto”. Marge riesce a raccogliere un piccolo seguito, soprattutto di mamme preoccupate per la crescita dei propri figli, bombardati da quelle immagini feroci: *Grattachecca e Fichetto* è, in effetti, una sorta di versione *splatter* di *Tom&Jerry*, in cui il gatto e il topo non si risparmiano colpi di alcun tipo, nemmeno i più sanguinolenti. Come prosegue la puntata dei Simpson? Con una parziale vittoria delle madri: il cartone di *Krusty il Clown* viene censurato, ma senza quei contenuti violenti il prodotto diventa inevitabilmente un altro e i bambini smettono di vederlo, riscoprendo persino la gioia di attività all'aria aperta. Ma, c'è un “ma”: a Springfield arriva in esposizione il David di Michelangelo. Sacrilegio: la scultura mostra le pudenda dell'uomo e lo SNUH chiede a Marge di intervenire perché sia censurato anch'essa. Qui lei si accorge del rischio, che forse è il rischio di pretendere che non esista una visione simbolica, una rappresentazione, ovvero che non esista l'arte, e che non esista realtà se non quella regolata da leggi umane, sociali, culturali. A questo punto

Marge getta la spugna, e sia il David che *Itchy & Scratchy* sono salvi, e così il pubblico torna a guardarli, a interessarsene. Chi “produce” arte può, deve tornare a farlo senza preoccuparsi del pubblico, della sua età, delle sue caratteristiche.

Marshall McLuhan nel 1964 apriva il suo *Understanding media*, l’opera che ha conferito a lui fama planetaria e ai media la dignità di nuovo campo di studi, riportando uno stralcio di un articolo di giornale divertente: «Scriveva James Reston nel New York Times del 7 luglio 1957: “Un direttore sanitario [...] ha riferito questa settimana che un topolino, presumibilmente avvezzo a seguire i programmi televisivi, ha aggredito una bambina e il di lei gatto [...] Topo e gatto sono sopravvissuti, e qui si annota l’episodio perché serve a ricordarci che i tempi stanno cambiando”»¹⁵. I tempi continuano a cambiare a una velocità che, sempre secondo McLuhan, sarebbe impossibile da noi percepire se non avessimo strumenti tecnologici che ci aiutano nell’analisi (di dati, in particolare): un pilota di aerei supersonici sarebbe spacciato se dovesse prendere decisioni solo mediante i “propri” strumenti fisici e mentali.

Da quando, a ottobre 2021, è approdata sulla piattaforma Netflix, la serie tv sudcoreana *Squid Game* ha calamitato le attenzioni di almeno 130 milioni di spettatori, non soltanto “adulti”, e inevitabilmente di critici e critiche. E di madri e insegnanti preoccupati per la violenza esplicita al centro della storia scritta e diretta dal regista Hwang Dong-hyuk. La questione più interessante dell’opera non risiede tanto nella violenza e nella morte, e nella violenza della morte, quanto nel fatto che nasce con un espediente che appartiene all’infanzia, alla crescita: il gioco. Un espediente che giunge, ancora una volta, dall’infanzia. Quello del calamaro che dà il titolo alla serie è un gioco diffuso in Corea, piuttosto “fisico”, come molti dei giochi messi in atto dai bambini, da bambini. Solo che i protagonisti, in questo caso, sono degli adulti con un solo obiettivo: vincere il montepremi finale, che ammonterà a più di 45 miliardi di won, una cifra abbastanza alta da giustificare qualsiasi tipo di comportamento. Il “sei eliminato” di fanciullesca memoria diventa “reale”: *eliminated*, ripete sino alla fine la straniante voce fuori campo che sta dicendo anche contemporaneamente ai sopravvissuti che loro sono ancora vivi. Uno soltanto, naturalmente, sopravvivrà e vincerà la cifra. A qualunque “costo”. Il gioco è, insomma, serissimo, seppur ammantato di colori, di bambole, di vertigini. Sempre più spesso negli ultimi tempi cinema e letteratura, immagini e parole nella loro lotta serrata, fanno riferimento a questa letteratura dall’infanzia. Giocano sul gioco, sul terreno

¹⁵ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 23.

della memoria, sul territorio sempre mai del tutto esplorato della fanciullezza. Giocano su ciò che siamo stati e non tornerà, se non in un'altra forma. Lo stesso Instagram cos'è se non una *Wonderland* in cui "abitare"? Cosa sono i filtri se non possibilità di trasformazioni, trasfigurazioni, di gioco con la identità e le identità? *Squid game* ci svela le logiche ludiche, e ci rivela, semmai ce ne fosse bisogno, che esse sono spietatissime. Nessuno, a quanto risulta, ha mai assistito personalmente a (non ci sono nemmeno video che mostrano) scene in cui i bambini o i ragazzi hanno preso a uccidersi per imitare la serie tv del momento. Nel XXI secolo non possiamo ancora credere alla "equazione pedagogica" per cui bambini e ragazzi emulano quello che vedono in televisione o al grido secondo cui mostrando solo la "bontà" avremo conseguentemente solo bontà. Sempre in *Understanding media* McLuhan affermava che «Muniti delle nuove *head-cameras* sperimentali che seguono i movimenti dei loro occhi mentre guardano l'immagine, i bambini tengono lo sguardo fisso sui volti degli attori. Anche nei momenti di violenza fisica, continuano a concentrarsi più sulle reazioni facciali che sull'azione prorompente tutt'intorno. E ignorano generalmente pistole, pugni e coltelli. La tv non è tanto un medium di azione quanto di reazione»¹⁶.

Mi sia concesso un riferimento personale. Ricordo che – attorno agli otto anni – ero un amante de *Il grande Mazinga*, anime giapponese degli Anni Settanta in onda su varie televisioni locali: adoravo quelle trasformazioni, quel robot così potente (fatto anche di "reattori"), e in classe spesso prendevo una sedia, la piazzavo quasi al centro dell'aula, e iniziavo a "indossare" quelle metalliche metamorfosi, con tanto di suoni ferrosi irriproducibili. Una nota della maestra, insieme a una gran canzonata (collodicamente) di mia madre, pose fine al mio *divertissement*, ma non alle mie visioni. Era un gioco, che sapevo non "realmente" traducibile, ma "virtualmente" possibile: lo re-agivo. Molti ricordano anche lo shock di un'altra (tele)visione: chi era bambino nei primi anni Dieci del Duemila conserva indelebile il ricordo dell'interruzione televisiva della seguitissima *Melevisione*, programma contenitore di cartoni animati e filastrocche nel magico Fantabosco. L'11 settembre 2011 le trasmissioni furono interrotte dall'edizione straordinaria del notiziario di Rai Tre che mostrava, in diretta, le immagini terrificanti e violente dell'attacco terroristico alle Twin Towers. Le mostrava a tutti: bambini, bambine, ragazzi, ragazzi, e ovviamente adulti, vecchi. Il Fantabosco era diventato improvvisamente una giungla metropolitana di cemento e fuoco, di morte e vite da salvare. Era caduto chiaramente un muro, un altro, stavolta anche simbolico, tra reale e virtuale: spettava a noi discernere

¹⁶ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 286.

e al contempo fondere quelle esperienze. Nel suo studio *L'aggressività. Il cosiddetto male* l'etologo Konrad Lorenz (riaffiorato grazie a una citazione di McLuhan) descrive il comportamento di alcuni pesci d'acquario «che verso i compagni di specie [...] sono assai più aggressivi che non verso pesci d'altre specie»¹⁷, e studiandoli «salta subito agli occhi una stretta relazione fra colorazione, aggressività e abitudini territorialmente sedentarie». Lorenz nota che «ci si può servire in qualsiasi momento della colorazione per misurare gli umori e per indurre in che grado aggressività, eccitazione sessuale e pulsione alla fuga lottino per il predominio»¹⁸. In *Squid game* i colori sono una parte significativa del gioco: a poco a poco scompaiono, si sfumano, come in alcuni dei pesci di Lorenz. I colori si attenuano man mano che la violenza cresce mentre decresce il numero dei violenti. Le palette dei primi giochi sono intensissime e variopinte, richiamano le case delle bambole, e una bambola-robot detta il ritmo della versione mortifera di “Un due tre stella”. Quei colori stridono fortemente con le “uniformi” dei giocatori, di un verde, appunto, uniforme, e spento.

