

La libreria di Stardi • 13



Gabriele Brancaloni

In bilico
su una linea immaginaria

*Letteratura per l'infanzia
e metafore del limite*

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

Gabriele Brancaleoni

In bilico
su una linea immaginaria

*Letteratura per l'infanzia
e metafore del limite*

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
2024 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

Published in Italy

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

ISBN 978-88-31925-82-2

Pubblicato nel mese di dicembre 2024

A Giulia

Indice

Introduzione	13
1. Il limite dell'esperienza, l'esperienza del limite	21
1.1. Percorsi etimologici	24
1.2. Orientarsi nell'esperienza	26
1.3. Dall' <i>ápeiron</i> al <i>péras</i> : l'esperienza e il nulla	28
1.4. Esperienza e liminalità: il rito iniziatico	32
1.5. Ereditare un racconto	34
1.6. Liminalità come possibilità rigenerativa della <i>communitas</i>	36
1.7. Il rito come celebrazione dell'esperienza	38
2. Limite e formazione	41
2.1. Il <i>Dasein</i> come con-esserci	43
2.2. Dalla gettatezza alla cura	45
2.3. Del prendere forma: la necessità del racconto	46
3. Limite a rischio	51
3.1. Impossibilità di fare esperienza e fine della narrazione	52
3.2. L'avvento del romanzo, dell'informazione e della fine dell'artigianato	55
3.3. Morte e accelerazione	57
4. La cura del Limite: il Racconto	67
4.1. Trame del divenire	70
4.2. La cura nel racconto	77

5. Il limite inclusivo: sul precipizio di un campo di segale	85
6. Il limite inclusivo: tragico e dionisiaco	93
6.1. Accogliere l'antinomia	95
6.2. Educare alla scelta	98
6.3. La presenza di Dioniso: quando l'arte ci rende estranei	103
6.4. Seguendo una scia di briciole	106
6.5. Attraverso la liminarietà della lettura	115
7. Sentieri interpretativi per smarrimenti in boschi narrativi	125
7.1. Dentro una sagoma	127
7.2. Nascosti da una nuova pelle	131
7.3. Oltre il limite	138
Bibliografia	143

Indice delle figure

Figura 1 – S. DOUSTAR, <i>C'era una volta in Persia</i> , Topipittori, Milano, 2019	49
Figura 2 – S. DOUSTAR, <i>C'era una volta in Persia</i> , Topipittori, Milano, 2019	49
Figura 3 – S. DOUSTAR, <i>C'era una volta in Persia</i> , Topipittori, Milano, 2019	50
Figura 4 – S. DOUSTAR, <i>C'era una volta in Persia</i> , Topipittori, Milano, 2019	50
Figura 5 – M. DUBUC, <i>Il sentiero</i> , Orecchio Acerbo, Roma, 2018	100
Figura 6 – M. DUBUC, <i>Il sentiero</i> , Orecchio Acerbo, Roma, 2018	100
Figura 7 – Dal film <i>Big Fish</i> di T. BURTON, 2003	102
Figura 8 – S. JANSSEN, <i>Hänsel und Gretel</i> , Edition Être, 2007	108
Figura 9 – S. JANSSEN, <i>Hänsel und Gretel</i> , Edition Être, 2007	108
Figura 10 – S. JANSSEN, <i>Hänsel und Gretel</i> , Edition Être, 2007	109
Figura 11 – S. JANSSEN, <i>Hänsel und Gretel</i> , Edition Être, 2007	109
Figura 12 – S. JANSSEN, <i>Hänsel und Gretel</i> , Edition Être, 2007	111
Figura 13 – S. JANSSEN, <i>Hänsel und Gretel</i> , Edition Être, 2007	111
Figura 14 – J. e W. GRIMM, P. AULADELL, <i>La casetta di cioccolato</i> , Kalandraka, Firenze, 2008	112
Figura 15 – J. e W. GRIMM, P. AULADELL, <i>La casetta di cioccolato</i> , Kalandraka, Firenze, 2008	112
Figura 16 – J. e W. GRIMM, P. AULADELL, <i>La casetta di cioccolato</i> , Kalandraka, Firenze, 2008	112

Figura 17 – Dallo spettacolo teatrale <i>H+G</i> di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016	120
Figura 18 – Dallo spettacolo teatrale <i>H+G</i> di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016	120
Figura 19 – Dallo spettacolo teatrale <i>H+G</i> di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016	121
Figura 20 – Dallo spettacolo teatrale <i>H+G</i> di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016	121
Figura 21 – Dallo spettacolo teatrale <i>H+G</i> di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016	122
Figura 22 – Dallo spettacolo teatrale <i>H+G</i> di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016	122
Figura 23 – Dal film <i>Where the wild things are</i> di S. JONZE, 2009	123
Figura 24 – Dal film <i>Restless. L'amore che resta</i> di G. Van Sant, 2011.	128
Figura 25 – A. COUSSEAU, K. CROWTHER, <i>Dentro me</i> , Topipittori, Milano, 2008	128
Figura 26 – <i>Pelle d'asino</i> , illustrata da É. Nouhen, in PERRAULT C., <i>Tutte le fiabe</i> , Donzelli, Roma, 2011.	132
Figura 27 – <i>Principessa pel di topo</i> , illustrata da F. Negrin, in GRIMM J. e W., <i>Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire</i> , Donzelli, Roma, 2012.	132
Figura 28 – Dal film <i>Revenant – Redivivo</i> di A.G. INARRITU, 2015.	132
Figura 29 – F. NEGRIN, <i>Bianca come la neve</i> , Orecchio Acerbo, Roma, 2024	134
Figura 30 – F. NEGRIN, <i>Bianca come la neve</i> , Orecchio Acerbo, Roma, 2024	134
Figura 31 – C. SCHNEIDER, H. PINEL, <i>In punta di piedi</i> , Orecchio Acerbo, Roma, 2019	135

Figura 32 – C. SCHNEIDER, H. PINEL, <i>In punta di piedi</i> , Orecchio Acerbo, Roma, 2019	135
Figura 33 – C.J. HONG, <i>Il principe tigre</i> , trad. it. di F. ROCCA, Babalibri, Milano, 2005	136
Figura 34 – S. LEE, <i>L'onda</i> , Corraini Edizioni, Mantova, 2008	140
Figura 35 – S. LEE, <i>L'onda</i> , Corraini Edizioni, Mantova, 2008	140
Figura 36 – S. LEE, <i>Mirror</i> , Corraini Edizioni, Mantova, 2003	141
Figura 37 – S. LEE, <i>L'ombra</i> , Corraini Edizioni, Mantova, 2010	142

Introduzione

Faceva meno freddo del giorno prima, ma il sole ancora non si vedeva, e passeggiare non era tanto piacevole. Però è successa una cosa carina. Giusto davanti a me camminava una famiglia, e si capiva che era appena uscita da qualche chiesa. Padre, madre e figlio sui sei anni. Avevano l'aria di essere abbastanza poveri. Il padre aveva uno di quei cappelli grigioparla che si mettono spesso i poveri quando vogliono sembrare eleganti. Lui e la moglie camminavano e basta, senza parlare, e il bambino non se lo filavano. Il bambino era fantastico. Camminava per strada, invece che sul marciapiede, ma vicinissimo al bordo. Fingeva di camminare su una linea tutta dritta, come fanno i bambini, e intanto continuava a cantare, a volte a bocca chiusa. Mi sono avvicinato un po' per sentire cosa stava cantando. Cantava quella canzone, «Se ti prende al volo qualcuno mentre cammini in un campo di segale». Aveva pure una bella vocina intonata. Si capiva che cantava per passare il tempo. Le macchine gli sfrecciavano accanto, le sentivi frenare in continuazione, e i genitori non se lo filavano, e lui a camminare lungo il marciapiede cantando «Se ti prende al volo qualcuno mentre cammini in un campo di segale», mi ha risollevato. Non ero più così depresso¹.

Al giovane Holden il compito di aprire questo libro, di dare avvio alle riflessioni che troveranno compimento in un capitolo centrale dedicato interamente al giovane Holden.

Questo breve passo tratto dal romanzo di Salinger ci presenta un incontro davvero significativo per il nostro Caulfield. Tratteggia una piccola famiglia uscita probabilmente da una celebrazione religiosa. Dei tre personaggi, il bambino è quello che attira l'attenzione di chi osserva: un seienne che lasciato al gioco solitario, distante dallo sguardo e dalle attenzioni dei genitori, sul ciglio della strada fa finta di camminare su una linea immaginaria. Il bambino mantiene la concentrazione sul suo andare in equilibrio su quella linea che vede solo lui, mentre accanto sfrecciano auto imbizzarrite,

¹ J.D. SALINGER, *Il giovane Holden*, Trad. It. M. Colombo, Einaudi, Torino, 2014, pp. 135-136.

guidate da conducenti frenetici. Immerso nel suo errare immaginativo, il bambino si intrattiene, si accompagna con il canto. Si tratta di una canzone che pare invocare un salvataggio in extremis, un recupero al volo prima della caduta nel baratro. Sulla scena c'è quindi un bambino che in solitudine gioca grazie alla sua creatività immaginativa ma, a bassa voce, canticchia una timida richiesta d'attenzione e di cura. Ci sono due genitori, due adulti, che, dimentichi del figlio, non prestano attenzione a cosa gli accade. E infine c'è un adolescente che la sua infanzia ha disertato non da molto, e per questo o nonostante questo, si accorge della bellezza insita nelle possibilità che disvela quel gioco d'infanzia: si accorge di quel bambino e della sua richiesta di prossimità.

Questo incontro lascerà un segno indelebile in Caulfield, che infatti conserverà ed elaborerà a modo suo la vicenda: nel giro di non molte ore, solo grazie a un dialogo socratico serrato con la sorellina Phoebe, questo incontro fortuito si trasformerà in metafora, in immagine utile a dare parole al desiderio, utile a rendere visualizzabile la vocazione a cui il ragazzo si sente intimamente chiamato ma a cui non riesce a dare un nome. Nasce da questo incontro la metafora del *catcher nella segale*, l'idea di poter essere colui che prende al volo l'infanzia mentre gioca in un campo e rischia di precipitare nel dirupo.

Quella che prefigura Holden è una vocazione alla cura: permettere all'infanzia, presa dal suo girovagare, dal suo smarrirsi e ritrovarsi, di continuare il suo viaggio, di continuare a percorrere in lungo e in largo quel campo, evitandole però di cadere. Caulfield vuole essere per l'infanzia quella presenza prossima che porge la mano per aiutarla ad acquisire gradualmente il proprio equilibrio mentre cammina sul ciglio, in bilico tra la vita e la morte; che porge un sostegno mobile e momentaneo per permettere che il rischio della caduta possa essere sperimentato senza che essa implichi un irrimediabile non ritorno.

Intervistatore: Quando eri bambino con che cosa e con chi giocavi?

Italo Calvino: Giocavo con degli spazi, con degli ambienti. I giochi si dividono nei giochi che si fanno in un ambiente delimitato, per esempio un campo da football, e poi ci sono i giochi che si fanno al di fuori di un ambiente. È già un gioco fare un certo percorso. Per esempio qual è il primo gioco che fa un bambino piccolo, di tre quattro anni, quando lo portano a spasso? Vede un muretto e vuole camminare sul muretto, tenuto per mano magari. Questa cosa del muretto in fondo mi è sempre rimasta.

Intervistatore: Un po' da Tom Sawyer.

Italo Calvino: Sì, per esempio andare fino alla punta del molo saltando da uno scoglio all'altro. Oppure percorrere un torrente senza mai passar per

le strade, ma da una pietra all'altra del torrente, superando i punti difficili, perché ci sono dei piccoli laghetti.

Intervistatore: I tuoi giochi erano più solitari o erano giochi di gruppo?

Italo Calvino: Diciamo che ho avuto una prima parte dell'infanzia piuttosto solitaria. Questa cosa del percorso che in fondo mi è rimasta, anche in tutte le cose che faccio, l'andare da un punto a un altro superando determinate difficoltà, questo è piuttosto solitario².

Avanzare su un percorso precario tentando di mantenere l'equilibrio è un gioco che ha a che fare con la sfida dell'attraversamento, con il viaggio. Italo Calvino, intervistato sui giochi della sua infanzia, lo racconta magistralmente: il viaggio della vita, *l'andare da un punto a un altro superando determinate difficoltà*, è gioco piuttosto solitario: nessuno può compierlo per noi o al posto nostro. Ma questo non toglie che l'essere umano resti un'animale fortemente necessitante e dipendente, che costituisce la sua soggettività in un costante dialogo tra istanze interne ed esterne, tra aspirazioni e richieste, tra desideri e aspettative, tra predisposizioni e apprendimenti: è un essere relazionale che si raccoglie in gruppi sociali, in comunità, e all'interno di essi si forma. Il viaggio assume allora una connotazione, una valenza tanto individuale-esistenziale, quanto relazionale, educativa, politica.

Il gioco del cammino in equilibrio su un itinerario incerto non è però metafora di un viaggio qualsiasi, non racconta del solo spostarsi da un punto a un altro, ma è metafora di un procedere esitante, calcolato e ricercato, di un avanzare misurando i passi perché si è consapevoli del baratro che si apre attorno a quell'itinerario sospeso. È metafora del cammino dell'essere umano che, in quanto essere diveniente, temporale, non solo si dirige verso una fine, ma esistenzialmente si sviluppa sul crinale, sulla linea immaginaria tra passato e futuro, tra memoria e progettazione, tra noto e ignoto, tra possibilità di riuscita e rischio di fallimento. È un viaggio precario, dalla fine scontata, in cui però è in gioco non solo il *quando*, ma soprattutto il *come* si giunga alla conclusione: attraverso quali sentieri, scelte e rinunce, quali azioni, edificazioni o demolizioni, attraverso quali incontri o scontri, quali alleanze, amori, passioni, rifiuti o perdite. Il *come* rappresenta il succo del racconto, la trama che al finale conduce, e a cui il finale restituirà non solo compimento ma anche unità di senso.

Questo studio è dedicato quindi alle linee immaginarie.

² Video dell'intervista intitolata *Italo Calvino: nella foresta del racconto*, consultabile, al minuto 5.38, su: <https://www.raiplay.it/video/2023/09/Italo-Calvino-nella-foresta-del-racconto---Buonasera-con-Italo-Calvino-e715d4d3-05e9-410d-ae1b-3e311311c4fc.html> (ultima consultazione 20/12/2024).

Camminare cercando di pestare solo le piastrelle che rispettano un pattern riconoscibile, facendo finta che attorno a queste si agiti un fiume di lava; camminare su una linea invisibile come se fosse una traversa che si staglia tra i pennoni di una nave; o ancora camminare su una traiettoria rettilinea come un funambolo che in bilico sulla corda lentamente si muove da una colonna all'altra del tendone di un circo: questi per l'infanzia non sono solo giochi motori, sperimentazioni del corpo nello spazio, ma anche e soprattutto paradossali contemporanee permanenze nella dimensione del reale e in quella dell'immaginazione creativa; sono impalcature di una scenografia che la capacità di sognare ad occhi aperti ha disegnato; sono autonarrazioni che permettono all'infanzia di soggiornare nel regno del fantastico e, in questo, simulare risposte a domande esistenziali, a sfide che la realtà le pone.

In bilico su una linea immaginaria è allora il percorso di ricerca che queste pagine ospitano: dedicato alle rappresentazioni di quella linea immaginaria su cui l'infanzia spinge i suoi passi nel percorso di formazione e crescita; dedicato alle metafore del limite che la letteratura per l'infanzia ospita; dedicato alla letteratura per l'infanzia che del lettore bambino si cura, prendendolo per mano e accompagnandolo nel suo viaggio tra i sentieri che si dipanano nel folto dei boschi narrativi.

Questa ricerca infatti si inserisce in un panorama di studi³ che guardano alla letteratura per l'infanzia, e alla qualità delle rappresentazioni che essa

³ Cfr. M. BERNARDI, «Formazione in letteratura per l'infanzia e “temi difficili”». La parola metaforica e la complessità letteraria», in *Studi sulla formazione*, 25 (2022), pp. 163-170; M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità*, FrancoAngeli, Milano, 2016; M. BERNARDI, «Storie dolenti, temi difficili», in *Bambini*, 4 (2017), XXXIII, pp. 43-46; E. BESEGGI, G. GRILLI, *La letteratura invisibile*, Carocci Editore, Roma, 2011; W. GRANDI, «Il futuro tra paura e speranza. Distopia e letteratura per giovani lettrici e lettori», in *Il Folletto*, 2 (2022), pp. 2-5; G. GRILLI, *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma, 2021; G. GRILLI, «In questa casa sono tutti morti. Di cosa parlano veramente Pinocchio e gli altri grandi libri (non solo italiani) per bambini», in *Italica Wratislaviensia*, 8(1), (2017), p. 101-119; G. GRILLI, «L'importanza di chiamarsi letteratura. La letteratura per l'infanzia e le tesi di Christopher Booker sull'origine e la funzione delle storie», in *History of Education & Children's Literature*, XI, 2 (2016), pp. 523-535; A. ARTICONI, «Il tabù della morte: percorsi narrativi nella letteratura per l'infanzia»; A. CAGNOLATI, «Parlando con i morti. La creazione di un immaginario simbolico tra letteratura e iconografia (secoli XIII-XV)»; S. CALVETTO, «Morire o sopravvivere. Pedagogie del limite nella società di massa»; N. VALENZANO, «Educare alla morte per educare alla caducità e alla vita», in A. CAGNOLATI, J.L. HERNANDEZ, *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y fi-*

contiene, come ad una cartina tornasole delle relazioni che si intessono tra adulti e bambini. Quale spazio trovano le metafore del limite nei prodotti culturali pensati per l'infanzia da una società in cui la decrescita, il diminuire, e tutto ciò che appartiene al segno del negativo viene evitato, relegato, eliminato? In una società che allontana il senso di impotenza e di arresto che la morte impone, che fugge la debolezza e la precarietà che la malattia evoca, quali rappresentazioni della fine e della caducità umana sono proposte ai lettori bambini? Quale spazio è dato nelle prassi educative quotidiane alla sperimentazione del tempo lento e improduttivo della narrazione, della condivisione di storie, del raccontare gratuitamente, senza finalità didattiche o regolative?

La società contemporanea occidentale, neoliberalista e consumista, si distanzia da tutto quanto minacci l'ambito stato di benessere che si definisce nell'immaginario massmediatico come una costante e inscalfibile felicità, nutrita da illimitata e immediata disponibilità di risorse. Ma si sa, dai paesi di Cuccagna e dal paese dei balocchi nessuno è mai tornato incolume.

Esiste un'ingente produzione editoriale di libri, albi illustrati e romanzi, pensati per dare risposte risolutive, proposti come *strumenti* piuttosto che come elaborati artistici: realizzati più o meno esplicitamente per prestare parole ad adulti che si percepiscono sempre più spesso inadeguati nel dialogare con l'infanzia, incapaci di trovare insieme ad essa risposte – condivise dentro la specificità della relazione – ai grandi quesiti destabilizzanti che la vita non risparmia a nessuno.

Ma sopravvive una letteratura per l'infanzia che ancora resiste come elaborazione artistica, come prodotto di ricerca letteraria ed estetica: essa rappresenta uno squarcio sulla realtà quotidiana, una dimensione in cui potersi

losófica. Simposio de Historia de la Educación, FahrenHouse, Valle Inclán, 2015; S. BARSOTTI, L. CANTATORE, *Letteratura per l'infanzia: forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carocci Editore, Roma, 2019; L. ACONE, «Tra medicina narrativa e narrazione della malattia» in *Medical Humanities & Medicina Narrativa*, 1 (2023), pp. 63-66; L. ACONE, «Raccontare l'assenza, riscoprire l'essenza. Per una pedagogia dell'estetica collaterale» in *Metis*, Dicembre 2021, pp. 31-46; L. CANTATORE, N. GALLI LAFOREST, G. GRILLI, M. NEGRI, G. PICCININI, I. TONTARDINI, E. VARRÀ, *In cerca di guai*, Edizioni Junior, Milano, 2020; P.M. ATTUONI, *La poesia e l'infanzia. Incontri, intrecci, possibilità nella terra marginale della "parola magica"*, Edizioni Sinestesie, Avellino, 2021; A. MAZZINI, A. NOBILE, *Quale letteratura per l'infanzia? Morfologia di una disciplina in trasformazione*, Marcianum Press, Venezia, 2024; A. ASCENZI, R. SANI, *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento*, FroncoAngeli, Milano, 2017; S. FAVA (a cura di), *La letteratura per l'infanzia a partire dagli studi di Renata Lollo*, PensaMultimedia, Lecce, 2021.

riappropriare della distanza che sta tra noi e le cose, tra noi e gli altri, tra la nostra e altre storie; quella distanza ci invita all'ascolto, allo sguardo acuto, alla rispettosa contemplazione del mistero portato dall'alterità, alla paziente e lenta sintonizzazione con l'altro e con il tempo che ogni esperienza richiede per essere compresa.

Finché l'ambito artistico, nettamente separato da quello del consumo, seguiva una propria logica, non ci si attendeva alcuna compiacenza. Gli artisti si tenevano alla larga dal commercio. Il motto di Adorno, secondo cui l'arte è «estraneità al mondo», aveva ancora validità. Ne segue che l'arte che fa star bene è una contraddizione in termini. L'arte deve sconcertare, disturbare, inquietare, anche saper far male. È da qualche altra parte. È a casa nell'estraneo. È proprio l'estraneità a caratterizzare l'aura dell'opera d'arte. Il dolore è lo strappo attraverso il quale fa breccia il completamente Altro. È proprio la negatività del completamente Altro a mettere l'arte in condizione di offrire una narrazione antagonista rispetto all'ordine vigente. La compiacenza, invece, perpetua l'Uguale⁴.

La letteratura, l'arte può dirsi tale solo quando permette di allontanarsi dalle cristallizzazioni e parzialità dettate dalla norma, dalla moda, dalla maggioranza che si piega ai dettami del presente imperante, dalla ripetizione seriale e banalizzante dell'uguale che compiace e tranquillizza.

Questo percorso di ricerca nasce per l'interesse verso quella letteratura per l'infanzia che si presenta ai suoi lettori come istanza inattuale, volendo utilizzare una categoria cara al Professor Faeti⁵ e prima ancora al suo maestro Giovanni Maria Bertin⁶: è esperienza straniante aperta alla possibilità di smarrimento, frattura della quiete delle nostre strutture di pensiero pacificatorie, spinta ulteriore alla ricerca di una sempre rinnovata idea di dignità umana.

Lo studio si pone l'intento di cogliere ciò che nei libri di letteratura per l'infanzia può contribuire a rendere lo spazio d'incontro immaginario tra lettore, testo ed autore, un luogo di ideazione pedagogica: una dimensione in cui la parola letteraria risulti via attraverso cui pervenire all'elaborazione

⁴ B.-C. HAN, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Einaudi, Torino, 2021, p. 11.

⁵ Cfr. A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino, 1972; A. FAETI, *Letteratura per l'infanzia*, La Nuova Italia, Firenze, 1977; A. FAETI, *I diamanti in cantina*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2011; A. FAETI, *I tesori nelle isole non trovate*, Junior, Bergamo, 2018.

⁶ G.M. BERTIN, *Nietzsche: l'inattuale, idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

di uno sguardo critico, questionante, antidogmatico, progettuale e quindi utopico e liberante.

Esiste forse *una linea immaginaria* che collega la gamba mancante di Long John Silver, l'ala dell'undicesimo fratello-cigno della fiaba di Andersen, la casa con zampe di gallina in cui vive la Baba Jaga, l'isola in cui si agitano i mostri selvaggi, il campo di segale presieduto da un giovane catcher, la pancia del pescecane dalla quale Pinocchio salva Geppetto, il cassetto segreto di un dimenticato scrittoio, le alte ante di un polveroso armadio, il segreto di un giardino abbandonato?

La risposta è sì! Esiste, e questa ricerca rappresenta il tentativo di raccontare perché uno dei nomi con cui è possibile definire questa linea immaginaria sia *il limite*.

1.

Il limite dell'esperienza, l'esperienza del limite

*Pronti i bagagli
sediamoci a meditare
sull'eternità del viaggio
che mai nello spazio
ma solo nel tempo ci si perde.
Qualcosa beccheggia indecisa
tra l'attimo d'affetto
e l'addio qualcosa
è appuntata sul petto
un'identica stella
non per la direzione futura
ma remota a dire guarda
ero io quella
che seduta ora accanto a te
già scivola nel passato¹.*

Le pagine che seguono propongono alcune riflessioni inerenti al concetto di *esperienza*, mettendo in dialogo studi filosofici, antropologici e pedagogici.

La scelta di partire dall'esperienza nasce dalla consapevolezza che essa costituisce l'origine della nostra conoscenza sperimentale-scientifica, l'interlocutore primo con cui si interfaccia il nostro pensiero, da cui nascono le nostre teorizzazioni e a cui esse devono tornare, per poter essere verificate. Essendo il luogo in cui esercitare la nostra libertà attraverso scelte e interazioni che potenzialmente trasformano la realtà, l'esperienza è il campo della nostra azione, della nostra emancipazione².

Ogni riflessione pedagogica allora, ogni pensiero o metapensiero che guidi l'intenzionalità educativa a favore della progettazione esistenziale di

¹ C.L. CANDIANI, *Bevendo il tè con i morti*, Interlinea, Novara, 2022, p. 42.

² Cfr. G.J.J. BIESTA, «Emancipation», in *The beautiful risk of education*, Routledge, Oxon, 2016, pp. 77-100.

un soggetto in crescita, ha origine sempre dall'esperienza e nell'esperienza, e verso essa deve dirigere le proprie finalità poiché

L'esperienza non è, da ultimo, il prodotto di una teoria, ma ciò che ciascun essere vivente avverte in relazione alla sua singolarità, ovvero a ciò che prova essendo ciò che è. Si tratta [...] della relazione di un essere vivente con il proprio corpo, la sua situazionalità e i suoi limiti, della sua sensorialità, dei bisogni elementari connessi con il piacere e il dolore, con la vita e con la morte, con il tempo che non passa che lo istituisce e che, nel caso di un essere umano, non è ridicibile senza resti al disegno, definito socialmente e culturalmente, della sua biografia individuale³.

L'esperienza è stata oggetto di studi fondativi per diversi filosofi⁴, ma anche per altri studiosi, impegnati in altrettanti campi di ricerca, si pensi per esempio ai contributi fondamentali derivati dall'antropologia⁵ o dalla psicoanalisi⁶.

³ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, p. 17.

⁴ Il concetto di esperienza ha radici profonde nella filosofia occidentale. Nell'antichità, Aristotele analizza l'esperienza come base per la conoscenza empirica e per la formazione dell'intelletto, mentre gli stoici la considerano essenziale per comprendere le leggi naturali e vivere in armonia con il logos. Nel medioevo, Tommaso d'Aquino integra l'esperienza con la fede, sostenendo che essa è il punto di partenza per la conoscenza sensibile, necessaria per raggiungere le verità razionali e divine. Con l'avvento della prima modernità, Bacone esalta il ruolo dell'esperienza nell'indagine scientifica, contrapposta alla pura speculazione, mentre Cartesio problematizza l'affidabilità dell'esperienza sensibile, ponendo l'accento sul dubbio metodico. Successivamente, l'empirismo (Locke, Hume) considera l'esperienza sensibile la fonte esclusiva della conoscenza, e il pragmatismo americano (Dewey, James) la riconosce come processo attivo e trasformativo. Parallelamente, la fenomenologia (Husserl, Merleau-Ponty) esplora l'esperienza come manifestazione intenzionale della coscienza, e la teoria critica (Adorno, Benjamin) riflette sulle sue distorsioni nella società moderna, evidenziando la necessità di un suo recupero autentico.

⁵ Cfr. V. TURNER, *Antropologia della performance*, edizione italiana a cura di S. DE MATTEIS, il Mulino, Bologna, 1993; V. TURNER, *Antropologia dell'esperienza*, edizione italiana a cura di S. DE MATTEIS, il Mulino, Bologna, 2014. Cfr. A. SZAKOLCZAI, «Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events» in *International Political Anthropology*, II (2009), 1. pp. 141-172.

⁶ Cfr. S. FREUD, «Al di là del principio di piacere» in *Psicologia e metapsicologia*, Newton Compton Editore, Roma, 1992; Cfr. D.P. SPENCE, *Verità narrativa e verità storica: significato e interpretazione in psicoanalisi*, Editore Martinelli, Firenze, 1987;

Una definizione generale e univoca di *esperienza* non può essere data, in quanto a questo concetto sono stati attribuiti diversi significati a seconda delle epoche e delle differenti scuole di pensiero che l'hanno analizzato.

Tuttavia, mantenendosi aderenti a un panorama esistenzialista e inserendosi nell'alveo delle scuole pedagogiche derivanti dal *razionalismo critico*, con particolare riferimento a quella del *problematicismo pedagogico*⁷ bertiniano, è stato possibile isolare alcuni aspetti dell'esperienza estrapolabili dai diversi autori qui posti in dialogo tra loro.

Tra i riferimenti imprescindibili per orientarsi in questo amplissimo campo di indagine sono state scelte le opere di John Dewey⁸, gli scritti di Walter Benjamin⁹, le successive analisi svolte da Jedlowski¹⁰, Agamben¹¹, da Tagliapietra¹² e da Jay¹³.

Il pensiero, gli studi e le argomentazioni di questi autori sono base fondativa non solo delle riflessioni e delle considerazioni che emergeranno in questo primo capitolo, ma anche del percorso interpretativo su cui si costruisce l'intero testo.

Cfr. M.P. ARRIGONI, G.L. BARBIERI, *Narrazione e psicoanalisi*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.

⁷ Cfr. G.M. BERTIN, *Educazione alla ragione: lezioni di pedagogia generale*, Armando Editore, Roma, 1995; G.M. BERTIN, M. CONTINI, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando Editore, Roma, 2004.

⁸ Cfr. J. DEWEY, *Democrazia ed educazione*, Anicia, Roma, 2018; J. DEWEY, *Esperienza e educazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.

⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2020; W. BENJAMIN, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*. A cura di F. CAPPA, M. NEGRI. Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012; W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*. A cura di A. PINOTTI, A. SOMAINI, Einaudi, Torino, 2012.; W. BENJAMIN, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*. A cura di G. SCHIAVONI, Giometti&Antonello, Macerata, 2020.

¹⁰ Cfr. P. JEDLOWSKI, *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano, 1989; P. JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori Editori, Milano, 2000.

¹¹ Cfr. G. AGAMBEN, *Infanzia e Storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978.

¹² Cfr. A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit.

¹³ M. JAY, *Songs of Experience, Modern American and European variations on a universal theme*, University of California Press, Berkeley, 2005.

1.1. Percorsi etimologici

Iniziamo con una breve ricostruzione etimologica.

Il primo aspetto significativo è suggerito dal termine greco *empiria* (dal greco ἐμπειρία, composto di ἐν “in” e πείρα “esperienza”), radice dell’aggettivo *empirico*: con questo termine si traduce quello stretto legame che esiste tra l’esperienza e l’osservazione non mediata, ossia la capacità del soggetto di saggiare la realtà dall’interno, di percepirla prima di ogni riflessione. Ciò apre alla possibilità di concepire l’esperienza come personale, intima e incommunicabile o diversamente come universale, collettiva e trasferibile. Inoltre, come risultante d’incontro tra soggetto e realtà, essa può essere considerata nella sua forma più attiva e pratica, quindi nella forma dell’*esperimento*; oppure può essere interpellata nel suo momento passivo, come *qualcosa che succede*, che *accade* e lascia una traccia, e può a sua volta trasformare il nostro modo di guardare e percepire la realtà.

In tedesco la parola esperienza è invece tradotta con due termini: *Erlebnis* e *Erfahrung*. *Erlebnis* contiene la radice *-leben* (vivere) e si riferisce solitamente all’*esperienza vissuta*, intesa sia come percezione dell’unità primordiale, in cui la vita è a uno stadio precedente ogni differenziazione e oggettivazione, sia come esperienza immediata, pre-riflessiva e personale. Il termine *Erfahrung* racchiude invece la radice *-fahrt* (viaggio) e fa riferimento sia all’impressione sensibile e al relativo giudizio cognitivo ed emozionale su di essa, sia a un concetto di esperienza maggiormente connotato da prolungata temporalità, da sedimentazione, da integrazione di momenti discreti in un intero narrativo.

Se l’*Erlebnis* rimanda prevalentemente a un’accezione di ineffabilità ed individualità dell’esperienza, l’*Erfahrung* ne sottolinea maggiormente il carattere pubblico, collettivo, dialogico, e interPELLA le facoltà del fare memoria e del raccontare.

L’esperienza può essere quindi considerata come quello spazio dialogico di riconoscimento e ricongiungimento unitario dell’io come identità-corpo-mente distinta ma allo stesso tempo parte integrante e attiva del mondo: è il luogo in cui emerge, nel pensiero e attraverso il linguaggio, la soggettività dell’individuo che diviene capace di nominarsi, di dichiararsi e di proporsi nel mondo¹⁴, nonché di mettersi in discussione come possibile soggetto reificato.

¹⁴ Cfr. G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, Op. Cit. pp. 42-43. “Gli studi di Benveniste sulla *Natura dei pronomi* e sulla *Soggettività nel linguaggio* – che conferma-

L'esperienza allora, in quanto connotativa della consapevolezza più propria dell'esistenza di ciascuno, e luogo d'estrinsecazione della propria storicità, della propria scelta – relativa e vincolata –, quindi della propria libertà – anch'essa relativa –, altro non è che il campo d'esercizio della respons-abilità: della capacità di ricezione delle domande che sono l'esistenza e l'essere umano stesso, nonché della conseguente elaborazione di quella personale risposta che rende l'esperienza la *propria* esperienza¹⁵.

Continuando ad analizzare i significati sedimentati nella storia etimologica di questa parola troviamo che

Sia il greco peîra ed empeiria, sia il latino experientia rinviano a un'ipotetica radice indoeuropea per-, che ritroviamo in molti vocaboli implicanti l'idea di "rischio", "pericolo", "tentativo", "prova". Si tratta di parole che evocano i sentimenti collegati alle situazioni di precarietà e insicurezza, in primis la paura, ma anche la curiosità e il senso di possibilità¹⁶.

E ancora

Alcuni etimologi hanno collegato il verbo greco peiráo, "io provo", con il verbo peráo, che significa "io passo attraverso. [...] Il latino ex-perire, che analogamente evoca l'attraversamento spaziale, contiene 'in abisso' il verbo per-ire, "attraversare", "trapassare" e, quindi, quel "trapasso" per antonomasia che è il "morire". Il radicale per-, che in tedesco e in inglese muta la "p-" in "f-", risuona nell'antico inglese faer, "pericolo", e nell'inglese moderno fear, "paura", nel tedesco Gefahr, "pericolo", nonché in to fare, "viaggiare" e in to ferry, "traghetare"¹⁷.

Tagliapietra, in questa concatenazione di relazioni tra significati, riferibili a radici e ad arcaici derivati del termine esperienza, rinviene le

no così l'intuizione hamanniana della necessità di una metacritica del soggetto trascendentale – mostrano che è nel linguaggio e attraverso il linguaggio che l'uomo si costituisce come soggetto. La soggettività non è che la capacità del locutore di porsi come un ego, che non può essere in alcun modo definita attraverso un sentimento muto che ciascuno proverebbe di essere se stesso, né attraverso il rimando a una qualche esperienza psichica ineffabile dell'ego, ma soltanto attraverso la trascendenza dell'io linguistico rispetto a ogni possibile esperienza. [...] È Ego colui che dice ego. È questo il fondamento della soggettività che si determina attraverso lo statuto linguistico della persona."

¹⁵ Cfr. R. FADDA, *Promessi a una forma*, FrancoAngeli, Milano, 2016, pp. 84-94.

¹⁶ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit., p. 74.

¹⁷ *Ivi*, p. 75.

tracce di una connessione con l'idea di viaggio, di messa alla prova, di esposizione a pericoli, e quindi con la nozione di avventura stessa, che è sempre disposizione all'incontro con l'ignoto, spinta incerta oltre confini già esplorati, a rischio della propria, e altrettanto incerta, sopravvivenza.

1.2. Orientarsi nell'esperienza

Prendendo in esame le origini antropologiche della specie umana, Tagliapietra fa notare come il dinamico *Homo Sapiens*, sia nella sua primitiva tendenza nomade che nella più evoluta forma sedentaria, abbia da sempre avuto la necessità di confrontarsi con i vissuti della *territorialità* e della *spazialità*: questi prevedono la necessità di definire barriere e di delimitare, attribuendo allo spazio prima occupato e poi abitato – quindi non più *spazio* ma *luogo* –, dei confini, reali quanto simbolici, che tengano fuori e a distanza ciò che non è noto, che può rappresentare insieme ciò che spaventa e ciò che attrae e invita all'esplorazione: oltre la barriera sta la possibilità, che può essere ostile minaccia o novità e cominciamento. Per creare una mappatura condivisa che permettesse alla tribù di orientarsi era necessario separare e sancire il noto dall'ignoto, il sicuro dall'insicuro, la sopravvivenza dal pericolo, dove la sopravvivenza era rappresentata dalla possibile ripetibilità delle esperienze benefiche vissute dentro confini garanti. Il *no-where*, il nulla, il nessun luogo, il nessun dove, spaventa, sfida e attrae il *now here*, il qui ed ora del presente dato e quindi conosciuto. Per opposizione, il *now here* si trova ad essere determinato quindi dal *no-where*.

Quest'ultima osservazione sulla natura e la coscienza spaziale del genere umano rimanda alla stretta connessione che esiste tra il termine *esperienza* e il termine *limite*.

Questa interessante immagine ci richiama un altro termine in cui risuona la nostra radice per- ovvero il termine greco peras, che di solito si traduce con limite, ma anche con legame. Qui, dalla memoria etimologica della parola emerge la duplice considerazione del peras collegato al superamento di un confine al suo attraversamento, ma anche alla constatazione del limite come ciò che determina, in sé, l'essere vivente situato nel suo ambiente e nella sua corporeità, nella singolarità e nella appartenenza alla propria morte. [...] "Occorre notare", rilevava in proposito Giorgio de Santillana, "che Parmenide non adoperò per Limite il termine già corrente di peras, bensì peiras, parola per certi versi arcaica, indicante la tessitura o il disegno, più che il semplice confine. Peiras, infatti, deriva dal verbo peiro, una forma arcaica di perao, anch'esso dipendente dal-

*la radice indoeuropea per, che significa passo da parte a parte, infilzo, infilo*¹⁸.

Legami, nodi, intrecci e tessiture di una trama identitaria che, per essere sancita come unità scissa dall'indistinto, necessita di un *limite* che ne identifichi la soglia, fuori dalla quale stanno l'*altro* e l'*oltre*.

Come non ricordare quelle figure femminili, accomunate dalla tessitura e dalla responsabilità destinale della loro o altrui storia?

Donne potenti, peregrinanti dal mito alla fiaba, che tengono nelle loro mani le tracce filiformi del dispiegarsi dei destini umani¹⁹.

Nella mitologia classica troviamo innumerevoli esempi: le Parche, che tessono, filano e recidono gli intrecci e con essi le sorti degli esseri viventi; Atena, dea della tessitura e della filatura; la Dea che nel *De Naturae* conversa con Parmenide, colei che “vigila sull'essere”, *garante della rete dei legami tra tutte le cose*²⁰; Penelope, che crea e disfa l'ordito dell'esistenza perché non finisca il suo tempo e quello dell'amato Ulisse – tessitore anch'egli di inganni e narratore d'eccezione.

Dalla Fiaba invece emergono la vecchina incontrata da Vassilissa²¹, che insegna alla giovane ad utilizzare il telaio; le vecchie tessitrici incontrate sulla via della fuga dal principe Ivan²²; la vecchia filatrice che nasconde la giovane guardiana delle oche sotto una seconda pelle di nascondimento²³; la tredicesima fata, che condanna Rosaspina alla morte punta dal fuso di un arcolajo²⁴; Elisa, la sorellina che cuce camiciole d'ortica per i suoi undici fratelli tramutati in cigni²⁵ e le tre filatrici magiche dal piede, labbro e dito malforme²⁶.

¹⁸ *Ivi*, pp. 76-77.

¹⁹ Cfr. G. BRANCALEONI, «Andare in mille pezzi per ritrovare una forma. Lettura, infanzia e la metafora letteraria dello smembramento» in *Studi sulla Formazione*, II (2023), 26, pp. 153-171.

²⁰ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit. pp. 73-84.

²¹ «Vassilissa la bella» in A. AFANASIEV, *Antiche fiabe russe*, Einaudi, Torino, 1953, p. 20.

²² «La strega e la sorella del sole» in A. AFANASIEV, *Antiche fiabe russe*, Op. Cit., p. 46.

²³ «La guardiana delle oche alla fonte» in J. e W. GRIMM, *Le Fiabe del focolare*, Einaudi, Torino, 2011, p. 121.

²⁴ «Rosaspina» in J. e W. GRIMM, *Tutte le fiabe*, Donzelli, Roma, 2015, p. 223.

²⁵ «I cigni selvatici» in H.C. ANDERSEN, *Fiabe*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 44-57.

²⁶ «Le tre filatrici» in J. e W. GRIMM, *Le fiabe del focolare*, Op. Cit. pp. 55-56.

Ecco allora che l'esperienza si compone in legami, forma un tessuto, la tela della vita, che tutto avvolge, ma che, come tale, non può essere attraversata. Infatti, nella prospettiva dischiusa dai significati della radice per- si può intendere e tradurre anche un'altra delle parole originarie del pensiero greco [...] ápeiron. La traduzione di questa parola è, letteralmente, "ciò che non può essere attraversato da parte a parte" ed è, dunque, sviluppando l'immagine per via astrattiva, inesauribile, illimitato, indeterminato, infinito²⁷.

Ápeiron, l'illimitato inattraversabile, è allora il limite estremo che afferma e circoscrive l'esperienza, oltre il quale nessun'altra esperienza sussiste; è l'inesperibile, l'assenza di legami o, per astrazione, l'assenza stessa, il nulla entro il quale si colloca l'esistenza finita del vivente.

1.3. Dall'ápeiron al péras: l'esperienza e il nulla

Per esplorare il concetto di ápeiron è utile far riferimento ad un'immagine proposta in *Zerologia, sullo zero, il vuoto e il nulla* da Tagliapietra²⁸. Riflettendo sui limiti del pensiero, l'autore propone la similitudine tra questo e un pesciolino in una palla di vetro: egli può inseguire infinitamente le immagini esterne come fossero interne, ma senza mai avere effettivamente esperienza del fuori, se non quando questo irrompe improvvisamente, qualora la boccia dovesse cadere e rompersi inesorabilmente.

Si può pensare allora al *nulla*, all'inattraversabile, al vuoto inesperto, o come irruzione violenta di manifestazioni transitorie della caducità, dell'incertezza e fragilità connaturate al genere umano; o attraverso immagini catastrofico-apocalittiche (la fine di tutte le cose). L'idea del nulla rimanda d'altronde a metafore di oscurità, di abisso, di tenebra, di silenzio, di morte e di assenza, quanto ad altrettante immagini d'inizio, di avvento del nuovo, di apertura alla possibilità totipotente e illimitata:

La cultura occidentale, con le sue filosofie e le sue teologie malate d'eternità, prima, con la sua tecnoscienza ossessionata d'infinito, poi, non riesce a fissare il volto positivo del nulla, la dignità racchiusa nel segno del meno, del minimo, del quasi nulla. Quel diminuire, quel depotenziare, quel de-

²⁷ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit., p. 78.

²⁸ C. BARTOCCI, P. MARTIN, A. TAGLIAPIETRA, *Zerologia. Sullo zero, il vuoto e il nulla*, Il Mulino, Bologna, 2016, p. 163.

crescere che non è solo perdita, rinuncia, dolore e morte, ma è, anzi, quel lasciar essere, quella apertura, compiuta e discreta, che accoglie e consente la discontinuità sorprendente della vita e la nascita di ciò che è autenticamente nuovo. Pensare il nulla è allora, per gli stessi motivi, pensare a ciò che libera e scioglie dai legami, a ciò che proietta nella vertigine del possibile²⁹.

Si introduce così l'ineludibile altro limite a cui l'esperienza è forzatamente vincolata: la categoria della temporalità in cui è inscritta ogni esistenza.

L'irruzione dell'esterno vissuta dal pesciolino sopra menzionato, non è altro che la rappresentazione della presa di consapevolezza, da parte dell'essere vivente, della propria destinale finitudine: l'essere umano, appartenendo in prima persona al flusso del divenire, è raramente consapevole del cambiamento e della sua trasformazione incessante. In costante sintesi tra prima e dopo, tra vecchio e nuovo, tra il *già dato* e il *non ancora*, immerso in un avvicinarsi di nascite e morti quotidiane, il soggetto è per natura continuamente sottoposto all'irruzione della differenza³⁰, al presentarsi del nulla che a ogni passo lo pone di fronte alla incertezza della propria permanenza: l'esaltante terrore del *possibile*, nella sua duplice accezione del *possibile che sì* o *possibile che no*³¹. Il transeunte vive in uno stato di costante *crisi*, su un *crinale* ripido e scosceso: entrambe le parole derivanti da *krinô*, che significa separazione, cernita, scelta, propongono la natura liminare e duale dell'esperienza umana, che sul limite si determina in attraversamenti e scelte, che sul limite tra vita e morte si costituisce per approdi: ogni giorno di vita in più è anche un giorno di vita in meno e, l'unica consapevolezza certa è che, prima o poi, un'irruzione improvvisa del nulla potrebbe essere quella definitiva³².

²⁹ C. BARTOCCI, P. MARTIN, A. TAGLIAPIETRA, *Zerologia. Sullo zero, il vuoto e il nulla*, Op. Cit., p. 147

³⁰ M. CONTINI, «Categorie e percorsi del problematicismo pedagogico» in *Ricerche di pedagogia e didattica*, 1, 1 (2006), pp. 51-65. "In termini problematicisti tale proposta si traduce nell'indicazione di un obiettivo fondamentale, per la progettualità esistenziale, la "differenza", intesa come diritto del soggetto a non essere considerato elemento indistinto di un pluralismo informale – il granello in un mucchio di sabbia – ma come potenziale portatore di trascendenza esistenziale, di una volontà lucida e audace di sfidare il mare, sconfinato e tumultuoso ma aperto alla speranza, del possibile."

³¹ Cfr. G.M. BERTIN, M. CONTINI, *Educazione alla progettualità esistenziale*. Op. Cit.

³² Il tema del limite dell'esistenza è centrale nell'esistenzialismo di Heidegger, Jaspers e Sartre. Per Heidegger, l'essere umano è un *Dasein*, un *essere-per-la-morte*, la

Aristotele nella Metafisica sintetizzava questo processo di astrazione del limite, indicando la progressione per cui limite (péras) è il termine estremo di una cosa (la sua fine) (éschaton), la sua forma (eidos), il suo fine (télos) quindi la sostanza, l'essenza di una cosa (ousia), il suo limite insieme ontologico e conoscitivo³³.

Si arriva dunque ad affermare che l'esperienza limitata dell'essere vivente si costituisce a partire dal suo limite, assume forma, e quindi senso, in una dinamica di concentrazione centripeta:

Il limite, dunque, può essere pensato [...] anche impiegando le idee di concentrazione e di condensazione, ossia pensando al prendere forma, al rapprendersi dinamico di un miscuglio di materia intorno a un punto di resistenza, come la perla. [...] Mentre i confini rappresentano semplici negazioni che riguardano una grandezza in quanto non ha ancora completezza assoluta, i limiti sono negazioni che risultano essere insieme operazioni positive, in quanto il loro limitare costituisce anche ciò che conferisce determinatezza alla cosa, marcando il punto dove essa cessa di essere se stessa. La negazione finita del limite è centripeta e, quindi, inclusiva – essa attrae e lega i diversi negandoli dialetticamente –, la negazione centrifuga del confine è invece esclusiva, in quanto spinge nel nulla ciò che non si uniforma al criterio affermato e negato.

[...] La negazione del limite traccia la compiutezza e l'interesse della cosa e si pone, quindi, alla fine, sul punto originario della disomogeneità che costituisce l'esperienza, congiungendo ma anche distinguendo le diverse determinazioni che la compongono, racchiudendole nella dimensione del senso³⁴.

cui esistenza è continuamente attraversata dalla consapevolezza del suo finire. Questo limite non è solo una conclusione cronologica, ma la condizione fondamentale che dà senso al vivere: il *Dasein* si autentica nel confronto con la propria finitezza. Jaspers enfatizza il limite attraverso le “situazioni-limite” (*Grenzsituationen*), esperienze che rivelano l'impossibilità di un controllo totale sull'esistenza e conducono l'individuo a trascendere verso una comprensione più profonda di sé. Sartre, dal canto suo, vede l'essere umano come radicalmente libero, ma condizionato da un nulla originario che lo costringe a scegliere e a confrontarsi con l'angoscia del possibile: il limite diventa il terreno delle scelte esistenziali, dove l'individuo si progetta continuamente tra ciò che è stato e ciò che potrebbe essere. Questo crinale esistenziale, descritto come costante crisi, non solo sottolinea la fragilità della permanenza umana, ma esalta il potere trasformativo del limite stesso, come occasione di definizione e ridefinizione della propria identità.

³³ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit., p. 82.

³⁴ *Ibidem*.

L'esperienza, delineata dalla negazione che è il limite (spazio-temporale), definita dalla disomogeneità dei diversi che attrae e lega – in contrapposizione con l'omogeneità del nulla che la circonda –, assume senso proprio in funzione delle diverse determinazioni che la sua natura finita accoglie, congiungendole e allo stesso tempo distinguendole. L'esperienza, così delineata dal limite che include, comporta un'idea di compiutezza definita dalla matrice della differenza, dell'antinomia, del conflitto insoluto, della presenza simultanea di opposti in dialogo: un'immagine coerente di complessità³⁵.

L'inattraversabile delimita e custodisce l'assegnazione all'esperienza degli esseri determinati, ciò che li fa essere così come sono e non altrimenti. Il carattere dell'apeiron non è, del resto, soltanto quello del limite estremo della manifestazione di tutte le cose – della cintura inestensibile dell'essere, per esprimerci in termini ontologici –, bensì, il limite puntuale che determina ogni essere individuo nella sua origine e nella sua fine, ma che è anche la destinazione alla mortalità e alla temporalità, là dove l'inattraversabile diventa l'irreversibile dell'ordine del tempo.

Le circostanze che l'esperienza ci fa attraversare ci situano nel tempo e ci orientano in esso analogamente a ciò che fa l'orizzonte – il circostante – riguardo allo spazio³⁶.

Si può pensare allora l'esperienza come il sistema attraverso cui ci orientiamo e attraverso cui attribuiamo un senso all'evenemenzialità di cui è composta la nostra esistenza. Il concetto di limite così strettamente legato a quello di esperienza, porta ad indagare come il concetto di liminalità, adottato dall'antropologia culturale per studiare le tradizioni dei riti di passaggio, possa essere accostato a quello di liminalità dell'esperienza.

³⁵ Cfr. E. MORIN, *La testa ben fatta*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000. Cfr. P. BONAFEDE, «Edgar Morin» in F. DE GIORGI, *Nuova storia della pedagogia*, Morcelliana, Brescia, 2024.

³⁶ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op Cit. pp. 83-84.

1.4. Esperienza e liminalità: il rito iniziatico

Il concetto di liminalità appartiene ormai da tempo alle scienze sociali e pedagogiche, ma vede la sua origine nell'ambito degli studi antropologici e in particolare viene coniato e proposto per la prima volta da Arnold Van Gennep, etnologo e folklorista francese, considerato tra i padri dell'antropologia culturale moderna.

Nel suo testo fondativo, *I riti di passaggio* (1909), Van Gennep raccoglie i suoi studi e le sue teorie relative alla costruzione di riti da parte delle comunità umane.

I riti di passaggio assolvevano alla funzione di scandire e celebrare le trasformazioni apportate dal passare del tempo: le tappe della vita di un soggetto, così come le ricorsività che cadenzavano la vita della comunità di cui faceva parte, o ancora le mutazioni osservabili nella natura che la sostentava. C'erano riti legati all'età del soggetto (nascita, passaggio dall'infanzia all'adulthood, senilità, morte), riti legati alla ciclicità dei fenomeni naturali (stagionalità, fasi lunari, maree, la ciclicità vitale della fauna e della flora), riti legati a situazioni e transizioni circostanziali (il momento del menarca, la gravidanza, il parto, una malattia, il fidanzamento, la consacrazione sacerdotale, la prima caccia, una guerra). Attraverso i riti si definivano i confini della comunità, sia territoriali che etici: si rendeva manifesto cosa fosse ritenuto buono per la sopravvivenza e cosa no, cosa fosse vitale e cosa mortifero, cosa propizio e cosa sfavorevole, cosa venisse ritenuto norma e cosa scarto. In questo modo i riti strutturavano tempo e spazio, quindi forma e contenuto identitari per il tessuto sociale tribale.

Van Gennep, dividendo i riti in tre tipologie – riti di separazione (prelimari), di margine (liminari), di aggregazione (post-liminari) –, mette in evidenza ulteriormente la dinamica di assimilazione, allontanamento o rigetto dei componenti. A seconda dello stato (gravidanza, parto, malattia, fidanzamento, consacrazione, apprendistato), dell'età (nascita, adolescenza, e quindi iniziazione, morte) o del ruolo sociale (moglie, marito, bambino/bambina, regnante, sciamano, schiavo, cacciatore, prostituta sacra, straniero), al soggetto era imposto di transitare attraverso diverse rappresentazioni (per lo più sequenziali) della distanza o vicinanza alla norma, quindi alla comunità. Un rito di aggregazione riconosceva la piena integrazione e l'appartenenza, un rito di margine imponeva una sosta sulla soglia tra il dentro e il fuori, un rito di separazione decretava l'allontanamento o l'espulsione.

Così, i riti – o le fasi del rito – liminari, prevedevano che, per sancire una trasformazione, il soggetto dovesse abbandonare la società per tornare ad abitare uno spazio e un tempo di indefinitezza. Lo spazio liminale in cui avveniva il rito iniziatico (tipico esempio di rito di passaggio liminale) era

perciò un luogo di frontiera, zona terza che stava tra il noto e l'ignoto, tra l'esplorato ma oscuro e l'imminente inesplorato minaccioso, tra il dentro e il fuori: una zona non frequentata in cui spesso confluivano scarti, resti e liquami, in cui trovava casa il folle, lo straniero rigettato, il malato considerato impuro e contagioso, il deforme, il difforme, ma anche lo stregone/la strega, lo sciamano/la sciamana che spesso appartenevano anche a una o più delle categorie appena menzionate ed erano i celebranti dei riti, i custodi di quello spazio di frontiera che divideva la comunità dall'altrove in cui si pensava dimorassero i trapassati, gli spiriti degli avi.

Che cos'è l'iniziazione? È uno degli istituti peculiari del regime del clan. Il rito si celebrava al sopraggiungere della pubertà. Con esso il giovinetto veniva introdotto nella comunità della tribù, ne diveniva membro effettivo e acquistava il diritto di contrarre il matrimonio. Questa la funzione sociale del rito. [...] Si riteneva che durante il rito il fanciullo morisse e quindi risuscitasse come un uomo nuovo. È questa la cosiddetta morte temporanea. La morte e la resurrezione erano provocate da atti raffiguranti l'inghiottimento o il divoramento del fanciullo a opera di animali favolosi. Si immaginava che egli venisse inghiottito da questo animale e, dopo aver trascorso qualche tempo nello stomaco del mostro, ritornasse alla luce, vale a dire fosse sputato fuori o vomitato. Per la celebrazione di tale rito si costruivano talvolta apposite case o capanne aventi la forma di un animale, le cui fauci erano rappresentate dalla porta e quivi si praticava anche la circoncisione. Il rito si celebrava sempre nel folto della foresta o della boscaglia, ed era circondato dal più profondo mistero; inoltre era accompagnato da torture fisiche e mutilazioni (amputazione di un dito, rottura di denti, ecc.). Un'altra forma di morte temporanea consisteva nel bruciare simbolicamente il fanciullo, nel farlo cuocere, arrostitire, nel tagliarlo a pezzi e nel risuscitarlo. Al risuscitato s'imponeva un nuovo nome, sulla sua pelle s'imprimevano marchi e altri segni dell'avvenuta celebrazione del rito. Il fanciullo faceva un tirocinio più o meno lungo e severo. Gli si insegnavano i metodi di caccia, gli si comunicavano segreti di carattere religioso, gli s'impartivano cognizioni storiche, norme e comandamenti del costume sociale, ecc. Egli faceva il tirocinio di cacciatore e di membro della comunità, il tirocinio delle danze e dei canti e imparava altresì tutto ciò che era considerato indispensabile per la vita³⁷.

L'iniziando era separato dallo spazio e dal tempo della vita normata e quindi dallo spazio e dal tempo della comunità e del familiare noto, per

³⁷ V.J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Editore Boringhieri, Torino, 1981, pp. 89-90.

essere introdotto a esperienze di spaesamento e straniamento, di regressione e ricongiunzione con istanze pre-sociali, pre-identitarie, in cui si sperimentavano vissuti di fusione e promiscuità con i corpi, gli elementi e la natura, in una sorta di simbolico stato prenatale, stato in cui la permanenza intrauterina di fluttuazione amniotica rende il soggetto un *indeterminato*, un tutt'uno con la madre. Nei riti iniziatici l'iniziando perdeva il proprio nome di infante, poteva subire alterazioni percettive, provocate dalla somministrazione di sostanze psicotrope o tramite stimolazioni atte a indurre in uno stato di trance, poteva essere reso momentaneamente cieco o impedito nella vista³⁸, poteva essere travestito con paramenti rituali o ricoperto di gesso³⁹, poteva simbolicamente essere reinfetato dentro carcasse o pelli d'animale, seppellito sotto terra e così ricongiunto con il grembo della dea Terra-Madre: tutte pratiche mimetiche e simboliche, per ricondurre l'iniziando o inizianda a uno stato di unione indistinta con il tutto panteistico, in cui scoprirsi parte di una matrice essenziale comune a tutto il vivente.

1.5. Ereditare un racconto

Lo spazio liminale era il luogo dell'indistinto, del primordiale magmatico, collocato spazialmente e temporalmente tra la vita e la morte, in cui l'inizianda o l'iniziando erano introdotti all'esperienza del limite. Tramite pratiche talvolta cruente e dolorose il soggetto viveva quelle che Propp definisce esperienze di *morte temporanea*⁴⁰: drammatizzazioni della morte, forme d'incontro catartico con il confine esistenziale che dà forma alla vita stessa, negandola.

Tagliare il prepuzio equivale esattamente a far saltare un dente a recidere l'ultima falange del dito mignolo, a tagliare il lobo dell'orecchio o a perforare il lobo, il setto nasale, o a praticare dei tatuaggi o delle scarificazioni, o a tagliare i capelli in un certo modo: ne vien fuori un individuo mutilato dell'umanità comune attraverso un rito di separazione (di qui l'idea di tagliare, del perforare ecc.) che, automaticamente, lo aggrega a un gruppo

³⁸ L'impossibilità di vedere si legava al concetto per inversione dell'invisibilità, dell'impermanenza, del cambio di stato e forma. Cfr. «La cecità della maga» in V.J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Op. Cit. pp. 114-120.

³⁹ Il biancore del corpo ricoperto di gesso rimanda a uno stato di invisibilità, al fantasma, al cadavere, al corpo altro, sospeso, indefinito del sacro. Cfr. V.J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Op. Cit.

⁴⁰ Cfr. V.J. PROPP, *Le radici storiche del racconto di fate*, Op. Cit. pp. 149-159.

*determinato e in modo tale che, poiché l'operazione lascia segni indelebili, l'aggregazione risulta definitiva*⁴¹.

Queste forme di drammatizzazione della morte, diverse per ogni società, tribù, collocazione geografica e quindi cultura, erano pratiche accomunate dalla necessità di segnare il corpo in modo visibile e irreversibile, così da lasciare una traccia riconoscibile dell'iniziazione avvenuta e permettere all'iniziando l'accesso al consesso degli adulti. Il mistero e il silenzio dovevano custodire quanto avvenuto nell'altrove magico del rito: soltanto il segno lasciato sul corpo avrebbe testimoniato l'esperienza avvenuta e la prova superata. Scarnificazioni, circoncisione, tatuaggi, falangi mozzate, lobi o altre parti del corpo forate-lacerate e adornate di gioielli celebrativi erano modi per raccontare della trasformazione e della nuova forma assunta.

*Che cosa impara l'eroe? [...] Il rito dell'iniziazione era una scuola, un insegnamento nel vero senso della parola. Con l'iniziazione i giovinetti erano istruiti in tutte le rappresentazioni mitiche, in tutti i riti, i rituali e le norme della tribù. Gli esploratori ritengo che si insegnasse loro una scienza misteriosa, cioè che si acquistassero certe cognizioni: effettivamente si narravano loro i miti della tribù*⁴².

*Qual è lo stadio più antico della narrazione? Da quanto precede sappiamo che durante l'iniziazione si raccontavano certe cose ai giovinetti. Ma quali cose? La coincidenza della struttura dei miti e delle fiabe con la successione degli avvenimenti che si svolgevano durante l'iniziazione, fa pensare che gli anziani raccontassero ai giovinetti ciò che accadeva loro, ma lo raccontassero riferendolo all'antenato fondatore della stirpe e delle usanze, il quale, nato in modo miracoloso, dal suo soggiorno nel regno degli orsi, dei lupi ecc. aveva arrecato il fuoco, le danze magiche (quelle medesime che si insegnavano ai giovinetti), ecc. All'inizio questi avvenimenti più che narrati venivano rappresentati in una forma convenzionalmente drammatica. [...] I racconti rivelavano all'iniziando il senso degli atti di cui era l'oggetto, lo rendevano simile a colui che ne era protagonista; essi erano parte del culto e soggiacevano al divieto*⁴³.

Ma oltre alle prove e alle drammatizzazioni di morte temporanea, oltre le mutilazioni sacre e le marchiature, il cuore del rito iniziatico era un momento narrativo e nuovamente di drammatizzazione: un racconto sulle origini della tribù, sulle vicende dell'eroe fondatore che aveva superato le

⁴¹ A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988, p. 63.

⁴² V.J. PROPP, *Le radici storiche del racconto di fate*, Op. Cit., p. 167.

⁴³ *Ivi*, pp. 569-570.

medesime prove poste a fronte dell'iniziando o inizianda, o ancora racconti legati ai segreti della caccia o della raccolta. Si trattava di saperi che dal passato arrivavano come doni per il futuro e la riuscita dei superamenti che attendevano il nuovo membro della tribù ora riconosciuto adulto quindi chiamato a fare memoria e a tramandare a sua volta.

L'esperienza iniziatica, considerata vivificante e necessaria alla sopravvivenza della tribù, si fondava però su a una dimensione di terrore⁴⁴, di paura, di mistero e spesso addirittura di rischio per la sopravvivenza degli iniziandi. La paura rinsaldava il tabù, lasciava nella carne dell'iniziando un segno indelebile determinante chi sarebbe stato da lì in poi. Il terrore rinforzava la demarcazione tra norma e trasgressione, tra vita e non vita, tra membri riconosciuti e paria.

1.6. Liminalità come possibilità rigenerativa della *communitas*

Da Van Gennep la liminalità è pensata come il momento di transizione tra uno stato e il seguente, è il momento in cui il soggetto allontanatosi dalla condizione passata non è ancora definitivamente approdato alla condizione futura, e quindi durante il quale si sta predisponendo al cambiamento. Questo concetto, il cui centro è il singolo, venne poi raccolto e ampliato da Victor Turner, il quale nella liminalità riconobbe la possibilità per la società di rinnovarsi attraverso il passaggio di trasformazione in *communitas*⁴⁵. Come occasione per rompere e ricostituire i sistemi ordinatori vigenti, il momento liminare diventa momento di ribaltamento, di rottura e rinnovamento delle strutture simboliche e sociali che abitualmente caratterizzano la vita della società (struttura). Nella costruzione rituale che accompagna e interpella ciascun singolo, la società può riconoscersi e scoprirsi *communitas* che destruttura, ribalta e mette in discussione sé stessa, la propria struttura e le proprie attribuzioni culturali, e così facendo restaura e rinsalda nello spazio dell'anti-struttura⁴⁶ i legami di senso dell'esperienza e i legami relazionali che legano la collettività: *sono del*

⁴⁴ Cfr. J. KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali Edizioni, Milano, 1981.

Cfr. S. FREUD, «Il perturbante» in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

⁴⁵ Cfr. V. TURNER, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia, 2001.

⁴⁶ *Ivi.*

*parere che l'essenza della liminalità consista nella scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella loro ricomposizione libera o 'ludica' dei medesimi in ogni e qualsiasi configurazione possibile, per quanto bizzarra*⁴⁷.

Nel margine, le gerarchie, le regole, le convenzioni saltano e vengono messe in discussione; nel margine l'individuo risignifica la propria esperienza e può liberare potenzialità di sperimentazione, conoscenza o creazione che le norme della struttura (status sociale, ruoli, appartenenza a forme collettive/familiari, sesso, età) diversamente gli impedirebbero.

*My argument has been that an anthropology of experience finds in certain recurrent forms of social experience – social dramas among them – sources of aesthetic form, including stage drama. But ritual and its progeny, notably the performance arts, derive from the subjunctive, liminal, reflexive, exploratory heart of social drama, where the structures of group experience (Erlebnis) are replicated, dismembered, re-membered, refashioned, and mutely or vocally made meaningful, even when, as is so often the case in declining cultures, “the meaning is that there is no meaning”. True theater is the experience of “heightened vitality”, to quote Dewey again. “At its height it signifies complete interpenetration of self and the world of objects and events”. When this happens in a performance, what may be produced is what d’Aquili and Laughlin call a “brief ecstatic state and sense of union (often lasting only a few seconds) [which] may often be described as no more than a shiver running down the back at a certain point”. A sense of harmony with the universe is made evident and the whole planet is felt to be communitas. This shiver has to be won, though, to be a “consummation”, after working through a tangle of conflicts and disharmonies*⁴⁸.

⁴⁷ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 61.

⁴⁸ V. TURNER, E. BRUNER, *Anthropology of experience*, University of Illinois Press, 1986, p. 43. Traduzione mia: La mia argomentazione è stata che un'antropologia dell'esperienza trovi in alcune forme ricorrenti di esperienza sociale – tra cui i drammi sociali – fonti di forma estetica, incluso il dramma teatrale. Ma il rituale e la sua progenie, in particolare le arti performative, derivano dal cuore congiuntivo, liminale, riflessivo ed esplorativo del dramma sociale, in cui le strutture dell'esperienza di gruppo (Erlebnis) vengono replicate, smembrate, rimembrate, rimodellate e rese tacitamente o narrativamente significative, anche quando, come spesso accade nelle culture in declino, “il significato è che non c'è significato”. Il vero teatro è l'esperienza di una “vitalità amplificata”, per citare ancora Dewey. “Al suo apice significa completa penetrazione tra il sé e il mondo degli oggetti e degli eventi”. Quando questo accade in una performance, ciò che si può produrre è quello che d’Aquili e Laughlin chiamano “un breve stato estatico e un senso di unione (che spesso dura solo pochi secondi)

In questo che fu uno dei suoi ultimi scritti, intitolato *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of experience* (1986), Turner propone una riflessione in cui recupera gli assunti presentati nel suo precedente *From Ritual to Theater*, riconoscendo nella dimensione estetica e performativa del teatro le forze risignificatrici e trasformative del dramma sociale e del rito: in questo residuo di rituale comunitario è possibile ancora sperimentare quel senso di unione ed armonia con l'universo grazie al quale l'intero pianeta e l'umanità che lo abita sono percepiti come *communitas*.

1.7. Il rito come celebrazione dell'esperienza

Szakolczai⁴⁹ invece, analizzando il significato del concetto di *liminalità* in relazione al concetto di *esperienza*, intercetta significative consonanze in ambito filosofico, antropologico e sociale, alla luce delle quali ipotizza la possibilità di pensare l'*esperienza* come un *rito iniziatico*. Il rito infatti condensa nello spazio e nel tempo una serie di *prove* decisive ritraducendo primariamente il concetto di *attraversamento* di una serie di esperienze cruciali, ognuna delle quali pone il soggetto di fronte all'interrogativo sulla riuscita, di fronte al *rischio* di fallimento e quindi di annullamento. Inoltre la dinamica di separazione, straniamento e conclusiva ricollocazione nello spazio e nel tempo che nel rito era realmente esperita – non soltanto compresa in astratto – rimanda all'irreversibilità dell'esperienza e alla sua costituzione in passaggi: una prima fase di separazione dalle istanze note, una seconda di transizione attraverso un periodo di confusiva destrutturazione e riorganizzazione che permette di approdare a una terza fase: conseguente nuova sintesi e nuova riorganizzazione del senso. La natura finita dell'esperienza era tradotta nel rito non solo attraverso il vissuto d'incertezza per il risultato delle prove⁵⁰, ma anche attraverso la *drammatizzazione* della

[che] spesso può essere descritto come non più di un brivido che corre lungo la schiena a un certo punto". Si manifesta un senso di armonia con l'universo e l'intero pianeta viene percepito come *communitas*. Questo brivido può essere ottenuto, però, per essere una "consumazione/assunzione", dopo essere passati attraverso un groviglio di conflitti e disarmonie.

⁴⁹ A. SZAKOLCZAI, *Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events*. Op. Cit.

⁵⁰ In riferimento alla prova, all'esposizione al possibile, quindi al rischio insita nella scelta, si pensi al concetto pedagogico di *possibile che si e possibile che no* presente sia nella fenomenologia bertoliniana quanto nel problematicismo pedagogico bertoliniano. Cfr. P. BERTOLINI, *L'esistere pedagogico. Ragioni e limiti di una pedagogia feno-*

morte e della *rinascita* dell'iniziando, nonché attraverso la *narratizzazione* delle prove che l'eroe fondatore aveva superato e che l'iniziando stesso si trovava a fronteggiare.

Secondo questi accostamenti, il rito può essere pensato *mutatis mutandis* come una celebrazione e appropriazione della complessità dell'esperienza, come processo di significazione e rivisitazione della propria storia, come un viaggio di smarrimento e ricostituzione di quei legami e significati che costituiscono l'esperienza, come incontro con il vissuto della separazione, della perdita e del dolore⁵¹, quindi come rinnovata consapevolezza del limite ultimo, costitutivo dell'esistenza, riconosciuto nella sua forza ambivalente: tanto minaccia quanto propulsione di lotta e di volontà per la vita.

menologicamente fondata, La Nuova Italia, Firenze, 1988; G.M. BERTIN, *Crisi educativa e coscienza pedagogica*, Armando, Roma, 1971.

⁵¹ Cfr. S. NATOLI, *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli, Milano 2002. "Il dolore, qualunque sia la sua origine ed in qualunque modo sia vissuto, rompe il ritmo abituale dell'esistenza, produce quella discontinuità sufficiente per gettare nuova luce sulle cose ed essere insieme patimento e rivelazione." p. 8.

2.

Limite e formazione

Il filosofo francese Jankélévitch nel suo saggio *Pensare la morte?*¹, definisce la fine come ciò che si pone a fronte dell'essere umano sia come *problema* che come *mistero*. L'essere umano è infatti l'unico essere vivente che della propria morte ha coscienza e l'unico che al contempo può trovarsi a riflettere fuori e dentro di essa. Infatti, da un lato, attraverso l'esperienza della *morte dell'altro*², inteso come altro affettivamente significativo, la morte si impone all'uomo come *problema* che lo interpella, in quanto destino che irrevocabilmente lo attende. Dall'altro, la morte assume i connotati del *mistero*: istanza in cui l'uomo si trova ad essere immerso quotidianamente, in quanto essere diveniente, soggetto al fluire del tempo e quindi al cambiamento irreversibile.

Jankélévitch parla di *problema* riferendosi alla morte pensata come oggetto investigabile dall'uomo che ne osserva gli effetti e da essi cerca di trarre speculazioni: nella morte generalizzata o morte degli altri (*anonimi*), il biologo può giungere alla comprensione delle cause e può riconoscere gli effetti, un demografo può statisticamente elaborare un discorso su quali variabili influenzino la mortalità di una popolazione; ancora, un soggetto *non ancora morto*, nella morte di un altro vicino (*nominabile e significativo*) può riconoscere il destino che l'attende, esserne scosso fino all'angoscia pervasiva o essere corroso dal lutto, ma realisticamente può giungere solo a fare ipotesi su quanti anni ancora può vivere o in quali modi può tentare di posticipare l'oscuro appuntamento. Questo perché, quando la morte a cui l'uomo riferisce la sua indagine è la morte del sé, la propria morte, *la possibilità più propria* in termini heideggeriani, nessun discorso

¹ Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *Pensare la morte?*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1995. Per ulteriori approfondimenti: Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *La Morte*, Einaudi, Torino, 2009.

² Cfr. P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, BUR, Milano, 2015. Si veda l'evoluzione dell'idea della morte attraverso gli stadi, spiegati negli omonimi capitoli, «La morte di sé» e «La morte dell'altro». pp. 34-67.

è più formulabile, nessuna speculazione è possibile, e, non trattandosi di un segreto, perché in essa non vi è nulla da svelare, essa si pone come *mistero* addirittura impensabile dall'uomo.

Unica possibilità di un discorso sulla morte, per Jankélévitch, sta nell'accettare la sfida di considerare la vita e la morte insieme:

Si tratta di mettersi in una ben più scomoda posizione. E cioè, proprio partendo dall'invalicabile estraneità della morte: sul limite da essa marcato. Il quale limite però, trascinandoci ai bordi, ai margini della vita, in un quasi-fuori da essa, per contraccolpo ci costringe a pensare alla vita, ci rimbalza dentro di essa. Ma un "dentro" guadagnato ora standone quasi-fuori: su quella soglia vertiginosa e infinitesimale appunto. Insomma, si tratta di afferrare i due contrari, la vita e la morte, non per indagare, o l'una nella sua pienezza vitale (inutile!) o l'altra nella sua assoluta alterità (impossibile!), bensì per pensarle insieme, per pensare la (e nella) loro contraddizione³.

Pensare vita e morte insieme comporta necessariamente l'elaborazione di un discorso biffrente, grazie al quale la morte e la vita continuano a rimandare l'una all'altra ininterrottamente, creando un intreccio che restituisce senso all'esperienza a partire dalla sua negazione, a partire dalla *contraddizione*: la morte infatti è *il non-senso che dà un senso negando questo senso*⁴, e solo la domanda di senso che ne deriva può ricondurre allo *stupore dell'essere*⁵ e al riconoscimento della *preziosità misteriosa*⁶ della vita. E tale preziosità misteriosa si manifesta nell'accoglienza docile di un fondamento destabilizzante: alle più rassicuranti certezze senza interrogativi e cedimenti si sostituisce la coraggiosa disposizione al dubbio e alla contraddizione, perché la nostra esistenza si fonda proprio su una radicale incertezza, su un interrogativo inesauribile che può trovare risoluzione più nell'atto della sua contemplazione che nel tentativo di controllarlo, ammansirlo, risolverlo.

Quest'ultimo riferimento al pensiero di Jankélévitch ci porta a interpellare Martin Heidegger, il quale, lungo tutta la sua produzione filosofica⁷, si

³ Introduzione di E. LISCIANI PETRINI a V. JANKÉLÉVITCH, *Pensare la morte?*, Op. Cit. pp. 13-14.

⁴ *Ivi*, p. 53.

⁵ *Ivi*, p. 55.

⁶ *Ivi*, p. 43.

⁷ Qui presi in considerazione di M. HEIDEGGER: *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005; *Concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 1998; *Che cos'è la metafisica?*, La nuova Italia, Firenze, 1979.

è dedicato alla elaborazione di una riflessione intorno all'uomo e al modo in cui l'uomo – l'esserci – si può relazionare all'Altro e al mondo a partire dalla consapevolezza della propria finitudine.