Su quello stesso volo da Zurigo a Berna proseguivo anche nella lettura de *I viaggi di Gulliver* di Swift e nel capitolo III intitolato (sic!) “L'autore fa divertire l'imperatore e i nobili di entrambi i sessi in modo straordinario. Descrizione dei divertimenti alla corte di Lilliput. L'autore ottiene la libertà a determinate condizioni” affiora questo passo: «Durante i giochi capitano assai spesso incidenti mortali, di cui le cronache sono piene. Ho visto coi miei occhi due o tre candidati rompersi le ossa, anche se il pericolo più grande lo corrono gli stessi ministri che devono comprovare le loro abilità. Perché, presi come sono dall'ambizione di superare sé stessi e i loro colleghi, si sforzano a tal punto che nessuno si salva da qualche capitombolo»¹⁹. Sembra descrivere proprio molte scene di *Squid Game*, dove forse è accaduto lo stesso meccanismo che hanno spiegato gli storici dell'educazione e della letteratura per l'infanzia: nel tempo sono stati i piccoli lettori a impossessarsi di opere che non erano originariamente indirizzate a loro (o perlomeno non specificamente), realizzando ancora una volta quel principio di narrazione che origina dall'infanzia. Proprio come nel caso de *I viaggi di Gulliver*, un libro “non pensato” per l'infanzia, o come *Robinson Crusoe*, perfino di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, un testo ostico finanche (o forse ancor più) per un lettore adulto. Non è più il tempo di *Cuore*, è evidente, probabilmente perché – quella sì – era un'opera scritta e destinata

¹⁷ K. LORENZ, *L'aggressività. Il cosiddetto male*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 27.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ J. SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, Garzanti, Milano 1975, p. 26

appositamente all'infanzia. Ora molti prodotti si appropriano di immagini e narrazioni legate all'infanzia e all'adolescenza, da *Alice in Borderland* a *Sex education*, e *Rick & Morty* è nella classifica delle 10 serie più viste sempre su Netflix, temi che confermano l'ipotesi di una letteratura (e dunque anche un cinema, un'arte) che attinge dalla infanzia. A questo si aggiunga che Disney ha da tempo lanciato la sua piattaforma, in cui però confluiscono contenuti per tutti, *a partire da* quelli per l'infanzia (curiosamente c'è una sezione di "animazione per adulti"). Non si conoscono dati in merito (Netflix non ne dirama) all'età degli spettatori, ma sicuramente, proprio attraverso il "richiamo" del gioco, anche i più piccoli – bambini, ragazzi, minori di – hanno seguito la serie sudcoreana. Che appartiene, è evidente, allo stesso filone di *Parasite* di Bong Joon-ho (hollywoodiano con tratti splatter), di *Old Boy* di Park Chan-wook (di pura e cruenta tradizione sudcoreana). Che appartengono, *ça va sans dire*, alla stessa arte cinematografica dei western spietati di Sergio Leone o del pulp truculento di Quentin Tarantino. Che appartengono, naturalmente, alla "natura" dell'arte e della rappresentazione (anche) della violenza, della violenza della morte.

A proposito della rappresentazione della violenza in *Squid Game*, oltre a richiamare citazioni di grandi pittori del Novecento (Munch ed Escher su tutti), la serie sembra guardare al fenomeno con un occhio cui noi spettatori occidentali probabilmente non siamo abituati. Pur prestando la dovuta cautela a certo riduzionismo del suo pensiero, non si può non pensare a Byung-Chul Han, tra i più noti filosofi contemporanei, proprio di origini sudcoreane. In un suo recente saggio, *Topologia della violenza*, prova a dire dove si è spostata la violenza, che solo apparentemente abbiamo "eliminato" (l'autore sostiene altrove la stessa cosa anche del dolore, specie in merito alla pandemia): «Ci sono cose che non scompaiono. Tra di esse vi è anche la violenza (*Gewalt*). L'avversione alla violenza non contraddistingue la modernità. La violenza è semplicemente proteiforme. A seconda della conformazione sociale cambiano i modi in cui si manifesta. Oggi si trasferisce dal visibile all'invisibile, dal frontale al virale, dal corporeo al mediale, dal reale al virtuale [...]»²⁰. Il mondo di *Squid game* è un mondo invisibile, geograficamente non localizzabile, accade altrove, in uno spazio franco. La violenza del gioco e il gioco della violenza si manifestano in un luogo inaccessibile, come la regione dell'infanzia. Tentando una ridefinizione della violenza in chiave contemporanea, Byung-Chul Han ritiene inoltre che «chi possiede molto denaro possiede molte bestie sacrificali che può sottoporre in qualsiasi momento a un'uccisione rituale. In tal modo la

²⁰ H. BYUNG-CHUL, *Topologia della violenza*, Nottetempo, Roma 2020, p. 10.

persona arriva a disporre di una violenza assassina imponente, quasi predatrice. Il denaro o il capitale sono quindi rimedi contro la morte. Sul piano psicologico profondo, il capitalismo ha davvero molto a che vedere con la morte e con la paura di morire. Anche in questo consiste la sua dimensione arcaica. L'isteria dell'accumulo e della crescita e la paura di morire si condizionano a vicenda»²¹.

È una bolla, quella di *Squid Game*, in cui “quite the game” è possibile, se a sceglierlo è la maggioranza dei giocatori. Chi ha trascorso parte dell'adolescenza anche a contatto con i videogame ricorda sicuramente il pannello “Quit game” e la relativa specifica: “are you sure to quite the game?”. Perché i device ci chiedono sempre se “siamo sicuri di voler uscire”? Perché ci suggeriscono che si può sempre uscire, se non dalla realtà, almeno dal virtuale, dal racconto. Purché sia una scelta. Uscire, dopo essere entrati, è una possibilità enorme, tutta umana: ci consente di riflettere su quella esperienza, decidere di proseguire, di adattare i nostri comportamenti. Forse l'educazione alla scelta, in un mare di scelte illimitate, è il tipo di alfabetizzazione che questo tempo ci impone, così come studiare i fenomeni, per dirla con Pino Boero, tra i massimi studiosi di letteratura per l'infanzia, «al di fuori di scandali frettolosi»²².

Una lettura dei libri illustrati di Shaun Tan

Nell'opera cinematografica *Primavera, estate, autunno, inverno, e ancora primavera...* il regista sudcoreano Kim Ki-Duk, recentemente scomparso, mette in scena il ciclo delle stagioni e della vita, nonché della via per la saggezza. Sullo schermo osserviamo un bambino che viene affidato al Maestro (prima di divenire, un giorno, egli stesso un Maestro) e che, come per gioco, si diverte a maltrattare alcuni minuti animali. Cattura dapprima un pesce di piccola taglia, grande come una sua mano, gli lega attorno al corpo una corda sottile cui è appeso un sassolino e poi, ridendone, lo guarda tentare di riguadagnare il suo ambiente, nuotando ovviamente con estrema goffaggine. Il bambino compie poi lo stesso dispetto con altri due animali, una rana e un serpente, e ancora li osserva divertito camminare, strisciare, fendere l'acqua con la difficoltà di avere addosso quel peso. Il mattino seguente, al risveglio, il piccolo si ritrova con un masso legato alla sua schiena: il Maestro, che aveva osservato di nascosto tutto quanto accaduto

²¹ Ivi, pp. 25-26.

²² P. BOERO, *Alla frontiera*, cit., p. 9.

sino a quel momento, gli chiarisce che per purificarsi, per “imparare la lezione” deve tornare da quegli animali e liberarli, sempre che siano ancora vivi. La finalità pedagogica è eloquente e metaforica. Nelle scene finali del film un secondo bambino è affidato al nuovo Maestro (il bambino protagonista della prima parte dell’opera) che abita l’isola galleggiante nella foresta, e anche stavolta (“e ancora primavera...”) compie, nei confronti di quegli stessi piccoli animali, azioni offensive. Soltanto che, in quest’ultimo caso, l’infante usa un piccolo sasso per infilarlo nelle bocche del pesce, della rana e del serpentello. In qualche maniera tutto si fonda sul guardare, sull’osservare cosa produce su altri esseri la possibilità dell’uomo di cambiare il corso delle cose, degli eventi, delle vite.