2.1. Il *Dasein* come con-esserci

Per Heidegger i limiti in cui l'esserci è gettato lo caratterizzano e lo determinano come trascendente, perennemente sbilanciato verso il fuori, in quanto necessariamente portato a pensarsi dinamicamente dentro al tempo diveniente, in tensione verso altre possibilità d'essere sé stesso, in apertura verso l'alterità: l'esserci è sempre un con-esserci⁸.

Per Heidegger l'ex di ex-sistere, segnala il fuori, e il ci dell'esser-ci, il mondo, ma nessun senso avrebbero questi concetti se non fossero legati strettamente, indissolubilmente a quell'altra realtà ontologica che è la cura fondamento di una soggettività fattuale e non logica, perché la soggettività è strutturalmente Cura. E anche l'intenzionalità in quanto struttura è tutta nel nostro essere aperti al mondo, nel nostro "essere tra le cose del mondo, sperduti in esse, ma tutti intenti nell'appassionatezza del curare"⁹⁻¹⁰.

I limiti sono invito alla costituzione di una coscienza etica, non tanto intesa in senso metafisico come redazione di un sistema di valori, quanto, secondo l'autore, come una riflessione sulle modalità che portano l'esserci all'apertura all'essere:

"L'etica diventa il luogo in cui si incontra l'essere"¹¹. L'agire etico è dunque la condizione primaria per fare esperienza dell'essere; pensare l'essere significa farne 'esperienza pratica', sentirne l'incontro 'sulla propria pelle'¹².

⁸ Si veda la natura relazionale dell'esserci, il quale è sempre un *con-esserci*, e per il quale quindi gli enti e gli altri *con-esserci* divengono un fine, una chiamata attraverso cui pervenire all'essere.

⁹ M. HEIDEGGER, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Il Melangolo, Genova, 1989, p. 226.

¹⁰ R. FADDA, «Attraversare gli strappi dell'esistenza: la cura e i confini della formazione», in M. CONTINI, M. FABBRI, *Il futuro ricordato*, Edizioni ETS, Pisa, 2014, p. 286.

¹¹ S. BENSO, «Con Heidegger. Contro Heidegger. Suggestioni per un'etica ontologica» in *Filosofia e Teologia*, Esi, Napoli, V (1991), 2, p. 232.

¹² A. PIRAS, «L'etica originaria: il problema morale nella filosofia di M. Heidegger» in *XAOS. Giornale di confine*, II (marzo-giugno 2003), 1.

Ogni *esserci* è chiamato all'apertura all'essere, non per raggiungere uno stato di benessere o una ricompensa spirituale o la realizzazione di un'esistenza felice, ma per giungere alla *verità* del proprio esistere, alla *verità* del proprio agire, e ad aderire così alla propria struttura più profonda:

Agire eticamente significa avere rispetto e cura per ogni manifestazione dell'essere, sia esso un ente o l'altro esserci; significa essenzialmente lasciar essere l'altro nella sua verità, per quello che è. Un ente, quando è pensato nella sua verità, nella sua essenza, è qualcosa di più di un semplice utensile, di un mezzo per...; diventa esso stesso manifestazione dell'essere, e, come tale, fonte di meditazione e reverenza nei confronti di esso, pur non dimenticando la sua funzione quotidiana. Solo così possiamo percepire il miracolo dell'essere: che l'ente è¹³.

E ancora

L'atteggiamento autentico nei confronti dell'ente si manifesta quando viene a sospendersi la quotidiana familiarità del mezzo, dovuta al suo non emergere nell'attività che facciamo servendoci di esso, e scopriamo in esso qualcosa di misterioso: "unicamente perché il niente si svela nel fondo dell'essere esistenziale può sorgere entro noi il senso della piena estraneità dell'essente; e soltanto se questa estraneità ci angustia, l'essente sveglia e tira a sé lo stupore"¹⁴.

L'agire autentico, e quindi etico, nei confronti degli enti e degli altri esserci si traduce nell'atteggiamento di cura che, nel lasciare l'altro essere quello che è nella sua verità, permette di accedere con stupore al mistero dell'essere: a quella presenza del nulla, sullo sfondo, che rende miracoloso l'essere dell'ente.

Ogni esserci, divenendo consapevole della propria – e altrui – finitudine, si scopre soggetto di fronte alla morte e smette di riferirsi a sé stesso come parte del discorso comune: rifugio fatto di diversivi e distrattori che porta all'inautenticità, alla rinuncia di una risposta progettuale di cura del proprio essere nel mondo e con gli altri. L'assunzione della propria finitudine, della differenza che è compagnia costante dell'esserci diveniente, del limite costitutivo che de-finisce il vivente, porta l'uomo al sentimento

http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_1/14.htm (ultima consultazione: 20/12/2024).

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

dell'*angoscia dello spaesamento*¹⁵, che è il sentimento esistenziale più autentico dell'esserci.

L'angoscia, sentimento dell'autenticità, apre alla necessità del con-esserci, all'importanza della presenza dell'alterità per l'uomo limitato, quindi alla diversa percezione della dignità degli enti e degli altri esserci: porta a sperimentare *la possibilità di una dinamica di comunicazione con gli altri diversa da quella inautentica, non più centrata sulla "chiacchiera", sulla riaffermazione del luogo comune e del "si dice"*¹⁶.

2.2. Dalla gettatezza alla cura

È quindi nella percezione dello strappo esistenziale a cui è assoggettato l'esserci, nel sentire profondamente il divenire, nel *pathos* della vita inafferrabile e inarrestabile che l'esserci può sbilanciarsi verso una progettazione autentica del mondo che esso stesso è e in cui è *gettato*.

La fragilità del morente, la ferita dell'esistenza soggetta a irruzioni casuali del nulla, apre l'uomo alla trascendenza, alla progettazione esistenziale¹⁷ e alla cura.

*E così, ogni atto, ogni esperienza, ogni incontro dell'uomo con l'alterità, con tutto ciò che, rispetto ad esso, è altro ed oltre, colti nella fatticità dell'esserci, dell'apertura al mondo, del vivere e dell'esistere, si dà solo nella modalità dell'appassionato e preoccupato curarsi di qualcosa, la vita stessa, con la sua opacità, la vita che ci spiazzava e spesso ci atterrisce e ci fa sentire spersi, e il tempo, il tempo che della vita dell'esistenza è la sostanza, sono per l'uomo, essenzialmente, strutturalmente cura; anzi la Cura, nella più pregnante accezione heideggeriana, è, come già si è avuto modo di segnalare, in primo luogo, quell'ontologico esser pre-occupati, che fa da fondamento alle umane, concrete, relazioni di cura, è quell'a priori, in virtù del quale è possibile dare cure*¹⁸.

La cura, in termini pedagogici, si delinea come azione situata nella relazione con la coscienza di sé e nella relazione con l'altro.

¹⁵ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Op. Cit. pp. 230-231.

¹⁶ M. FABBRI, *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*, CLUEB, Bologna, 2003, p. 99.

¹⁷ Cfr. G.M. BERTIN, M. CONTINI, *Educazione alla progettualità esistenziale*. Op. Cit.

¹⁸ R. FADDA, *Promessi a una forma*, Op. Cit., p. 85.

La prima potremmo definirla come *cura sui o formazione*, la seconda come cura dell'altro e quindi come *educazione*.

La formazione, come sostenuto da Fadda¹⁹, è il processo di assunzione e di cura della propria forma, anzi della forma a cui ciascuno è *promesso*: è il processo attraverso cui l'essere umano diviene sé stesso, in tensione continua verso quella forma aperta che costituisce per ciascuno il proprio più autentico poter essere. Questo processo dura per il tempo della vita, tanto che possiamo affermare che forma ed esistenza di ciascuno coincidono.

Nel patico e non nel semantico, dunque, è possibile compiere quell'oltrepassamento dell'uomo in generale verso l'uomo come quel particolare uomo, il vero oggetto della pedagogia, il suo fondamento e insieme il suo fine. Perciò l'esistenza, [...] è da comprendere come il senso originario in cui l'esser fuori, il trascendersi, il cambiare viene patito, vissuto affettivamente come irruzione della differenza²⁰.

Il processo di assunzione di una forma si può pensare così come una sintesi costante tra l'irruzione della differenza e la permanenza di quella matrice che ci rende unici e riconoscibili nonostante i cambiamenti e gli eventi, quel nucleo stabile che sta già nella destinazione originaria di ciascuno e che è compito dell'educazione liberare²¹.

2.3. Del prendere forma: la necessità del racconto

Ogni azione educativa, che miri alla liberazione ed all'emancipazione dell'individuo in crescita, ha quindi come compito primario quello di accompagnare ciascun soggetto all'appropriazione più piena e critica della personale esperienza, attraverso un esercizio di attribuzione di senso ai vissuti, avendo cura della forma del tempo che si è e rendendo unitaria la propria esistenza nella forma di un racconto aperto che si stagli contro l'informe. Nella narrazione, infatti, il tempo trova una forma, una tessitura, una trama che restituisce senso, per questo scrive Paul Ricoeur, nel suo

¹⁹ Cfr. R. FADDA, «Riflessioni intorno ai concetti di formazione e educazione» in G. BERTAGNA, *Educazione e formazione*, Edizioni Studium, Roma, 2018, pp. 350-377.

²⁰ R. FADDA, *Promessi a una forma*, Op. Cit., p. 89.

²¹ Cfr. L. MORTARI, *La pratica dell'aver cura*, Mondadori, Milano, 2006; Cfr. G.M. BERTIN, *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, La Nuova Italia, Firenze, 1987. Cfr. J. HILLMAN, *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano, 1997.

*Tempo e Racconto: "Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo [...]. Il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale"*²².

C'è un racconto che arriva dalla lontana Persia, terra di grandi narratori e narratrici ancestrali, terra in cui trova ambientazione il grande racconto di racconti che salva la bella Sherazade al sorgere del nuovo giorno per mille e una notte. Si tratta di un albo illustrato intitolato *C'era una volta in Persia* scritto da Sahar Doustar e illustrato da Daniela Tieni. Si tratta di un albo in cui si racconta di una giovane ragazza "che non aveva mai visto la propria immagine allo specchio, così non sapeva che aspetto avesse". Un giovane si innamora di lei e le chiede di sposarlo. La ragazza accetta. Il giorno delle nozze la sposa e lo sposo si trovano di fronte a uno specchio: alla visione della propria immagine riflessa la ragazza non si riconosce. La donna nello specchio le è estranea, così, pensando disperata che lo sposo abbia scelto un'altra sposa, fugge via con il cuore spezzato (figura 1).

Lo sposo corre alla sua ricerca. La raggiunge sulla riva di un lago, dove la trova in lacrime. Cerca di capire, chiede spiegazione dell'accaduto, rassicura la sposa, ma lei è convinta che lui stesse sposando un'altra donna, quella seduta di fronte a lei.

«Ma eri tu! Quella era la tua immagine allo specchio.»

«No, non ero io.»

Il volto della sposa, rimasto celato fino ad ora, si disvela nella doppia pagina centrale dell'albo (figura 2), in una rappresentazione che la assimila al moto circolare della volta stellata, al cosmo in movimento: l'oscurità della notte turbinante sullo sfondo è la stessa in cui si cala rivelandosi ad occhi chiusi, la stessa in cui ci caliamo noi socchiudendo gli occhi insieme a lei.

«La ragazza nello specchio non ha niente a che vedere con me.»

«Io ho un'altra forma.»

«E quale?»

Da qui si susseguono quattro doppie pagine, in cui la sposa è raffigurata immersa e fusa con gli elementi e la natura: il suo corpo è rappresentato per intero, della stessa materia di cui si sente parte, con la forma in cui si

²² P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, Vol. 1, Jaca Book, Milano, 1988, p. 91.

riconosce: ora l'acqua nel lago, ora il sole, la luna, la forma del vento, del cielo (figura 3), degli alberi e dei fiori, delle stagioni.

Tu e io siamo molto simili, sposa mia.

Lo sposo conferma la sua scelta, riconoscendo la sua amata in tutte le forme da lei proposte (figura 4). Nelle rappresentazioni delle diverse forme della sposa, lo sposo ha sempre un posto, è sempre parallelamente contemplante la forma dell'amata e insieme parte della forma stessa, intento a sua volta ad assumere altrettante e diverse forme. Tornati alla cerimonia, infatti, ruotano lo specchio perché gli elementi e il mondo intero, riflessi, possano essere presenti nella loro stanza.

Questo albo illustrato, dai forti rimandi alla Fiaba, attraverso un gioco di specchi e riflessi ci introduce alla complessità del definirsi di un'identità: processo dialogico tra interiorità e Mondo, tra datità e costruzione, tra identificazione e distanziamento; intreccio tra singolare ed universale. Troviamo una ragazza che non conosce il proprio aspetto, la propria forma esteriore, uno specchio che ne riflette la sola immagine perché non può rifletterne la storia, e infine un ragazzo che si è innamorato al primo sguardo e nella sua amata si rispecchia.

Il riconoscimento avviene solo nella relazione. La complessità della propria forma, che eccede la somma delle esperienze vissute, delle materie attraversate, dell'anima del mondo incontrata e abitata, della natura del cosmo incorporata, è trasmissibile solo in un racconto, in un incontro narrativo che dia spazio alla contemplazione del mistero velato e svelato che l'*Altro* è.

Intervistata, l'autrice del testo racconta:

La storia di questo libro è ispirata al punto di vista attraverso cui la poesia persiana vede la vita e la sua bellezza. È una celebrazione della vita: la vita è come la creano i nostri pensieri, ma non è separata dal mondo esterno perché ogni elemento che esiste nell'universo è presente anche in noi. È una storia che racconta l'essere innamorati della vita, del mondo e di ogni momento²³.

Si tratta allora di una fiaba letteraria che racconta delle forme della bellezza dell'esistenza, dove mondo interno ed esterno si fondono, la cura per l'uno è cura per l'altro, intrecciati in una trama che lega conoscenza e finzione, illusione e disillusione, inizio e fine, grazie al sortilegio tutto umano dell'incantamento.

²³ <https://www.topipittori.it/it/topipittori/scrivere-una-storia-una-lingua-che-non-%C3%A8-la-mia> (ultima consultazione: 12/12/2024).



Fig. 1. S. DOUSTAR, *C'era una volta in Persia*, Topipittori, Milano, 2019.



Fig. 2. S. DOUSTAR, *C'era una volta in Persia*, Topipittori, Milano, 2019.



Fig. 3. S. DOUSTAR, *C'era una volta in Persia*, Topipittori, Milano, 2019.



Fig. 4. S. DOUSTAR, *C'era una volta in Persia*, Topipittori, Milano, 2019.

3.

Limite a rischio

Questo capitolo intende portare in evidenza le correlazioni che legano i concetti di esperienza, limite e narrazione; correlazioni registrate e intraviste da diversi autori al sopraggiungere di significative trasformazioni portate dall'avvento della modernità in occidente.

Nel 1978 Agamben parla di morte dell'esperienza, di impossibilità per l'uomo moderno di tramutare in esperienza qualsivoglia attività che riempie freneticamente la sua giornata. Scrive:

[...] La giornata dell'uomo contemporaneo non contiene quasi più nulla che sia ancora traducibile in esperienza: non la lettura del giornale, così ricca di notizie che lo riguardano da un incolmabile lontananza, né i minuti trascorsi al volante dell'automobile in un ingorgo, non il viaggio agli inferi nelle vetture della metropolitana, né la manifestazione che blocca improvvisamente la strada, non la nebbia dei lacrimogeni che si disfa lenta fra i palazzi del centro e nemmeno i rapidi botti di pistola esplosi non si sa dove, non la coda davanti agli sportelli di un ufficio o la visita al paese di Cuccagna del supermercato, né i momenti eterni di muta promiscuità con degli sconosciuti in ascensore o nell'autobus. L'uomo moderno torna a casa alla sera da una farragine di eventi – divertenti o noiosi, insoliti o comuni, atroci o piacevoli – nessuno dei quali è però diventato esperienza¹.

L'importante saggio di Agamben, *Infanzia e storia*, apre la sua riflessione evocando gli studi di Walter Benjamin² che negli anni trenta del '900 parlò per primo di fine dell'esperienza.

Nonostante l'esperienza risulti un concetto perno tra le argomentazioni di Benjamin dedicate alle trasformazioni sociali e culturali apportate dalla modernità, non è possibile trovarne una definizione esplicita tra i suoi

¹ G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, Op. Cit., p. 6.

² Per un'introduzione alla storia e al pensiero di W. Benjamin: G. FORNERO, F. RESTANO, D. ANTISERI, *La filosofia contemporanea*, Tomo secondo in N. AB-BAGNANO, *Storia della filosofia*, UTET, Torino, 1994, pp. 20-34; F. DESIDERI, M. BALDI, *Benjamin*, Carocci, Roma, 2010.

scritti. Questo perché Benjamin arriva a costruire la sua teoria nel momento in cui si accorge che la possibilità di fare esperienza sta venendo meno: nel raccontare e descrivere il corollario di fenomeni che ne sono causa o conseguenza quindi manifestazione, arriva a definire l'esperienza delineando la sagoma dello spazio lasciato dal suo venir meno. Descrive la presenza di un'assenza.

3.1. Impossibilità di fare esperienza e fine della narrazione

Una delle pratiche umane il cui declino è conseguenza della fine dell'esperienza è per Benjamin la narrazione, a cui dedica il suo saggio *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov*, prima pubblicato per la rivista *Orient und Occident*³, poi inserito nel suo *Angelus Novus*⁴.

Per l'autore nessuno è più capace di raccontare una storia perché è venuta meno *la capacità di scambiare esperienze*⁵. La figura del narratore a cui fa riferimento Benjamin è il narratore orale ancestrale, colui che si fa veicolo delle storie passate di voce in voce, personaggio che nasce tra i rappresentanti di tre categorie di mestieri, configurandosi in tre *tipi arcaici*. La prima è quella di coloro che molto hanno viaggiato e quindi molto hanno visto e molto hanno da raccontare: i mercanti o i naviganti. La seconda categoria è quella di coloro che restando legati a un territorio e a una terra, di essa si sono resi custodi, depositari di segreti e memorie: quindi gli agricoltori (e tutti quei mestieri che nella territorialità radicano il loro *fare esperienza*). Infine c'è la categoria che tiene insieme gli aspetti di entrambe le due precedenti, quella degli artigiani:

*Se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, l'artigianato è stato la sua alta scuola. In esso la conoscenza di paesi lontani acquisita da chi ha molto viaggiato si fondeva con quella del passato, caratteristica invece dei sedentari*⁶.

³ "Il saggio fu pubblicato nel numero dell'ottobre 1936. La rivista era diretta da due teologi, uno dei quali era Fritz Lieb, espulso dalla Germania dopo la presa del potere da parte di Hitler. In Germania la rivista era stata vietata dalla Gestapo." Dall'introduzione a W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2011, p. V.

⁴ W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Op. Cit.

⁵ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Op. Cit., p. 3.

⁶ *Ivi*, p. 10.

L'ambiente di proliferazione narrativa nel contesto dell'artigianato per Benjamin si costituisce grazie alla dinamica di incontro tra i maestri stabili responsabili di bottega – che conservano la memoria storica e i segreti delle tecniche consolidate – e i garzoni erranti, apprendisti contaminati dalle esperienze di apprendimento presso botteghe e scuole lontane e diverse, mossi alla sperimentazione dalla ricerca di un proprio stile. In bottega i racconti radicati nel territorio e in una tradizione si fondono a quelli provenienti dal lontano.

Il narratore di Benjamin affonda quindi le sue radici nella pratica artigianale, nel lavoro quotidiano, nell'esperienza sedimentata e temprata dalla sperimentazione per prove ed errori, in una sapienza locale inscritta in un contesto piuttosto stabile. Per questi motivi il narratore è personaggio dall'*orientamento pratico*:

Tutto ciò rinvia alla natura della vera narrazione. Apertamente o meno, essa implica un utile, un vantaggio. Tale utile può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita: in ogni caso il narratore è persona di "consiglio" per chi lo ascolta. Se oggi questa espressione ci sembra antiquata, ciò dipende dal fatto che diminuisce la comunicabilità dell'esperienza. [...] Il consiglio, infatti, non è tanto la risposta a una domanda quanto la proposta relativa alla continuazione di una storia (in svolgimento). [...] Il "consiglio", incorporato nel tessuto della vita vissuta, è saggezza. L'arte di narrare volge al tramonto perché viene meno il lato epico della verità, la saggezza⁷.

Benjamin per parlare dell'impossibilità di fare esperienza, si riferisce all'estinzione dell'*Erfahrung*⁸, sottolineando così il venire meno di quanto si struttura tramite il processo lento di tesaurizzazione di una memoria, tramite la raccolta e la sedimentazione di un lascito, tramite una dinamica di collettivizzazione e condivisione comunitaria che costruisce la rete di saperi, di relazioni affettive e di significazione: elementi costitutivi la cultura di riferimento di un gruppo sociale. L'industrializzazione a discapito dell'artigianato, la crescita delle città e la trasformazione delle classi che la abitano, l'ampliamento dei confini di influenza geo-politica, culturale e sociale dal locale al globale, la frammentazione dei vissuti, l'accelerazione apportata dalle scoperte tecnico-scientifiche, il crescente ripiegamento silente e individualistico del singolo a sfavore della costruzione dialogica della cultura

⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

⁸ Si veda il Capitolo 1.

comunitaria, sono i sintomi che Benjamin riconosce tra le macerie descrittive della società nel periodo a cavallo tra le due guerre.

Benjamin scrive infatti questo testo dopo la Grande Guerra e dopo la crisi del '29: dal fronte non si può che tornare ammutoliti⁹, dall'esperienza della negazione non si può che riemergere con il vuoto stretto tra i denti, dal crollo delle certezze e sicurezze contestuali non si può che percepirsi smarriti e senza riferimenti di verità.

L'arte di narrare volge al tramonto perché, secondo l'autore, viene meno la *saggezza*: intesa come ciò che scaturisce dalla formulazione collettiva e narrativa della verità, sapere fondamentale che restituisce senso ai vissuti di una comunità e degli individui che la compongono. Benjamin riconosce nella *saggezza* la facoltà di chi sa ancora dare *consiglio* attraverso un racconto. Il racconto infatti, raccolto dall'uditore, diviene patrimonio narrativo di quest'ultimo, si integra con la sua storia – risultante e deposito di altrettante storie esperite, incontrate, lette o ascoltate –, e, da quest'ultimo può essere riraccontato, trasformato però dalle specificità personali e dal suo nuovo essere narratore. Il racconto, che passa di voce in voce e ad ogni passaggio si trasforma, tende così incessantemente al trascendere una singola verità personale, avvicinandosi asintoticamente alla scoperta e rivelazione di verità universali, di “*buoni consigli*” per l'umano.

La *saggezza* è allora il frutto di un lungo processo di attivazione a domino, che interpella i soggetti in un'azione di liberazione creativa e proattiva, quindi di responsabilizzazione collettiva a favore della ricerca di quell'*utile*, di quel *consiglio incorporato nella vita* di cui parla Benjamin. Tentando di dare voce al narratore si potrebbe immaginare una dichiarazione di questo tipo: “Vi dono una storia, perché possiate scaldarvi al calore del senso in essa iscritto; perché in essa vi riconosciate suoi ancestrali protagonisti, vi sentiate chiamati in causa nell'universale tensione alla liberazione, nell'universale tentativo di distinguere e comprendere una verità che passa attraverso le vite degli altri e attraverso la vostra – che agli altri è legata – e, oltre esse, le trascende”.

⁹ Si segnala il testo di E.J. LEED, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna, 1985. Si tratta di un saggio sull'esperienza del soldato di trincea, che torna senza più linguaggio perché annullato dall'esperienza frammentata e dalla costante promiscuità indefinita tra morte e vita, tra cadaveri ed esseri viventi, tra fango e scarti, tra sangue e liquami. La guerra è analizzata come rito di distruzione e annullamento di ogni forma di cultura e struttura umanizzante. La guerra come esperienza della negazione dell'esperienza.

3.2. L'avvento del romanzo, dell'informazione e della fine dell'artigianato

Benjamin descrive poi in particolare tre fenomeni, tre sintomi che si impongono come antagonisti della narrazione: l'avvento del romanzo, dell'informazione e della fine dell'artigianato.

Con il romanzo secondo l'autore nasce una forma di racconto frutto del sentimento ritirato dell'individuo, un racconto intimistico e isolato, interessato a presentare il dettaglio psicologico del vissuto dei personaggi¹⁰. Contraltare del romanzo per Benjamin è la fiaba.

Comune a tutti i grandi narratori [è] la leggerezza con cui si muovono su e giù, come su una scala, sui pioli della loro esperienza. Una scala che affonda nelle viscere della terra e si perde fra le nuvole è il simbolo di un'esperienza collettiva per cui anche la scossa più profonda di ogni esperienza individuale, la morte, non rappresenta affatto uno scandalo o un limite. «E vissero tutti felici e contenti!», dice la fiaba. La fiaba, che è anche oggi la prima consigliera dei bambini, dopo essere stata un tempo quella dell'umanità, continua a vivere clandestinamente nel racconto. Il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe. Dove il consiglio era più difficile, la fiaba sapeva indicarlo, e dove l'angustia era più grave, il suo aiuto era più vicino¹¹.

La fiaba è riconosciuta come quel deposito di *consiglio* che il tempo e la contaminazione tra stili e culture ha poi fatto trasmigrare e residuare in altre forme di racconto, in altri generi narrativi e letterari, in altri media espressivo-artistici¹². La fiaba è qui intesa nella sua forma primigenia, sorta

¹⁰ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Op. Cit.

Benjamin tramite il suo scritto sta portando in evidenza la centralità del raccontare, sta portando l'attenzione del suo lettore verso una pratica mimetica, un fiume carsico che affiora e torna sottoterra, scompare e riappare trasformato in mille rivoli, sotto altre spoglie, ma che per secoli, da quando l'essere umano ha iniziato a comunicare, ha solcato e nutrito le terre da esso lambite. La critica al romanzo portata da Benjamin si può tradurre in una critica alla "chiusura" del libro, al fatto che ha una fine, è un'opera chiusa in cui il lettore trova un senso al quale cerca di scaldare il proprio. Baricco nelle note a commento del saggio scrive "Il narratore non cerca il senso della vita ma piuttosto la morale della Storia. Non cerca il senso di una vita, ma la morale di tutte le vite possibili. [...] Una memoria ad ampio raggio e a bassa definizione." p. 69.

¹¹ *Ivi*, p. 71.

¹² Riguardo al concetto di transgenericità della fiaba si rimanda al capitolo omonimo, in M. BERNARDI, *La voce remota*, ETS, Pisa, 2019.

dall'oralità, nata dalla voce del popolo, dalla voce delle piccole comunità: solo chi sa salire e scendere con leggerezza lungo la scala dell'esistenza dell'umano, dalle viscere della terra fin sopra le nuvole, può proporre racconti dal respiro collettivo in cui possa riconoscersi e quindi costituirsi una *communitas*.

Passando poi al fenomeno dell'informazione, Benjamin denuncia il suo imporsi ed affermarsi, tramite la stampa, come forma dominante di comunicazione interessata alla mera trasmissione di fatti.

Quasi più nulla di ciò che avviene torna a vantaggio della narrazione, quasi tutto a vantaggio dell'informazione. È, infatti, già la metà dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazione¹³.

Breve e superficiale, frammentata, che si impone nella sua credibilità e oggettività, comprensibile e immediata, indipendente dalla sua origine autoriale, riproducibile, storpiabile, che non richiede alcuna interpretazione, nessun coinvolgimento attivo da chi la riceve, l'informazione prende inesorabilmente il posto della narrazione. Gli esseri umani, sempre più difficilmente aggregati in comunità, hanno perso un collettivo sfondo narrativo di senso e, a compensazione di questa assenza, si sono adeguati all'incetta mai sazia di contenuti distanti, disumanizzati, reificati, consumabili: l'accumulo, l'enumerazione di dati, fatti, eventi, titoli, rassicura l'uomo moderno nel suo ritrovarsi estremamente povero d'esperienza.

Questo si lega strettamente al terzo fenomeno descritto da Benjamin, la fine del mondo artigiano. Con la crescente economia fondata sulla produzione industriale, sul capitalismo, sul consumismo, sulla produzione accelerata e in serie di oggetti e materiali omologati destinati alla massa, si fa sempre più debole la sopravvivenza di coloro che invece creano attraverso procedure lente, attraverso tempi di attesa paziente, attraverso un dialogo con la materia che lascia su di essa un segno unico, indelebile, irripetibile: la traccia dell'artista-artigiano.

La narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione. Essa non mira a trasmettere il puro in sé dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto;

¹³ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Op. Cit., p. 24.

ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quella del vasaio¹⁴. Anima, occhio e mano sono collocati in un solo e medesimo nesso. Influenzandosi reciprocamente, essi determinano una prassi. Oggi questa prassi non ci è più consueta. [...] Questa antica connessione di anima, occhio e mano è quella artigianale, che ritroviamo dove è di casa l'arte di narrare. Possiamo anzi proseguire e chiederci se il rapporto che il narratore ha con la sua materia, la vita umana, non sia anch'esso un rapporto artigianale. Se il suo compito non sia proprio quello di lavorare la materia prima delle esperienze – altrui e proprie – in modo solido, utile e irripetibile¹⁵.

Benjamin con queste poche righe ci consegna un'ultima considerazione centrale per la sua argomentazione: il narratore è l'artigiano che si occupa di intarsiare, intrecciare, modellare la materia di cui si compongono le vite umane: le esperienze. Attraverso l'unicità del proprio corpo narrante, del proprio gesto, del proprio stare (la mano); attraverso lo sguardo, il punto di vista, la scelta d'immagine, la scelta dei dettagli e delle sequenze, dei campi larghi o dei primi piani, delle sottolineature o delle elisioni (l'occhio); e grazie infine a quel soffio vitale che lo determina e ne caratterizza il sentire e il pensare (l'anima), il frutto del suo fare artigiano sono opere irripetibili, uniche, caduche: tanto nitide, compatte e durature quanto evanescenti, lievi ed effimere, perché radicate nel divenire, nella vita che è fluire e quindi immanentemente differenza, eterogeneità e insieme compiutezza.

3.3. Morte e accelerazione

D'altronde il centro della trattazione di Benjamin sta proprio nel rapporto che il narratore intrattiene con la morte, nel suo essere corpo caduco, portatore sano di morte in quanto vivente, in quanto parte della storia naturale.

Da molti secoli si può constatare come, nella coscienza comune, l'idea della morte perda progressivamente la sua onnipresenza e icasticità. Nelle sue ultime fasi questo processo si svolge in forma accelerata. E nel corso del XIX secolo la società borghese, con istituti igienici e sociali, pubblici e privati, ha ottenuto un effetto secondario che è stato forse il suo principale scopo inconscio: quello di permettere agli uomini di evitare la vista dei morenti. [...] Una volta non c'era casa, non c'era quasi stanza, dove, un tempo, non fosse morto qualcuno. Mentre oggi, in vani ancora intatti

¹⁴ *Ivi*, p. 37.

¹⁵ *Ivi*, p. 85.

dalla morte, i borghesi “asciugano le pareti dell’eternità”, e, avviandosi al termine della vita, sono cacciati dagli eredi in sanatori e ospedali. Ma sta di fatto che non solo il sapere o la saggezza dell’uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta – che è la materia da cui nascono le storie – assume forma tramandabile solo nel morente. [...]

Questa autorità è all’origine del narrato. La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità. O, in altre parole è la storia naturale in cui si situano le sue storie¹⁶.

Quale autorità resta al narratore, il cui sfondo composito dell’alternarsi di vita e morte viene negato? Se l’esistenza limitata e l’esperienza contemplabile solo nella sua imperfetta fragilità non trovano spazio nel vorticoso avvicinarsi di choc che spezzettano la quotidianità? Cosa resta del racconto se viene meno l’incanto e la meraviglia inscritta nel caduco, del misterico, nell’insvelabile, nell’indicibile?

Tagliapietra nel suo saggio *Esperienza* (2017), raccogliendo l’eredità della riflessione benjaminiana, rivolge la sua analisi verso la contemporaneità, trovando nella *distrazione* un ulteriore sintomo, un indizio che ci permette di accedere a un altro livello di analisi, per una più complessa interpretazione della relazione dell’uomo contemporaneo con la fine e quindi con l’esperienza e la narrazione.

Pervenire all’esperienza, dice Tagliapietra, richiede *attenzione*, specifica concentrazione focalizzata sul presente e sulla tessitura spaziale e di significato in cui l’esperienza presente si colloca: richiede ascolto, capacità di sentirsi, attenzione all’emozione dell’unicità temporale che siamo, vivendo.

Tagliapietra parla di rischio di estinzione dell’esperienza portando in evidenza le minacce che la tecnica nel nuovo secolo ha portato con sé, come già d’altronde Benjamin aveva iniziato a intravedere. La digitalizzazione è la frontiera dei nuovi pionieri, il campo che attualmente richiama costanti e sempre maggiori investimenti per l’innovazione. L’etereo mondo virtuale che si è insinuato e fuso prepotentemente con la nostra esistenza¹⁷ ha trasformato la nostra percezione, la nostra modalità di relazionarci e di comunicare, di rappresentare la realtà, di immaginare il

¹⁶ *Ivi*, p. 44; per approfondimenti ulteriori relativi all’evitamento della morte e del morente: Cfr. P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, BUR, Milano, 2015; D. SISTO, *Narrare la morte. Dal romanticismo al post-umano*, Edizioni ETS, Pisa, 2013; E. MORIN, *L’uomo e la morte*, Erickson, Trento, 2014.

¹⁷ Cfr. L. FLORIDI, *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*, Springer, 2014.

futuro, di raccogliere ricordi passati, di incamerare esperienza e quindi anche di raccontare chi siamo.

Innegabili sono gli apporti alla qualità della vita dell'umanità dovuti alle scoperte e alle innovazioni della tecnica, ma con queste essa ha portato con sé anche ingenti effetti collaterali, uno scotto da pagare in cambio del comfort e del benessere che produce. La digitalizzazione, come ultimo e generalizzato rappresentante dei traguardi della tecnica, è l'emblema della possibilità di risoluzione dei problemi quotidiani attraverso l'utilizzo di strumenti che permettano di ottenere gli stessi (o migliori) risultati in un tempo sempre minore¹⁸. Soltanto un secolo fa il bisogno di acqua in casa, nelle campagne emiliano-romagnole in cui abito, richiedeva di uscire dalle abitazioni, di accedere a un pozzo, di utilizzare una carrucola, un secchio, un bilanciere per poter trasportare un paio di secchi riempiti, una discreta forza muscolare necessaria per portare a termine l'operazione di recupero. Oggi l'acqua corrente facilmente ci fa comprendere quanto l'innovazione della tecnica abbia permesso, sia in termini di risparmio di forze, che in termini di risparmio tempo necessario per rispondere alla necessità. Oggi un qualsiasi bisogno trova sulla rete chi o cosa lo soddisfi, potendo scegliere tra un'infinita offerta di possibilità, al tempo di qualche "scrol", di qualche clic, di qualche rimbalzo tra un'app e l'altra. E il tempo di soddisfazione si accorcia se si possiede un abbonamento *premium* di fidelizzazione. Quel che si vende oggi tramite il web, la vera spesa che siamo disposti a sostenere è quella necessaria a comprare il tempo che sentiamo di non avere.

Lo stesso vale per la comunicazione. Dal messo a cavallo passiamo alla posta, al telegrafo, poi al telefono, alla mail, alla chat, fino allo snap chat: si tratta di un itinerario di accelerazione dei tempi necessari per relazionarsi a distanza, quindi di un percorso di trasformazione delle possibilità di contatto. Oggi ogni significativa esperienza vissuta dall'essere umano occidentale difficilmente scappa alla fotografia, al post, all'elenco di hashtag, ai like e alle reazioni, alla processione di commenti, alla socializzazione in pubblica piazza virtuale. In pochi istanti tutti i propri contatti possono essere spettatori dell'identificativa esperienza: non meno identificativa delle tante altre postate nelle ore precedenti, e nei giorni precedenti, e negli anni precedenti, a supporto della strutturazione virtuale della propria immagine sociale, a favore della visibilità e del riconoscimento da parte della comunità di riferimento. Ma a quale

¹⁸ Cfr. H. ROSA, *Accelerazione e alienazione*, Einaudi, Torino, 2015.

prezzo? Possiamo ancora parlare di esperienza nell'epoca dell'*onlife*?¹⁹ Possiamo realmente parlare di risparmio o guadagno di tempo quando pensiamo alle possibilità che la tecnica in nuce porta con sé?

Ma in che cosa consiste l'inganno fondamentale della Tecnica? Nel perdere tempo. Se dovessimo indicare la più generale funzione della tecnica, quella che appare in tutta la sua evidenza nei prodigiosi dispositivi tecnologici contemporanei – si pensa alla velocità di calcolo dei computer all'odierna accelerazione e rapidità dei mezzi di trasporto e alla quasi istantaneità di molte delle operazioni veicolate dagli strumenti tecnici –, ma che è già implicita, in nuce, nel significato prodigioso dell'invenzione della ruota, essa consiste nella facoltà di risparmiare tempo. La tecnica, cioè, produce scorciatoie. Quello che si poteva fare in un certo tempo ora ne richiede molto meno. E tuttavia la tecnica, come diceva Zeus contro Prometeo, è arte ingannevole. Perché il tempo che prende non lo restituisce più, ossia perché essa non risolve, anzi nasconde, il nostro rapporto con il tempo che siamo, lasciando in ombra e poi facendo dimenticare la necessità del tempo che non passa, ossia la dimensione dell'essere tempo delle nostre singolarità²⁰.

L'ipercinetica vita contemporanea si fonda sulla velocità prodotta dalle scorciatoie fornite dalla tecnica, le quali conducono in direzione diametralmente opposta alla possibilità di vivere il tempo lento dell'esitazione, tipico dell'esperienza: essa richiede indugio, smarrimento, riflessione, paziente attesa e armonizzazione con i tempi che sono gli altri e con i tempi che ogni vissuto richiede per essere avvicinato, riconosciuto, compreso – preso in sé, contenuto –, incorporato – portato dentro al proprio essere corpo –.

Ma, come ricorda Tagliapietra, la tecnologia non è che uno strumento per ottenere un risultato, il mezzo con cui appagare un bisogno sempre più velocemente. Ed è proprio il nostro crescente desiderio di accelerazione che spinge costantemente la tecnologia verso nuovi e ulteriori confini.

Una delle cause che alimenta lo sviluppo tecnologico è quindi il desiderio di accelerazione, il quale, spiega Tagliapietra, non è che un'aspettativa ideologica di tipo escatologico, un'aberrazione dell'idea di esistenza umana che ha radici lontane, già presenti alle origini della modernità: è una tensione al pervertimento della fine, un tentativo di elusione del

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit., p. 49.

tempo e del limite da cui siamo definiti, una rincorsa al raggiungimento del tempo sempre più breve che, portato all'estremo, coincide con la negazione del tempo stesso, quindi con la negazione dell'essere o con l'affermazione della sua eternità.

L'accelerazione, quindi, è un concetto teologico-apocalittico secolarizzato. Non potendo dar conto di quanto ci si sia avvicinati all'ipotetico traguardo futuro dell'éschaton, né credendolo per fede, l'uomo contemporaneo misura sé stesso e si inebria misticamente dell'incremento della velocità con cui percorre di volta in volta i vari tratti della sua esistenza. Coltiva allora la speranza che la approssimazione asintotica all'istante senza tempo prodotta dall'accelerazione conduca al superamento dell'aporìa spaziale dell'orizzonte, così che il futuro non sia soltanto un miraggio utopico, ma l'autentica meta del cammino, l'éschaton, l'utopia concreta finalmente realizzata, finanche, data la progressiva soppressione di ogni durata sensibile, sub specie aeternitatis. Velocità e simultaneità convergono nel mito dell'istantaneità che rivela come l'accelerazione sia in realtà la proiezione temporale del desiderio di uscire dal tempo, ossia la versione immanente e secolarizzata del bisogno religioso di trascendenza e di eternità²¹.

La celebrazione mistificante della tecnica risulta uno dei sintomi forse maggiormente rappresentativi della società occidentale moderna che, radicata in un paradigma neoliberista, riproduce un modello di realizzazione e benessere vincolato alla produttività, all'efficienza, alla performatività, alla forza, alla potenza, alla positività, alla crescita.

Per opposizione l'assenza, la diminuzione, il rallentamento, l'inciampo, la deviazione, l'attesa assumono una connotazione fortemente negativa: dimensioni dell'esperienza evitate, combattute, talvolta addirittura negate. L'accelerazione allora, come processo sociale, culturale e filosofico, è un'ulteriore possibilità interpretativa della tendenza all'evitamento dell'inciampo esistenziale, inevitabile ostacolo al desiderio di controllo sulla natura da parte della ragione strumentale dell'uomo.

Come Bauman asserisce, la decostruzione, il rifiuto della mortalità non è che l'estrema manifestazione di una tendenza al distanziamento e rigetto dell'Alterità.

La spaccatura tra l'io e l'altro tende a costituirsi come assoluta e irrevocabile. La separazione non tradisce la sua relatività nella prospettiva del ritrovarsi. La sua finalità deve essere sostenuta attraverso l'annichi-

²¹ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit., p. 65.

limento materiale e simbolico dell'altro. La trattazione moderna della morte del morente – il codice di comportamento attraverso il quale viene conseguita la “decostruzione della mortalità” moderna – è solo un esempio del modo generalmente antropoemico²² di porre l'altro e di trattare la sua presenza così costituita²³.

La morte, come estrema e insondabile manifestazione dell'alterità, è relegata, ghettizzata, esclusa, e tutto quanto ne porta con sé il ricordo è marginalizzato, fonte di imbarazzo e vergogna: il corpo inadeguato, il corpo malato, la povertà, l'indigenza, la disoccupazione²⁴, la divergenza, la follia²⁵.

L'orrore per la contaminazione che l'uomo primitivo provava nei confronti del cadavere²⁶ è ora diventato terrore per il vivente che porta il marchio della fragilità e che ricorda la natura morente all'uomo contemporaneo malato di *trasmortalità*²⁷. È interessante notare che la paura della contaminazione da parte del cadavere che Morin riconosce nell'uomo primitivo

²² Z. BAUMAN, *Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, Il Mulino, Bologna, 2012. “Claude Lévi-Strauss ha suggerito che una delle differenze cruciali tra il nostro tipo, moderno, di società ed altre società più semplici è che queste sono ‘antropofaghe’ mentre noi siamo ‘antropoemici’: quelle mangiano i loro nemici, noi vomitiamo i nostri. Il nostro modo di trattare l'altro (e quindi, indirettamente, di produrre e riprodurre la nostra stessa identità) è segregandolo, separandolo, scaricandolo nel deposito dei rifiuti, mandandolo giù per lo scarico dell'oblio.” p. 176.

²³ Ibidem.

²⁴ Cfr. P. PIRO, *Perdere il lavoro, smarrire il senso*, Mimesis, Milano, 2018. Per il sociologo, il lavoro su cui si fonda la nostra Repubblica è uno degli snodi centrali su cui si struttura il processo di marginalizzazione ed esclusione di individui dall'esercizio della cittadinanza: la partecipazione attiva alla vita sociale passa necessariamente attraverso un reddito fornito dal lavoro. Quando questo viene meno la persona si trova senza un'appartenenza, senza un impegno che lo renda visibile e riconoscibile agli occhi della società, a rischio di una passività priva di uscita. Il “malato di mancanza di lavoro” è il nuovo paria, lo scarto di una società incapace di riconoscere dignità ed uguaglianza ai suoi cittadini.

²⁵ Cfr. P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, Op. Cit., p. 196. Il morente nella modernità è marginalizzato rispetto ai luoghi della vita domestica e quotidiana, e, come il malato, l'vecchio, l'infermo di mente e il bambino, è esautorato, deprivato della sua autonomia e della possibilità di autodeterminarsi. Viene interdetto e la sua capacità di scelta è annullata. Sono i parenti stessi ad allontanarlo dal mondo e a decidere per lui.

²⁶ Cfr. E. MORIN, *L'uomo e la morte*, Erickson, Trento, 2014, pp. 32-36.

²⁷ Il termine è qui proposto per sottolineare la tendenza contemporanea alla negazione della fine. Il prefisso tras- è qui voluto con accezione al suo significato di mutazione, trasfigurazione, finzione, nascondimento. Volontariamente il termine *Immortalità* non è utilizzato, perché come sottolineato anche da Morin, esso prevede il riconoscimento della morte come istanza determinante.

come paura di perdita della sua individualità, portò le prime società tribali alla strutturazione dei riti funebri, perché attraverso questi fosse garantita l'*immortalità dell'individuo*, perché attraverso l'accompagnamento oltre la soglia gli fosse assicurata la permanenza dell'individualità dopo la morte. La consapevolezza e il riconoscimento dell'individualità (da *individuo*, "non divisibile") del soggetto nel sopraggiungere della fine, ingenerò il desiderio di continuità nell'aldilà, portandolo a riempire la morte di contenuti vitali. Oggi il pensiero laicizzato non solo ha perso interesse nella speculazione sul "dopo la fine", ma ha eliminato la fine stessa, e la paura per il vivente *ferito* risulta essere la paura per lo smascheramento che l'individuo contemporaneo, reso cieco e sordo dalla sua fede trasmortale, rischia di subire da parte del morente/ferito.

La sofferenza e il dolore o sono resi inoffensivi tramite una sovraesposizione mediatica incessante che distanzia, disumanizza e impedisce di poter creare connessioni d'empatia e compassione; altrimenti sono negati, non sono condivisi, vengono celati con vergogna: il dolore non va di moda e mette tristezza, e la tristezza rimanda all'impotenza e alla debolezza, che a loro volta sono nemiche della prestazione e dell'efficienza.

La nuova formula di dominio recita: sii felice. La positività della contentezza scaccia la negatività del dolore. In forma di capitale emotivo positivo, la felicità deve garantire un'ininterrotta capacità di prestazione. L'automotivazione e l'auto-ottimizzazione rendono molto efficiente il dispositivo neoliberista della felicità, in quanto il dominio si fa strada senza grandi fatiche. Il subordinato non è nemmeno consapevole della propria subordinazione. Crede di essere libero. Senza alcuna costrizione esterna, si sfrutta volontariamente credendo di realizzarsi. La libertà non viene oppressa, bensì sfruttata²⁸.

La dominanza del presente sul passato e sul futuro, quindi anche sull'unico futuro certo, si costituisce d'altronde sull'azione continua, sull'affaccendamento, sull'inseguimento del tempo insufficiente, sul prodigarsi per debellare lo scarto inutile che è il vuoto e per mantenere in piedi la magistrale messa in scena dell'uomo performativo²⁹. Uomo che ha celato la sua natura sotto la coltre spessa della produttività, che ha abdicato la sua forma individua in cambio di una schizofrenica apparenza composta da una pluralità di immagini frammentate, che è diventato incapace di esperienza

²⁸ B.-C. HAN, *La società senza dolore*, Einaudi, Torino, 2021, p. 13.

²⁹ Cfr. M. GANCITANO, A. COLAMEDICI, *La società della performance. Come uscire dalla caverna*, Edizioni Tlon, Roma, 2020.

ma che si è dotato – in compenso – di lunghi curricula (rigorosamente *Europass*) di eventi e titoli, che ha smarrito la memoria storica e che non può più fare a meno delle sue molteplici *memorie artificiali* (si pensi a tutti i diversi sistemi di archiviazione digitale a cui deleghiamo il nostro ricordare – calendari, rubriche, fotografie, documenti –). L'essere umano contemporaneo sembra aver dimenticato come si narrano storie in cui ritrovarsi ma non manca di *storie istantanee*, cibo per *follower* invisibili, ciarpame che riempie memorie instabili di *cloud* eterei.

La morte, bandita fuori legge, vergognosa colpa, nemica pubblica del sistema d'inganno che nega la fine, ha sulla sua testa una grossa taglia: vogliamo la morte della morte e l'eliminazione di tutto quanto minacci la nostra sopravvivenza demortale³⁰.

Per mantenere l'autoinganno demortale è necessario ottundere il dolore, limitare ogni effetto provocato dallo scontro con l'Altro, con ciò che spezza l'equilibrio della norma, inerte oasi di benessere: si pensi al crescente utilizzo di farmaci analgesici dall'effetto immediato per evitare anche la più minima quotidiana sofferenza del corpo sintomatico; o al ricorso generalizzato a sostanze psicoattive per risolvere lo scandalo di un sentire vacillante a fronte di una società sempre maggiormente richiestiva, competitiva, giudicante ed escludente. Cresce la tendenza alla ricerca di una distrazione privata e individuale, al ripiegamento sul proprio isolato diritto a una sopravvivenza quanto meno spensierata (priva di pensiero) se non proprio euforica. In una società di omologhi la differenza, che è cifra dell'Alterità, non attrae e non genera significato: i trend identificativi a cui attenersi sono dettati nelle nuove piazze virtuali *social*, ambienti costituiti per ricorsivi rispecchiamenti che non inducano allo scontro con l'eterogeneità e con la complessità di un reale discorso pubblico.

E sempre più forte risulta la richiesta di visibilità, l'appello all'essere riconosciuti soggetti, volto e presenza insostituibile e irripetibile, esistenza legittima a prescindere da ogni performatività: si pensi alla struttura visuale della fotografia *selfie*, rappresentante contemporanea della sovrapproduzione di immagini con cui il soggetto si ritrae reificando sé stesso perché altri

³⁰ Cfr. Prefazione del 2002 di E. MORIN, *L'uomo e la morte*, Op. Cit. Passati diversi anni dalla prima pubblicazione (1950), l'autore rivisita le ipotesi avanzate che grazie alle scoperte della scienza si sono avverate. In particolare Morin parla di *demortalità* come la possibilità attuabile di rimandare indefinitamente la morte dell'organismo umano (attraverso tecniche di rigenerazione – riparazione e sostituzione di tutti i singoli organi), il quale potrebbe così arrivare a perire paradossalmente non più per morte naturale ma solo per morte violenta.

possano non solo consumarne l'immagine, ma facendolo, testimoniare la presenza e restituirvi valore ed adeguatezza.

Alla solitudine del morente rischia di sostituirsi la solitudine del vivente, deprivato della propria morte, del proprio indicibile, del proprio mistero.

Nell'epoca digitale tardo-moderna occultiamo la nudità e la mancanza di senso della vita attraverso un incessante postare, mettere like, condividere. Il chiasso della comunicazione e dell'informazione serve proprio a evitare che la vita si trovi dinnanzi al proprio vuoto angosciante. L'attuale crisi non è racchiusa nella formula "vivere o raccontare", ma nella formula "vivere o postare". La stessa fame di selfie non può essere ricondotta al narcisismo. A portare alla fame di selfie è, più che altro, un vuoto interiore. All'io mancano occasioni di senso che possano dargli un'identità stabile. Al cospetto del vuoto interiore l'io produce permanentemente sé stesso. I selfie riproducono il Sé nella sua forma vuota.

Nella società dell'informazione e della trasparenza la nudità si accentua ulteriormente, fino a diventare oscenità. Non abbiamo a che fare, però, con un'oscenità che riguarda ciò che è rimosso, proibito o nascosto, ma con la fredda oscenità della trasparenza, dell'informazione e della comunicazione: "[...] è l'oscenità di ciò che non ha più segreto, di ciò che è interamente solubile nell'informazione e nella comunicazione"³¹. L'informazione in quanto tale è pornografica poiché è esposizione integrale³².

Destruutturazione della morte, decostruzione dell'affettività e della relazionalità sempre più fluidificata, degradazione del sentire e del sensibilizzare, condanna della differenza e del conflitto, smarrimento dell'autenticità, evanescenza del velo che custodisce l'intimità dell'esperire: l'orizzonte risulta allarmante, non meno né più di quanto lo sia stato in altre epoche probabilmente, ma certo la complessità della realtà che deve essere interrogata e problematizzata reclama una mobilitazione pedagogica urgente.

La vita priva di dolore e munita di costante felicità non sarà più una vita umana. La vita che perseguita e scaccia la propria negatività elimina sé stessa. La morte e il dolore sono fatti l'uno per l'altra. Nel dolore, la morte viene anticipata. Chi vuole sconfiggere ogni dolore dovrà anche abolire la morte. Ma una vita senza morte né dolore non è umana, bensì non morta.

³¹ Cfr. B.-C. HAN, *Psicopolitica. Il neoliberismo e le nuove tecniche del potere*, Nottetempo, Roma, 2016.

³² B.-C. HAN, *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Einaudi, Torino, 2024, p. 36.

*L'essere umano si fa fuori per sopravvivere. Potrà forse raggiungere l'immortalità, ma al prezzo della vita*³³.

È curioso notare come proprio in Inghilterra, nel paese in cui più forte fu lo sviluppo dell'industrializzazione e del capitalismo, – dove quindi più repentinamente si trasformarono le conformazioni delle classi sociali³⁴, i processi di produzione e di alienazione, le forme di aggregazione comunitaria, i mezzi d'informazione di comunicazione e di trasporto –, proprio lì nacque un'opera teatrale per l'infanzia il cui protagonista mezzo bambino e mezzo uccello, all'età di soli 7 giorni, sceglie di volare via dalla finestra per sottrarsi alle aspettative degli adulti, che a lui in eredità stanno lasciando un mondo che si dirige verso il collasso: Peter Pan³⁵ scappa dalla finestra per salvarsi, ma lo fa involandosi verso un mondo di negazione e solitudine, un mondo di gioco infinito senza conseguenze, un al di là festante in cui nessuno mantiene memoria di alcunché: sull'*Isola che non c'è* nessuno sa raccontare storie ed è per questo che Peter ciclicamente torna sulla Terra per cercare una Madre.

³³ B.-C. HAN, *La società senza dolore*, Op. Cit., p. 57.

³⁴ Cfr. F. MORETTI, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino, 2017.

³⁵ J.M. BARRIE, *Peter Pan*, Einaudi, Torino, 2015.

4.

La cura del Limite: il Racconto

*Quando stanno morendo, i cavalli respirano,
quando stanno morendo, le erbe si seccano,
quando stanno morendo, i soli si bruciano,
quando stanno morendo, gli uomini cantano
delle canzoni¹.*

Abbiamo detto essere l'esperienza il sentire la temporalità *sulla propria pelle*. Questo significa che l'esperienza, riprendendo nuovamente il concetto benjaminiano di *Erfahrung*², sia tanto legata al *pathos* del divenire, quanto alla sua accumulazione e traduzione in un'unità intellegibile e soprattutto trasmissibile: un frammento narrativo che mantiene la radice originaria finita del vivente e del vissuto e che, come tempo soggettivato – quindi trasfigurato dalle ombreggiature e dalle sfumature della gradazione emotiva – può essere proposto come via di sensificazione del fluire della vita.

La dimensione dell'evento e quindi quella dell'esperienza non possono essere espresse per via analitica, mediante un qualche procedimento logico dimostrativo, ma possono soltanto essere descritte mediante uno sviluppo temporale che si articola secondo una trama. Da questo punto di vista si potrebbe senza dubbio sostenere che l'esperienza è allora temporalità narrata³.

La sola modalità di comunicare il tempo che l'uomo è, il suo svolgersi e mutare, è il racconto: quella forma di linguaggio ordinata in trame, che raccoglie in unità complesse parti disomogenee e frammenti slegati, e che

¹ V. CHLEBNIKOV, *47 poesie facili e una difficile*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata, 2009, p. 12.

² Cfr. W. BENJAMIN, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Op. Cit. pp. 9-47.

³ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit. pp. 249-250.

consente una scansione coerente e consequenziale tale da restituire senso alle parti alla luce dell'unità racconto.

Il tempo della vita si trasforma in tempo del racconto, attraversando quella distanza d'astrazione che permette la *mimesi*⁴ delle costanti spaziotemporali, che permette quindi di tenere insieme inizio e fine nella stessa unità:

Alla frammentazione e al decadimento della vita all'interno della modernità, Heidegger contrapporrà "l'estensione dell'esistenza totale [...] in cui l'Esserci [termine ontologico per indicare l'essere umano – N.d.A.], in quanto destino tiene 'inclusi' nella propria esistenza la nascita, la morte e il loro 'fra'"⁵. L'essere umano non esiste nella forma di una successione di realtà momentanee. Non è un essere momentaneo. La sua esistenza abbraccia l'intero arco temporale che si estende dalla nascita alla morte. Poiché viene meno un orientamento esterno allo scorrere dei singoli momenti, poiché viene a mancare un ancoraggio narrativo all'essere, l'essere umano deve darsi da sé la forza per contrarre in un'unità vivente l'estensione temporale tra la nascita e la morte, un'unità che attraversa e abbraccia tutti gli eventi e tutti gli accadimenti.

La continuità dell'essere viene garantita dalla continuità del Sé. La "stabilità del Sé-stesso"⁶ costituisce l'asse temporale centrale che deve proteggerci contro la frammentazione del tempo⁷.

Solo nel racconto possiamo conservare la "stabilità del Sé stesso" nonostante la differenza che il soggetto diveniente, caratterizzato da continue nascite e morti, porta in sé.

Per quanto infatti l'espressione del tempo richieda il dispiegarsi in sequenzialità, nella dimensione narrativa non vi sono norme di circolazione, quindi non sussiste l'obbligo di marcia in un senso unico: le storie possono essere ripercorse a ritroso, possono rallentare, tramite digressioni e diversioni, possono giungere alla paralisi, o, al contrario, accelerare, sintetizzare, elidere, ripetere, ribaltare, essere riraccontate da altri punti di vista, da altri tempi verbali. La necessità di struttura e di ordine imposti dal *plot* può essere completamente messa in discussione, senz'altro rimarcare se non la sua necessità. Anche nel *no-sense* della destrutturazione, come attacco alla trama tradizionale, tipico della letteratura post-

⁴ Cfr. P. RICOEUR, *Tempo e Racconto*, Vol. 1, Op. Cit., p. 147 sgg.

⁵ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Op. Cit., p. 459.

⁶ *Ivi*, p. 383.

⁷ B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, Op. Cit. pp. 25-26.

moderna⁸, non si può che rintracciare una critica e una denuncia di mancanza di riferimenti, una dichiarazione di smarrimento e straniamento che, per assenza, porta con sé una implicita richiesta di leggibilità, di consequenzialità, di ricerca di un *new sense*, di una nuova trama, riconfermandone l'irriducibile necessità.

La narrazione è l'unica macchina del tempo di cui siamo realmente dotati, è lo strumento attraverso cui possiamo registrare e recuperare quella discontinuità che darà avvio al percorso necessario a raggiungere un nuovo stato di ordine e quiete.

La trama inizia (o deve dare illusione di iniziare) al momento in cui la storia, o la "vita", obbedendo a qualche stimolo, passa da uno stato di quiescenza a uno stato di "narrabilità", a una condizione di tensione, di inquietudine, che esige appunto di essere raccontata. Si è accennato più sopra al desiderio narrativo, lo stimolo che crea il "raccontabile" come condizione di tumescenza, attrazione, ambizione, ricerca, e che spinge il racconto a tendere verso il futuro⁹.

In quanto rappresentazione, il racconto è sempre *ri-presentazione*, è rievocazione nel presente di qualcosa che è necessariamente già stato, o che nella simultaneità dell'enunciazione diviene sincronicamente trascorso e superato. Così la narrazione, essendo strumento di rievocazione e riedizione del passato, è la forma attraverso cui, sottraendo le esperienze all'erosione del tempo inarrestabile, è possibile salvaguardare la vita dall'oblio: la narrazione è la forma più umana di resistenza alla morte.

Elias Canetti definisce lo scrittore e, quindi, il narratore come il custode delle metamorfosi. La bellissima definizione significa la capacità dell'arte della narrazione non solo di trasmettere, ma anche di salvaguardare le esperienze, ossia di preservare il mondo dalla definitività della morte, dall'inerzia della naturalità fisica e dall'oblio che essa porta con sé, di arginare e combattere la dissoluzione di tutte le cose che il tempo del mondo, il tempo dell'ontologia e del cosmo, implica. Il custode delle metamorfosi custodisce in questo modo la vita¹⁰.

⁸ Si fa riferimento a una vasta rosa di opere che P. BROOKS, nei due capitoli conclusivi di *Trame*, Einaudi, Torino, 2005, rispettivamente «La narrazione incredula» e «Finali di partita e studio del plot», analizza in dialogo con l'opera *Absalom, Absalom!* (1936) dell'americano W. FAULKNER.

⁹ P. Brooks, *Trame*, Op. Cit., p. 113.

¹⁰ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit., p. 252.

4.1. Trame del divenire

Peter Brooks, interpellando le opere di Sigmund Freud riferite al desiderio, all'*eros* e al *thanatos* e alle corrispettive pulsioni di vita e di morte¹¹, propone diverse vie interpretative della funzione della trama e della narrazione, analizzando la dinamica di *coazione a ripetere*: dinamica tipica del racconto quindi della vita psichica. Tra le diverse vie interpretative, in particolare due risultano utili alla nostra argomentazione.

La prima vede la ripetizione¹² come possibilità di assunzione di potere nei confronti di un finale che è dato, una forma di rifiuto della passività nel giungere alla conclusione, per rendersi attivi nei confronti di un finale che non potremo mai effettivamente raccontare né controllare: il nostro. La scelta di giungere attivamente a una fine, potendola superare e ripetere, sperimentare e risperimentare, darebbe la possibilità di accedere alla funzione anticipatoria del racconto, ponendo uno sguardo e quindi una forma di controllo e dominio su quel finale che nella realtà non potremo mai vedere¹³.

La seconda vede invece la ripetizione come processo di legatura o imbrigliamento per la creazione di una condizione di energia mantenuta costante, tale da consentire la conquista di forme di controllo e la possibilità di differimento¹⁴. La trama risulterebbe il susseguirsi di tentativi di diversione e ritardo del finale, la posticipazione del raggiungimento dell'appagamento della pulsione, il differimento della liberazione delle energie date da una risoluzione immediata, per il conseguimento di una gratificazione finale più intensa. Ed essendo la morte *meta di tutto ciò che è vivo*¹⁵, il racconto non sarebbe che la diversione del desiderio dell'inizio per il suo finale: attraverso la ripetizione possiamo procedere tornando indietro, avanzare retrocedendo, perché se da un lato la pulsione di morte tende al finale, proprio il desiderio per il piacere del finale ricerca nella ripetizione del passato, il ritardo dell'appagamento.

¹¹ Cfr. S. FREUD, *Opere. Volume 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti* (1924-1929), Bollati Boringhieri, Torino, 1978.

¹² Si pensi alla triplicazione tipica del fiabesco, alla ripetizione di formule narrative, al ripresentarsi di funzioni riconoscibili, all'incessante richiesta di repliche da parte dell'infanzia con il suo "Lo racconti un'altra volta?"

¹³ Cfr. P. BROOKS, *Trame*, Op. Cit. pp. 105-109.

¹⁴ *Ivi*, p. 111.

¹⁵ S. FREUD, *L'io e l'Es e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977, p. 224.

Le pulsioni di conservazione intervengono per assicurare che l'organismo possa seguire il suo cammino verso la morte, scoraggiando ogni tentativo di ritornare allo stato inorganico che passi attraverso scelte non immanenti all'organismo stesso. In altre parole, l'organismo desidera morire a modo suo, e deve lottare contro eventi (o pericoli) che lo aiuterebbero a raggiungere la sua destinazione troppo in fretta, in una specie di cortocircuito¹⁶.

Ne emerge che la trama, come la vita, risulti essere *tensione verso* e insieme *repulsione da* le istanze della fine, alle quali giungere per recuperare lo stato di quiete perduto e rileggere così il percorso alla luce del finale a cui il percorso stesso ha condotto.

La *resistenza al cambiamento* e la *sete di senso*, che la trama nella sua completa incompiutezza può momentaneamente placare, sono i due motori che nelle riflessioni di Brooks possiamo riconoscere come propulsivi del dinamismo affabulatore.

A proposito dei motori che danno avvio all'arte – quindi al racconto – e a proposito dell'ineffabilità del valore di questa, Bauman scrive, nella sua ultima lezione:

L'arte è qui con noi, proposta con determinazione, resa assolutamente indispensabile, irresistibile, proprio dalla dualità di disperazione e speranza. Questi sono i maggiori motori dell'arte. E l'arte ha una grande missione nel mondo: quella di ispirare e spingere le persone a continuare il lungo viaggio verso l'idea di dignità umana. Si è scoperto che solo l'uomo – ma tutti gli uomini universalmente – possiede l'idea di dignità che consiste nella capacità di pensare, analizzare criticamente e andare nel profondo delle cose.

Ebbene, in che modo tutto questo può essere fatto dall'arte? Rendendo, io credo, nuove le cose che ci appaiono ormai familiari, cose che sono così evidenti che spesso non si notano più: ed è proprio questa la funzione dell'artista, quella di ricordarcelo. Questa è la connessione, il legame tra le cose. E quando l'arte funziona ottiene anche la trasformazione contraria, ossia muta cose sconosciute in cose familiari. L'ignoto che si nasconde dietro le quinte, difficile da vedere, che è occultato con grande attenzione o con malignità, coperto, negato semplicemente troppo complesso per essere compreso senza un aiuto¹⁷.

¹⁶ P. BROOKS, *Trame*, Op. Cit., p. 112

¹⁷ Z. BAUMAN, *L'ultima lezione*, Laterza, Roma-Bari, 2018, pp. 16-17.

In quest'estratto emerge un altro aspetto fondamentale caratterizzante l'arte, e quindi la narrazione, come via pienamente e solamente umana di significazione e risignificazione dell'esperienza. Possiamo pensare la narrazione, insita in ogni atto comunicativo o artistico, come uno spazio di restaurazione e ricomprensione dell'esperito, una frontiera mobile in cui la *disperazione dell'ormai* può essere ritradotta nella *speranza del non ancora*: un luogo di contemplazione del *poco* e del *piccolo* dimenticato, di esaltazione del *particolare* smarrito e dell'*inutile* svalutato, di ricerca dell'*autentico* sbalzato e sotterrato dalla chiacchiera e dallo strapotere dell'attuale, di riappropriazione della *complessità* resa inavvicinabile dalla più ammaliante e fruibile *banalità*.

L'arte e il racconto possono essere quel limite che restituisce valore e significato all'esperienza riportando alla luce i legami che determinano e tengono insieme i vissuti, facendo emergere i particolari nascosti, che diversamente la dinamica di fruizione e oggettificazione degli enti relegherebbe all'indifferenza.

La narrazione può essere quella dimensione capace di farci riappropriare della natura *estetica* dell'esperienza (dal greco αἰσθητικός, *ciò che concerne la sensazione, il sensitivo*), capace di restituirci *il sentire* di quel quotidiano vivere che rischia, altrimenti, la desolante *anestetizzazione*.

Tramite l'arte del racconto possiamo abitare quella zona di cura delle storie e di cura per il senso che le storie stesse tentano di custodire.

A tal proposito Peter Brooks, proponendo il parallelismo tra relazione analista-paziente e relazione lettore-opera letteraria, analizza il processo di ricostruzione e rivisitazione del narrato del paziente da parte dell'analista: questo processo *deve aiutare il paziente ad ascoltare il discorso del desiderio per poterne cogliere la vera intenzionalità. L'analista mira a una rievocazione più precisa e ordinata del passato, non più ripetuto in modo ossessivo e insistentemente riprodotto nel presente, ma riordinato in una narrazione retrospettiva*¹⁸.

Perché questo processo avvenga deve verificarsi il *transfert* da parte del paziente, per il quale, l'analista con cui dialoga *diventa l'oggetto vicario di tutti i suoi precedenti investimenti affettivi e di desiderio, e la situazione di dialogo diventa ripetizione di rielaborazione di un passato non ancora sublimato e posto in relazione corretta e terapeutica con il presente*¹⁹.

¹⁸ P. BROOKS, *Trame*, Op. Cit., p. 238.

¹⁹ *Ivi*, p. 237.

Grazie al transfert, il desiderio del paziente è ascoltato, compreso nella sua intenzionalità, depurato di tutte le forme di censura e nascondimento che la civilizzazione ha imposto alla sua forma e, riattualizzato, è reso vivo e vivificante dal lavoro di ritraduzione e conduzione dell'analista:

Coesistono dunque al tempo stesso nella dinamica del transfert l'impulso a portare il passato al tempo presente, ad attualizzare il desiderio passato, e l'urgenza contraria di renderlo definitivamente tale e di porre fine alle sue insistenze riproduttive nel presente, costringendo il paziente a capire che il passato è passato e a incorporarlo nel presente ma appunto come passato, in modo che la vita possa continuare. "La traslazione", scrive Freud più avanti, "crea così una provincia intermedia fra la malattia e la vita, attraverso la quale è possibile il passaggio dalla prima alla seconda"²⁰.

Il transfert è per Freud quindi quella sorta, ancora una volta, di regione liminale di finzione narrativa, nella quale è possibile attivare transazioni tra la malattia e la vita, tra il passato e il presente, tra la censura e la manifestazione del desiderio.

Allo stesso modo l'opera letteraria può essere pensata come spazio transferale, di transizione, in cui gli investimenti del desiderio dello scrittore e quelli del lettore si incontrano, in cui il desiderio del lettore può essere ritradotto e attualizzato, risuonando nei giochi retorici dello scrittore, il quale è stato capace di aggirare (spesso inconsapevolmente) le coperture censorie civilizzanti attivate nei confronti del desiderio indicibile, e di riproporre quest'ultimo dentro una cornice metaforica trasfigurante la potenza perturbante.

Nel transfert, il desiderio passa attraverso quel che Lacan chiama "la deriva del significante"; entra a far parte dell'ordine simbolico, dove può essere riordinato, riletto, riscritto. Anche se è possibile pensare ad altri modelli di transazione, quello del transfert psicoanalitico presenta il vantaggio di immaginare un incontro produttivo fra parlante e ascoltatore, testo e lettore, e di suggerire come la loro interazione possa aver luogo in un medium speciale e artificiale, che ubbidisce alle sue regole – quelle dell'ordine simbolico – e pure si confronta in modo attivo e vitale con le storie e le intenzioni formulate dal desiderio²¹.

²⁰ Ivi, p. 239.

²¹ Ivi, p. 245.

Emozioni vissute nel passato, durante la lettura e l'immersione nelle immagini del teatro della mente, possono essere richiamate e rivissute, e divenire così *presente*, con la consapevolezza che l'incontro è, appunto, *mediato* e avviene nella regione del *come se*: ciò che è riesumato non sono che spettri e feticci, i quali però riportati a vita nuova generano modificazioni reali sul presente emotivo e psichico del lettore che, tornato in porto dalla navigazione illusiva, non potrà certo dirsi uguale a prima.

Similmente, risulta necessario considerare allora un'altra dinamica psichica fondamentale per chiunque si occupi di racconto: si tratta del *processo di identificazione*²² che in questo caso analizziamo come dinamica che si instaura tra lettore e personaggi del testo letterario.

In *Freud, la letteratura e altro*²³, Mario Lavagetto tratta, nell'impianto di una dissertazione dedicata a *la Terza Persona* – lettore fantasmatico, sintesi dell'incontro tra opera e infiniti lettori possibili –, del rapporto tra opera e spettatore, intitolando il paragrafo “Nulla ti può accadere”. L'autore trae da diversi scritti freudiani le dimensioni che contraddistinguono l'identificazione: prima tra tutte il *gioco*, seguita dal *sensu di sicurezza* e infine il *piacere*, che però comporta un compromesso.

L'assistere come spettatore partecipa al ludo scenico da all'adulto ciò che il gioco da al bambino, la cui esitante attesa di potere emulare l'adulto trova in tal modo soddisfazione. Lo spettatore vive troppo poco intensamente, si sente “misero, uno al quale nulla di grande può accadere”; da tempo ha dovuto soffocare o meglio rivolgere altrove la sua ambizione di porre se stesso al centro della macchina mondiale, vuole sentire, agire, plasmare tutto a sua volontà: in breve essere un eroe; e gli autori e gli attori teatrali glielo consentono, permettendogli di identificarsi con un eroe. Gli risparmiano al tempo stesso qualcosa, giacché lo spettatore sa che il condursi in tal modo da eroe arrecherebbe dolori, sofferenze e gravi apprensioni, le quali annullerebbero il godimento; sa anche che ha una sola vita e che forse potrebbe soccombere in un'unica lotta del genere contro le avversità. Perciò il suo godimento ha come presupposto l'illusione, ossia l'attenuazione della sofferenza, dovuta alla certezza che in primo luogo chi si agita e soffre là sulla scena è un'altra persona e che, in secondo luogo e in definitiva, si tratta solo di un gioco da cui non può derivare alcun danno per la sua sicurezza personale [...] È lo stato pro-

²² Cfr. Insieme ai testi di Lavagetto e Freud citati nelle prossime note si fa rimando alla consultazione di G. ALFANO, G. COLANGELO, *Il testo del desiderio*, Carrocci Editore, Roma, 2018.

²³ M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino, 1985.

*meteico dell'uomo, ma frammisto alla disposizione mediocre a lasciarsi temporaneamente placare da una soddisfazione fugace*²⁴.

Il primo aspetto che ci interessa, del testo di Freud qui riportato, è, come anticipato, il *gioco*.

Il lettore o spettatore accetta una contrattualità, tipica del gioco, per la quale il *principio di realtà* è momentaneamente sospeso, in nome del *principio di piacere*: la delega dell'azione ai personaggi letterari permette una simulazione virtuale, attraverso la quale è possibile superare i limiti imposti da quel principio di realtà che diversamente condurrebbe alla frustrazione della realizzazione del piacere.

Il lettore, identificato nell'eroe, può vivere così, virtualmente appunto, un'esperienza surrogata, in totale *sicurezza*: può affrontare rischi e pericoli, glorie ed onori, vittorie e sconfitte, conquiste e perdite, nella certezza che “*nulla gli può accadere*”, *grazie all'invulnerabilità dell'eroe che lo ha contagiato e lo ha reso, a sua volta, invulnerabile, fratello di Achille o di Sigfrido*²⁵.

E proprio l'invulnerabilità, la possibilità di sopravvivere alle ripetizioni, è la cifra del piacere che il contratto offre, ma a un prezzo: il doloroso riconoscimento della finitezza e precarietà della vita che, nella realtà, è una sola e che, inoltre, visti i suoi limiti, comporta qualche frustrazione per l'accesso negato e impossibilitato a tutte le vite alternative a cui l'essere umano, dal desiderio plurale e multiforme, è obbligato a rinunciare.

Il desiderio di immortalità che l'uomo, incapace di pensare la propria morte, nutre al lume delle pagine in cui sprofonda, sulle spalle dell'eroe, è allo stesso tempo interrogato se non infranto dalla fugacità dell'identificazione: finita la lettura, morto l'eroe, resta l'incommensurabile distanza tra noi e il personaggio, tra virtuale e reale; si torna così alla vita mortale e limitata ma risignificata.

E siamo portati, in modo assolutamente naturale, a ricercare nel mondo della finzione, nella letteratura, nel teatro, ciò che nella vita reale abbiamo respinto. Lì noi troviamo ancora degli uomini che sanno morire e danno la morte ad altri.

Là soltanto si verifica la condizione che sola potrebbe riconciliarci con la morte: e cioè la conservazione attraverso tutte le traversie dell'esistenza, di una vita, la nostra, come tale intangibile.

È troppo triste che nella vita le cose possano svolgersi come in una partita di scacchi, dove una mossa falsa può costringerci ad abbandonare il

²⁴ *Ivi*, p. 356.

²⁵ *Ivi*, p. 358.

gioco: con l'aggravante che qui non possiamo contare su una seconda partita, sulla rivincita. Nel campo della finzione troviamo invece quella pluralità di vite di cui abbiamo bisogno. Moriamo nella nostra identificazione con un eroe, ma nondimeno gli sopravviviamo e siamo pronti a morire una seconda volta, in modo altrettanto innocuo, con un altro eroe²⁶.