Nel suo libro *Sul guardare* lo scrittore e critico d’arte John Berger scrive pagine memorabili circa il rapporto tra uomo e animale, un rapporto fondato unicamente, per l’appunto, “sul guardare”, sul guardarsi: in verità sono pagine d’introduzione alla riflessione sullo sguardo che è difficile riassumere per densità e chiarezza.

Quando sono intenti a esaminare un uomo, gli occhi di un animale sono vigili e diffidenti. Quel medesimo animale può benissimo guardare nello stesso modo un’altra specie. Non riserva uno sguardo speciale all’uomo. Ma nessun’altra specie, a eccezione dell’uomo, riconoscerà come familiare lo sguardo dell’animale. Gli altri animali sono tenuti a distanza da quello sguardo. L’uomo diventa consapevole di sé stesso nel ricambiarlo. L’animale lo scruta attraverso uno stretto abisso di non-comprensione. Ecco perché l’uomo può sorprendere l’animale. Eppure anche l’animale – perfino se è domestico – può sorprendere l’uomo. Anche l’uomo guarda attraverso un abisso di non-comprensione simile, ma non identico. Ed è così ovunque egli guardi. L’uomo guarda sempre attraverso la propria ignoranza e la propria paura. Così, quando è visto dall’animale, è visto come ciò che lo circonda è visto da lui. È il fatto di riconoscerlo che gli rende familiare lo sguardo dell’animale. Eppure l’animale è diverso dall’uomo, e non può confondersi con lui. All’animale viene dunque ascritto un potere paragonabile a quello dell’uomo, ma che con esso non coincide mai. L’animale ha segreti che, a differenza dei segreti delle caverne, delle montagne, dei mari, si rivolgono specificamente all’uomo. La relazione uomo/animale può chiarirsi meglio se paragoniamo lo sguardo di un animale a quello di un altro uomo. Fra due uomini il duplice abisso che li separa viene, per definizione, colmato dal linguaggio. [...]

La mancanza di un linguaggio comune, il silenzio dell’animale, garantisce la sua distanza, la sua diversità, la sua esclusione dall’uomo. Proprio in virtù di questa diversità, tuttavia, la vita di un animale, che non va mai confusa con quella di un uomo, corre parallela a quest’ultima. [...] Con le loro vite parallele, gli animali offrono all’uomo una compagnia diversa da quella che può essergli offerta da un altro essere umano. Diversa, perché è una

compagnia offerta alla solitudine dell'uomo come specie. Un tempo questa muta compagnia era a tal punto percepita come uno scambio alla pari, che spesso si credeva fosse l'uomo a mancare della capacità di parlare con gli animali; da qui le storie e le leggende di esseri eccezionali, come Orfeo, che riuscivano a conversare con gli animali nella loro stessa lingua.

[...] Gli animali facevano da intermediari fra l'uomo e le sue origini, perché erano simili a lui e allo stesso tempo diversi. Gli animali venivano da oltre orizzonte. Erano a casa laggiù e qui. Allo stesso modo, erano mortali e immortali. Il sangue di un animale scorreva come quello umano, ma la sua specie era imperitura e ogni leone era il Leone, ogni bue era il Bue. Questo – che forse è il primo dualismo esistenziale – si rifletteva nel modo di trattare gli animali. Essi erano soggiogati e venerati, nutriti e sacrificati.

[...] Fino al XIX secolo, tuttavia, l'antropomorfismo era parte integrante del rapporto tra uomo e animale ed era un'espressione della loro prossimità. Esso era la rimanenza dell'uso ininterrotto della metafora animale. Negli ultimi due secoli, gli animali sono a poco a poco scomparsi. Oggi viviamo senza di loro. E in questa nuova solitudine, l'antropomorfismo ci mette doppiamente a disagio²³. [...] L'ideologia sottesa è chiara: a essere osservati sono sempre gli animali. Il fatto che essi possano osservare noi ha perso ogni importanza. Gli animali sono l'oggetto del nostro sapere in costante ampliamento. Ciò che scopriamo di loro è un indice del nostro potere, e dunque un indice di ciò che ci separa da loro. Più li conosciamo, più sono distanti. È questa la conseguenza estrema della loro marginalizzazione. Quello sguardo fra animale e uomo, che potrebbe aver giocato un ruolo cruciale nello sviluppo della società umana e con il quale, in ogni caso, tutti gli uomini hanno convissuto fino a meno di un secolo fa, si è estinto²⁴.

Nella sua ultima opera, *Piccole storie dal centro*²⁵, (che giunge, come per una serialità, dopo *Piccole storie di periferia*²⁶), il pluripremiato illustratore e scrittore australiano Shaun Tan ha rimesso al centro questo sguardo di cui parla meravigliosamente Berger, alla stessa maniera in cui Kim Ki-Duk aveva posto al centro della sua pellicola e della sua poetica la metafora e il rapporto uomo-animale. Tan, che ci ha abituati a magistrali *silent book* in cui al centro è l'immagine e non la parola (e ci ha insegnato come sia scivolosa l'etichetta “per ragazzi”), stavolta con questo libro capovolge i rapporti di forze e ci consegna un “oggetto” in cui predominante torna a essere il linguaggio, prima che il linguaggio iconico. Perché questo triplo legame tra Kim Ki-Duk, Berger e Tan? Cerchiamo di “vederlo”.

²³ J. BERGER, *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 20.

²⁴ Ivi, p. 33.

²⁵ S. TAN, *Piccole storie dal centro*, Tunué, Latina 2020.

²⁶ S. TAN, *Piccole storie di periferia*, Tunué, Latina 2019.

Metafora nella metafora è, nel film del regista sudcoreano, il sassolino che il bambino prima lega al corpo degli animali e poi infila anche nella loro bocca. Quella pietruzza possiamo leggerla come fosse il linguaggio. Il linguaggio, dunque, dapprima come peso: cosa ci sarebbe di divertente nel guardare un piccolo animale spostarsi a fatica per via di un peso? Se qual bambino avesse fatto lo stesso a un suo coetaneo, più genericamente a un uomo, la scena sarebbe stata per lui ugualmente divertente? Probabilmente no. Il bambino ha legato ai corpicini del pesce, della rana e del serpentello la parola, il linguaggio. Ride perché li vede per la prima volta non tanto parlare, cosa “impossibile” nella realtà per un animale, ma provare a farlo, dunque inizialmente a balbettare, proprio come a fatica si muovono, strisciano, nuotano come stessero (re)imparando a farlo. Si diverte come si divertirebbe ascoltando una storia, una favola il cui il protagonista è un animale che emette suoni, che parla, che dice. Non è allora un caso che si passi dal sasso legato al corpo al sasso infilato in bocca: il passo ulteriore è provare a ficcare direttamente in bocca all’animale la parola, il linguaggio. Il bambino ha uno sguardo differente nei confronti degli animali perché questo ancora differisce da quello che sarà il suo sguardo di uomo, potremmo dirlo ancora, in un certo senso, “primitivo” (Berger scrive nel suo saggio che i bambini, almeno per un primo breve periodo, sono “diversi” dai padroni di certi animali domestici, di cui dice assai malamente). Il bambino non è ancora consapevole di sé stesso, non sa guardarsi, per questo non può riconoscersi attraverso lo sguardo sull’animale.