L'identificazione risulta allora un processo non solo di riconoscimento e rispecchiamento, ma anche di rivisitazione dei significati: lo spettatore/lettore/ascoltatore di una storia, interpellato dall'alterità del testo, è invitato a una negoziazione tra desiderio ed esperienza, tra aspirazioni e limiti, tra rassicurazioni e disconferme, tra illusioni e disillusioni.

Ci identifichiamo e reidentifichiamo per vivere tutte le vite che ci sono precluse o per nutrire la speranza del cambiamento, cogliendo avidamente quanto ancora non ci è dato sperimentare come opportunità alternativa in potenza, conservata nel cassetto segreto, come possibilità futura sopita dalla contingenza. Ci identifichiamo per fuggire l'unica possibilità più propria che potrebbe soddisfare la nostra naturale tensione verso il finale che, al contempo, minaccia l'estinzione definitiva di tutte le ipotesi di pluralità segretamente agognate.

Proprio perché riconcilia con la morte l'opera d'arte rappresenta un'esperienza di lutto, che si consuma e si estingue nei tempi di una rappresentazione o di una lettura. Lo spettatore smarrisce l'eroe e sé stesso, ma resta l'unico a cui nulla può accadere. La sua immunità è assoluta; la sua identificazione, come ho già sottolineato, è costantemente revocabile e in questo consiste la sua specificità: è caduca, se vogliamo precaria, ma questo – ci suggerisce Freud – le conferisce un "valore di rarità nel tempo"; ne fa uno scudo, un mezzo perché la morte appaia come una divinità riconciliata²⁷.

Il racconto che è arte evocativa, arte che rende presente ciò che è assente, arte che nasce come risposta compensatoria e diversiva a rinunce e negazioni imposte dai limiti del reale, proprio con l'assenza, la morte, i limiti e le rinunce riconcilia. Così come permette di attraversare i finali sopravvivendogli, altrettanto educa a lasciare andare, a perdere qualcosa ogni giorno, a perdersi un poco ogni giorno: è spazio tanto di conservazione, stabilità, unità e memoria quanto di smarrimento e straniamento; tanto di accettazione quanto di rivolta dell'uomo prometeico.

²⁶ S. FREUD, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte, e scritti 1915/1918*, Newton Compton Editore, Roma, 1976, p. 33.

²⁷ M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Op. Cit., p. 359.

4.2. La cura nel racconto

Prendiamo ora in esame un estratto da un racconto scritto da Antonia Byatt, intitolato *La storia della principessa primogenita*²⁸, qui chiamato in causa come magistrale esempio di metanarrazione, come rappresentazione del racconto che cura e si prende cura della esistenza limitata del vivente, che si prende cura della ferita esistenziale degli esseri umani, erranti viaggiatori nelle trame del divenire.

*Così la principessa sollevò il cesto, infilò di nuovo i piedi gonfi nei sandali e si rimise in cammino, a sinistra e ancora a sinistra. Ed ecco, tra i cespugli, una luce danzante, molto gialla, molto calda. Proseguì ancora, e vide, lontano, lontano in fondo a un sentiero cosparso di radici aggrovigliate e pietre taglienti, una finestra tra i rami, dove bruciava ferma una candela. E sebbene mai, nella sua vita protetta, si fosse avventurata nel buio, sapeva di aver visto, con infinita speranza, e calore e sollievo, e un minor brivido di paura, ciò che innumerevoli viaggiatori sorpresi dalle tenebre avevano visto prima di lei – seppur su uno sfondo blu-notte e non verde-notte – e si sentiva tutt'uno con quegli esuli smarriti e quei viandanti in cerca di un rifugio*²⁹.

La principessa primogenita è la protagonista di una fiaba letteraria in cui Byatt, erudita studiosa e accademica oltre che portentosa scrittrice, ripropone, non solo le strutture classiche del racconto fiabesco, ma nel farlo le rende oggetto stesso di analisi e narrazione. In questo caso, dopo diverse traversie, scelte sbagliate e incontri, la protagonista si trova, smarrita, a condividere la sorte dei tanti esuli viandanti in cerca di riparo che, dall'alba dei tempi, attraversano boschi esistenziali e narrativi; alla ricerca della soluzione a un problema che li ha condotti lontano dai luoghi sicuri della propria dimora: viandanti al centro della costruzione di quel viaggio-avventura-trama che alla quiete tenta di ricondurre il disequilibrio generativo del racconto-viaggio stesso.

– Non è la capanna del taglialegna? – chiese allo scarafaggio. E lui con un sospiro, – No, no, è l'Ultima Casa, dove noi siamo diretti. E di corsa, inciampando, saltando, correndo più in fretta, in men che non si dica la principessa raggiunse la piccola casa, che era fatta di pietre muschiose, con un tetto d'ardesia sopra le basse grondaie e una solida porta di legno sopra

²⁸ A. BYATT, «La storia della principessa primogenita» in *Tre storie fantastiche*, Einaudi, Torino, 1995.

²⁹ *Ivi* p. 136.

un gradino bianco. Dal camino usciva un buon odore di legno bruciato. A un tratto la principessa ebbe paura – si era abituata alla solitudine, ad arrangiarsi lungo il cammino e procedere senza indugi – ma bussò, e attese. Venne ad aprire una vecchia. Indossava un comodo abito grigio e aveva un viso aguzzo coperto di linee sottili come una ragnatela tessuta dalla sua storia, un viso risoluto, pensoso e sorridente a un tempo. Sotto rosse palpebre socchiuse aveva penetranti occhi verdi, e una corona di capelli straordinariamente lucenti, grigio ferro, argento e bianco luminoso tessuti insieme. Quando aprì la porta la principessa si sentì svenire per il meraviglioso profumo di pane appena cotto che ne usciva, misto ad altri odori squisiti, mele al forno con cannella, torta di fragole, zucchero appena caramellato.

– Vi aspettavamo – disse la vecchia. – Abbiamo messo la candela alla finestra ogni sera nell’ultima settimana, per voi. Prese il cestino della principessa e la fece entrare. Nel camino ardeva un bel ceppo, sopra un giaciglio di ceneri scarlatte, e c’era un lungo tavolo bianco di legno, e sedie dipinte in colori scuri lucenti, e d’ovunque c’erano occhi, spalancati, ammiccanti, scintillanti. [...] una massa di creature in movimento, serpenti e cavallette, coleotteri e bombi, topi e arvicole e gufi e pipistrelli, una donnola e alcune mantidi religiose. C’erano anche creature più grosse – gatti e ratti e tassi e micini e una capretta bianca. Si udiva un indistinto, pacifico, vivace squittio e stridio di vocine, esclamazioni di caldo benvenuto. In un angolo della stanza c’era un fuso e in un altro un telaio, e la vecchia aveva appena deposto un complicato scialle cui stava lavorando all’uncinetto, con avanzi di lana che estraeva da un canestro color arcobaleno³⁰.

L’*Ultima Casa* a cui si è diretti è la vera meta della peregrinazione: il luogo della trasformazione, il centro dello spazio liminare dei riti iniziatici: è il corrispettivo universale³¹ della casetta di pan pepato, della casa dei sette nani, della casa dell’orco, della casa della Baba-Jaga su zampe di gallina, la casa dimora del racconto che è in sé esperienza iniziatica. A confermare e sostenere questa ipotesi altri due indizi fondamentali. Una vecchia, custode della soglia tra l’aldiqua e l’aldilà, custode delle trame, custode degli orditi, che porta sul suo corpo la traccia lasciata dalle storie che la compongono e l’hanno attraversata, che sulla sua superficie

³⁰ *Ivi* pp. 136-137.

³¹ Per approfondimenti sulla correlazione esistente tra riti iniziatici e i temi ricorsivi e costitutivi del racconto fiabesco: Cfr. V.J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Editore Boringhieri, Torino, 1981; Cfr. M. WARNER, *C’era una volta. Piccola storia della fiaba*, Donzelli, Roma, 2021; Cfr. M. BERNARDI, *La voce remota*, ETS, Pisa, 2019.

esterna, sulla pelle del suo volto, ha intessuto una ragnatela, un deposito intrecciato, di *esperienze*.

Una vecchia, Signora delle creature e degli elementi, dea Madre della tessitura, che intreccia all'uncinetto una moltitudine di variopinti avanzi di esistenze (Scarti? Eccedenze conservate? Scampoli inutili e dimenticati? Tutto si tiene...).

– Una di voi ha bisogno di essere rifocillata, – disse la vecchia, – e tre hanno bisogno di cure.

Così la principessa sedette davanti a una buona zuppa, e pane fresco, e torta di frutta con panna grassa e un boccale di sidro frizzante, e la vecchia depose sul tavolo le creature e prese a curarle a modo suo. Il modo consisteva nel far raccontare a ciascuno la storia delle proprie ferite, e mentre loro raccontavano, lei applicava unguenti e gocce con minuscoli pennelli di piume e spilli d'osso: distese e immobilizzò con una stecca la coda dello scorpione che intanto raccontava delle sue ferite con voce raspante; pulì e cucì la ferita sulla testa del rospo con fili che sembravano di ragnatela, e districò i fili che attorcigliavano lo scarafaggio con uncinelli e pinzette pressoché invisibili. Infine chiese alla principessa di raccontare la sua storia, cosa che la principessa fece meglio che poté, rivivendo il momento in cui si era resa conto che era destinata a fallire nella sua impresa, imitando il raschio dello scorpione, il gracidio ansante del rospo, e il flebile mormorio dello scarafaggio. Portò i pericoli della foresta davanti al calore del fuoco, e tutte le creature rabbrivirono al pensiero delle frecce del cacciatore, le trappole dell'uccellatore e l'ascia del taglialegna. E raccontando, la principessa provava grande piacere nel ricostruire con precisione i fatti, uno dopo l'altro, e trovare la parola giusta e perfino – arrivò a tanto – il giusto movimento per proiettare ombre di rami e di figure sulla parete, oltre la luce guizzante del camino e la pozza gialla della candela. E quando ebbe finito ci furono applausi d'ogni genere, armoniosi batter d'ali, clac-clac di mandibole, scricchiolii e schioccare di lingue³².

C'è un riferimento al legame tra nutrimento e narrazione: un rimando a quando il raccontare era la via di comunicazione necessaria per la sopravvivenza del clan, il modo per mettersi in concerto sulle tracce di una comune preda, o ancora un rimando al narratore orale, che per mestiere tentava di alleggerire le pene del popolo in cambio di un tozzo di pane, o che nelle corti grazie al riso dei potenti si garantiva la sopravvivenza.

Come insegna Sherdazade, si racconta per restare in vita e poter così continuare il racconto.

³² *Ivi* pp. 137-138.

La vecchia inizia così il suo rito di cura: nella prossimità sono accolti i corpi feriti e le storie delle ferite stesse, del percorso che ha condotto a ciascuna frattura, a ciascuna delle irruzioni della differenza e della diversione.

La principessa primogenita non si sottrae all'esercizio dell'arte narrativa, fino a farla propria, a provare un primordiale piacere nel trovare le parole giuste, le parole esatte, le parole necessarie, accompagnate dal gesto del corpo: la presenza del narratore dà corpo al racconto, lo rende visibile, tangibile, voce viva.

– Sei una narratrice nata, – disse la vecchia. – Hai avuto il buon senso di capire che eri dentro una storia e la sensibilità di capire che potevi cambiarla in un'altra. E la saggezza tutta particolare di riconoscerti vittima di un maleficio – che è anche una benedizione – che rende la fiaba assai più interessante per te delle cose che l'hanno prodotta. Certe giovani donne non avrebbero mai dato ascolto ai racconti delle creature sul taglialegna, si sarebbero ostinate a scoprirlo da sole. E forse sarebbero state sagge, o forse sciocche: quella è la loro storia. Ma tu hai dato ascolto allo scarafaggio, hai lasciato la strada principale e sei arrivata fino a qui, dove collezioniamo storie e filiamo storie e rammendiamo quello che possiamo e indaghiamo in ciò che non possiamo, e viviamo tranquilli senza cercare di cambiare il mondo. Non abbiamo storie nostre qui, siamo liberi, come sono libere le vecchie donne, che non devono preoccuparsi di principi e regni, ma ballano da sole e si interessano alle creature³³.

Nell'*Ultima Casa*, nella casa dimora del racconto dei racconti, si impara che le trame possono essere cambiate, perché spesso i racconti indugiano proprio sulle strade proibite, sulle soglie vietate, sulle porte chiuse ai non addetti. Si scopre che i malefici custodiscono sempre anche un lento rivelarsi di occasioni, di aperture alla novità incalcolabile. E infine che l'arte del racconto è arte umile ma che può restituire la libertà: portando alla consapevolezza che il viaggio e il modo in cui lo si compie – e lo si racconta – sono sempre frutto di una scelta personale ed emancipativa.

La storia della principessa narratrice ci conduce a un'altra *esperienza narrativa* che si è imposta nella mia storia professionale, nell'incontro con educatrici ed educatori, pedagogiste e pedagogisti, in tanti servizi – nidi d'infanzia e scuole dell'infanzia – del territorio bolognese in cui ho lavorato e con cui tutt'ora collaboro. Parlo di *esperienza narrativa* riferendomi a un prodotto editoriale e letterario che al pubblico dei lettori è noto come un

³³ Ibidem.

albo illustrato, entrato da tempo tra i classici contemporanei della letteratura per l'infanzia rivolta ai piccolissimi: si tratta di *We are going on the bear hunt* scritto da Michael Rosen e illustrato da Helen Oxembury³⁴. Ho sempre trovato proposto questo testo nei servizi per l'infanzia in cui sono transitato a vario titolo, e l'ho sempre trovato eletto tra le esperienze di lettura più amate tanto dagli adulti quanto dai più piccoli.

Ciò che lo rende un'opera intramontabile e tanto apprezzata da adulti e bambini è la sua struttura narrativa, frutto dell'incontro geniale tra la tradizione delle *nursery rhymes* inglesi e l'arte remota della narrazione orale.

Il libro invita a seguire un gruppetto eterogeneo per età, composto da tre bambini e due adulti, in un'avventura esplorativa, alla ricerca/caccia di un orso, di cui nessuno sembra avere paura. Il testo è pensato per essere recitato ad alta voce, se non addirittura cantato³⁵, e alla doppia pagina che presenta un nuovo ostacolo ambientale da superare – illustrata in bianco e nero –, segue una doppia pagina – a colori –, al cui centro si trova solo la parola onomatopeica che accompagna l'attraversamento fisico e immaginativo dell'ostacolo: prima un campo di erba frusciante, poi un fiume freddo e fondo, poi un campo di melma densa e limacciosa, un bosco buio e fitto, una tempesta di neve che fischia, per giungere così a una caverna buia e oscura in cui all'apice della peregrinazione avviene finalmente l'incontro con l'orso di cui, ovviamente, tutti hanno paura. Così il racconto si riavvolge facendo tornare protagonisti e lettori sui propri passi, attraverso gli stessi ostacoli incontrati precedentemente, ma più velocemente, perché sono nel pieno di una fuga: le immagini diventano stringhe strette e lunghe, il testo non ha più la stessa struttura introduttiva e ripetuta del canto che accompagnava ogni scoperta durante la prima parte del racconto.

C'è tuttavia, un'arte che si occupa dell'evento e che, anzi, è costruita attorno all'evento e alla sua provocazione, ponendosi, dai tempi di Platone fino a Nietzsche, in alternativa complementare e gemellare alla filosofia, anzi come vera e propria antimetafora. Si tratta del teatro. Sin dalle sue apparizioni nelle varie culture dell'umanità e, soprattutto, nella sua magnifica e precoce fioritura nell'epoca filosofica dei greci, il teatro consiste nel cogliere l'evento e nel metterlo in scena come tale. [...] del resto, l'emiciclo del teatro classico e la scena, al centro dell'emiciclo, riproducono nello spazio

³⁴ M. ROSEN, H. OXEMBURY, *We're going on a bear hunt*, Little Simon, 1997; Versione It. M. ROSEN, H. OXEMBURY, *A caccia dell'orso*, Trad. It. C. Carminati, Mondadori, Milano, 2013.

³⁵ Si rimanda al video della lettura proposta da Michel Rosen per l'anniversario di <https://www.youtube.com/watch?v=0gy16ykDwds> (ultima consultazione: 20-12-2024).

*fisico dell'architettura la doppia posizione simbolica degli esseri umani, centrati, in quanto singolarità nel mondo in cui agiscono e insieme spettatori decentrati, alla stregua delle loro coscienze, rispetto a esso*³⁶.

Il rito del teatro, del racconto che porta in scena tramite il corpo l'evento come protagonista e insieme come oggetto di speculazione e rivisitazione, rivive nel rito che questa esperienza narrativa pensata per l'infanzia rappresenta.

In essa si ripropone l'*attraversamento*, lo *smarrimento*, il *rischio*, l'*esplorazione*, il *viaggio verso il limite*, tramite un racconto che interpella il corpo del narratore e insieme il corpo dell'ascoltatore, che li unisce in un canto comune che riempie di coraggio e porta a sperimentare in prossimità, uno vicino all'altro, i vissuti di attesa e sospensione, di dubbio, finanche di paura, seppur minima e passeggera.

Il racconto si conclude con un'ultima illustrazione raffigurante l'orso che torna verso la sua caverna: un finale dall'orizzonte aperto che spesso porta i piccoli ascoltatori/lettori ad interrogarsi, a cercare una conclusione propria, perché il vero centro della storia si trova sempre sul limite: là, dove è a rischio la sopravvivenza, si vuole tornare a porre parole per raccontare.

Riecheggia la forma del racconto del narratore di Benjamin: racconto aperto che richiede l'intervento dell'ascoltatore, futuro narratore, perché della storia si appropri e del finale si faccia responsabile.

Si tratta di un racconto, frutto della selezione artigianale delle parole e delle illustrazioni da parte dei suoi autori, pensato per interpellare i corpi e i gesti di un narratore e del suo pubblico, per costruire una relazione di attento ascolto reciproco: spazio sicuro per potersi riconoscere, per potersi sintonizzare emotivamente e per costruire un dialogo intimo, intessuto dalla condivisione di storie.

*E donare il tempo è donare l'essenza della vita. [...] Poiché c'è eticità dove è in gioco l'essenziale e l'essenza dell'esistenza è il tempo, il donare come modo etico di stare nella relazione è donare il tempo. Donare il tempo è la più alta forma di cura, perché «questo è l'unico bene che nemmeno una persona riconoscente può restituire» (Seneca, Lettere a Lucillo, I, 3). Proprio perché la vita è tempo, dare tempo agli altri è donare ciò che è essenziale*³⁷.

³⁶ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit. pp. 107-108.

³⁷ L. MORTARI, *La pratica dell'aver cura*, Op. Cit., p. 193.

Quando raccontiamo all'infanzia facciamo dono del tempo che siamo in forma di racconto, in forma di prossimità dei corpi che sono sedimenti di storie e di vicende, facciamo dono infatti della presenza dei racconti che siamo e che portiamo con noi e che sono il deposito a loro volta del tempo che siamo, facciamo dono di presenze narrative che potranno restare all'infanzia ascoltatrice anche dopo di noi, anche oltre noi, perché di loro è il futuro del narrare, perché a loro sia data la possibilità di continuare il racconto.

Il limite inclusivo: sul precipizio di un campo di segale

– Papà ti ammazza. Ti ammazza, – ha detto.

Ma io non la ascoltavo. Stavo pensando a un'altra cosa, una cosa assurda. – Sai cosa mi piacerebbe fare? – ho detto. – Sai cosa mi piacerebbe fare? Se solo per una cazzo di volta potessi scegliere?

– Cosa? Piantala con le parolacce.

– Hai presente quella canzone che dice “Se ti prende al volo qualcuno mentre cammini in un campo di segale”? Ecco, io vorrei...

– Dice “Se ti viene incontro qualcuno mentre cammini in un campo di segale”! – mi fa la vecchia Phoebe. – È una poesia. Di Robert Burns.

– Lo so che è una poesia di Robert Burns.

Però aveva ragione lei. È vero che dice “Se ti viene incontro qualcuno mentre cammini in un campo di segale”.

Solo che io all'epoca non lo sapevo.

– Credevo dicesse “Se ti prende al volo qualcuno mentre cammini in un campo di segale”, – ho detto. – Ad ogni modo, io mi immagino sempre tutti questi bambini che giocano a qualcosa in un grande campo di segale e via dicendo. Migliaia di bambini, e in giro non c'è nessun altro – nessun grande, intendo – tranne me, che me ne sto fermo sull'orlo di un precipizio pazzesco. Il mio compito è acchiapparli al volo se si avvicinano troppo e stanno per cadere nel precipizio, nel senso che se loro si mettono a correre senza guardare dove vanno, io a un certo punto devo saltar fuori e acchiapparli. Non farei altro tutto il giorno. Sarei l'acchiappabambini nella segale e via dicendo. So che è da pazzi, ma è l'unica cosa che mi piacerebbe fare davvero. Lo so che è da pazzi.

La vecchia Phoebe non ha più detto niente per un bel po'. Poi, quando ha aperto bocca, ha detto soltanto: – Papà ti ammazza¹.

Giungiamo così al focus della ipotesi teorico-interpretativa di questo scritto. Per darle volto è stato disturbato un grande della letteratura per

¹ J.D. SALINGER, *The catcher in the rye*, Little, Brown and Company, Boston, 1945; Versione It. J.D. SALINGER, *Il giovane Holden*, Op. Cit. pp. 202-203.

ragazzi: Caulfield perdonerai questa intrusione *eccetera eccetera*, ma nessuno meglio di te avrebbe potuto accompagnarci dentro questa soglia.

Holden Caulfield, il personaggio più famoso nato dalla penna del brusco e schivo Jerome David Salinger, è protagonista de “il ricevitore nella segale”, ribelle ragazzino pensatore in cui si sono identificati generazioni di adolescenti dagli anni '50 in poi. Di Holden ci si limiterà a sottolineare che a) è un personaggio letterario b) è un giovane c) è in fuga d) è ferito e) ha un sogno e una “vecchia Phoebe” a cui confidarlo. Addentrandoci in un’analisi di questo classico intramontabile, si andrà delineando cosa li renda elementi a sostegno dell’impianto ermeneutico che verrà così definitivamente chiarendosi.

A) Holden è un personaggio letterario

Holden è un personaggio, e, in quanto tale, è una rappresentazione, un prodotto finzionale del genio florido – e tormentato – del grande Salinger. È importante sottolinearlo perché lo studio della letteratura per l’infanzia ha come oggetto del suo primario esercizio di decifrazione appunto la famiglia delle rappresentazioni, di cui Caulfield fa parte.

Studiare i significati stratificati nella sedimentazione di una rappresentazione, indagare le correnti culturali che l’hanno prodotta ed influenzata, intercettare quali ricadute e quali connessioni autonomamente essa abbia creato in quanto variabile incidente e liberamente fluttuante nell’immaginario, sono alcune delle azioni “protocollari” principali attraverso cui giungere a una più articolata comprensione della realtà, della relazione tra lettori e opere, della relazione educativa tra adulti e infanzia, della relazione tra infanzia e adulti che scrivono per l’infanzia o che propongono letteratura all’infanzia.

Occuparsi di rappresentazioni pone inoltre questo campo di ricerca in dialogo con altri e diversificati ambiti di studio: dalla storia dei prodotti culturali e artistici alla massmediologia, passando per la storia delle mentalità.

Queste precisazioni puntano a sottolineare come occuparsi di letteratura e rappresentazioni, implichi uno spostamento dal piano della realtà a quello artistico letterario: in una dimensione paragonabile a una frontiera mobile, abitata da trame, comparse e protagonisti, intrecci, *spannung*, flashback, scioglimenti, e quant’altro appartenga all’infinito livello narrativo, parte di un più ampio e intricato piano, crogiuolo di prodotti culturali e significati ad essi attribuiti, quale è l’immaginario.

Quindi, tornando a Holden, egli è un personaggio letterario, anzi di più è un’icona letteraria dell’immaginario.

B) Holden è un giovane

L'affermazione è inesatta.

Il catcher nella segale non è propriamente un giovane, perché un giovane *in carne ed ossa* sfiorisce col passare del tempo, Holden invece è immutabile perché, come asserito al punto A), egli è un personaggio letterario. Non solo. Vantando un certo curriculum di riedizioni, traduzioni e copie vendute, si tratta di una vera e propria icona di adolescenza, un riferimento intramontabile, un autentico condensato di innumerevoli attribuzioni quanti sono i lettori che in lui hanno trovato qualcosa che gli appartenesse.

Holden è la complessa rappresentazione di un'epoca della vita, di una gamma di stati d'animo specificamente scelti per ritrarre la sua età, di tendenze e di modi di dire, di modi di stare e relazionarsi agli altri e agli avvenimenti, è rappresentazione di costrutti e categorie attraverso cui pensare e guardare la società, la famiglia, gli adulti, le istituzioni.

Holden non solo è una rappresentazione iconica dell'adolescenza, ma è una vera e propria metafora d'adolescenza.

Ogni metafora consente una lettura amplificata e potenziata dell'oggetto a cui fa riferimento. L'arte retorica, di cui d'altronde la metafora è uno degli strumenti più efficaci, permette di accedere a una visione altra della realtà da cui l'arte stessa trae la sua materia prima: essa infatti trasfigura, reinventa, stravolge, traduce, rivisita, rielabora, o semplicemente riproduce la realtà. In ogni caso la semplice mediazione di un tropo, o la sola collocazione all'interno di una cornice narrativa, induce a riflessione e revisione, quando non addirittura a un vero e proprio disvelamento e a una ricomprensione della realtà.

L'adolescente in fuga, di cui Holden è un esemplare, è una metafora che rientra nella macro categoria ospitante monelli, bighelloni "fugaioli"², discoli perdigiorno e disertori, trickster, birichini, vagabondi e divergenti; ovvero fa parte della famiglia delle rappresentazioni d'*infanzia resistente* che fugge per sopravvivere, che si mette in ricerca di sé e delle sue origini, che vive con interrogazione profonda la relazione con l'alterità, che in viaggio e peregrinazione è raffigurata per mettere in luce la sua natura transeunte, trasformativa, metamorfica, ambigua e inafferrabile.

C) Holden è in fuga.

Questo punto, già sopramenzionato, permette di asserire che lo stato di fuggitivo in cui versa il ragazzotto Holden lo rende inoltre appartenente alla

² *Fuga, fughino*: termine dialettale bolognese per indicare il saltare, senza permesso, un giorno di scuola.

schiera dei marginali-marginalizzati, outcast, paria, reietti, folli, oppositori, fuori norma, minacciosamente – e vedremo perché – indefinibili e non incasellabili dalla società. D'altronde Holden è stato espulso dalla scuola per l'ennesima volta, e se la scuola può permettersi di abbandonarlo perché improduttivo e inadempiente, perché a lui non dovrebbe saltare in mente di "mollarla" tre giorni prima della sua chiusura? Questa caratteristica dovrebbe già avere una certa risonanza nell'orecchio del lettore, visti i contenuti trattati in capitoli precedenti³, ma in caso contrario, si preannuncia un'ulteriore ripresa che verrà sviluppata nel punto (E).

D) Holden è ferito.

Il protagonista che, nell'episodio riportato e preso in esame, vediamo catturato in una conversazione notturna con la sua sorellina, è in fuga da scuola da due giorni appena, ma la sua andatura schiva e guardinga ha un'origine lontana, risalente a una perdita significativa avvenuta in tempi passati.

Conosciamo Holden dopo alcuni anni dalla scomparsa di Allie, suo fratello minore, che, a suo dire, era molto più simpatico, interessante ed intelligente di lui; insomma è il suo eroe, il suo riferimento, la sua guida. Allie era un giocatore di baseball, che per paura di non soffrire la lungaggine di partite potenzialmente non troppo movimentate, aveva trascritto sul suo quaderno alcune poesie in cui ritirarsi, trovare consolazione e rimedio alla noia. Holden, il giorno del decesso del fratello, dopo essere stato chiuso in garage per l'intero pomeriggio, aveva scagliato un pugno a una finestra, procurandosi una ferita alla mano, un marchio indelebile che gli avrebbe impedito per sempre di aprirla e chiuderla come un tempo.

Quella mano ferita avrà a lungo bisogno di un supporto compensativo: Holden infatti porta sempre con sé, come un amuleto, quella protezione da gioco su cui il fratello aveva depositato la forza risanatrice della parola poetica. Chissà per quanto quel quaderno narrante gli risulterà irrinunciabile...

Se l'adolescenza è già di per sé una fase luttuosa di separazione dalle istanze genitoriali e infantili, che necessita di tempi lunghi d'elaborazione, di solitaria separatezza, di intimistico raccoglimento consolatorio quando non di indistinta fuga nell'azione⁴, l'adolescenza del giovane Holden è ul-

³ Si rimanda in particolare al sottocapitolo *Esperienza e liminalità: il rito di iniziazione*.

⁴ Cfr. G. PIETROPOLLI CHARMET, *Fragile e spavaldo, ritratto dell'adolescente di oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2009; M. AMMANITI, *Adolescenti senza tempo*, Raffaello Cortina, Milano, 2018; P. BARONE, *Gli anni stretti. L'adolescenza tra presente e futuro*, FrancoAngeli, Milano, 2019.

teriormente ferita, segnata dalla perdita irreparabile e senza ritorno. Holden ha assunto la ferita del morente, la ferita del luttuoso appuntamento con la morte dell'altro, e, a modo suo, cerca di fronteggiare le trasformazioni che tale impatto ha portato con sé. Per questo Holden, scopriremo solo alla fine del romanzo, ci racconta della sua fuga e del suo cristallino e più intimo sentire da un sanatorio, in cui uno strizzacervelli sta cercando di ottenere elementi per comprendere le ragioni del comportamento deviante e oppositivo di un ragazzo americano di buona famiglia.

Il marchio della morte è inaccettabile e la tristezza e lo smarrimento vanno messi sotto stretta osservazione, così il protagonista marchiato è agguantato e portato in isolamento per capir cosa non vada in lui, quale morbo lo affligga, quale ingranaggio si sia rotto.

Ma, a ben guardare, Caulfield pare solo malato di vita, afflitto dal morbo del sentire profondo e autentico di un adolescente pienamente aderente al suo essere: Holden è ancora capace di esperienza e narrazione, di parola schietta e tagliente e di sguardo disvelante, di ricerca ostinata di una via di sensificazione e comprensione di una realtà caotica e spesso contraddittoria, della quale gli adulti contribuiscono spesso solo a rimandare immagini di un'ambivalente presenza, gretta e vacua, o soltanto disinteressata, disattenta e discontinua.

Il giovane Holden è icona allora della ricerca infaticabile, che porta dentro e fuori situazioni e relazioni, cinema, bar, alberghi a ore, locali notturni, in una costante apnea che non permetta di fermarsi a prendere fiato, perché il dolore più profondo non riemerge e la sua dilagante e dirompente onda anomala non vada a sommergere il pulsante desiderio di vita che muove l'adolescente infiammabile. In fondo, come vera icona di adolescenza e di una certa pregnante e significativa umanità, Caulfield intimamente altro non cerca se non una casa abitata, una tana, un rifugio sicuro, un argine contenitivo, qualcuno e qualcosa che sappia tenerlo al caldo di rassicuranti identificazioni, che sappia accogliere la sua identità ferita, la sappia valorizzare e riconoscere, la sappia accompagnare e immaginare intenta a intraprendere con fiducia il suo percorso di formazione.

Così dopo varie telefonate e incontri, scontri, peripezie, ubriacature, stupidaggini e scivoloni, il viaggio raccontato da Holden lo conduce verso casa, di nascosto, favorito dall'ora tarda, per vedere e parlare con la sua sorellina Phoebe.

E) Holden ha un sogno e una "vecchia Phoebe" a cui confidarlo.

Siamo in casa Caulfield, più precisamente nella enorme stanza con enorme letto ed enorme scrivania di D.B., fratello maggiore, al quale non dispiace che la stanza sia occupata dalla sorellina che ne va matta, nei periodi in

cui lui è a Hollywood per lavorare come scrittore di sceneggiature cinematografiche. Phoebe, che è già a letto, non dà cenno di svegliarsi. C'è tempo per guardarsi attorno, stimare gli spazi, riconoscere gli odori di casa, spiare nei taccuini della sorella in cui ricongiungersi e riconciliarsi con tempi e modi bambini da poco lasciati dolorosamente alle spalle.

Poi Phoebe si sveglia, i due si ritrovano, lei troppo intelligente per la sua età mette con le spalle al muro lui, e inizia un interrogatorio spiazzante che ha allo stesso tempo la dinamica di una terapia analitica e la creatività di un dialogo maieutico. La provocazione iniziale della vecchia Phoebe è *“A te non piace mai niente, di quello che succede”*, e a questa risponde la tristezza del fratello che lo porta a contattarsi profondamente. Prima emergono nella sua testa alcuni personaggi apparentemente insignificanti: due suore che andavano in giro a fare l'elemosina, con cui si è intrattenuto durante una colazione e a cui ha lasciato i suoi pochi soldi per la loro grazia e la loro bontà. Poi emerge tra i pensieri il volto di James Castle, un compagno di classe vittima di bullismo, che, dopo avergli chiesto in prestito un maglione a collo alto, si era defenestrato. Phoebe incalza. Lui non ha risposte che gli sembrino accettabili. Allora ritenta il contatto.

– *Non te ne viene in mente nemmeno una, di cosa.*

– *Sì che mi viene. Sì che mi viene.*

– *Be', allora dilla.*

– *Mi piace Allie, – ho detto. – E mi piace fare quel che sto facendo adesso. Stare seduto qui con te, e parlare, e pensare alle cose, e...*

– *Allie è morto. Lo dici sempre! Se uno è morto eccetera, e sta in paradiso, allora non è veramente...*

– *Lo so che è morto! Ti pare che non lo so? Però può ancora piacermi, no? Non è che uno smette di piacerti solo perché è morto, santiddio, specie se era mille volte più simpatico della gente viva che conosci e via dicendo. La Vecchia Phoebe non ha detto niente. Lei, quando non le viene niente da dire, non dice un accidente.*

– *E comunque mi piace adesso, – ho detto. – Questo momento, intendo. Stare seduto qui con te a fare due chiacchiere e scherza...*

– *Ma questa non è veramente una cosa!*

– *Eccome se è veramente una cosa! Certo che lo è! Perché diavolo non lo sarebbe? La gente non crede mai che una cosa è veramente una cosa. Comincio ad averne le palle piene⁵.*

È condivisibile il disappunto del ragazzo che, nonostante abbia – inconsapevolmente – raggiunto la saggezza della rivisitazione nostalgica di

⁵ J.D. SALINGER, *Il giovane Holden*, Op. Cit., p. 201.

nuclei affettivi identificativi, insieme alla capacità conseguente di contemplazione dell'*Erlebnis*, del tempo sospeso nel qui ed ora, continua ad essere bacchettato dalla sorellina decenne.

Phoebe d'altronde non è soddisfatta e incalza, vuole capire perché il fratello si sia fatto espellere, perché faccia quel che fa, nel modo in cui lo fa. In fondo vuole solo vedere, avere accesso alle ragioni profonde del suo stare, vuole arrivare al cuore del suo desiderio.

– *Va bene, dimmi qualcos'altro. Dimmi qualcosa che ti piacerebbe essere*⁶.

Così Holden cede. Smette di pensare a cosa sia bene dire, e parla, si sveglia per immagini in un flusso di ricordi, connessioni e pensieri che portano alla dichiarazione che vi ho presentato in apertura del paragrafo.

Entriamo allora, con delicatezza, nel desiderio di Holden.

Lui, ritratto in piedi su un precipizio, a bordo di un campo di segale per tutto il giorno, attento a che bambini spensierati, che giocano rincorrendosi, non cadano di sotto.

Ecco, nella metafora del campo di segale, trovare forma la mia idea di *limite inclusivo*.

Un *luogo marginale liminale*, spazio terzo tra il noto e l'ignoto, costantemente *in contatto con un vuoto minaccioso* ma costitutivo, altresì campo di gioco per infanzie chiassose, campo di incontro creativo di pluralità esagitata e propulsiva, distesa ondosità filiforme in cui bearsi dell'indefinitezza e del nascondimento, in cui celebrare il rito del *gioco*, con le sue possibilità di sacralizzazione e significazione del fluire del tempo.

Un personaggio mentorale-shamanico, custode di questo luogo marginale, che porta su di sé il marchio della finitudine e che quindi incarna la tensione all'autenticità e l'apertura alla cura di sé, dell'altro e del mondo. Un custode liminare che di alcune poesie trascritte su un guantone da baseball fa il suo scudo, la protesi a protezione della sua ferita, l'oggetto transizionale in cui poter trovare la consolazione di un illusorio controllo. Uno shamano-narratore che delle trame esistenziali di chi gli è affidato fila e tesse i rammendi necessari a che la storia possa continuare. Questi gli elementi che costituiscono la forma del *limite inclusivo*.

Questo costrutto ossimorico tiene insieme i significati di limite, a cui mi sono lungamente dedicato nelle pagine precedenti, accostati al concetto di *inclusività*, per ulteriormente evocare istanze quali la disposizione di apertura alla pluralità e complessità, la legittimazione della differenza, la

⁶ Ibidem.

valorizzazione del conflitto tragico tra gli opposti, la necessità di includere tutto quanto appartenga alla dimensione del negativo e del limite che la società contemporanea tende ad eludere e negare.

La metafora del campo di segale viene così a condensare in un'immagine una certa idea di spazio di relazione di cura, sia esso un libro – quindi uno spazio narrativo-letterario –, sia esso un contesto educativo.

Un libro per l'infanzia che possieda le caratteristiche del limite inclusivo può rappresentare uno spazio di margine, appartato, in cui l'infanzia riesca ad incontrare personaggi che sappiano accompagnarla all'esperienza, quindi alla consapevolezza e conseguentemente alla cura del limite che costituisce e determina l'esistenza.

Questo richiede un discorso critico/interpretativo che, a partire dall'analisi della qualità delle rappresentazioni e delle metafore letterarie, permetta di entrare nel merito delle idee di esperienza e quindi di limite che una società elabora e che inesorabilmente la letteratura per l'infanzia assorbe e tesauroizza.