Nel suo *Piccole storie dal centro* Shaun Tan ha illustrato questo “sguardare”, questa forma primitiva del guardare in tralice che va affilata, in un certo senso (anche culturalmente) educata. L’autore noto per le sue periferie, per i suoi spazi vuoti, per il capolavoro di *The arrival*, corre adesso al centro, arriva in centro e al centro, chiude il centro. Ci infila in bocca il sasso degli sguardi, gli occhi di questi animali che abbiamo marginalizzato, che guardiamo ma non vediamo, ci chiede di riprendere questo rapporto oculare. Sembra aver dato corpo alle immagini che abbiamo visto sugli schermi durante il lockdown: animali che si riprendevano le città, le giungle d’asfalto, i boschi di luce elettrica. In Tan si fanno largo cervi che osservano lo skyline della città dal vetro di un grattacielo, squali che divorano metropoli e metropolitani, farfalle che invadono a miliardi una giornata umana, gigantesche lumache che si accoppiano per strada, rane nei consigli d’amministrazione, pecore sui banchi di scuola, rinoceronti sulle autostrade. E al centro i cani, i migliori amici dell’uomo, gli unici che nella narrazione di Tan sembrano quasi essere al loro posto. Ma si tratta di cani che ricambiano lo sguardo dell’uomo e poi si voltano, infine ritornano. Al centro li

divide una strada, uno spazio, un fiume, il tempo che scorre ma non più parallelamente. Lo sguardo che fatica a mirare. «Cercammo di non guardare quel grande occhio senza palpebre»²⁷, scrive Tan a proposito del pesce luminescente sopra le antenne paraboliche. Invece «Il maiale non piange o non fa molto rumore, ma forse i maiali soffrono in una maniera che non conosciamo. Chi può dire con certezza cosa prova un altro animale? Papà ci dice di smetterla di fissarlo se ci dà così tanto fastidio»²⁸. Il privilegio di vivere con un pappagallo, racconta Tan, forse il privilegio dell'unico animale che "sa parlare", che sa pronunciare i nostri stessi fonemi. «Dietro quegli occhietti volubili che fissano così intensamente il sole di mezzogiorno senza sussultare, scatta un'aritmetica primordiale che non concede accesso»²⁹. Un gufo arriva in una sala d'aspetto, si poggia sul ferro del letto: «Ascolto quello che mi dicono e cerco di non guardare»³⁰. Lo sguardo che atterrisce, l'impossibilità di dire il guardare: «Cercammo parole che non esistevano, chiedendoci perché ne avevamo così disperatamente bisogno»³¹, perché, in fondo, «la spiegazione è un lusso che non ci possiamo permettere e alla realtà non interessa, troppo occupata a seguire il proprio imperscrutabile corso»³².

A sfogliare (leggere o guardare?) questo volume di Shaun Tan resta solo una considerazione: è l'opera con maggiore predominanza testuale dell'autore australiano, mentre *The Arrival* era un *silent book*, pertanto completamente privo di parole, ma non di lettere, sebbene di un alfabeto inventato, sconosciuto. Uno dei più attenti studiosi italiani dell'opera di Tan è Martino Negri, che da studioso di letteratura per l'infanzia aveva già sottolineato di *Piccole storie di periferia* proprio le qualità letterarie di Tan, la cui scrittura risulta «caratterizzata da quell'economia narrativa che Calvino apprezzava nella tradizione fiabesca»³³. Ma con *Piccole storie dal centro* Tan, che è principalmente un "artista visivo", sembra essersi voluto spingere oltre (o spingere altro), aver voluto spingere la dimensione verbale nella bocca delle immagini. Ma è il testo che illustra le illustrazioni, giocoforza: non accade mai il contrario perché anche nella narrazione scritta, rispetto a quella visiva, Tan sembra rincorrere le sue visioni, e sono echi di icone, visioni di

²⁷ S. TAN, *Piccole storie dal centro*, cit., p. 95-96.

²⁸ Ivi, p. 85.

²⁹ Ivi, p. 176.

³⁰ Ivi, p. 118.

³¹ Ivi, p. 67.

³² Ivi, p. 154.

³³ M. NEGRI, *Dai margini della coscienza: i racconti illustrati di Shaun Tan*, in «Hamelin», VIII, n. 22, 2009, p. 80.

immagini, sono metafore che la sua mente irrimediabilmente traduce prima in disegni che in segni. Forse è una considerazione filosofico-ermeneutica legata alle questioni del visivo che poco importerà ai lettori appassionati di Tan: e magari già così, chiamandoli lettori, li abbiamo “condannati” a leggere. Leggere per guardare o guardare per leggere? Cosa viene prima? È un po’ come la vicenda della natura dell’uovo e della gallina, come annota Daniele Barbieri: «Persino nel guardare più lontano dal leggere si insinuano atteggiamenti che hanno origine dal leggere. Ma il leggere si ritrova a sua volta, spesso, contaminato dal guardare»³⁴. Anche Shaun Tan, resta dunque, insolubile, come la sua materia: il colore, l’occhio del disegno. Mentre ci infila quel sasso in bocca per vedere se ancora riusciamo a parlare con questo peso in gola di visioni o mentre, nell’edizione speciale de *L’approdo* appena ristampata in cui compare il suo lavoro preparatorio, aggiunge qualcosa sul «ruolo dell’illustratore come narratore: alcune idee possono essere espresse solo attraverso la lingua silenziosa delle immagini»³⁵.

Il corpo libro, o del teatro per bambini da 0 a 18 mesi.

I veri privilegiati, almeno da più di due anni a questa parte, potrebbero essere stati loro: i bambini. Sono stati sempre gli unici a continuare a toccare senza la paura di farlo, a respirare i luoghi senza il timore (né alcun presentimento) del contagio, a muoversi negli spazi senza anteporre la mancanza di coraggio. Nelle chiacchiere da bar qualcuno ancora si chiede come ci vedano loro, adesso che indossiamo il più delle volte una mascherina. Fuori dal Teatro Massimo di Cagliari qualcuno ha provato a usare la celebre tecnica del “cucù” con uno di loro, abbassando il velo azzurro davanti alla bocca e buttando fuori una linguaccia: il piccolo, di appena sedici mesi, non ha battuto ciglio. Era in attesa di vedere, di assistere a uno spettacolo. Un’opera teatrale che dovrebbe essere “per” l’infanzia e che invece possiamo, ancora una volta, definire dall’infanzia, secondo la concezione portata avanti in questo lavoro per ciò che riguarda questo territorio tanto aperto e sfrangiato: una regione, appunto, dall’infanzia prima che dell’infanzia.

In Sardegna a ottobre 2021 si era appena concluso il Festival “Tuttestorie”, dall’omonima libreria cagliaritano che da sedici anni organizza questa

³⁴ D. BARBIERI, *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla fotografia*, Carocci, Roma 2013, p. 12.

³⁵ S. TAN, *L’approdo. Edizione speciale con sketchbook*, Tunué, Latina 2021, p. 159.

kermesse esplicitamente dedicata “ai ragazzi”. Per un’altra settimana, però, hanno continuato a darsi alcuni spettacoli presenti nel programma dell’edizione 2021, tra i quali *A corpo lib(e)ro* di Anna Fascendini, evento teatrale partecipativo per coppie di bambini piccolissimi e genitori in cui al centro sta un incipiente rapporto con l’oggetto libro, con la sua materialità, la carta, la stoffa che regge la rilegatura, un accenno di segni, il colore e i contrasti. Uno spettacolo di solo suono e movimento, canto e danza, lallazione, azione, rivolto esplicitamente ed esclusivamente a bambini tra zero e diciotto mesi. In sala c’erano cinque neonati (si può chiamarli ancora così fino a un anno e mezzo di vita?) con rispettivi genitori, più tre osservatori “esterni”, di età diverse: una bambina di appena due mesi, uno – quello citato all’inizio – di sedici, un altro di un anno, una creatura che forse avrà avuto otto mesi e un bambino sui sei mesi.

A corpo lib(e)ro è una esperienza artistica assolutamente innovativa, una *mise en espace* di un primissimo albo illustrato per l’infanzia: non ancora un *picture book* in quanto assente la parola, ma nemmeno soltanto un *silent book* perché il suono, invece, c’è. Verrebbe da chiamarlo *action book*: un libro animato, che si anima, che si muove, che prende vita nello spazio scenico di un teatro. Le attrici coinvolte sembravano incarnare la cosiddetta “mammalingua” parlata da molti libri per l’infanzia, come nell’omonima opera di Bruno Tognolini (peraltro originario proprio di Cagliari), e producevano suoni, rumori, pre-parole, cadevano, si lanciavano, voltavano pagina. Nel film di Wim Wenders *Il cielo sopra Berlino* nei fotogrammi iniziali campeggiano questi versi di Peter Handke: «Quando il bambino era bambino, / non sapeva di essere un bambino». La maggior parte – se non la totalità – delle opere destinate all’infanzia ha invece bene in mente il destinatario, sebbene sia una costruzione socio-culturale (ed editoriale) deliberatamente artificiale, e perciò in costante mutamento. Quando è catapultato nello spettacolo della Fascendini il bambino sembra sapere perfettamente di non sapere di essere un bambino. Per questo osservare le loro reazioni è risultato un privilegio da antropologo: la sensazione è stata quella di scrutare creature nel loro primo atto del pensare, quasi già sporti sul crinale di un tentativo di comprensione, di decifrazione del reale. È stato come vedere il pensiero iniziare a pensarsi, concepirsi. Li chiameremo secondo quelle che sono apparse come loro “naturali” propensioni: l’assaggiatrice, l’osservatore, l’esploratore, il pensatore e l’ascoltatore.