Il *limite inclusivo* diviene allora non solo il luogo di elaborazione pratica o teorica di una certa pedagogia, ma l'obiettivo formativo stesso di tale pedagogia.

6.

Il limite inclusivo: tragico e dionisiaco

*Il bosco ha preso il posto di un uomo
il bosco ha preso il posto di una donna
ha preso il posto di un gruppo
di persone a piedi
e di un gruppo di persone sedute.
Nel bosco puoi camminare e anche aggirarti
puoi osservare acutamente o restare sospesa
a una non rumorosa distrazione.
Nel bosco succedono molte vite e non è un posto
ma un insieme, un reticolo di incontri e scambi,
non c'è nascita e non c'è morte,
s'è sinfonia di slanciarsi e ripiegarsi,
balzar fuori e tornare terra polvere nuova.
Nel bosco vieni chiamata e perdi il nome
sei molto spoglia in ogni stagione
eppure balli e fischi sei un po' uccello e libellula
ma anche foglia e scorrere d'acqua. Esci fuori
nuova nuova ma non se ne accorge nessuno
tranne un sorriso invisibile¹.*

Risulta ora necessario volgersi indietro, per cercare quei sassolini segnati illuminati dalla luna, lasciati lungo il percorso che fino a qui ci ha condotti, e così ritrovare la strada che fuori dal bosco narrativo, forse, ci accompagnerà.

Il limite inclusivo è il costruito a cui siamo arrivati partendo innanzitutto dal concetto di esperienza, perché è da essa che l'arte narrativa trae la sua origine. Anzi, l'arte narrativa è il solo modo per dire l'esperienza, l'unico modo che abbiamo per restituire, condividere e rendere collettivo quel percorso che è l'esperienza *accumulata*, per comunicare e donare l'esperienza che viviamo e che siamo.

¹ C. CANDIANI, *Pane del bosco*, Einaudi, Torino, 2023, p. 9.

Parlando di esperienza abbiamo sottolineato come, tanto in termini etimologici quanto filosofici, questo concetto sia strettamente legato al concetto di limite. La nostra esperienza, infatti, in senso temporale, è collocata “sul crinale”: è esperienza di crisi, che si realizza per il transeunte tra il *già* e il *non ancora*, e si determina come passo nel presente, a partire da un passato, verso un futuro ignoto. Essa si costituisce come istanza il cui limite è anche la forma che la descrive, composta da legami di senso che ne intessono la trama e la cui superficie, inattraversabile, è il velo che la contiene e le dà insieme compimento ed unità. L’esperienza umana, finita e mortale, proprio dal suo limite è delineata: ciò rende impossibile un discorso sulla vita che prescindendo dalla morte, e viceversa nessun discorso sulla morte è possibile senza un immediato ribaltamento di argomentazioni rivolte alla vita.

Il limite siamo noi, in quanto l’esistenza è portatrice del segno della morte: ogni ora in più che ci è concessa è anche un’ora in meno che ci distanzia dalla nostra *possibilità più propria*.

La possibilità di narrare ma soprattutto di narrarsi, che tanto ha a che fare con il tempo, in quanto lo rende umano, abitabile, è indicativa della stima nei confronti della propria identità, oltre la dispersione nichilistica dell’io, ma ancor più, oltre un io inteso come sostanza immutabile (idem), e rimanda ad un io inteso come ipse, che è apertura, tensione, mutamento, creazione di un sé, e se è vero che ciascun ente esistente, mentre è, già non è più, poiché è immerso nel cambiamento e nell’instabilità, è anche vero però che egli non va verso il non-essere, in direzione del niente ma si dirige verso il non – ancora che è implicito nel suo essere-stato².

La letteratura per l’infanzia in cui riconosciamo le caratteristiche del limite inclusivo contiene in sé metafore che, in termini filosofici, all’esperienza – quindi al limite – rimandano e che dall’esperienza – quindi dal limite – traggono la loro portata di significato e di risonanza universale. Come estremi oscillatori, l’esperienza e il limite sono la matrice costitutiva di ogni essere umano, *gettato* e consapevole del suo essere nel mondo ed essere con gli Altri, e delle rappresentazioni che la grande letteratura per l’infanzia può ospitare.

Il termine limite accostato all’aggettivo *inclusivo* richiama e sottolinea la caratteristica del limite esistenziale dell’esperienza, ma introduce a una categoria ulteriore: la categoria del tragico.

² R. FADDA, *Promessi a una forma*, Op. Cit., p. 159.

Il limite, dunque, può essere pensato [...] anche impiegando le idee di concentrazione e di condensazione, ossia pensando al prendere forma, al rapprendersi dinamico di un miscuglio di materia intorno a un punto di resistenza, come la perla. [...] Mentre i confini rappresentano semplici negazioni che riguardano una grandezza in quanto non ha ancora completezza assoluta, i limiti sono negazioni che risultano essere insieme operazioni positive, in quanto il loro limitare costituisce anche ciò che conferisce determinatezza alla cosa, marcando il punto dove essa cessa di essere sé stessa. La negazione finita del limite è centripeta e, quindi, inclusiva – essa attrae e lega i diversi negandoli dialetticamente –, la negazione centrifuga del confine è invece esclusiva, in quanto spinge nel nulla ciò che non si uniforma al criterio affermato e negato.

[...] La negazione del limite traccia la compiutezza e l'interezza della cosa e si pone, quindi, alla fine, sul punto originario della disomogeneità che costituisce l'esperienza, congiungendo ma anche distinguendo le diverse determinazioni che la compongono, racchiudendole nella dimensione del senso³.

Recuperando la definizione di limite proposta da Tagliapietra, facciamo nostro il termine *inclusivo* che perfettamente restituisce il senso di quella negazione insieme anche affermativa, di quel prendere forma che avviene per condensazione centripeta attorno a un punto di resistenza originale, quel prendere forma che avviene per inclusione delle antinomie e quindi si costituisce di differenza e porta il segno dell'eterogeneità.

La negazione del confine è manchevolezza e suona come il non ancora di una serie in un campo omogeneo che per la funzione intrinseca a questa forma logica, è senza fine, ovvero infinito⁴.

Il limite e la sua natura inclusiva ci introducono alla categoria del tragico applicato alla pedagogia, che meglio permetterà di comprendere e definire la natura inclusiva stessa del limite.

6.1. Accogliere l'antinomia

Quando si parla di tragico si fa riferimento innanzitutto alla sfera dei valori e a quali rapporti intercorrano tra essi. Nello specifico, tragico è il *confitto* tra valori positivi di pari intensità la cui risoluzione preveda necessariamente l'eliminazione di uno dei due, l'emergere di uno comportamenti

³ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit. pp. 82-83.

⁴ *Ibidem*.

l'estinzione dell'altro. Ne deriva che il tragico si presenti laddove una conflittualità insanabile conduca a vissuti di smarrimento e ingiustizia, di impotente rassegnazione di fronte alla constatazione che immanenti forze sovrumane connotino ontologicamente il mondo e l'esistenza, e che a esse non sia possibile opporre resistenza nel tentativo di imporvi una risoluzione.

Fare esperienza del tragico porta con sé il vissuto dell'angoscia: uno stato di consapevole inquietudine è il risultato di una coscienza pienamente tragica⁵, frutto della comprensione del proprio esser partecipe di istanze conflittuali non controllabili né sanabili pienamente.

A tal proposito, rintracciamo nelle parole di Scheler quanto segue:

Il tragico non sarebbe possibile in un mondo che partecipasse a un "ordine cosmico di natura etica", in un mondo cioè in cui le reattività delle forze e delle capacità insite nelle cose fossero commisurate al loro valore ed indirizzate secondo esigenze di unificazione, di svolgimento e di armonia scaturenti dai valori stessi; e sarebbe ugualmente impossibile in un mondo ove agissero delle forze che invece resistono, si oppongono e si sottraggono a quelle stesse esigenze secondo una legge necessaria⁶.

Il tragico decade quando si presenta un'ipotesi risolutiva al conflitto, una pacificazione, uno scioglimento della tensione per via di una necessità ordinatrice.

Jaspers poi introduce una ulteriore sostanziale differenziazione tra una coscienza *pre-tragica* e una coscienza *tragica*, ritenendo la prima *previo stadio* attraverso cui giungere alla seconda.

La *coscienza pre-tragica* propone una concezione esistenziale, rintracciabile già nella produzione universale mitologica, che a divinità originarie attribuisce la ciclicità dell'esistenza, e attraverso la quale l'essere umano giunge a una consapevolezza della propria finitudine, ma non all'elaborazione di una coscienza tragica, perché la conflittualità delle vicissitudini particolari è pacificata e risolta dall'infinito susseguirsi di morti e rinascite universali.

La coscienza pretragica è chiusa e limitata in sé stessa. Contempla il dolore dell'uomo, la sua sventura e la sua morte, ed è incline alla più profonda afflizione non meno che al più alto giubilo. L'afflizione è data dalla coscienza dell'eterno avvicinarsi della vita, della morte e della rinascita, in una metamorfosi senza fine. Il dio che muore e poi ritorna, la festa delle stagioni come

⁵ Cfr. M. SCHELER, «Il fenomeno del tragico», in *La posizione dell'uomo nel cosmo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1970.

⁶ *Ivi*, p. 82.

simbolo di questo morire e risorgere, è la realtà basilare di questo mondo. Le concezioni mitiche della dea madre, considerata come dispensatrice di vita e dea della morte, che genera, alimenta, cura, ama e fa maturare ogni cosa, e che poi tutte le richiama nel suo seno, facendole spietatamente morire, distruggendole in immani catastrofi, sono pressoché universali.

Ma non sono ancora la coscienza tragica, solo un'inquietante coscienza della fugacità. Essa è una coscienza essenzialmente estranea alla storia. Si ha sempre la stessa, immutabile realtà. Nulla è particolarmente importante, tutte le cose hanno la stessa rilevanza e, poiché si avvicendano sulla scena del mondo, esistono compiutamente e senza riserve per quello che sono⁷.

Diversamente la *coscienza tragica* richiede l'implicazione della storicità di una azione, la quale, inserendosi sullo sfondo dell'eterno ricorso delle morti e delle nascite, determini l'irripetibilità e perciò l'essenzialità puntuale dell'evento.

Il tragico si presenta con l'azione e quindi con tutti gli imprevedibili esiti di questa, tra i quali il naufragio e il fallimento. Nel naufragio si sperimenta la profonda frustrazione che l'impossibilità di aggirare, rimuovere o distruggere un ostacolo comporta, ma è grazie a questo vissuto che l'essere umano attinge alla sua più vera essenza: nella catastrofe l'uomo riscopre trascendentalmente il suo più autentico io⁸ e matura in sé l'anelito alla *liberazione*.

Nella coscienza tragica l'anelito alla liberazione non è più solo anelito a essere salvati dalla miseria e dalla sventura, ma è anelito a essere redenti dalla concezione tragica della vita, così da trascenderla.

Ma si è così posti di fronte a un'alternativa radicale: vale a dire se si tratta di una liberazione nel tragico o di una liberazione dal tragico.

Nel primo caso il tragico sussiste, e l'uomo si libera sopportandolo e trasformandosi in esso; nel secondo caso la tragicità stessa viene come dissolta, cessa di esistere, è respinta nel passato: è stato necessario attraversarla, ma ormai è superata, abolita, la si conserva nel profondo dell'anima come il terreno fecondo della vita autentica, che ormai non è più tragica. Sia in seno al tragico, sia nel superamento del tragico, in ogni caso l'uomo, dopo un così sconvolgente disordine, trova la sua liberazione. Non sprofonda nel buio o nel caos, ma, per così dire, trova il solido terreno di una certezza metafisica che lo appaga. Ma non è una certezza univoca. È stata conquistata solo accettando il pericolo di una disperazione totale. Disperazione che continua a sussistere come potenziale minaccia⁹.

⁷ K. JASPERS, *Del tragico*, SE, Milano, 2008, p. 19.

⁸ *Ivi*, p. 26-27.

⁹ *Ivi*, p. 58.

Sia che la liberazione avvenga attraverso l'assunzione del tragico, sia che avvenga per superamento, essa porta a trascendere il vissuto tragico per attingere al fondo stesso delle cose, a trascendere sé stessi ritrovando il proprio più autentico io.

Il tragico è quindi una categoria filosofico-esistenziale che interpella i contenuti della finitudine, del rapporto umano con il suo essere temporale, nonché, come vedremo, del rapporto con le diadi antinomiche conflittuali separazione/unione, individuazione/uniformazione, dipendenza/autonomia, creatività/distruttività, sopravvivenza/annullamento, necessità/libertà, responsabilità/casualità. Il tragico implica il conflitto tra valori, tra verità, e proprio alla contemplazione della non unità delle verità conduce.

6.2. Educare alla scelta

Consideriamo quindi il tragico una categoria strettamente pedagogica¹⁰, per il suo interpellare l'essere umano ad ogni suo passo e il suo caratterizzare tanto la formazione quanto la relazione in educazione.

Il solo farsi e assumere forma dell'uomo è evento eminentemente tragico, perché avviene nella crisi, nel continuo definirsi per susseguirsi di scelte, di personali risposte agli eventi, di tentativi di progettarsi, di assunzioni di responsabilità.

L'azione porta in sé la scelta e questa, ci ricorda Fadda, è primo motivo del tragico.

Ma l'azione è tragica anche perché in essa si consuma un conflitto dilaniante che è insito nella scelta, nel dilemma dello scegliere un'opzione che ne taglia inesorabilmente fuori altre che magari si dimostreranno a posteriori come migliori¹¹.

Quando poi l'azione è rivolta intenzionalmente verso l'educazione di un soggetto, ecco che la scelta ci pone di fronte alla sua ulteriore tragicità: non solo per il travaglio che è l'imprimere un'azione volontaria che abbia come

¹⁰ Cfr. G.M. BERTIN, *Disordine esistenziale e istanza della ragione: tragico e comico; violenza ed eros*, Cappelli, Bologna, 1981. Cfr. R. FADDA, «Figli del caso e della pena. La visione tragica dell'esistenza e il tragico della libertà e della scelta» in E. MADRUSSAN (a cura di), *Crisi della cultura e coscienza pedagogica*, Ibis, Como, 2019, pp. 511-526.

¹¹ R. FADDA, *Figli del caso e della pena. La visione tragica dell'esistenza e il tragico della libertà e della scelta*. Op. Cit., p. 516.

fine il dare all'altro la possibilità di realizzare ciò che a sua volta ha scelto di essere e non ciò che noi vogliamo egli sia, ma anche per l'imprevedibilità degli esiti dell'azione e della scelta educativa, i quali non dipendono solo da noi, ma anche dall'altro, dalla sua libertà e dagli accidenti impossibili da controllare o da anticipare.

Il tragico si palesa quando si è nel pieno dell'azione e nel cuore della scelta e nella fattispecie, quando, pur guidati dal principio generale che la libertà e la capacità di autodeterminarsi siano l'approdo e il fine di ogni processo educativo, ci si trova a dover scegliere tra ciò che un soggetto ancora non maturo chiede e reclama come rispetto del suo diritto ad essere libero e la negazione di tale libertà, in nome di ciò che reputiamo buono e giusto per lui, al fine di proteggerlo dai pericoli, dalle insidie che una libertà assoluta e priva di vincoli comporta, scegliere, cioè tra due istanze in cui vi è comunque del vero e del giusto. È qui che la scelta assume carattere tragico¹².

La tragicità della scelta in formazione ed educazione e la liberazione che viene da questo attraversamento è magistralmente rappresentata in un albo illustrato di Marianne Dubuc, *Il sentiero*¹³, perfetto esempio di letteratura per l'infanzia che ha la forma del limite inclusivo.

In questo racconto illustrato incontriamo la Signora Tasso: molto vecchia, *ha visto tante cose*, ha (è) tanta esperienza e quindi ha molto da raccontare. Conserva su due mensole ninnoli, frammenti, scarti, piccoli tesori apparentemente inutili e per questo tanto preziosi. La conosciamo nella sua routinaria passeggiata verso il monte Pan di Zuccherò, sul cui sentiero la Signora Tasso si ferma a salutare e a prendersi cura di tutti gli animali e di tutti gli esseri viventi che incontra. L'albo procede attraverso una scansione lenta delle azioni, intervallate da inserti di presentazioni didascaliche di oggetti e animali, piccole parentesi da vocabolario: porta il lettore a conoscere attraverso la nominazione di ciò che incontra, a cogliere i particolari perché di oggetti e soggetti ne riconosca l'auraticità, ad accogliere la novità che si cela in ogni cosa se osservata con sguardo meravigliato e contemplativo. È lo sguardo dell'in-canto, vale a dire lo sguardo che trasporta la realtà dentro alla dimensione del canto, dentro ai flutti del racconto: sguardo che sa cogliere il valore, nascosto nell'irripetibile storia che ha reso quel particolare incontro parte del proprio racconto.

¹² *Ivi*, p. 517.

¹³ M. DUBUC, *Il sentiero*, Orecchio Acerbo, Roma, 2018.



Fig. 5. M. DUBUC, *Il sentiero*, Orecchio Acerbo, Roma, 2018.



La signora Tasso sa che la vita è fatta di decisioni.



Fig. 6. M. DUBUC, *Il sentiero*, Orecchio Acerbo, Roma, 2018.

Così lungo il percorso si rende necessaria una pausa per rifiatore, ed ecco comparire Lulù, un gattino curioso, l'occasione per condividere una merenda, per condividere qualcosa di buono: Lulù si affianca alla Signora Tasso, certamente per avere parte di qualcosa di strettamente vivificante e necessario, il cibo; ma anche per un altro motivo altrettanto importante e imprescindibile: la presenza dell'Altro. La prossimità e la condivisione di un racconto aprono alla possibilità dell'inizio di una nuova storia: il desiderio per una meta è contagioso, soprattutto quando ha il sapore di una promessa, di una felicità realizzabile a cui sentirsi chiamati, insieme.

Così Lulù e La Signora Tasso iniziano a condividere il cammino verso la cima del monte, e, lungo il cammino, avviene un passaggio di conoscenze e di atteggiamenti, attraverso la testimonianza di modi di essere nel mondo e di essere per la cura.

Lungo il cammino, bisogna fare delle scelte.

Lulù: – Che sentiero prendiamo?

Signora Tasso: – Quale ti piace di più?

La signora Tasso sa che la vita è fatta di decisioni.

Lulù: – Scelgo questo qui. Sa di mela.

E che basta ascoltare il cuore. (figura 6)

Il cammino richiede attraversamenti, sforzi, rimotivazioni, pause, ripartenze, ultime salite scivolose, ma soprattutto richiede fiducia nel racconto sulla meta. La vetta è raggiunta e, simbolicamente, “il Mondo” che si vede da lassù, la bellezza della scoperta e dell'apertura del proprio orizzonte di senso, sono consegnati ora dalla Signora Tasso al piccolo Lulù (figura 5).

Così il racconto prosegue, i due continuano a condividere lo stesso sentiero, incontrano nuovi e vecchi amici, e via via i ruoli si invertono, fino a che sarà Lulù a prendersi cura della Signora Tasso, aiutandola ad affrontare gli ultimi ostacoli prima della cima.

Arriva poi il giorno, amaro quanto naturale, in cui la Signora Tasso decide di restare a casa: sa di non poter più percorrere il sentiero, quanto meno fisicamente. Così Lulù parte da solo carico degli insegnamenti ricevuti, percorre la propria strada, sceglie nuove vie, e la cima della Signora Tasso ora è diventata la sua cima. Ogni viaggio si trasforma in un racconto per la Signora Tasso che è rimasta a casa, e a cui Lulù porta i suoi tesori raccolti lungo il cammino, cosicché la mensola della Signora Tasso ora conserva nuovi preziosi donati: i depositi di quelle storie che non sono più solo sue, ma anche di chi si sta aprendo al suo nuovo racconto, di chi sta appropriandosi del racconto che la supererà.

L'albo si chiude con l'avvio di un nuovo ciclo narrativo: con l'incontro tra Lulù e un nuovo compagno di cammino, incrociato mentre stava

seguendo un altro profumo per scegliere un nuovo sentiero. I due si avvicinano per condividere cibo e prossimità, e il viaggio comune riparte: che il racconto riprenda verso altre vette.

Si tratta di un albo denso e complesso, che racconta di una relazione di cura, tra un mentore e un iniziando, di una relazione in cui a un lascito risponde la raccolta di un'eredità, di una relazione che si struttura dentro la condivisione di un comune racconto, cibo essenziale, di cui ci nutriamo nel procedere dell'esistenza.

Il tragico si manifesta nella discreta presenza di un'educatrice che si pone in ascolto delle domande, delle curiosità e delle aspirazioni dell'iniziando, ma che sempre alla capacità di ascoltarsi e quindi di scegliere autonomamente lo riaccompagna.

Il tragico si manifesta nella scelta che richiede, a chi è nel pieno del suo viaggio di formazione, di fermarsi ad ascoltare il proprio desiderio e quale profumo gli corrisponda. Il tragico si fa presente in un cammino che termina e insieme continua, cambiando forma e protagonista, in un racconto che da un narratore passa a un altro, perché del racconto del precedente narratore si possa raccontare l'unica parte che lui non può raccontare autonomamente: il suo finale.

Pensiamo così alla conclusione del film *Big fish*¹⁴ di Tim Burton, in cui i racconti paralleli, della vita reale e della vita narrata del padre Edward, grande narratore rimasto senza più parola, passano, sul suo letto di morte, nelle braccia del figlio Will: del racconto finale del padre Will si fa carico, divenendone simbolicamente erede e narratore.



Fig. 7. Dal film *Big Fish* di T. BURTON, 2003.

¹⁴ *Big fish* di T. BURTON (2003)

Nel racconto sulla fine della storia di Edward, Will accompagna il padre, prendendolo letteralmente in braccio, a ricongiungersi con il fluire dello stesso fiume da cui la sua storia pare fosse originata: per tornare dentro al flusso da cui una discontinuità aveva avviato la sua esistenza, la necessaria parentesi narrativa per raccontarla (Figura 7).

Forse, in fondo, proprio *il sentiero*, che dà il titolo all'opera di Dubuc, ne è il vero protagonista: sfondo di senso su cui si susseguono e si intrecciano i cammini, i viaggi, le salite, i lasciti, le azioni di cura, di mano in mano, di incontro in incontro, di scelta in scelta, di attraversamento in attraversamento, di generazione in generazione, di racconto in racconto.

6.3. La presenza di Dioniso: quando l'arte ci rende estranei

Al dio a cui il tragico deve la sua origine dedichiamo alcune riflessioni: a Dioniso, perfetto abitante, nella forma delle sue ritraduzioni metaforiche, del limite inclusivo.

L'origine di questa divinità, secondo Untersteiner, risale a una modificazione del culto della Grande Madre, prima rappresentante della contraddizione e della coesistenza degli opposti: la Grande Madre come antecedente simbolico del tragico, come grembo che dà la vita e riaccoglie in morte la molteplicità del singolo, altresì come luogo generativo e inclusivo dell'asimmetria, del frammentato ma anche dell'uniforme¹⁵.

Ma in età ellenica Dioniso diviene il dio del teatro ed è per celebrare la sua manifestazione che l'arte della finzione viene inventata. Il teatro infatti è, forse più di qualsiasi altra forma d'arte, rappresentativo della manifestazione dell'*evento*.

Il teatro, come abbiamo già detto, mette in scena e insieme analizza l'evento nella sua fisicità e corporeità, ne celebra la sua unicità e irripetibilità, lo rende protagonista e insieme oggetto di revisione: l'evento sulla scena è reso attore e insieme spettatore di sé stesso¹⁶. Non a caso col teatro nasce la forza rivelatrice del tragico¹⁷ nella forma drammatica della tragedia.

¹⁵ Cfr. M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1984, p. 37-93; S. NATOLI, *L'esperienza del dolore*, Op. Cit., p. 48-65.

¹⁶ Così come l'esperienza umana, che è agita dall'individuo e osservata per essere resa consapevole di sé dalla coscienza.

¹⁷ A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Op. Cit. pp. 99-113.

Il teatro celebra la natura epifanica del dio che si presenta senza ricorrenza, senza preavvisi, che non è legato a una ciclicità né a luoghi privilegiati. Dioniso è il dio dell'evento. Viaggiatore senza dimora che si manifesta in modo ambiguo e imprevedibile, egli accade e si rivela, ma non sempre viene riconosciuto, ed è per questo detto da Detienne¹⁸ lo *strano straniero*. Dioniso è infatti il dio *xenos*, che significa sia *straniero*, proveniente da un'altra città limitrofa, sia *strano*, irriconoscibile “*che non si adattava a nessuno degli dei greci*”¹⁹, dall'aspetto insolito.

Tale sua natura di *xenos* è rappresentata dalla *maschera* con cui si rivela agli uomini.

La maschera del dio è il simbolo della sua presenza/assenza, il segno epifanico del dio che si rivela e si nasconde, che cela un volto da identificare e scoprire ma che sfugge all'essere carpito.

La maschera di Dioniso è l'immagine dell'Alterità più distante e insieme più vicina:

*Il volto che immoto guarda con occhi fissi, a cui non si sfugge, è il più rigido simbolo dell'essere presente. La maschera rappresenta qualche cosa che si incontra e a cui non si può sfuggire: perciò essa può venire applicata dall'uomo sul suo volto, per rappresentare l'apparizione divina. Ma la maschera presenta un altro aspetto: al posto della nuca ha il vuoto: essa “nulla possiede che oltrepassi l'impressione di un potente incontro – e, perciò, nemmeno una piena esistenza. Essa vale come simbolo e apparizione di ciò che è presente e, a un tempo, non è presente; la più immediata presenza e assoluta assenza in una sola forma. Così la maschera ci dice che l'apparizione di Dioniso, la quale si distingue da quella delle altre divinità perché tocca direttamente e con forza i nostri sensi, sta legata con l'infinito enigma del doppio aspetto delle cose e della loro contraddittorietà. Essa lo introduce potentemente, inevitabilmente nel presente, e nel medesimo tempo lo sottrae nella indicibile lontananza; e vicinanza, che è anche a un tempo rapimento. Gli ultimi segreti dell'esistenza e del non-essere guardano l'uomo con occhi spaventosi”*²⁰.

La maschera di Dioniso attrae e terrorizza, si presenta con la potenza della forma vuota e precaria, carica tuttavia della molteplicità delle possibili manifestazioni che evoca: essa porta alla follia della coesistenza

¹⁸ Cfr. M. DETIENNE, *Dioniso a cielo aperto*, La Terza, Bari, 1987, p. 18.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Op. Cit. pp. 198-199; testo in cui viene citato W. OTTO, *Dioniso, mito e culto*, Il melangolo, Genova, 2002, pp. 96-97.

irrisolvibile dei contrari e inonda l'umano con l'imposizione incomprensibile dell'eternità e totalità della sua presenza.

Dioniso allora diventa il dio dello straniamento portato in quanto c'è di più familiare. Come scrive Vernant, egli

è nel cuore stesso della vita, su questa terra, l'intrusione improvvisa di ciò che disorienta la nostra esistenza quotidiana, il corso normale delle cose, noi stessi: il travestimento, la mascherata, l'ebbrezza, il gioco, il teatro e infine la trance, il delirio estatico. [...] Dioniso insegna, o costringe, a divenire altri da ciò che si è normalmente, a fare, già in questa vita terrena, l'esperienza di un'evasione verso una sconcertante estraneità²¹.

La totale alterità portata da Dioniso non si limita ad opporsi all'umano come un mistero inquietante da cui sia necessario distanziarsi, ma piuttosto si presenta nella forma di un graduale straniamento e capovolgimento dell'ordine dato, capace di rendere ciò che è familiare assolutamente irricognoscibile, di condurre a un ribaltamento dello sguardo: portando a cogliere le cose nella loro natura complessa, e a riconoscere il valore dell'ordine nel disordine²².

Non c'è rapporto dell'individuo con il tutto che non passi attraverso la società, attraverso quel primum sociale che è il momento orgiastico dionisiaco, dove legge e caos si danno convegno²³.

Considerando le forti connessioni esistenti tra il teatro e il rito²⁴, e tra il rito e la fiaba²⁵, è possibile intercettare e riconoscere la presenza del dio del tragico nelle trame fiabesche. Dalle pratiche mimetiche sociali antiche del teatro, la forza simbolica del dio bambino trasmigra nel racconto di fiaba, portando, in quella ritraduzione narrativa della dimensione liminare, trasformativa e iniziatica rituale, in cui l'infanzia è accompagnata da mentori-sciamani, tutti i significati che la sua presenza evoca.

Dalla dimensione liminare del teatro e del rito in cui si mettevano in scena e si drammatizzavano la caducità dell'evento e dell'esperienza, in cui si celebrava la ricongiunzione con l'Universo e si contemplava il tragico

²¹ J.P. VERNANT, *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Il Mulino, Bologna, 2013, p. 6.

²² Cfr. A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio*, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 17-32.

²³ *Ivi*, p. 32.

²⁴ Cfr. V. TURNER, *Dal rito al teatro*. Op. Cit.

²⁵ Cfr. V.J. PROPP, *Le radici storiche del racconto di fiaba*. Op. Cit.

dell'esistenza; da quel bacino di rigenerazione e rinnovamento del singolo e con esso della comunità; da quei luoghi di scioglimento e riconoscimento nella catarsi collettiva; da quegli spazi che ospitavano il momento orgiastico dionisiaco pre-sociale e la regressione a una dimensione indistinta e totipotente, Dioniso si sposta e si trasforma grazie alla metafora letteraria ospitata dalla fiaba: il racconto iniziatico per eccellenza, grazie a quella moltiplicazione di senso che è permessa dalla metafora, rende la peregrinazione dell'iniziando verso il limite, verso l'assunzione del proprio limite, un racconto tragico e insieme dionisiaco.

6.4. Seguendo una scia di briciole

Analizziamo allora la fiaba di Hansel e Gretel, raccolta dai Grimm tra le *Fiabe del Focolare*²⁶, qui scelta come rappresentante del percorso iniziatico compiuto dall'infanzia nel fondo del bosco in cui è destinata a smarrirsi, e dal quale rinascerà a nuova forma.

In particolare sono qui accostate tre ritraduzioni della stessa fiaba: la prima è illustrata da Susanne Janssen, la seconda da Pablo Auladell, la terza è un adattamento per il teatro con la regia di Alessandro Serra di *Teatro-persona*²⁷, portato in scena nel 2016 dalla *Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”*²⁸.

²⁶ J. e W. GRIMM, *Le fiabe del focolare*, Op. Cit. pp. 57-63.

²⁷ <https://www.teatropersona.it/opere/hg/> (ultima consultazione 20-12-2024).

²⁸ <http://www.teatolaribalta.it/> «Ci piace l'idea che il confine tra realtà e finzione sia penetrabile, che le fantasie e i desideri possano diventare materiali, che le materie e le pratiche di lavoro diventino occasione per vivere e sognare, che una persona in difficoltà possa diventare protagonista della propria vita, quando supera i confini, cambia il quotidiano, naviga in acque non ancora esplorate, ricostruisce identità. In teatro portano un mistero, una personale poetica, le ombre e le ferite che nutrono l'arte e la vita. Siamo consapevoli che solo attraverso una pratica artistica di qualità e una profonda etica nel lavoro possiamo sconfiggere i pregiudizi, cambiare i paradigmi, far riflettere ed emozionare. Sfuggiamo consapevoli da ogni sguardo pietistico, amorevole o consolatorio e questa rivendicazione, per molti, è difficile da sopportare e capire. Non vogliamo essere un progetto “socialmente utile” ma un progetto “culturalmente necessario”, più saremo utili culturalmente, più saremo un vero soggetto teatrale, più rivendicheremo la nostra “diversità”, più saremo moltiplicatori di differenze. Per questo il nostro fare teatro è un atto politico. A noi piace poter essere una parte del teatro e non un teatro a parte.» Manifesto estratto dal sito della compagnia. (ultima consultazione 20-12-2024).

Nell'albo *Hänsel und Gretel*²⁹, l'illustratrice sceglie di presentarci i due protagonisti (figura 8) tramite una doppia pagina il cui centro, la linea di rilegatura, risulta essere la linea di simmetria; un limite che raddoppia, che replica e che rende i due protagonisti gemelli siamesi, simbolicamente uniti, non solo dal punto di contatto dei corpi sulla linea di simmetria, ma anche dall'intreccio delle mani che si legano in un'alleanza segreta che si rivelerà salvifica: l'intreccio degli arti nasconde il passaggio dei sassolini che saranno usati per tracciare il sentiero del ritorno in mezzo al bosco.

I due protagonisti sono identici, sono anzi un'unica entità non ancora separata, non ancora attraversata dal limite che rende individui, soggetti. Solo gli abiti ci permettono di distinguerli come due nell'uno, come un doppio.

Segue a questa illustrazione la rappresentazione del viaggio verso il bosco (figura 9), dell'allontanamento da casa, guidato da una matrigna che vuole la morte dei due bambini, e seguito da un padre complice, reso, suo malgrado, abbandonico.

Lo sguardo del padre rivolto ad Hansel – che osserva di sottocchi sospettoso la processione-, insieme a quel suo corpo livido scavato dalla fame, richiamano il tragico padre figlicida dallo sguardo divorante, irrefrenabile e dissennato, del *Saturno che divora i suoi figli* (1820-1823), realizzato da Goya. L'illustrazione porta così in scena non solo il dramma della Storia delle carestie³⁰, ma anche la complessità dell'ancestrale conflitto tra le generazioni, che a sua volta porta con sé il deposito dei racconti che hanno come protagonista l'infanzia resistenziale che cerca e trova il modo di sopravvivere all'antagonismo del mondo degli adulti.

*L'orrore è comunque sempre figlio anche della casettina della strega in Hansel e Gretel, che contiene il cannibalismo e le sevizie, ma ha il tetto di marzapane e le pareti di cioccolata*³¹.

La trama ci porta nel centro dello smarrimento boschivo (figura 10), dove i primi segnali della liminalità prendono forma: i due bambini vengono rappresentati addormentati accanto a un grandissimo fuoco.

²⁹ S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, Edition Être, 2007.

³⁰ Per la quale il cannibalismo è stato riconosciuto come pratica agita per la sopravvivenza in tempi di totale assenza di altre forme di sostentamento. Cfr. «Carestia e ciclo della fame» in M. BERNARDI, *Infanzia e metafore letterarie*, Bononia University Press, Bologna, 2009, pp. 74-81.

³¹ A. FAETI, *La casa sull'albero. Orrore, mistero, paura, infanzie in Stephen King*, Einaudi, Torino, 1998, p. 33.



Fig. 8. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, Edition Être, 2007.



Fig.9. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, Edition Être, 2007.



Fig. 10. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, Edition Être, 2007.



Fig. 11. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, Edition Être, 2007.

L'elemento igneo è protagonista della doppia pagina: il fuoco che consuma la materia e insieme dona calore, che mette in contatto la terra con il cielo tramite il moto ascensionale delle sue volute, che mette in contatto quindi i viventi con chi sta nell'aldilà, è considerato simbolo di transizione liminale. La fiamma poi trasforma in cenere, altro simbolo non solo di morte – *ricorda che sei cenere e cenere ritornerai*³² –, ma anche di rinascita, di fertilità e di purificazione: la cenere infatti era utilizzata nelle pratiche di concimazione dei campi nonché per sbiancare i tessuti, vista la basicità della sua composizione. D'altronde, anche *Cenerentola* o *Culincenere* è un'altra grande rappresentante inizianda che nella liminalità compie il proprio percorso di assunzione della sua nuova forma.

Arriviamo così alla *spannung* dell'albo (figura 11), là dove avviene l'incontro con la vecchia zoppicante, abitante della casina fatta di pane e coperta di focaccia, donna che si rivelerà strega nella sua natura divoratrice e cannibalica.

Ecco quindi il centro dell'illustrazione occupato da questa presenza femminile dal corpo sproporzionato, dalla testa enorme a sorreggere le fauci dentate e spalancate, a simboleggiare la fame insaziabile e la voracità animalesca. Strega claudicante³³, sorretta dal suo bastone, donna-madrematrigna-vecchia³⁴, nemica delle istanze vitali rappresentate dall'infanzia, perché proveniente da e rappresentante di quell'aldilà in cui dimorano gli avi, coloro che sono tra-passati, coloro che vivi non sono più. E se la levità del fuoco ci aveva introdotti alla liminalità del rito, la levità della danza ci accompagna verso la sua conclusione (figura 12): Janssen rappresenta Gretel nell'atto di spingere la strega dentro il forno conferendole una postura che richiama le ballerine di Degas, ricollocando così la sequenza nel cuore delle drammatizzazioni/narrazioni che anche attraverso le danze rituali erano proposte durante il rito iniziatico.

Accanto a questo albo illustrato poniamo in dialogo la stessa sequenza di incontro e poi rivelazione della strega, proposta dalle altre due versioni precedentemente introdotte.

³² Formula recitata durante la celebrazione della festività del *Mercoledì delle ceneri*, che nella tradizione della religione Cattolica dà avvio al periodo della Quaresima.

³³ Cfr. «La gamba ossea» in V.J. PROPP, *Le radici storiche del racconto di fate*, Op. Cit. pp. 111-114.

³⁴ Cfr. M.L. VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007; Cfr. G. CARLONI, D. NOBILI, *La mamma cattiva. Fenomenologia, antropologia e clinica del figlicidio*, Guaraldi, Rimini, 2004.



Fig. 12. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, Edition Être, 2007.



Fig. 13 S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, Edition Être, 2007.



Fig. 14. J. e W. GRIMM, P. AULADELL, *La casetta di cioccolato*, Kalandraka, Firenze, 2008.



Fig. 15. J. e W. GRIMM, P. AULADELL, *La casetta di cioccolato*, Kalandraka, Firenze, 2008.



Fig. 16. J. e W. GRIMM, P. AULADELL, *La casetta di cioccolato*, Kalandraka, Firenze, 2008.