Nel corso dell’evento l’unica ad aver accennato un breve pianto in un paio di occasioni è stata la bambina di otto mesi: la prima volta per essere caduta all’indietro mentre tentava di gattonare, ma ha interrotto il pianto non appena la sua attenzione è tornata “sulla scena”, muovendo la testa quasi a scatti e con gli occhi sbarrati di fronte ai movimenti (alle volte

frenetici) delle attrici. Lei possiamo definirla “l’assaggiatrice” perché proverà continuamente a saggiare la materia, i fogli, i colori. Il piccolo accanto a lei, di circa sei mesi, non aveva invece ancora imparato a gattonare, ed è stata la persona più difficile da intercettare nell’attenzione: il suo sguardo si perdeva spesso sul resto dell’ambiente, senza per questo recare disturbo o mostrando palese disinteresse. Lui possiamo chiamarlo “l’osservatore”, quasi uno scrutatore, imperturbabile “guardatore” dell’intera scena. Il più vivace in assoluto s’è rivelato l’infante di un anno d’età, che ha scorrazzato per tutto il tempo in lungo e in largo nella sala, assai divertito, ma soprattutto estremamente incuriosito dalla “scatola magica” illuminata da cui partiva il “racconto”: sembrava voler entrare nella bocca della parola e dell’immagine. Lui rappresenta evidentemente “l’esploratore”, l’avventuriero, lo spaziale. Il più rapito e attento è stato, com’era prevedibile, il bambino di sedici mesi, letteralmente a bocca aperta di fronte allo spettacolo, già leggermente intimorito dal sentirsi anch’egli *on stage*. Lui è, invece, il “pensatore”: guarda e si perde, rimane a fissare, viaggia. Discorso a parte merita la neonata di appena due mesi, per la maggior parte del tempo in braccio a suo padre, alle volte sbadigliante: c’è da tenere in considerazione la sua ancora incipiente capacità visiva, mentre il contesto aurorale-aurale (luci assai soffuse, prevalenza di tenebre, dunque anche di ombre) sembra averla tenuta comunque “attenta” ai mutamenti sulla scena, ai cambi di tono, ai salti sonori. Lei possiamo apostrofarla come “l’ascoltatrice”, per tali evidenti motivi.

Sul finale dello spettacolo dalla “scatola magica” della carta e dei colori e dei materiali sono spuntati tanti piccoli munariani “pre-libri”, collezioni di fogli, carte e stoffe utilizzate dalle attrici durante la performance e che loro stesse hanno porto agli spettatori. Ecco che il “racconto”, infine, si riunisce nel libro (anche se ancora pre-libro). I colori dominanti sono essenziali, tra il nero (come la sala), il bianco (come i posti a terra, da occupare senza calzature), il rosso del nastrino e il giallo di alcune pagine: il tutto a formare, in copertina, come piccole lune calanti o crescenti. Durante alcuni minuti di “libertà” è stato chiesto (senza mai usare la parola, e difatti anche gli adulti comprendono cosa fare senza istruzioni: incredibile!) di “aprire” quel volumetto e mostrarlo ai bambini, dando luogo a una ulteriore extranarrazione lasciata al gioco, alla spontaneità, al rapporto genitore-figlio. È venuto fuori anche un rapporto genitore-fogli e fogli-figli: i bambini diventano di stoffa o di carta, di cartone, battono sulla materia, indossano sul capo la pagina.

È parso sperimentare qualche cosa che ancora Walter Benjamin aveva ben intuito nei suoi scritti raccolti nel saggio. Riferendosi a un libro sul disegno per bambini, *Der Genius im kinde*, il filosofo tedesco sottolinea

che l'autore, Hartlaub, usa coscientemente "Genius" e non "Genie": genius e non genio, dunque in italiano "Il genius nel bambino". La differenza è la seguente: «il bambino non si esprime attraverso le cose, ma esprime le cose attraverso sé»³⁶. Esprime lo spazio attraverso di sé, il pre-libro attraverso di sé, e in questo modo lo attraversa, se ne appropria, diventa egli stesso il libro, si sente quel foglio di carta, quella stoffa rossa che roteava come fa lui nella culla o come farà a breve saltellando in un campo in ogni direzione. Perché, sostiene ancora Benjamin, «I libri per bambini non servono a introdurre i propri fruitori nel mondo degli oggetti, degli animali e degli uomini, nella vita stessa. I bambini si ritrovano nel mondo esterno in modo graduale e solo nella misura in cui esso diventa loro familiare, come un'interiorità che si adegua a loro. L'interiorità di questo modo di vedere risiede nel colore, e nell'elemento del colore si svolge la vita onirica che le cose conducono nello spirito del bambino»³⁷. Verrebbe da chiedere qual è il sogno che ciascun bambino ha concesso nel suo spirito a quei materiali e a quei colori, dal momento che «domina e controlla la patina illusoria della superficie e tra stoffe colorate e quinte variopinte entra in scena là dove la fiaba si svolge»³⁸. Perché in scena, nell'evento *A corpo lib(ero)*, era proprio il bambino, l'infanzia stessa, sebbene non esplicitamente, al punto che qualcuno di loro si è spinto sul proscenio, è entrato dentro il sé rappresentato a teatro. Forse per la prima volta qualcuno di loro si è percepito essere un bambino? Oppure siamo stati noi, spettatori "adulti" (cioè già nutriti, etimologicamente), per la prima volta, a percepire d'essere stati bambini, di avere avuto quel corpo che non abbiamo, che non abbiamo mai più riavuto.

Nel paese della tempesta selvaggia

Se prima abbiamo trattato di uno spettacolo teatrale "per" l'infanzia in cui anche noi, dopo averne preso parte, ritorniamo dall'infanzia, qui vogliamo prendere a esempio un'opera, sempre per il teatro, non esplicitamente rivolta all'infanzia. Si tratta di uno dei testi più celebri della letteratura di tutti i tempi, ma ancora una volta svela alcuni suoi significati profondi (nascosti?) attraverso una lettura dall'infanzia. Cos'è, dunque, che ci muove al pianto in questa rilettura di una shakespeariana *Tempesta*? Quale incantesimo ci tiene cogli occhi spalancati sprofondati sulla poltrona a seguire gli

³⁶ W. BENJAMIN, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 61.

³⁷ Ivi, p. 92.

³⁸ Ivi, p. 90.

sviluppi di nient'altro che un esercizio di magia, di immaginazione? Una ragazza con il cappotto rosso (che ricorda, sì, una nota fiaba) ha appena assistito alla messa in scena dell'opera del poeta e drammaturgo inglese al Teatro Eliseo di Roma: prima di alzarsi per lasciare la platea, riunisce il viso dentro le sue mani, si china verso le gambe, i suoi ricci sipario alla commozione («Spalanca il frangiato / sipario dei tuoi occhi»³⁹, diceva, nella finzione scenica e letteraria, Prospero a Miranda). A volte quello che non si comprende vale più di quanto si pensa di aver capito. Viene il dubbio che, sulla scia della fiction prosperiana, non sia finzione anche la credenza che il fratello del duca di Milano ne usurpi il trono, se non sia solo una prosperiana congettura figlia del ritiro del vero duca dal regno di corte al regno di carta dei suoi libri, del suo sapere, della sua fantasia. Miranda è letteralmente, letterariamente rapita dal racconto di suo padre, *padrelingua*, padre cantastorie: lei stessa non sa se ciò cui Prospero accenna sia vero, verosimile, falso, immaginato, pensato, creduto, naufragato, approdato. Ma lo com-prende.

Con Miranda Prospero è stato precettore («Arrivammo a quest'isola: e qui io sono stato / il tuo maestro di scuola»), a lei ha insegnato una lingua come a Caliban, altra faccia di Ariel, altra sua stessa faccia nella maschera disegnata dai truccatori: Ariel e Caliban sono la stessa persona, la stessa attrice, ma soprattutto sono la stessa faccia di Prospero: lo schiavo, l'educato finiscono per assumere lo stesso volto dell'educatore. A questi personaggi se ne uniscono altri. Gonzalo, onesto consigliere, che rammenta: «Quando eravamo bambini, / chi avrebbe mai creduto / che esistono montanari / con le gioaie come i tori, / con le bisacce di carne / attaccate alla gola? O che ci sono uomini / con la testa piantata nel petto?». In scena anche Trinculo e Stefano, due buffoni napoletani, e poi ninfe, persino una “giunonica” Marilyn Monroe in un balletto propiziatorio. E un nastro trasportatore, ennesimo *coup-de-theatre* che fa le veci del tempo, un tempo incomprensibile, indefinito: ore in cui stanno annidati giorni, tribolazioni, subbugli, scherzi.

Nell'opera di Shakespeare Miranda è la destinataria del racconto, Prospero il narratore, i personaggi de *La Tempesta* sono mostruosi, goffi e ridanciani, violenti e buoni. La tempesta che Prospero chiede ad Ariel di scatenare è sì feroce, ma soprattutto risveglia la sopita curiosità di Miranda, che probabilmente di questa ferocia ha fame, come ha fame della ferocia dell'amore quando incontra il primo e unico uomo (padre escluso) della sua vita. La trama de *La Tempesta* è complessa, si potrebbe provare

³⁹ Tutte le citazioni del testo shakespeariano sono tratte da W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, Garzanti, Milano 1984.

a condensarla così: Prospero, duca di Milano, affida il governo del regno a suo fratello Antonio, una sorta di custodia temporanea per potersi dedicare agli studi prediletti. Antonio, invece, inizia a comportarsi come il vero duca di Milano, tanto da stringere accordi con il re di Napoli Alonso e a depotenziare suo fratello. Non si sa bene come, ma Prospero e sua figlia Miranda si ritrovano confinati su un'isola dove il vero duca di Milano esercita dei poteri magici, e lo fa principalmente vendicandosi con chi ha usurpato il suo potere. Questa vendetta ha un sapore del tutto particolare: è reale, ma al tempo stesso virtuale, è finzione perché la tempesta che scatena contro suo fratello e gli altri suoi "nemici" sembra vera pur non mietendo vittime. Piuttosto sono tutti vittime di un incantesimo, e Miranda e Ferdinando vittime di un sortilegio amoroso.

La regia di Luca De Fusco induce a pensare a Maurice Sendak, ai suoi "mostri selvaggi": un po' più letteralmente il titolo del suo albo illustrato più letto, *Nel paese dei mostri selvaggi*⁴⁰ (oggi in una nuova traduzione di Lisa Topi), andrebbe tradotto con *Nel paese delle cose selvagge* (in inglese *Where the wild things are*). La parola "mostro" non è usata nel titolo, la vediamo noi, sorge dalla nostra lingua, legata ai nostri occhi. Il verso più indimenticabile, più (e)citato de *La tempesta* è «Noi siamo della materia / di cui son fatti i sogni», in inglese «we are such stuff / as dreams are made on»: "thing" e "stuff" non sono esattamente sinonimi, ma sarebbe possibile tradurli entrambi con "cosa", intendendo la prima in un senso più materiale, la seconda più eterea. È come se entrambi gli autori, Shakespeare e Sendak, così distanti per epoca e *intentio auctoris*, ci lasciassero carta bianca per interpretare queste "cose", questa "materia": tocca a noi definire cosa è selvaggio, chi è selvatico. Si potrebbe allora ribattezzare *La tempesta* con "Nel paese della tempesta selvaggia". Il paese è, in entrambi i casi, un'isola. La trama del *picturebook* di Sendak è «semplice e geniale»⁴¹, nella definizione che ne dà la scrittrice Nadia Terranova nel volume *Un'idea d'infanzia*. Max è un bambino come tanti, ma è "selvaggio", ne combina di tutti i colori e così lo apostrofa la madre, che lo sgrida mandandolo a letto senza cena. Ma lui, con un vestito da lupo bianco, una specie di innocuo animale selvatico addosso, si mette in viaggio. Nella sua stanza crescono immaginazione e foresta, infine compare una barchetta su cui salpa verso il paese dei mostri selvaggi. Arrivato sull'isola popolata da questi strani e mostruosi esseri, ne diventa il sovrano, probabilmente usurpa il trono di uno loro, ma di certo con loro compie avventure straordinarie, si diverte moltissimo, fino a che

⁴⁰ M. SENDAK, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2018.

⁴¹ N. TERRANOVA, *Un'idea d'infanzia*, Italo Svevo, Roma 2019, p. 24.

non si stufa e decide di tornare a casa, dove resta solo la luna alla finestra di quella sera così magica, e la cena calda, tra perdono e amore, tra famiglia e calore. Notte e luna che stanno anche al centro de *La tempesta*, perché non sappiamo quanto il gioco duri, ma possiamo sapere quando si svolge: «E voi minuscole figurine (“demi-puppets” nel testo inglese originale) / che al chiaro di luna tracciate / cerchi d’erba amara / che le greggi rifiutano / e voi che per gioco / fate nascere i funghi a mezzanotte». «Quando tu, selvaggio, / non conoscevi ciò che pensavi / ma balbettavi come un bruto, / io ho dato alle tue intenzioni / parole che te le fecero conoscere», dice Prospero a Caliban. Il selvaggio abita entrambe le opere, il bambino selvaggio si manifesta, appare, ora con Max ora con Caliban, che essendo fisionomicamente uguale ad Ariel, e di conseguenza somigliante a Prospero, è effettivamente suo figlio. Max è nostro figlio. E, come scrive ancora Terranova, un figlio, «Un bambino non è buono e non è cattivo: è un bambino. Contiene in sé entrambe le possibilità, più tutte le altre. Per questa ragione credo che in questo momento storico più che in altri i bambini vadano raccontati con parole e con immagini complesse»⁴². L’immagine complessa è proprio quest’isola in tempesta, il paese tempestato di complessità, la biblioteca inondata di immagini e immaginazione. La biblioteca di Prospero-Eros Pagni è una biblioteca multimediale, virtuale, almeno quanto la tempesta. Su di essa sono proiettate le immagini della lettura, le immagini della lettura dell’opera (“Katia che legge” di Balthus [1974], tra le altre), la lettura dell’immaginazione di Prospero che è non tanto il protagonista, ma un regista in scena, un fantasista in campo.

Terranova sostiene che «è legittimo sovrapporre Maurice con Max»⁴³ come è legittimo sovrapporre queste due opere, e sovrapporre Prospero a Ariel, Prospero a Caliban, Ariel a Caliban, infine Max a Caliban: Caliban trama per (ri)prendersi la sovranità dell’isola proprio come Max invece riesce, sottomettendo i mostri ai suoi capricci, alle sue voglie. Sendak ha ammesso di essersi ispirato, nella realizzazione dei disegni, ai suoi parenti: ha raccontato di ricordare le noiosissime visite dei suoi familiari quand’era un bambino, pronti a strapazzarlo, a cercare di farlo ridere. Li ha sempre visti come mostri, parenti dagli occhi fuori dalle orbite e gialli, gli aliti puzzolenti, gli arti irregolari: mostruosi ma familiari, somiglianti. Sono creature che non incutono paura, sono immagini dall’infanzia con cui Max danza, ulula alla luna, si arrampica sugli alberi.

⁴² Ivi, p. 13.

⁴³ Ivi, p. 24.