Nella versione di Auladell intitolata *La casetta di cioccolato*³⁵, l'illustratore sceglie di rappresentare i due fratellini affamati persi in un paesaggio fatto di cioccolato e dolci (figura 14). La donna che abita la casetta nel cuore del bosco di Auladell ci è presentata invece come un Giano bifronte, come un doppio che tiene insieme la madre curativa, donativa di nutrienti (figura 15) e la strega corvina, mortifera e lugubre (figura 16). Una maschera iniziatica dal doppio volto, una maschera dionisiaca che cela e insieme rivela, che nasconde e insieme denuncia la conflittualità sedimentata nella relazione tra adulti e infanzia.

Nell'adattamento teatrale intitolato *H+G*, l'attrice³⁶ che porta in scena il personaggio della madre/matrigna non a caso è la stessa che impersonifica la strega (figura 18).

Nella fotografia di scena n° 20 vediamo Hansel³⁷ coperto da una maschera iniziatica, metafora della sua trasformazione, della sua invisibilità³⁸, del suo nascondimento, della sua perdita di identità, della fusione con gli elementi naturali, della tensione transitoria verso il suo prossimo acquisire nuova forma, verso il suo divenire nuova persona – la cui etimologia rimanda nuovamente alla maschera³⁹.

La fotografia successiva (figura 21) invece ci propone la strega con le fauci spalancate intenta a divorare simbolicamente Hansel, intenta ad assaggiarlo, ad impossessarsene, a possederlo. Colpisce fortemente la prossimità corporea tra la donna e il bambino (visibile anche in figura 22), l'inversione del ruolo nutritivo⁴⁰ – la madre/strega che non nutre più l'infanzia ma se ne

³⁵ J. e W. GRIMM, P. AULADELL, *La casetta di cioccolato*, Kalandraka, Firenze, 2008.

³⁶ Chiara Michelini.

³⁷ Michael Untertrifaller.

³⁸ Cfr. «La cecità della maga» in V.J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Op. Cit. pp. 114-120.

³⁹ L'etimologia della parola "persona" è legata al verbo latino *personare*, formato da *per-* ossia *attraverso* + *sonare* = *risuonare*. Ci si riferiva agli attori del teatro classico che "*parlavano attraverso*" (la maschera lignea che indossavano in scena). Un'altra interpretazione etimologica della parola "persona" individua le origini del termine nell'etrusco *persu* e nell'indi *persuna*, col significato di "*personaggi mascherati*"; questi, a loro volta, derivano dalla parola greca *πρόσωπον* (*prosōpon*) che indica sia il *volto dell'individuo*, sia la *maschera* dell'attore e il *personaggio* rappresentato. Un'ulteriore interpretazione etimologica della parola "persona", individua nel termine latino *pars* = *parte*, la *funzione*, il *ruolo* di un personaggio; <https://www.etimoitaliano.it/2018/01/personapersonalita.html> (ultima consultazione: 20/12/2024).

⁴⁰ Si veda anche figura 18, dove la mela contesa richiama l'ambiguità del ruolo nutritivo.

ciba –; e insieme lo sguardo di Hansel, smarrito, perso nel vuoto, in uno stato di trance, come se fosse – nuovamente – posseduto.

Questa sequenza, dalla portata simbolica fortemente perturbante⁴¹, rimanda all'esperienza orgiastica dionisiaca pre-sociale, rappresentando metaforicamente l'incestuosa perdita dei confini tra i soggetti, la perdita delle forme, dei ruoli sociali, delle determinazioni che separano gli individui. La madre che divora richiama l'atto inverso della nascita: il bambino/figlio divorato dalla strega/madre/matrigna torna a uno stato di fusione, a una condizione d'indistinto pre-natale, a una permanenza viscerale, intrauterina, evocando gestazioni e separazioni mancate, relazioni simbiotiche tali da minacciare la distinzione dei soggetti, nonché la sopravvivenza degli stessi.

Questa metafora perturbante è rinvenibile in molte opere letterarie per l'infanzia in cui il protagonista rischia di essere o viene effettivamente divorato: si pensi a Pollicino, a Cappuccetto Rosso e ai sette capretti dei Grimm, a Puccettino di Perrault, a Mignolina di Andersen, a Vasilissa di Afanasjev, a Cecino di Calvino, ma anche a Pinocchio, a Jack e il fagiolo magico, insieme a tanti altri.

La stessa metafora risulta motore narrativo centrale di uno dei più importanti classici della letteratura per l'infanzia, affermato e riconosciuto a livello internazionale⁴²: *Nel paese dei mostri selvaggi*⁴³, di Maurice Sendak.

Il grido di Max vestito da lupo «*e allora io ti mangio!*» apre il conflitto con la madre e lo rende riconoscibile ai suoi occhi come *selvaggio*. Il bambino-lupo, iniziando travestito con pelli di animale, viene relegato nella sua camera in punizione – senza cena –, dove ha così inizio il suo viaggio verso il *Paese dei Mostri selvaggi*.

A conclusione della permanenza di Max nell'isola in cui *stanno le cose selvagge*⁴⁴, ecco risuonare, nelle parole con cui i mostri implorano il bambino

⁴¹ Cfr. S. FREUD, «Il perturbante» in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Op. Cit.

⁴² *Where the wild things are* vince nel 1964 la Caldecott Medal, premio annuale che onora “il più importante albo illustrato americano per bambini”. Nella classifica *The 100 greatest children's books of all time*, stilata nel maggio 20223 da BBC Culture, a seguito del sondaggio che ha interpellato 177 specialisti di letteratura per l'infanzia (ricercatori, professori, editori, autori, illustratori, librai, critici), provenienti da 57 Paesi, l'opera di Maurice Sendak che racconta del famoso Max travestito da lupo risulta essere al primo posto.

⁴³ M. SENDAK, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano, 2018.

⁴⁴ Si fa riferimento al titolo originale dell'opera in lingua inglese *Where the wild things are*, la cui traduzione letterale sarebbe *Dove stanno le cose selvagge*.

di restare, lo stesso intento divorante che ha dato avvio al conflitto con la madre e quindi al racconto.

I mostri selvaggi lo supplicavano: «Non te ne andare! Ti amiamo così tanto! Ti mangeremmo!».

L'ambiguità di questi due speculari frangenti conflittuali è stata poi tradotta magistralmente da Spike Jonez nel suo adattamento cinematografico⁴⁵ dell'opera di Sendak. In una struggente sequenza del film, la mostra selvaggia KK inghiotte Max per nascondere dalla furia di Carol (figura 23), lo introduce in un antro avvolgente e contenitivo in cui il bambino si accoccola, si raccoglie in intima riflessione, si ricongiunge con il profondo del suo sentire e, in dialogo con KK, arriva a comprendere la vera natura e l'origine dei suoi vissuti mostruosi e distruttivi. Salvo poi sentirsi troppo stretto dentro a questo nuovo rifugio materno e chiedere all'amica mostruosa di essere tirato fuori.

Solo attraverso questo incontro-scontro, attraverso questa ambigua esperienza di fusione tra vita e morte, solo tramite il contatto con l'ambivalenza del limite che è negazione e rivelazione, solo regredendo a una condizione indefinita ma totipotente l'iniziando può acquisire la sua nuova forma, può tornare come soggetto separato, come individuo de-limitato dalla sua nuova superficie.

E così l'albo di Susanne Janssen si chiude con un'ultima doppia pagina (figura 13) nella quale è presente un solo bambino che si specchia nel ruscello che separa i fratelli dal definitivo ritorno a casa: non più due, doppi, siamesi, ma uno di cui però vediamo solo il riflesso.

6.5. Attraverso la liminarità della lettura

I riti si lasciano definire nei termini di tecniche simboliche dell'accasamento: essi trasformano l'essere-nel-mondo in un essere-a-casa, fanno del mondo un posto affidabile. Essi sono nel tempo ciò che la casa è nello spazio. Rendono il tempo abitabile, anzi lo rendono calpestabile come una casa. Riordinano il tempo, lo aggiustano⁴⁶.

⁴⁵ Per approfondimenti, cfr. S. JONZE, D. EGGERS, *Heads on and we shoot: the making of Where the wild things are*, Harper Collins/McSweeney, New York, 2009.

⁴⁶ B.-C. HAN, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021, p. 12.

Attraverso l'analisi delle opere proposta nelle pagine precedenti è possibile confermare come le categorie del tragico e del dionisiaco si manifestino proprio nella capacità che ha la *matrice narrativa dell'iniziazione* di ospitare antinomie fondative.

In quanto ritraduzione metaforica del rito, la matrice narrativa iniziatica è rappresentazione densamente antinomica, mette in scena infatti il tentativo dell'uomo di rendere *abitabile il tempo*, di tradurre cioè in una sequenza di drammatizzazioni *il crinale* su cui si realizza la nostra esistenza. Nel rito la celebrazione dell'esuberanza della vita – generativa, sorgiva, oblativa, eccedente – avviene sempre al confine, in dialogo con il limite – mortifero, oscuro, deprivante, terrifico, silente, irreversibile – che definisce la vita. Essendo quindi la differenza la caratteristica di tutto ciò che si trasforma e diviene nel tempo, quindi di tutto ciò che è vivo, il rito e insieme la matrice narrativa iniziatica di cui è ritraduzione artistica, non sono che una celebrazione della differenza, un tentativo di rendere abitabile la differenza. Quella differenza che si manifesta nell'attimo presente inafferrabile che diviene passato, nel mutare del corpo che ci rende costitutivamente disidentici, nel perenne tentativo di trovare una sintesi: tra le istanze interne e quelle esterne, tra l'unità e le parti, tra la permanenza dell'io e il cambiamento, tra l'evidenza e la speranza.

Per questo il costrutto interpretativo del limite inclusivo necessita della presenza di almeno uno di tre fondamentali elementi:

1) Lo spazio liminare

Spazio eterotopico foucaultiano⁴⁷, terzo spazio o soglia, è un territorio attraversabile che si presenta come o conduce verso un altrove lontano e distinto dal noto, dalla norma. Come metafora letteraria questo spazio si può presentare allora nelle sembianze di una linea immaginaria, di un bosco, di una radura, di un giardino segreto, di una casetta, di un armadio, di un letto, di una porta, di un tunnel, di un'isola, di una nave, di un tappeto, di un campo da gioco, di un campo santo, di una trincea, di un campo di segale, o di qualsiasi altro spazio, purché si proponga come spazio di rottura, di discontinuità, di alterità, spazio di chiusura e insieme sempre di apertura.

⁴⁷ Cfr. M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2018.

2) Il personaggio iniziando

Il personaggio bambino, protagonista del suo percorso di iniziazione, è sempre una rappresentazione d'infanzia o adolescenza esposta, vulnerabile, a rischio di annullamento, di scomparsa, di estinzione.

Un bambino è di per sé una frontiera, è un limite, è una linea di confine. Ci ricorda, se sappiamo ascoltarlo e capirlo, che, per molte ragioni è ancora là. La collocazione del bambino è incerta, è recentemente arrivato da un altrove⁴⁸.

Nella zona liminare l'iniziando o inizianda diviene consapevole della propria finitudine, della propria ferita esistenziale, quindi del proprio più autentico *io* gettato e diveniente. Si scopre spesso erede di una memoria, di un passato, di un'origine, di un racconto che l'ha preceduto e di cui si trova ad essere ora protagonista e coautore. Si scopre così chiamato alla responsabilità della propria progettazione esistenziale, della cura e del racconto di sé, dell'altro e del mondo. Questa consapevolezza può avvenire solo permanendo sospesi nel limite, includendo le antinomie costitutive dell'essere vivente, in equilibrio tra afferenza e differenza, tra identità e cambiamento, tra ripiegamento e apertura, tra autonomia e indipendenza, tra passato, presente e perciò futuro, tra il dolore della perdita e del vuoto senza il quale non esiste piacere dell'acquisizione, meraviglia per il nuovo. Il viaggio di iniziazione e formazione dell'infanzia è percorso di assunzione del proprio *limite inclusivo*.

3) Il mentore iniziatore

Infine il celebrante, colui che metaforicamente amministra il rito, nella matrice narrativa iniziatica è tradotto dalle presenze ambigue⁴⁹, ambivalenti, doppie: minacciose quanto salvifiche, mortifere e distruttive quanto necessarie e donatrici, divoranti e inghiottitrici quanto generatrici e propulsive. Personaggio mentorale, presenza sciamanica, che avendo assunto la consapevolezza del limite, sul proprio corpo ne porta i segni – claudicanza, cecità, mostruosità, deformità, minacciosità, tendenza al divoramento, tratti e capacità che lo annoverano nella categoria degli esseri Altri, ibridi, mezzi e mezzi – e tramite la cura e il tramando del lascito narra-

⁴⁸ A. FAETI, *La casa sull'albero. Orrore, mistero, paura, infanzie in Stephen King*, Op. Cit., p. 131.

⁴⁹ Cfr. «Alterità della fiaba e figure dell'ambiguità: la baba-jaga, il lupo, le trame, gli indizi» in M. BERNARDI, *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità e tracce*, FrancoAngeli, Milano, 2016, pp. 96-130.

tivo ne è testimone. Affiancando l'infanzia nella zona liminale, attraverso un'azione inclusiva, permette all'iniziando che il suo racconto continui, che il suo prendere forma possa avere luogo, che il processo di assunzione del proprio *limite inclusivo* possa sussistere nella consapevolezza.

Il mentore Caulfield, ricevitore nella segale, è il guaritore ferito che impedisce ai bambini e alle bambine di cadere, impedisce loro di raggiungere precocemente la fine del loro racconto e, così facendo, permette che il loro racconto sussista e continui: così il mentore che ha assunto la forma del limite inclusivo è colui che metaforicamente salva attraverso l'azione educativa di accompagnamento nel limite, di accompagnamento alla assunzione del proprio limite, della forma inclusiva a cui l'iniziando si sente chiamato.

Come abbiamo riscontrato, il cuore dell'iniziazione era il lascito di una narrazione, il dono di un racconto in cui l'iniziando potesse ritrovare rappresentata una forma con cui entrare in risonanza, in cui identificarsi o dalla quale discostarsi, una forma con cui potesse far dialogare il racconto della sua stessa forma, il racconto della propria esperienza, della propria storia. Quel racconto ricevuto porta con sé non solo la testimonianza di una possibilità e quindi di una futuribilità, quanto piuttosto l'invito alla stesura di un proprio racconto originale, di una propria continuazione.

Così la letteratura per l'infanzia può essere pensata come quel *racconto di racconti* con cui l'infanzia può entrare in risonanza⁵⁰ nel suo cammino verso l'assunzione della propria forma.

Quando la letteratura per l'infanzia ha la forma del limite inclusivo si propone come spazio di smarrimento in cui la dinamica di rapimento, di *engagement*, di conoscenza e comprensione dell'altro e quindi di sé, non avviene solo per *immedesimazione*, per *identificazione* – da considerarsi dinamiche improprie, vista l'impossibilità a renderci medesimi, identici –. Bensì, avviene soprattutto per riconoscimento dell'irriducibile *distanza e differenza* che esiste tra noi e il racconto; avviene attraverso l'accettazione della frustrazione della comprensione totale, possessiva, talvolta manipolante⁵¹; avviene compiendo quel passo fuori, al di là, indietro, quel movimento disequilibrante, disallineante, destabilizzante che

⁵⁰ P. BONAFEDE, *Sentire l'educazione. Tatto e risonanza come prospettive di estetica pedagogica*, PensaMultimedia, Lecce, 2024.

⁵¹ Cfr. C. GINZBURG, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 1998. In particolare i capitoli «Straniamento», «Preistoria di un procedimento letterario» e «Uccidere un mandarino cinese. Le implicazioni morali della distanza».

la letteratura ci invita a fare. Questa d'altronde è l'esperienza a cui accompagna Dioniso: l'indugiare nello stravolgimento del noto e dell'usuale; il permanere nella coesistenza tragica e conflittuale degli opposti irrisolvibili; il tramutarsi in *xenos* per assumere il punto di vista di chi è strano e straniero, l'aprirsi alla conoscenza dell'alterità per riconoscere le nostre disidentità⁵².

Quando la letteratura per l'infanzia ha la forma del limite inclusivo diventa spazio in cui l'infanzia può assumere la consapevolezza del proprio essere feriti e finiti, spazio in cui l'infanzia è resa erede di parole per dire, ma soprattutto, per cambiare e rinominare il mondo, spazio in cui possono essere contemplate e immaginate nuove albe, nuovi orizzonti e nuove possibilità verso cui slanciarsi con rinnovata speranza.

La miglior letteratura per l'infanzia, che ha la forma del limite inclusivo, contiene allora metafore che invitano al dialogo e all'interrogazione sul mistero dell'esistenza umana che si costituisce sulla contraddizione insanabile del crinale, del limite tra vita e morte.

La miglior letteratura per l'infanzia può essere pensata come quello spazio di risignificazione e risonanza in cui la dimensione del negativo e del diminuire è insieme intuizione del nuovo che può sorgere, spiraglio da cui protendersi verso visioni utopiche e sovversive.

⁵² Cfr. G. LAI, *Disidentità*, FrancoAngeli, Milano, 1999.



Fig. 17. Dallo spettacolo teatrale *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016.



Fig. 18. Dallo spettacolo teatrale *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016.



Fig. 19. Dallo spettacolo teatrale *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016.



Fig. 20. Dallo spettacolo teatrale *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016.

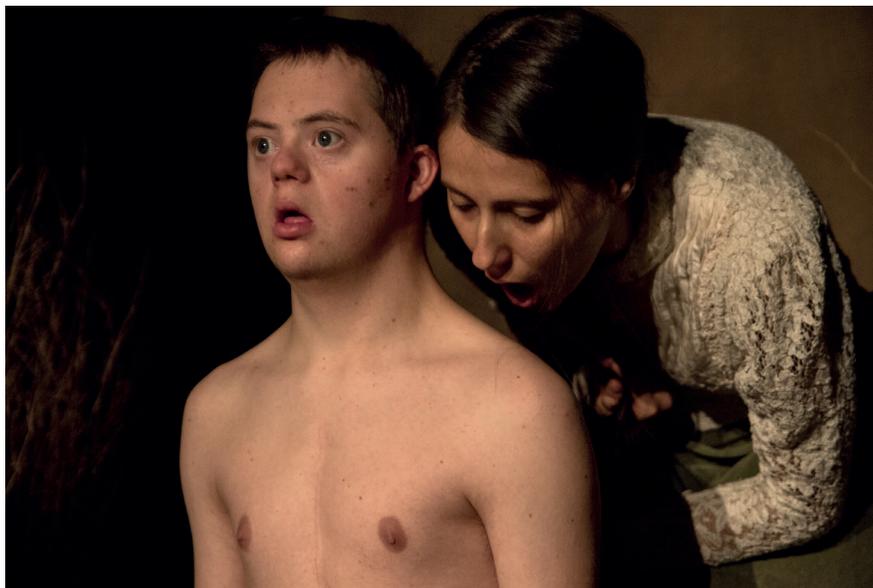


Fig. 21. Dallo spettacolo teatrale *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016.

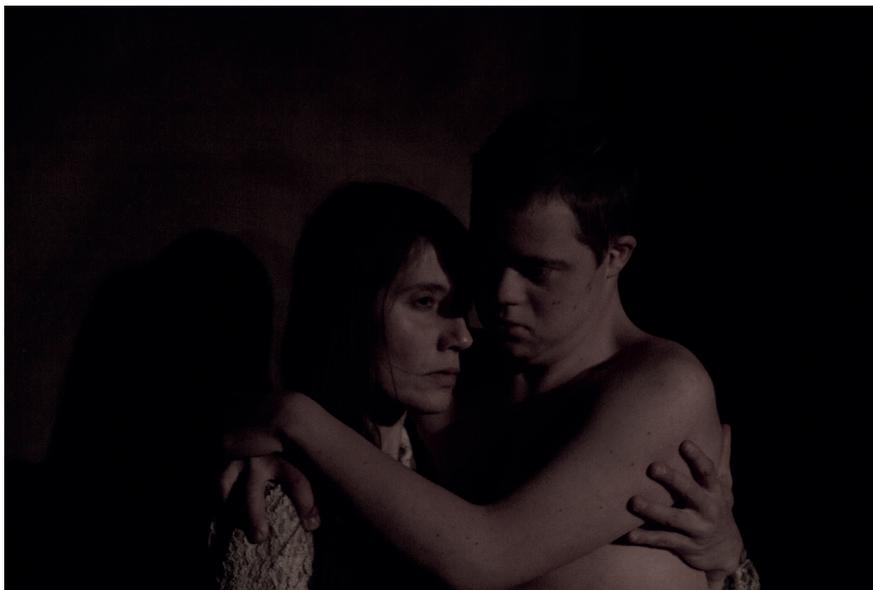


Fig. 22. Dallo spettacolo teatrale *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”, 2016.



Fig. 23. Dal film *Where the wild things are* di S. JONZE, 2009.

Sentieri interpretativi per smarrimenti in boschi narrativi

Nelle pagine che seguono si propone un itinerario interpretativo, un esempio di applicazione del limite inclusivo come lente attraverso cui analizzare alcune grandi opere della letteratura per l'infanzia, ormai annoverate tra i classici. Nel percorrere questi sentieri ermeneutici, smarrendosi per ritrovarsi tra i crocevia, le radure e l'infittirsi dei boschi narrativi, si suggerisce implicitamente un metodo, una modalità di procedere e di compiere scelte, di guardare e di leggere i segni, di porre l'attenzione su particolari, di sostare per raccogliere tracce, di distanziarsi per ampliare il campo visivo, di intrecciare ambiti del sapere per ulteriormente spostare il punto di vista, l'angolazione con cui si osserva e si conosce.

A conclusione di questo saggio, propongo allora un omaggio alla scuola di ricerca in cui mi sono formato, scuola nata da Antonio Faeti, primo Professore a cui fu assegnata una cattedra in Letteratura per l'infanzia in Italia: con il suo *Guardare le figure*¹, il Professor Faeti ha portato un'attenzione pionieristica verso quei *minori*, quei *minimi*², i suoi "figurinai", grandi artisti illustratori italiani di opere per l'infanzia. Grazie alle sue ricerche, al suo lavoro di maestro, alla sua capacità di far dialogare studi di pedagogia, di folklore, di storia, di storia dell'arte, di storia delle mentalità, di critica letteraria, ha portato generazioni di insegnanti e di ricercatori a trasformare il loro sguardo tanto verso l'infanzia raccontata da quella letteratura definita "la grande

¹ A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino, 1972.

² Si fa riferimento alla lettera che Italo Calvino scrisse ad Antonio Faeti: "Parigi, 8 gennaio 1973. Caro Faeti, ho letto *Guardare le figure* con grande passione. Nella definizione critica dei figurinai sei bravissimo, nel tirar fuori tutto quello che ognuno di loro significa, nel definirlo attraverso la tecnica della sua arte: sei davvero un ottimo critico, hai quella dote critica mai abbastanza lodata di saper individuare e valorizzare i minori, i minimi, di saper che l'arte – e la letteratura – vive della minuta verità dei minori e dei minimi." I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano, 2000, p. 1187.

esclusa³, quanto verso l'infanzia reale, che è sempre minoritaria-indifesa-inerme-marginale rispetto al mondo adultocentrico in cui viviamo.

Dal percorso proposto si può evincere l'adesione a un *approccio indiziaro*⁴, un procedere interpretativo intento a raccogliere indizi, a portare l'attenzione su dettagli, sulle ripetitività, sui ritorni, sulle assenze, su quei particolari solitamente non notati, ma che, se letti attraverso una lente che sappia ricontestualizzarli, possono rivelarsi nella loro portata di significazione. A questo approccio metodologico si lega strettamente quello delle *correlazioni incongrue*⁵: necessario tentativo di accostare prodotti culturali anche molto distanti tra loro – per destinazione, contesto di origine, contesto di fruizione, periodo storico in cui sono stati pensati e realizzati – con l'intento di creare possibilità di comparazione, di dialogo intertestuale, intrecciando così nuove risorse ermeneutiche, nuove ipotesi interpretative, e ricavandone una lettura ulteriormente capace di accedere ad altri livelli di significazione.

Saranno poi le fonti stesse a ricondurre il processo esplorativo ed euristico verso nodi e snodi di ricongiungimento tali per cui l'orizzonte di esplorazione richiederà l'approccio interdisciplinare, aperto verso quelle connessioni inattese che Faeti chiama "correlazioni incongrue" perché sorprendenti e impreviste, rintracciabili se si esce dal seminato, se si allarga il campo di osservazione, se si considera la letteratura per l'infanzia al centro di un dinamico e complesso sistema di conoscenze e rimandi culturali⁶.

Si propone allora un itinerario di accostamenti, di giustapposizioni di illustrazioni, immagini tratte da film, scorci ed estratti letterari: l'accostamento richiede e invita a una lettura che travalichi il confine del singolo prodotto culturale e tenti di cogliere il dialogo che la prossimità suggerisce. Il senso proposto da un estratto, dalla sua pregnanza formale, dal racconto a cui fa riferimento sarà così ridefinito alla luce delle consonanze o differenze portate dall'altra opera ad esso accostata, dal racconto e dal senso che essa porta con sé.

³ Cfr. F. BUTLER, *La grande esclusa: componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, Emme Edizioni, Milano, 1980.

⁴ Cfr. C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000; C. GINZBURG, *Storia notturna. Per una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017.

⁵ Cfr. M. BERNARDI, «Un laboratorio culturale e scientifico: il Centro di ricerca in letteratura per l'infanzia dell'Università degli studi di Bologna», in *History of Education & Children's Literature*, 2017, XII, n. 1, pp. 757-767.

⁶ M. BERNARDI, «Letteratura per l'infanzia: la molteplicità di intrecci di una visione complessa», in *Pedagogia Oggi*, 2020, n. 18, pp. 199-210. p. 202.

7.1. Dentro una sagoma

*Restless*⁷ (*L'amore che resta*) è un film di Gus Van Sant, uscito nel 2011, che racconta la storia di due adolescenti, Enok e Annabelle, entrambi feriti in diverso modo, entrambi accomunati da una particolare vicinanza alla morte. Questa comune sensibilità li porta ad incontrarsi proprio al cimitero, dove entrambi spesso si recano: Enok per partecipare a funzioni funerarie di persone sconosciute, Annabelle per passeggiare e leggere all'ombra degli alberi. Il film è una splendente celebrazione della morte e della vita, colte, nella loro danza inseparabile e costitutiva, come sfondo del momento più propulsivo ed irruento dell'esistenza dei protagonisti: la loro adolescenza. Enok è orfano di entrambi i genitori, morti in un incidente; Annabelle è malata gravemente di cancro al cervello, esistenzialmente orfana di un padre fuggito e di una madre alcolista. Per entrambi la morte è una compagnia quotidiana, una presenza che non può essere ignorata, che va sfidata, interrogata, osservata da vicino, simulata, addomesticata. L'amicizia dei due si trasforma presto in un sentimento più profondo e passionale: la morte, che li accompagna, incontra Amore, e così il racconto risuona della tragicità insanabile che scaturisce dall'impatto tra l'esuberante vitalità di eros e l'abulica contrazione di thanatos. L'immagine qui proposta (figura 24), utilizzata anche per le locandine pubblicitarie del film, rappresenta in modo iconico e potente l'intera poetica dell'opera.

A questa immagine si accosta un'illustrazione che non è stato possibile inserire nel testo, tratta dall'albo *Cosa fanno i bambini?*⁸ di Nicholas Heidebach. Accompagnata dalla frase *Ugo si esercita*, l'illustrazione ritrae un bambino, Ugo, in un cimitero, sdraiato a terra, contorniato da una sagoma, fatta con bastoncini di legno, a forma rettangolare: Ugo si esercita, cerca un'anticipazione per tentare di immaginare e capire come ci si senta ad essere morti. Con il suo stile brillante, pungente e votato alla provocazione l'autore, attraverso quest'albo e il suo gemello *Cosa fanno le bambine?*⁹, propone una riflessione sulle parole e le azioni (cosa fanno) con cui solitamente identifichiamo i bambini e le bambine: presenta sguardi e attribuzioni inusuali, non stereotipati, interessati alla vita segreta, nascosta e intima dell'infanzia. E l'infanzia trova una sua autentica risposta alle domande di senso poste dall'esistenza, benché lontana dalle richieste del mondo adulto

⁷ *Restless. L'amore che resta* di G. VAN SANT (2011).

⁸ N. HEIDELBACH, *Cosa fanno i bambini?* Donzelli, Roma, 2011.

⁹ N. HEIDELBACH, *Cosa fanno le bambine?* Donzelli, Roma, 2010.



Fig. 24. Dal film *Restless. L'amore che resta* di G. Van Sant, 2011.

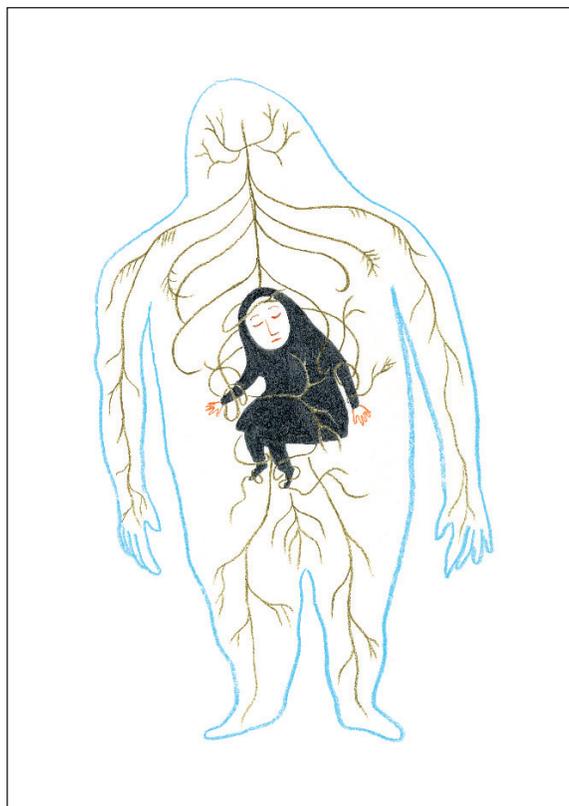


Fig. 25. A. COUSSEAUX, K. CROWTHER, *Dentro me*, Topipittori, Milano, 2008.

o nonostante queste, nonostante il mondo incerto e vacillante in cui si trova gettata.

Infine la figura 25, tratta dall'albo illustrato *Dentro me*¹⁰ di Alex Cousseaux e Kitty Crowther, rappresenta la protagonista della storia sospesa dentro il profilo della propria persona: lieve e poetica narrazione di un viaggio alla scoperta del proprio paesaggio interiore, degli orchi che lo abitano, delle alterità che lo popolano rendendolo talvolta luogo minaccioso e inquietante, talaltra scenario di meraviglia e scoperta stupefatta, ma sempre soprattutto casa, nonostante l'esplorazione non possa dirsi mai completamente conclusa.

Le tre immagini propongono similmente protagonisti volontariamente sdraiati o posti al centro di una sagoma: un *limite* che è il loro limite esistenziale, ma è anche la forma della loro persona intenta nel processo di identificazione, intenta ad assumere la propria finitudine, intenta ad interrogare la propria morte, e quindi la propria vita.

*C'è un collegamento ben preciso tra il cimitero e i bambini, c'è sempre. [...] Il cimitero è il massimo luogo di transito che gli umani conoscono, l'emblematizzazione cimiteriale degli Innocenti è preceduta dall'ambigua collocazione del Puer Aeternus, dal sentore di morte che accompagna il Piccolo Principe, dal profilo anche tanatologico del fanciullino pascoliano, dalla terribile negazione di Peter Pan*¹¹.

Come non ricordare la passione per i cimiteri che nutrono i personaggi di *Danza sulla mia tomba*¹², o di *Cartoline dalla terra di nessuno*¹³ scritti da Aidan Chambers? Come non menzionare gli incontri e le scorribande notturne cimiteriali di Tom Sawyer e Huckelbarry Finn¹⁴, gli unici personaggi che hanno potuto partecipare al loro stesso funerale?

La fantasia di un mondo in cui siamo morti, in cui non ci siamo più, difficilmente è raffigurata dal vuoto: la mente rifiuta di venire meno, rifiuta l'assenza di figurazioni prodotte da essa stessa. Tenta piuttosto di riempire il vuoto con immagini vitali che superino l'assenza, che procedano e prolifichino oltre e nonostante la nostra fantasticata dipartita. Ecco che da questo naturale tentativo indagatorio esistenziale, che tutti sperimentiamo durante la nostra esistenza, nascono ipotesi narrative che

¹⁰ A. COUSSEAU, K. CROWTHER, *Dentro me*, Topipittori, Milano, 2008.

¹¹ A. FAETI, *La casa sull'albero*, Op. Cit., p. 131.

¹² A. CHAMBERS, *Danza sulla mia tomba*, BUR, Milano, 2014.

¹³ A. CHAMBERS, *Cartoline dalla terra di nessuno*, BUR, Milano, 2014.

¹⁴ M. TWAIN, *Le avventure di Tom Sawyer*, BUR, Milano, 2011.

cercano di dare un volto all'aldilà: lo rendono visitabile, visualizzabile, raccontabile. Ipotesi teleologiche che anche l'infanzia a suo modo elabora o ricerca.

Così ne *Il figlio del cimitero*¹⁵ un bambino orfano scappa dall'assassino dei suoi genitori e viene adottato dalle anime che abitano un cimitero.

In *Coraline*¹⁶, attraverso una porticina in salotto e un tunnel angusto, si giunge all'*altra casa*, corrispettivo parallelo della abitazione, della famiglia e della vita della bambina, ma sotto il controllo di un'*altra madre*, che si rivelerà essere un mostro divorante che propone a chiunque decida di fermarsi nel luccicante e ammaliante *altro mondo* di cucirgli un bel paio di bottoni al posto degli occhi. Coraline d'altronde segue le orme di *Alice*¹⁷ che nel sottosuolo delle meraviglie (di nuovo ci si reca in direzione della sepoltura) si perde, tentando di raggiungere il Bianconiglio. Molto di quel Paese oltre lo specchio rassomiglia alla quotidianità di Alice e, contemporaneamente, nulla la ricorda: nessuna misura o legge fisica è rispettata, nessuna parola suona familiare, nessun linguaggio noto può suonare attendibile.

Ricordiamo inoltre le risonanze mortifere che echeggiano nel romanzo di James Matthew Barrie¹⁸, il cui protagonista mezzo bambino e mezzo uccello, per scampare alle aspettative del mondo adulto, decide di sottrarsi al divenire e di involarsi fuori dalla finestra per soggiornare eternamente in un'isola dantesca: lì, assassini e sgozzamenti non hanno più gravosa pregnanza di un qualsiasi altro gioco di finzione.

Pensiamo al *Giardino segreto*¹⁹ di Frances Hodgson Burnett, in cui l'infanzia vittoriana trova redenzione e rinascita attraverso la cura per quello spazio naturale abbandonato, che fu scenario di una fine tragica condannata alla negazione e all'oblio.

Sotto terra giocano a morire per qualche secondo anche i ragazzi de *Il grande gioco*²⁰ di Almond, i quali, sempre sotto terra, interrogano le loro origini, cercando tracce del loro passato nelle sedimentazioni del tempo geologico, tra le gallerie di una miniera ormai abbandonata sottostante al loro paesino, una volta fonte di sostentamento dei loro antenati.

¹⁵ N. GAIMAN, *Il figlio del cimitero*, Mondadori, Milano, 2010.

¹⁶ N. GAIMAN, *Coraline*, Mondadori, Milano, 2012.

¹⁷ L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Einaudi, Torino, 2003.

¹⁸ J.M. BARRIE, *Peter Pan*, Op. Cit.

¹⁹ F.H. BURNETT, *Il giardino segreto*, BUR, Milano, 2009.

²⁰ D. ALMOND, *Il grande gioco*, Salani, Milano, 2013.

Sotto terra, come un nuovo Orfeo si reca *Mina*²¹, che, superato lo Stige e un ipotetico cane a tre teste, pensa di intravedere lo spirito del padre defunto e così tenta un dialogo con l'aldilà.

Sotto terra si recano Giulia e Arianna, che in una strana miniera troveranno l'accesso per arrivare magicamente a *L'isola del tempo perso*²².

Ognuna di queste trame porta i protagonisti bambini o adolescenti a fare tentativi, a compiere slanci, a muovere un passo alla volta verso l'interrogazione profonda della propria finitudine: quotidianamente, la fine irrompe improvvisamente nel viaggio dell'esistenza, e l'indicibile muto richiede di trovare parole per dare senso alla prosecuzione del peregrinare.

7.2. Nascosti da una nuova pelle

Questo secondo accostamento di immagini è dedicato alle *second skin*.

Molti dei personaggi ospitati dalla letteratura per l'infanzia sono rivestiti di una seconda pelle: sotto un nuovo manto, una nuova tessitura, un nuovo *limite* si trasformano, custodiscono e celano all'occhio esterno profonde mutazioni in atto; sotto superfici di nascondimento contengono il lavoro di ridefinizione della loro nuova forma.

Sotto un nuovo ordito, sotto un nuovo racconto, sotto una rete di nuovi legami, tra vecchie e nuove parole, i personaggi – e, con loro, i lettori – risignificano la loro esperienza rivalutando i legami e gli snodi che la compongono, dando un nuovo senso ai vissuti, rinominando la realtà e le relazioni che intercorrono con essa.

Una ragazza fugge dal padre incestuoso nascondendosi sotto una *Pelle d'asino*²³ (figura 26); una giovane principessa, che ama il padre più di quanto le sia caro il sale, fugge all'esecuzione celando la sua identità sotto una veste di *Pel di topo*²⁴ (figura 27). Lo stesso plot familiare

²¹ D. ALMOND, *La storia di Mina*, Salani, Milano, 2018.

²² S. GANDOLFI, *L'isola del tempo perso*, Salani, Milano, 2018.

²³ «Pelle d'asino» in C. PERRAULT, *Tutte le fiabe*, Donzelli, Roma, 2016, pp. 150-187.

²⁴ «Principessa Pel di topo» in J. e W. GRIMM, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, Donzelli, Roma, 2012, p. 117; lo stesso motivo lo troviamo nella versione dei Grimm intitolata «Dognipelo», in J. e W. GRIMM, *Le fiabe del focolare*, Op. Cit. pp. 245-248.