Ci sono versi de *La Tempesta* pronunciati da Caliban che sembrano calzare a pennello anche per la bocca, per la testa di Max: «Non devi aver paura. / L'isola è piena di rumori, / suoni e dolci arie / che danno piacere e non fanno male. / A volte sento / mille strumenti vibrare / e mormorarmi alle orecchie. / E a volte voci che, pur se mi sono svegliato / dopo un lungo sonno, / mi fanno addormentare di nuovo. / E poi, sognando, / vedevo spalancarsi le nuvole / e apparire ricchezze / pronte a cadere su di me, / così, svegliandomi, / piangevo per sognare ancora». Caliban è sdraiato a terra, è buono, è disposto ad accogliere il bene. Nella bidimensionalità delle pagine di Sendak solo una cosa manca, anzi due: i suoni e gli odori, e qui Caliban-Max ce li restituisce. Rileggendo il capolavoro di Sendak, capita di chiedersi che odore avessero quei mostri, che profumi emanasse quell'isola che c'è, o la cena preparata dalla madre, e quali suoni Max avvertisse nella notte selvaggia. Viene voglia di sentire la voce di Max, così come di riascoltare la voce gracchiante di Ariel, e di Caliban, che cantano sulla scena proprio come deve aver fatto Max mentre stava appeso sugli alberi coi mostri. Secondo Terranova

c'è qualcosa di selvatico nel portare un bambino sulla pagina. Qualcosa che ci costringe a fare i conti con il bambino che abbiamo dentro e con le sue pulsioni che non si fanno addomesticare, anzi: stanno cercando un luogo dove essere roboanti, potenti, anche offensive – come scriveva Natalia Ginzburg, non c'è vera offesa nella violenza e nella ferocia del mondo delle favole. Quella violenza e quella ferocia sono costitutive della formazione del nostro immaginario⁴⁴.

Qui la scrittrice parla di Sendak: è lui, l'autore, che avvia l'azione selvaggia, che porta il bambino sulla pagina, cioè sulla scena. Si parla, dunque, anche di Shakespeare perché il poeta inglese è Prospero, è lui a “creare” Ariel, a creare il naufragio, a mettere in scena sé stesso come *La tempesta* mette in scena non semplicemente questa storia, ma il teatro shakespeariano tutto, la capacità di agire teatralmente, di teatralizzare il reale. Terranova è convinta che «non esiste la letteratura “per” ragazzi, esiste la letteratura con dei ragazzi e dei bambini dentro»⁴⁵. E se è una letteratura (fatta, scritta) con loro, è anche una letteratura che sgorga da loro, dalle terre dell'infanzia e dell'adolescenza.

È incastonato il bambino dentro il faccione di Prospero e l'adulto cresce sotto la veste moderna di Miranda, il fanciullo gioca col cuore di Caliban

⁴⁴ N. TERRANOVA, *Un'idea di infanzia*, cit., p. 12.

⁴⁵ Ivi, p. 11.

e l'aria riempie la testa di Ariel. Chissà cosa penserebbero i bambini di quest'opera del regista Luca De Fusco: sarebbe affascinante portarli a teatro anche a vedere un'opera che giudicheremmo "complessa", e farci poi raccontare da loro cosa vedrebbero, cosa comprenderebbero. O sognato, o vissuto. Come noi "adulti" di fronte allo spettacolo "per" bambini che abbiamo visto nel precedente paragrafo. Possiamo, adesso, porre attenzione alle ultime parole di Prospero che pone fine all'incantesimo: «Il nostro spettacolo è finito. / Questi nostri attori, / come ti avevo detto, / erano tutti spiriti / e si sono dissolti nell'aria, / nell'aria sottile. / E, come l'edificio senza fondamenta / di questa visione, / le torri ricoperte dalle nubi, / i palazzi sontuosi, / i templi solenni, / questo stesso vasto globo, sì, / e quello che contiene, / tutto si dissolverà. Come la scena priva di sostanza / ora svanita / tutto svanirà / senza lasciare traccia. / Noi siamo della materia / di cui son fatti i sogni / e la nostra piccola vita / è circondata da un sonno». Shakespeare usa proprio l'aggettivo "little" accanto a "life": non "short", corto, o "brief", breve, ma "little", piccola, come un bambino. Come se l'esistenza fosse una lunga, sconfinata, "isolata" fanciullezza.

Bibliografia

- AA.VV., *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Edizioni Junior, Parma 2020.
- AA.VV., *Letteratura per ragazzi in Italia. Rapporto annuale 1998*, Piemme, Casale Monferrato (Al) 1998.
- AA.VV., *Marshall McLuhan 1911-2011*, Link-Rti, Cologno Monzese (Mi) 2011.
- Aa.Vv., *Einstein*, Last updated: june 23, 2016, <<https://mcluhansnewsciences.com/mcluhan/2016/06/einstein/>> (ultimo accesso: 17.04.2022).
- ACONE L. (a cura di), *Bambini tra secoli e pagine. Il dispositivo narrativo dell'infanzia*, Edizioni Sinestesie, Salerno 2018.
- BACHELARD G., *Poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006.
- BADER B., *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beat Within*, MacMillan, New York 1976.
- BARAGLI E., *Il caso McLuhan*, La Civiltà cattolica, Roma 1980.
- BARBIERI D., *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla fotografia*, Carocci, Roma 2013.
- BARSOTTI S., CANTATORE L. (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carocci, Roma 2019.
- BELLEMO C., VISCARDI L., *Pieno vuoto*, Topipittori, Milano 2020.
- BENJAMIN W., *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
- BERGER J., *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017.
- BESEGGI E. (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna 2008.
- BESEGGI E., GRILLI G. (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma 2011.
- BESEGGI E., *Il sogno di Alice. I 150 anni di Alice's Adventures in Wonderland*, in «Studi sulla Formazione», n. 20, 2017-2, pp. 37-50.
- BLEZZA PICHERLE S., *Libri, bambini, ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*, Vita&Pensiero, Milano 2005.
- BOCCIA M., LUCE POSSENTINI S.M., *La fioraia di Sarajevo*, Orecchio Acerbo, Roma 2021.
- BOERO P., *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1997.
- BOERO P., DE LUCA C., *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- BYUNG-CHUL H., *Topologia della violenza*, Nottetempo, Roma 2020.

- CALABRESE S. (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista*, Bur Rizzoli, Milano 2011(ebook).
- CALABRESE S., *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Università Bruno Mondadori, Milano-Torino 2013.
- CALVINO I., *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2021.
- CALVINO I., *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2016.
- CALVINO I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 1989.
- CALVINO I., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2016.
- CAMBI F., *Alice e la sofisticazione della fiaba*, in «Studi sulla Formazione», n. 20, 2017-2, pp. 31-36.
- CANTATORE L. (a cura di), *Primo: leggere. Per un'educazione alla lettura*, Edizioni Conoscenza, Roma 2017.
- CANTATORE L., *Luoghi educanti, corpi prigionieri e spazi della libertà nella letteratura per l'infanzia*, in «Encyclopaideia», XXI (49), 2017, pp. 50-64.
- CARROLL L., *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino 1978.
- CARROLL L., *Alice nel paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano 1989.
- CARROLL L., *Alice Underground. Con il manoscritto illustrato dell'autore*, Stampa Alternativa, Viterbo 2002.
- CELATI G., *Alice disambientata*, Le Lettere, Firenze 2007.
- COLLODI C., *Le avventure di Pinocchio*, Newton Compton, Roma 1994.
- CUSATELLI G. (a cura di), *Pinocchio esportazione. Il burattino di Collodi nella critica straniera*, Armando Editore, Roma 2002.
- DE KERCKHOVE D., *Dall'alfabeto a internet. L'homme "littéré": alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Mimesis, Milano 2008.
- DEL GIUDICE D., *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino 1994.
- DEL GUSTO D., *I Grandi Classici Disney 22*, Last updated: october 25, 2017, <www.papersera.net/wp/2017/10/25/i-grandi-classici-disney-22/> (ultimo accesso: 3.04.2021).
- DEMOZZI S., *Le avventure di Alice tra controllo e cambiamento. Una rilettura pedagogica del classico di L. Carroll*, in «Studi Sulla Formazione», n. 1 (1), 2009, pp. 101-109.
- DETTI E., *Il piacere di leggere*, La Nuova Italia, Firenze 1987.
- DEWEY J., *Arte come esperienza*, Aesthetica edizioni, Sesto San Giovanni (Mi) 2020.
- DI GIACINTO M., *L'albero di Pinocchio al MuSEd. Un viaggio narrante tra seduzione e stupore*, in «Il Pepeverde», n. 77, 2018.
- FABBRI P., PEZZINI I., *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma 2002.
- FAETI A., FRABBONI F., *Il lettore ostinato. Libri, biblioteche, mass-media*, La Nuova Italia, Firenze 1983.
- FAETI A., *Gli amici ritrovati. Tra le righe dei grandi romanzi per ragazzi*, Rizzoli, Milano 2010.

- FAETI A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972.
- FAETI A., *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per l'infanzia*, Bompiani, Milano 1995.
- FERRAROTTI F., *Il silenzio della parola. Tradizione e memoria in un mondo smemorato*, Edizioni Dedalo, Bari 2003.
- GAMALERI G., *Marshall aveva ragione. Le intuizioni di McLuhan 40 anni dopo*, Armando, Roma 2021.
- GINZBURG C., *Occhiacci di legno*, Quodlibet, Macerata 2019.
- GRILLI G., *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma, 2021.
- GRILLI G., *La passione per i bambini: Lewis Carroll, James M. Barrie e la letteratura per l'infanzia*, in «Infanzia», n. 6, 2012.
- GRILLI G., *Perché Pinocchio è un'icona universale? Ipotesi, spunti ermeneutici e un indizio paleoantropologico*, in «Rpd – Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education», 11, 3, 2016.
- HAMELIN (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin, Bologna 2011.
- HESSE H., *Narciso e Boccadoro*, Mondadori, Milano 1989.
- HUIZINGA J., *Homo ludens*, Einaudi, Torino 2002.
- KUSKIS A., *The Distant Early Warning Line (DEW) Card Deck (1969)*, Last updated: june 26, 2010, <<https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2010/06/26/the-distant-early-warning-dew-card-deck-1969/>> (ultimo accesso: 14.05.2021).
- LABATOUT B., *Quando abbiamo smesso di capire il mondo*, Adelphi, Milano 2021.
- LAMBERTI E., *Marshall McLuhan*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- LEPRI C., *Poetiche del nonsense: l'esempio del Jabberwocky*, in «Studi sulla Formazione», n. 20, 2017-2, pp. 73-81.
- LORENZ K., *L'aggressività. Il cosiddetto male*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- LURIE A., *Bambini per sempre. Il rapporto tra arte e vita, tra finzione e biografia*, Mondadori, Milano 2005.
- LURIE A., *Non ditelo ai grandi*, Mondadori, Milano 1993.
- LYOTARD J.-F., *Figura, Discorso*, Mimesis, Milano 2008 (ebook).
- MAGRELLI V., *Exfanzia*, Einaudi, Torino 2022.
- MAGRELLI V., *Nel condominio di carne*, Einaudi, Torino 2003.
- MALERBA L., *Parole al vento*, Manni, Lecce 2008.
- MANGANELLI G., *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2002.
- MANN T., *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 2010.
- MARCHIANÒ G. (a cura di), *Labirinti della mente, visioni del mondo. Il lascito intellettuale di Èlemire Zolla nel XXI secolo*, Società Bibliografica Toscana, Firenze 2012.
- MCLUHAN M., *Corrispondenza 1931-1979*, SugarCo, Milano 1990.
- MCLUHAN M., *Dall'occhio all'orecchio*, Armando editore, Roma 1982.
- MCLUHAN M., FIORE Q., *Guerra e pace nel villaggio globale*, Apogeo, Milano 1995.

- MCLUHAN M., Fiore Q., *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti*, Feltrinelli, Milano 1968.
- MCLUHAN M., *Gli strumenti del comunicare. I significati psicologici e sociali di ogni sistema di comunicazione*, Garzanti, Milano 1977.
- MCLUHAN M., *Il paesaggio interiore*, SugarCo, Milano 1983.
- MCLUHAN M., *Include Me Out: The Reversal of the Overheated Image*, December, 1968, in «Playboy», Last updated: December 11, 2017, <<https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2017/12/11/include-me-out-the-reversal-of-the-overheated-image-by-marshall-mcluhan-december-1968-playboy/>> (ultimo accesso: 28.03.2022).
- MCLUHAN M., *Intervista a Playboy. Un dialogo diretto con il gran sacerdote della cultura pop e il metafisico dei media*, Franco Angeli, Milano 2013.
- MCLUHAN M., *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1976.
- MCLUHAN M., *Le radici del cambiamento. Platone, Shakespeare e la tv*, Roma, Armando 1998.
- MCLUHAN M., NEVITT B., *Take today. Executive as dropout*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1972.
- MCLUHAN M., PARKER H., *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e pittura*, SugarCo, Carnago (Va) 1994.
- MCLUHAN M., *Percezioni. Per un dizionario mediologico*, Armando, Roma 1998.
- MCLUHAN M., POWERS B., *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, SugarCo, Carnago (Va) 1992.
- MCLUHAN M., *The Medium is the Massage Audio Version (LP 1968)*, Last updated: December 7, 2016, <<https://mcluhangalaxy.wordpress.com/2016/12/07/the-medium-is-the-massage-audio-version-lp-1968/>> (ultimo accesso: 14.05.2022).
- MILLER H., *I libri della mia vita*, Einaudi, Torino 1976.
- MITCHELL W.J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- MONTANI P., *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.
- NEGRI M., *Dai margini della coscienza: i racconti illustrati di Shaun Tan*, in «Hamelin», Anno VIII, n. 22, marzo 2009.
- PASTORINO G., CALÌ D., *Quando sarò grande*, edizioni Clichy, Firenze 2021
- PENTECOSTE N. (a cura di), *Marshall McLuhan nello spirito del suo tempo*, Armando, Roma 2015.
- G. PONTREMOLI, *Elogio delle azioni spregevoli*, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004.
- RABBITO A., *La cultura visuale del ventunesimo secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano 2018.
- RIPELLINO A.M., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968.
- RODARI G., *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973.
- SENDAK M., *Caldecott & Co. Note su libri e immagini*, Edizioni Junior, Parma 2021.

- SEDAK M., *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2018.
- SERRES M., *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.
- SHAKESPEARE W., *La tempesta*, Garzanti, Milano 1984.
- SIRCHIA T. (a cura di), *L'alfabeto e i media verso la scuola multimediale. Atti del convegno Trapani-Erice 1-4 aprile 1993*, Editrice scolastica italiana, Marsala 1994.
- ŠKLOVSKIJ V., *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, De Donato, Bari 1966.
- STAROBINSKI J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.
- STEARNS G.E. (a cura di), *McLuhan: Hot and Cool. A critical symposium with a rebuttal by McLuhan*, The Dial Press, New York 1967.
- STEARNS G.E., *Pour ou contre McLuhan*, Seuil, Paris 1969.
- SWIFT J., *I viaggi di Gulliver*, Garzanti, Milano 1975.
- TAN S., *L'approdo. Edizione speciale con sketchbook*, Tunué, Latina 2021.
- TAN S., *Piccole storie dal centro*, Tunué, Latina 2020.
- TAN S., *Piccole storie di periferia*, Tunué, Latina 2019.
- TERRANOVA N., *Un'idea d'infanzia*, Italo Svevo, Roma 2019.
- TERRUSI M., *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carocci, Roma 2012.
- TOGNOLINI B., ABBATIELLO A., *Maremé*, Fatatrac, Bologna 2008.
- TOGNOLINI B., ABBATIELLO A., *Rime buie*, Salani, Milano 2021.
- TRONCI F., *Letteratura senza tempo. Forme e modi per l'educazione dell'immaginario infantile*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- VALENTINO MERLETTI R., *Leggere ad alta voce*, Mondadori, Milano 1996.
- VITALE P., BOSSÙ R., *Il giardino delle Meduse*, Camelozampa, Monselice (PD) 2021.
- ZIPES J., *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Mondadori, Milano 2002.
- ZOLLA E., *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano 1994.