Fig. 26. (a sinistra) *Pelle d'asino*, illustrata da É. Nouhen, in PERRAULT C., *Tutte le fiabe*, Donzelli, Roma, 2011.

Fig. 27. (a destra) *Principessa pel di topo*, illustrata da F. Negrin, in GRIMM J. e W., *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, Donzelli, Roma, 2012.



Fig. 28. Dal film *Revenant – Redivivo* di A.G. INARRITU, 2015.

persecutorio porta una giovane a vestire le *Pelle di una vecchia*²⁵ morta e ad assumere il nome di Occhi-marci.

Un bambino di nome Max²⁶, indossando la sua pelle di lupo, può dismettere i panni delle aspettative adulte e presentarsi nella sua ambivalente natura ferina, generando così non pochi turbamenti nel consesso dei genitori.

Quando una fiaba come *Biancaneve*²⁷ viene trasposta in uno scenario tribale artico (figure 29, 30), la piccola e bianchissima inizianda veste i paramenti rituali che le attribuiscono le sembianze e le caratteristiche del suo animale totemico, un'oca delle nevi. Mentre la madre/matrigna/strega indossa invece le vesti dell'orca (assassina).

Il personaggio Hugh Glass, interpretato da Leonardo Di Caprio, nel film *The Revenant*²⁸, dentro e sotto diverse carcasse di animali (figura 28), a un passo dalla morte, si rigenera e raccoglie le forze per poter *ritornare*.

Mia nipote di due anni, vestita di un pigiama con orecchie e coda da volpe, si avvia sicura ogni sera verso la transizione oscura e misterica del sonno/morte temporanea notturna. Così, similmente, due bambini che non riescono a dormire, decidono di sgattaiolare fuori dal letto e, *in punta di piedi*²⁹ (figure 31, 32) attraversare le stanze domestiche della casa dei nonni: vengono rappresentati come invisibili, vestiti – potremmo dire – dell'ambiente circostante, proprio per sottolineare la mimeticità (*mimesis*) della transizione/iniziazione avventurosa notturna, in cui, tra il sonno e il sogno, tra il reale e l'immaginario, si sfumano i confini, i contorni e le trame.

Un bambino smarrito e abbandonato viene salvato da una mamma tigre, ed ecco che, protetto dalle sue fauci, inizia il percorso di trasformazione, di rinascita e riscatto del piccolo *Principe Tigre*³⁰ (figura 33).

Children like to play underneath tables or make tents from blankets and chairs; this is an activity common among the young but no longer seen in adulthood. That same sought-after pleasure also appears in children's books in their frequent and pleasing visions of the snug pla-

²⁵ «Pelle di vecchia» in I. CALVINO, *Fiabe italiane*. Vol. 1-2. Einaudi, Torino, 1956, pp. 294-296.

²⁶ M. SENDAK, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Op. Cit.

²⁷ F. NEGRIN, *Bianca come la neve*, Orecchio Acerbo, Roma, 2024.

²⁸ *Revenant – Redivivo* di A.G. INARRITU (2015).

²⁹ C. SCHNEIDER, H. PINEL, *In punta di piedi*, Orecchio Acerbo, Roma, 2019.

³⁰ C.J. HONG, *Il principe tigre*, trad. it. di F. ROCCA, Babalibri, Milano, 2005.



Fig. 29. F. NEGRIN, *Bianca come la neve*, Orecchio Acerbo, Roma, 2024.



Fig. 30. F. NEGRIN, *Bianca come la neve*, Orecchio Acerbo, Roma, 2024.



«Dopo Cocò, ora Crangrosso.
Ma stanotte hanno il fuoco addosso!»

«Crangrosso, falla finita!
È mezzanotte suonata!»

Fig. 31. C. SCHNEIDER, H. PINEL, *In punta di piedi*, Orecchio Acerbo, Roma, 2019.



«Ah, sei tu! Fa' come fossi a casa tua, Milh...»

«Siamo forse al circo, quaggiù?»

Fig. 32. C. SCHNEIDER, H. PINEL, *In punta di piedi*, Orecchio Acerbo, Roma, 2019.

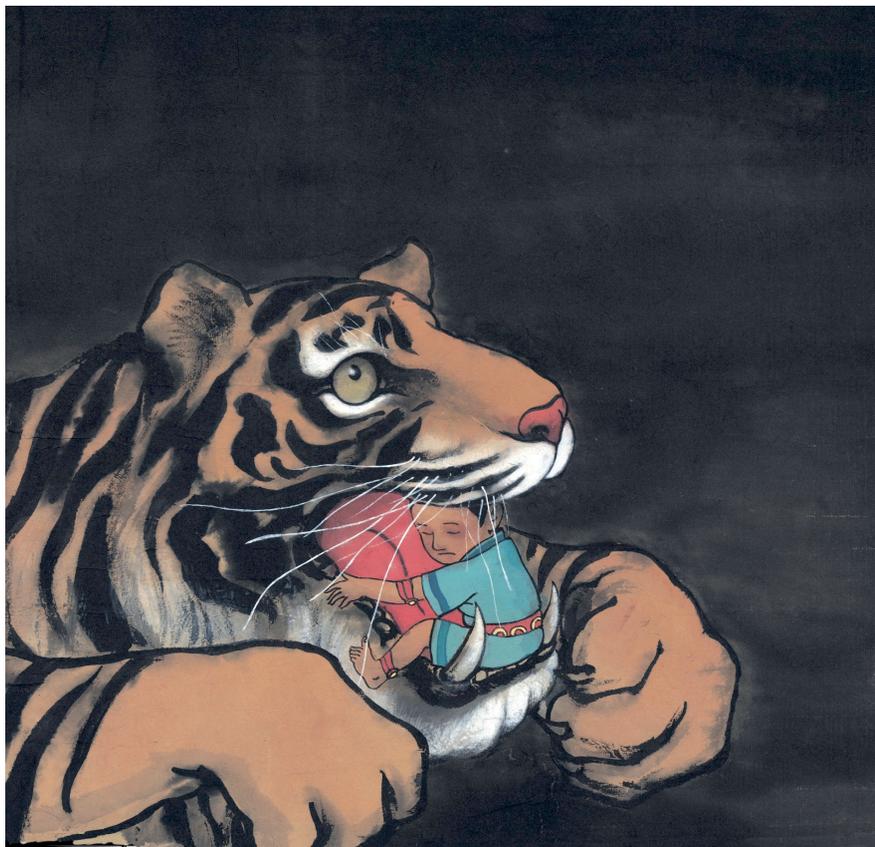


Fig. 33. C.J. HONG, *Il principe tigre*, trad. it. di F. ROCCA, Babalibri, Milano, 2005.

*ce – for example, grandfather’s alpine cabin in Heidi, the Little House on the Prairie, and Badgers cozy underground home in The Wind in the Willows*³¹.

³¹ J. GRISWOLD, *Feeling like a kid*, John Hopkins University Press, Baltimora, 2006, p. 1. “I bambini amano giocare sotto i tavoli o fare tende con coperte e sedie; è un’attività comune tra i giovani, ma che non si riscontra più nell’età adulta. Questo stesso piacere ricercato appare anche nei libri per bambini, nelle loro frequenti e piacevoli visioni di luoghi accoglienti, come ad esempio la baita alpina del nonno in Heidi, la

Griswold, nel suo *Feeling like a kid*, tra le tematiche ricorrenti della letteratura per l'infanzia capace di rappresentare autenticamente il *sentire dei bambini*, riconosce la *snuggness*, che potremmo faticosamente tradurre con *l'essere accoccolati, raccolti, contenuti*. Sulla stessa scia della categoria proposta da Criswold possiamo allora riconoscere come *second skin* tutte le case, gli ambienti, i cunicoli, le casse, i pertugi, le tende, i tavoli, i letti sotto cui l'infanzia si nasconde, da cui viene contenuta e da cui si sente protetta.

Harry Potter³² sotto il mantello dell'invisibilità diviene a piacimento spettatore non visto di fatti salienti fondamentali per la sua *detection*.

I ragazzi smarriti di Peter Pan³³ sono coperti di pelli d'orso per non assomigliare al loro capo e per meglio sottolineare la loro identità di personaggi condannati ad un limbo; similmente, Wendy, inizianda volante, viene rivestita, mentre dorme, da una accogliente e piccolissima casetta.

Jim Hawkins³⁴, dentro la pancia di un barile di mele, è pronto a rinascere eroe della sua avventura. Pinocchio³⁵, dentro la pancia del pescecane, muore figlio e rinasce simbolicamente padre. Una fanciulla perseguitata viene murata viva fino al collo, rivestita di un antro di mattoni, da due sorellastre gelose che solo l'Uccel bel-verde³⁶ potrà smascherare.

*By pulling themselves up by their own bootstraps, by asserting individuality and drawing their own boundaries, the young find in the snug place that wonderful combination of the reassuringly familiar and personal assertiveness: a womb of one's own*³⁷.

Insieme ai tanti iniziandi rivestiti di pelli di animali o accolti in un personale nuovo grembo, questi personaggi si spogliano dell'essere umano vecchio per cambiare pelle, volto, nome, per cambiare la loro superficie, il loro limite, la tessitura dei legami che li de-termina, per modificare quella

Piccola Casa nella Prateria, e l'accogliente casa sotterranea di Badgers in *Il vento nei salici*" [traduzione mia].

³² J.K. ROWLING, *Harry Potter e la pietra filosofale*, Salani, Firenze, 1998.

³³ J.M. BARRIE, *Peter Pan*, Op. Cit.

³⁴ R.L. STEVENSON, *L'isola del tesoro*, BUR; Milano, 2010.

³⁵ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, BUR, Milano, 2011.

³⁶ «L'Uccel bel-verde» in I. CALVINO, *Fiabe Italiane*, Op. Cit. pp. 366-373.

³⁷ J. GRISWOLD, *Feeling like a kid*, Op. Cit., p. 15. "Tirandosi su da soli, affermando la propria individualità e tracciando i propri confini, i giovani trovano nel rifugio quella meravigliosa combinazione tra la rassicurante familiarità e l'assertività personale: un grembo di sé stessi" [traduzione mia].

fila di punti intrecciati in orditi, spesso illeggibili o non immediatamente comprensibili, che costituiscono la loro storia.

Nel silent book *Il viaggio*³⁸, di Peter Van Den Ende, una barchetta di carta compie un lunghissimo e incredibile viaggio in mare: incontra mostri marini, creature fantastiche, imbarcazioni curiose e paesaggi stupefacenti. Dopo arrembaggi, collisioni, affondamenti, deviazioni sottomarine, fucilazioni, celi stellati, aurore boreali e tempeste, la barchetta di carta approda finalmente ad un molo e su di essa compare un ospite, colui che sulla barchetta ha viaggiato invisibile. Il viaggiatore scende dalla barca e, come per un simbolico passaggio di testimone, mentre lui assume visibilità, la barchetta si smaterializza. Scomparsa la barchetta, il viaggiatore, ora visibile nitidamente, porta sulla sua pelle – sulla sua superficie esterna – dei disegni: una barchetta di carta, onde, mostri, creature... il racconto illustrato degli incontri e delle vicissitudini del viaggio compiuto. Il limite che lo contiene, la forma che ha assunto, è d'altronde la risultante delle storie che ha attraversato. Ma il viaggio non si ferma. L'albo si chiude con un'ulteriore apertura all'alterità di un incontro: in piedi di fronte al nostro viaggiatore si presenta un Altro personaggio, che ha la sua stessa forma, ma sfumature totalmente opposte.

7.3. Oltre il limite

Concludiamo questo breve *detour* nei boschi narrativi con alcune illustrazioni tratte dalla famosa trilogia del limite di Suzy Lee.

In queste opere l'autrice illustratrice trasforma il centro della rilegatura, l'incontro della doppia pagina – elemento scontato e necessario per la composizione tecnica di ogni oggetto libro – in un protagonista, nel perno attorno al quale si alimenta e sviluppa la narrazione. Il limite centrale della pagina diventa infatti linea di simmetria, spazio di proiezione, soglia, confine che delimita l'alterità.

Le due immagini (figure 34, 35), tratte da *L'onda*³⁹, catturano in sequenza il momento in cui la bambina si accorge che lei e il mare fanno parte di due piani di realtà differenti, separati da un *limite*, e che se vuole entrare in contatto con l'alterità della massa ondata deve compiere un passo travalicante: deve attraversare il limite, sconfinare.

³⁸ P. VAN DEN ENDE, *Il viaggio*, Terre di mezzo Editore, Milano, 2021.

³⁹ S. LEE, *L'onda*, Corraini Edizioni, Mantova, 2008.

Nella doppia pagina tratta da *Mirror*⁴⁰ (figura 36) troviamo rappresentato forse il vertice della sequenza di avvicinamento della bambina alla superficie riflettente dello specchio: il gioco di raddoppiamento e moltiplicazione deflagra in un apice di esaltazione che conduce fino alla fusione e alla scomparsa della bambina nella sua forma data. Da questo smarrimento deformante in poi la relazione con lo specchio cambia: il riflesso della bambina non la segue, non le corrisponde, e lei non si riconosce più nella sua immagine riflessa. La frustrazione della bambina porta al rifiuto dell'alterità non conforme alla sua identità; la relazione con l'alterità è più complessa del rispecchiamento omologante e rassicurante: lo specchio viene distrutto.

L'ultima immagine è infine tratta da *L'ombra*⁴¹ (figura 37).

Nelle prime pagine dell'albo i colori dominanti sono il bianco e il nero, ai quali si aggiunge il giallo, che entra in scena solo successivamente per introdurre una dinamica trasformativa.

Una bambina entra in una cantina buia – una stanza comunemente marginale e appartata –, accende la luce e nella pagina sottostante (il libro va letto facendo scorrere le pagine dal basso verso l'alto) si stagliano specularmente le ombre della bambina e degli oggetti presenti. La bambina inizia a giocare creando l'ombra cinese di un uccello che viene contornata da un'aura gialla denotativa: l'ombra non è solo il frutto della proiezione delle mani della bambina, ma è anche la rappresentazione della sua immaginazione. Nella sequenza successiva infatti l'uccello-ombra prende il volo autonomamente e, gradualmente, tutte le ombre si discostano dagli oggetti soprastanti e assumono una loro autonomia narrativa: divengono la proiezione del gioco d'immaginazione della bambina, il prendere forma delle creazioni nate dalla sua fantasticazione ad occhi aperti. Il giallo così si diffonde fino a che sono le ombre stesse a travalicare il *limite*. Si crea un'omogeneizzazione totalizzante che suggerisce al lettore come la scena si stia sviluppando pienamente nello spazio generativo del gioco visionario di finzione della bambina. Si innesca così un inseguimento tra costruzioni immaginative, da cui farsi spaventare, da cui distanziarsi e di cui tornare, poi, a prenderne il controllo.

Questi tre albi dedicati al limite sono stati scelti come rappresentazione delle varieguate sfumature che descrivono l'esperienza della lettura: esperienza di attraversamento di un limite per entrare in contatto con l'alterità caleidoscopica della storia narrata.

Auspicialmente, varcare quel limite significherà talvolta trovarsi in contesti rassicuranti che confermano le nostre attribuzioni di senso, i nostri

⁴⁰ S. LEE, *Mirror*, Corraini Edizioni, Mantova, 2003.

⁴¹ S. LEE, *L'ombra*, Corraini Edizioni, Mantova, 2010.

costrutti culturali; tal altra porterà a smarrirsi, a perdere i riferimenti e i segnali orientativi, a trovarsi disarmonizzati e interrogati dall'alterità portata dal testo. Ci saranno infine incontri letterari che non ci permetteranno di tornare da oltre il limite uguali a prima, incontri che trasformeranno il nostro orizzonte, che altereranno per sempre il modo con cui osserviamo l'invisibile.

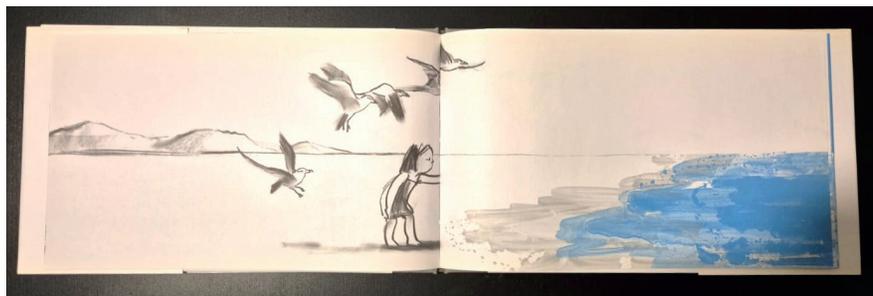


Fig. 34. S. LEE, *L'onda*, Corraini Edizioni, Mantova, 2008.



Fig. 35. S. LEE, *L'onda*, Corraini Edizioni, Mantova, 2008.



Fig. 36. S. LEE, *Mirror*, Corraini Edizioni, Mantova, 2003.

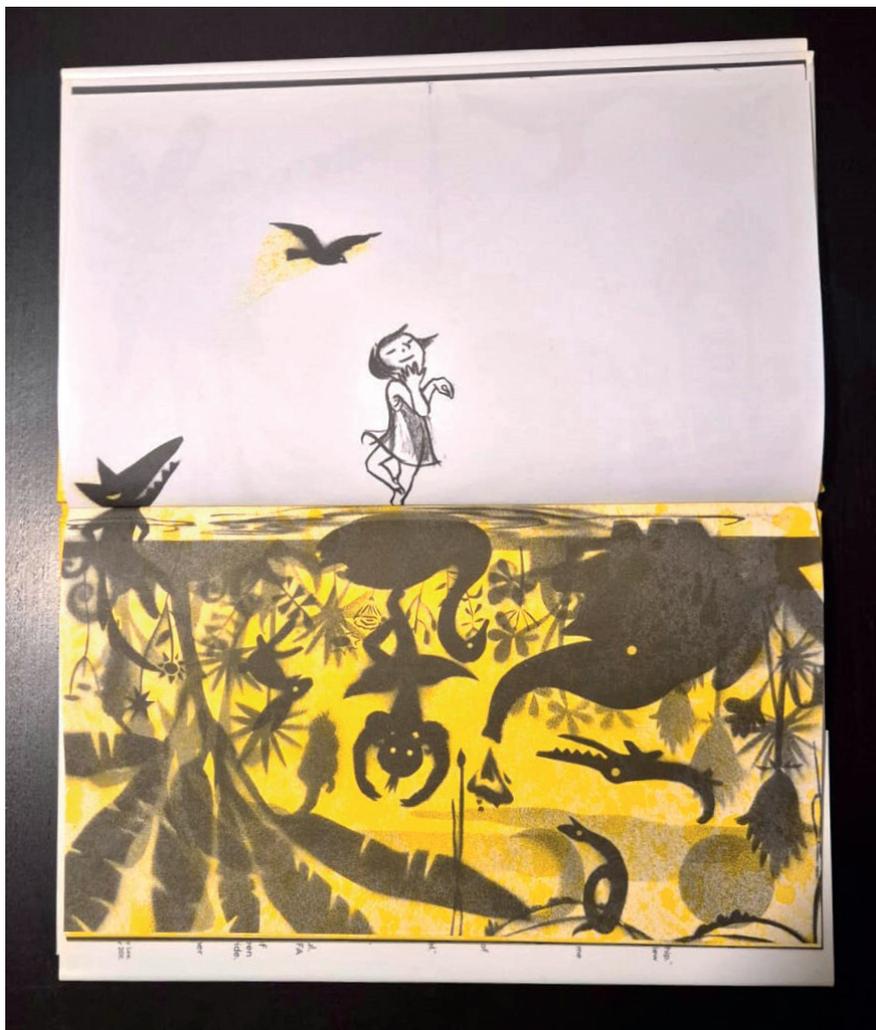


Fig. 37. S. LEE, *L'ombra*, Corraini Edizioni, Mantova, 2010.

Bibliografia

Saggi critici

- ABBAGNANO N., *Storia della filosofia*, UTET, Torino, 1994.
- ACONE L., «Raccontare l'assenza, riscoprire l'essenza. Per una pedagogia dell'estetica collaterale» in *Metis*, Dicembre 2021. pp. 31-46.
- ACONE L., «Tra medicina narrativa e narrazione della malattia» in *Medical Humanities & Medicina Narrativa*, 1 (2023), pp. 63-66.
- AGAMBEN G., *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino, 2008.
- AGAMBEN G., *Infanzia e Storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978.
- ALFANO G., COLANGELO G., *Il testo del desiderio*, Carrocci Editore, Roma, 2018.
- AMMANITI M., *Adolescenti senza tempo*, Raffaello Cortina, Milano, 2018.
- ARIÈS P., *Storia della morte in Occidente*, BUR, Milano, 2015.
- ARRIGONI M.P., BARBIERI G.L., *Narrazione e psicoanalisi*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.
- ARTICONI A., «Il tabù della morte: percorsi narrativi nella letteratura per l'infanzia» in CAGNOLATI A., HERNANDEZ J.L., *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y filosófica. Simposio de Historia de la Educación*, FahrenHouse, Valle Inclán, 2015.
- ASCENZI A., SANI R., *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento*, FroncoAngeli, Milano, 2017.
- ATTUONI P.M., *La poesia e l'infanzia. Incontri, intrecci, possibilità nella terra marginale della "parola magica"*, Edizioni Sinestesie, Avellino, 2021.
- BARONE P., *Gli anni stretti. L'adolescenza tra presente e futuro*, FrancoAngeli, Milano, 2019.
- BARSOTTI S., CANTATORE L., *Letteratura per l'infanzia: forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carrocci Editore, Roma, 2019.
- BARTOCCI C., MARTIN P., TAGLIAPIETRA A., *Zerologia. Sullo zero, il vuoto e il nulla*, Il Mulino, Bologna, 2016.
- BAUMAN Z., *L'ultima lezione*, Laterza, Roma-Bari, 2018.
- BAUMAN Z., *Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, Il Mulino, Bologna, 2012.
- BECCHI E., *I bambini nella storia*, Laterza, Bari, 1994.

- BECCHI E., Julia, D. *Storia dell'infanzia: Dal Settecento a oggi*, Laterza, Roma, 1996.
- BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2020.
- BENJAMIN W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. PINOTTI, A. SOMAINI, Einaudi, Torino, 2012.
- BENJAMIN W., *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di F. CAPPÀ, M. NEGRI, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.
- BENJAMIN W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2011.
- BENJAMIN W., *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, a cura di G. SCHIAVONI, Giometti&Antonello, Macerata, 2020.
- BENSO S., «Con Heidegger. Contro Heidegger. Suggestioni per un'etica ontologica» in *Filosofia e Teologia*, Esi, Napoli, V (1991).
- BERNARDI M., «Formazione in letteratura per l'infanzia e "temi difficili". La parola metaforica e la complessità letteraria», in *Studi sulla formazione*, 25 (2022), pp. 163-170.
- BERNARDI M., «Letteratura per l'infanzia: la molteplicità di intrecci di una visione complessa», in *Pedagogia Oggi*, 2020, n. 18, pp. 199-210.
- BERNARDI M., «Storie dolenti, temi difficili», in *Bambini*, 4 (2017), XXXIII, pp. 43-46.
- BERNARDI M., «Un laboratorio culturale e scientifico: il Centro di ricerca in letteratura per l'infanzia dell'Università degli studi di Bologna», in *History of Education & Children's Literature*, 2017, XII, n. 1, pp. 757-767.
- BERNARDI M., *La voce remota*, ETS, Pisa, 2019.
- BERNARDI M., *Infanzia e metafore letterarie*, Bononia University Press, Bologna, 2009.
- BERNARDI M., *Il cassetto segreto*, Unicopli Edizioni, Milano, 2011.
- BERNARDI M., *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità e tracce*, FrancoAngeli, Milano, 2016.
- BERTAGNA G., *Educazione e formazione*, Edizioni Studium, Roma, 2018.
- BERTIN G.M., CONTINI M., *Educazione alla progettualità esistenziale*, Armando, Roma, 2004.
- BERTIN G.M., *Crisi educativa e coscienza pedagogica*, Armando, Roma, 1971.
- BERTIN G.M., *Disordine esistenziale e istanza della ragione: tragico e comico; violenza ed eros*, Cappelli, Bologna, 1981.
- BERTIN G.M., *Educazione alla ragione: lezioni di pedagogia generale*, Armando Editore, Roma, 1995.
- BERTIN G.M., *Nietzsche: l'inattuale, idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.
- BERTIN G.M., *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, La Nuova Italia, Firenze, 1987.

- BERTOLINI P., *L'esistere pedagogico. Ragioni e limiti di una pedagogia fenomenologicamente fondata*, La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- BESEGGI E., GRILLI G., *La letteratura invisibile*, Carocci Editore, Roma, 2011.
- BIESTA G.J.J., *The beautiful risk of education*, Routledge, Oxon, 2016.
- BONAFEDE P., «Edgar Morin» in F. DE GIORGI, *Nuova storia della pedagogia*, Morcelliana, Brescia, 2024.
- BONAFEDE P., *Sentire l'educazione. Tatto e risonanza come prospettive di estetica pedagogica*, PensaMultimedia, Lecce, 2024.
- BRANCALEONI G., «Andare in mille pezzi per ritrovare una forma. Lettura, infanzia e la metafora letteraria dello smembramento» in *Studi sulla Formazione*, II (2023), 26, pp. 153-171.
- BROOKS P., *Trame*, Einaudi, Torino, 2005.
- BUTLER F., *La grande esclusa: componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, Emme edizioni, Milano, 1980.
- CAGNOLATI A., «Parlando con i morti. La creazione di un immaginario simbolico tra letteratura e iconografia (secoli XIII-XV)» in CAGNOLATI A., HERNANDEZ J.L., *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y filosófica. Simposio de Historia de la Educación*, FahrenHouse, Valle Inclán, 2015.
- CALVETTO S., «Morire o sopravvivere. Pedagogie del limite nella società di massa» in CAGNOLATI A., HERNANDEZ J.L., *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y filosófica. Simposio de Historia de la Educación*, FahrenHouse, Valle Inclán, 2015.
- CALVINO I., *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano, 2000.
- CANTATORE L., GALLI LAFOREST N., GRILLI G., NEGRI M., PICCININI G., TONTARDINI I., VARRÀ E., *In cerca di guai*, Edizioni Junior, Milano, 2020.
- CARLONI G., NOBILI D., *La mamma cattiva. Fenomenologia, antropologia e clinica del figlicidio*, Guaraldi, Rimini, 2004.
- CELATI G., *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, 2001.
- COLLI G., *Apollineo e Dionisiaco*, Adelphi, Milano, 2010.
- COLLI G., *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 1990.
- CONTINI M., «Categorie e percorsi del problematicismo pedagogico» in *Ricerche di pedagogia e didattica*, 1, 1 (2006), pp. 51-65.
- CONTINI M., FABBRI M., *Il futuro ricordato*, Edizioni ETS, Pisa, 2014.
- DE MARTINO E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Bollati Boringhieri, Torino, 2016.
- DESIDERI F., BALDI M., *Benjamin*, Carocci, Roma, 2010.
- DETIENNE M., *Dioniso a cielo aperto*, La Terza, Bari, 1987.
- DEWEY J., *Democrazia ed educazione*, Anicia, Roma, 2018.
- DEWEY J., *Esperienza e educazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.
- ELIAS N., *La solitudine del morente*, Il Mulino, Bologna, 2011.

- FABBRI M., *Sponde. Pedagogia dei luoghi che scompaiono e che conducono lontano*, CLUEB, Bologna, 2003.
- FADDA R., *Promessi a una forma*, FrancoAngeli, Milano, 2016.
- FADDA R., «Attraversare gli strappi dell'esistenza: la cura e i confini della formazione», in M. CONTINI, M. FABBRI, *Il futuro ricordato*, Edizioni ETS, Pisa, 2014, pp. 281-291.
- FADDA R., «Figli del caso e della pena. La visione tragica dell'esistenza e il tragico della libertà e della scelta» in MADRUSSAN E. (a cura di), *Crisi della cultura e coscienza pedagogica*, Ibis, Como, 2019, pp. 511-526.
- FADDA R., «Riflessioni intorno ai concetti di formazione e educazione» in G. BERTAGNA, *Educazione e formazione*, Edizioni Studium, Roma, 2018, pp. 350-377.
- FAETI A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino, 1972.
- FAETI A., *I diamanti in cantina*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2011.
- FAETI A., *I tesori nelle isole non trovate*, Junior, Bergamo, 2018.
- FAETI A., *La casa sull'albero. Orrore, mistero, paura, infanzie in Stephen King*, Einaudi, Torino, 1998.
- FAETI A., *Letteratura per l'infanzia*, La Nuova Italia, Firenze, 1977.
- FAVA S. (a cura di), *La letteratura per l'infanzia a partire dagli studi di Renata Lollo*, PensaMultimedia, Lecce, 2021.
- FLORIDI L., *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*, Springer, 2014.
- FORNERO G., RESTANO F., ANTISERI D., *La filosofia contemporanea*, UTET, Torino, 1994.
- FOUCAULT M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2018.
- FRAZER J.G., *Il ramo d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2018.
- FREUD S., *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte, e scritti 1915/1918*, Newton Compton Editore, Roma, 1976.
- FREUD S., *L'io e l'Es e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.
- FREUD S., *Opere. Volume 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti (1924-1929)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.
- FREUD S., *Psicologia e metapsicologia*, Newton Compton Editore, Roma, 1992.
- FREUD S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.
- GANCITANO M., COLAMEDICI A., *La società della performance. Come uscire dalla caverna*, Edizioni Tlon, Roma, 2020.
- GINZBURG C., *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000.
- GINZBURG C., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 1998.

- GINZBURG C., *Storia notturna. Per una decifrazione del sabba*, Milano, Adelphi, 2017.
- GRANDI W., *Infanzia e mondi fantastici*, Bononia University Press, Bologna, 2007.
- GRANDI W., «Il futuro tra paura e speranza. Distopia e letteratura per giovani lettrici e lettori», in *Il Folletto*, 2 (2022), pp. 2-5
- GRILLI G., *In volo dietro la porta, Il ponte vecchio*, Cesena, 1997.
- GRILLI G., «In questa casa sono tutti morti. Di cosa parlano veramente Pinocchio e gli altri grandi libri (non solo italiani) per bambini», in *Italica Wratislaviensia*, 8(1), (2017), p. 101-119
- GRILLI G., «L'importanza di chiamarsi letteratura. La letteratura per l'infanzia e le tesi di Christopher Booker sull'origine e la funzione delle storie», in *History of Education & Children's Literature*, XI, 2 (2016), pp. 523-535
- GRILLI G., *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma, 2021.
- GRISWOLD J., *Feeling like a kid*, John Hopkins University Press, Baltimora, 2006.
- HARRISON R.P., *Il dominio dei morti*, traduzione di MENEGHELLI P., Fazi, Roma, 2004.
- HAN B.-C., *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Einaudi, Torino, 2024.
- HAN B.-C., *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano, 2021.
- HAN B.-C., *La società senza dolore*, Einaudi, Torino, 2021.
- HAN B.-C., *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*, Nottetempo, Roma, 2016.
- HEIDEGGER M., *Che cos'è la metafisica?*, La nuova Italia, Firenze, 1979.
- HEIDEGGER M., *Concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 1998.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005.
- HEIDEGGER M., *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Il Melangolo, Genova, 1989.
- HILLMAN J., *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano, 1997.
- JANKÉLÉVITCH V., *La Morte*, Einaudi, Torino, 2009.
- JANKÉLÉVITCH V., *Pensare la morte?*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1995.
- JASPERS K., *Del tragico*, SE, Milano, 2008.
- JAY M., *Songs of Experience, Modern American and European variations on a universal theme*, University of California Press, Berkeley, 2005.
- JEDLOWSKI P., *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano, 1989.
- JEDLOWSKI P., *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori Editori, Milano, 2000.

- JONZE S., EGGERS D., *Heads on and we shoot: the making of Where the wild things are*, Harper Collins/McSweeney, New York, 2009.
- KRISTEVA J., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali edizioni, Milano, 1981.
- LAI G., *Disidentità*, FrancoAngeli, Milano, 1999.
- LAVAGETTO M., *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino, 1985.
- LEED E.J., *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- MADRUSSAN E. (a cura di), *Crisi della cultura e coscienza pedagogica*, Ibis, Como, 2019.
- MAZZINI A., NOBILE A., *Quale letteratura per l'infanzia? Morfologia di una disciplina in trasformazione*, Marcianum Press, Venezia, 2024.
- MONTI D., a cura di. *Che cosa vuol dire morire*, Einaudi, Torino, 2010.
- MORETTI F., *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino, 2017.
- MORIN E., *L'uomo e la morte*, Erickson, Trento, 2014.
- MORIN E., *La testa ben fatta*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000.
- MORTARI L., *La pratica dell'aver cura*, Mondadori, Milano, 2006.
- NATOLI S., *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli, Milano 2002.
- OTTO W., *Dioniso, mito e culto*, Il melangolo, Genova, 2002.
- PIETROPOLLI CHARMET G., *Fragile e spavaldo, ritratto dell'adolescente di oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- PIRAS A., «L'etica originaria: il problema morale nella filosofia di M. Heidegger» in *XÁOS. Giornale di confine*, II (marzo-giugno 2003), 1.
- PIRO P., *Perdere il lavoro, smarrire il senso*, Mimesis, Milano, 2018.
- PRESEZZI C., *Streghe, sciamani, visionari. In margine a Storia Notturna di Carlo Ginzburg*, Viella, Roma, 2019.
- PROPP V.J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Editore Boringhieri, Torino, 1981.
- RICOEUR P., *La metafora viva*, Jaca Book, Milano, 1976.
- RICOEUR P., *Tempo e Racconto*, Vol. 1, Jaca Book, Milano, 1988.
- ROSA H., *Accelerazione e alienazione*, Einaudi, Torino, 2015.
- SCHELER M., *La posizione dell'uomo nel cosmo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1970.
- SISTO D., *Narrare la morte. Dal romanticismo al post-umano*, Edizioni ETS, Pisa, 2013.
- SPENCE D.P., *Verità narrativa e verità storica: significato e interpretazione in psicoanalisi*, Editore Martinelli, Firenze, 1987.
- SZAKOLCZAI A., «Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events» in *International Political Anthropology*, II (2009), 1. pp. 141-172.
- TAGLIAPIETRA A., *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.
- TAGLIAPIETRA A., *La metafora dello specchio*, Feltrinelli, Milano, 1991.

- TURNER V., *Antropologia dell'esperienza*, edizione italiana a cura di DE MATTEIS S., il Mulino, Bologna, 2014.
- TURNER V., *Antropologia della performance*, a cura di DE MATTEIS S., il Mulino, Bologna, 1993.
- TURNER V., BRUNER E., *Anthropology of experience*, University of Illinois Press, 1986.
- TURNER V., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- TURNER V., *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia, 2001.
- UNTERSTEINER M., *Le origini della tragedia e del tragico*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1984.
- VALENZANO N., «Educare alla morte per educare alla caducità e alla vita» in CAGNOLATI A., HERNANDEZ J.L., *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y filosófica. Simposio de Historia de la Educación*, FahrenHouse, Valle Inclán, 2015.
- VAN GENNEP A., *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.
- VERNANT J.P., *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Il Mulino, Bologna, 2013.
- VON FRANZ M.L., *Il femminile nella fiaba*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- WARNER M., *C'era una volta. Piccola storia della fiaba*, Donzelli, Roma, 2021.

Opere letterarie

- AFANASIEV A., *Antiche fiabe russe*, Einaudi, Torino, 1953.
- ALMOND D., *Il grande gioco*, Salani, Milano, 2013.
- ALMOND D., *La storia di Mina*, Salani, Milano, 2018.
- ANDERSEN H.C., *Fiabe*, Einaudi, Torino, 1970.
- BARRIE J.M., *Peter Pan*, Einaudi, Torino, 2015.
- BURNETT F.H., *Il giardino segreto*, BUR, Milano, 2009.
- BYATT A., *Tre storie fantastiche*, Einaudi, Torino, 1995.
- CALVINO I., *Fiabe Italiane*, Vol. 1-2, Einaudi, Torino, 1956.
- CANDIANI C., *Pane del bosco*, Einaudi, Torino, 2023.
- CANDIANI C.L., *Bevendo il tè con i morti*, Interlinea, Novara, 2022.
- CARROLL L., *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Einaudi, Torino, 2003.
- CHAMBERS A., *Cartoline dalla terra di nessuno*, BUR, Milano, 2014.
- CHAMBERS A., *Danza sulla mia tomba*, BUR, Milano, 2014.
- CHLEBNIKOV V., *47 poesie facili e una difficile*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata, 2009.
- COLLODI C., *Le avventure di Pinocchio*, BUR, Milano, 2011.
- COUSSEAUX A., CROWTHER K., *Dentro me*, Topipittori, Milano, 2008.

- DUBUC M., *Il sentiero*, Orecchio Acerbo, Roma, 2018.
- GAIMAN N., *Coraline*, Mondadori, Milano, 2012.
- GAIMAN N., *Il figlio del cimitero*, Mondadori, Milano, 2010.
- GANDOLFI S., *L'isola del tempo perso*, Salani, Milano, 2018.
- GRIMM J. e W., AULADELL P., *La casetta di cioccolato*, Kalandraka, Firenze, 2008.
- GRIMM J. e W., *Le fiabe del focolare*, Einaudi, Torino, 1951.
- GRIMM J. e W., *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, Donzelli, Roma, 2012.
- GRIMM J. e W., *Tutte le fiabe*, Donzelli, Roma, 2015.
- HEIDELBACH N., *Cosa fanno i bambini?*, Donzelli, Roma, 2011.
- HEIDELBACH N., *Cosa fanno le bambine?*, Donzelli, Roma, 2010.
- HONG C.J., *Il principe tigre*, trad. it. di F. ROCCA, Babalibri, Milano, 2005.
- JANSSEN S., *Hänsel und Gretel*, Edition Être, 2007.
- LEE S., *L'ombra*, Corraini Edizioni, Mantova, 2010.
- LEE S., *L'onda*, Corraini Edizioni, Mantova, 2008.
- LEE S., *Mirror*, Corraini Edizioni, Mantova, 2003.
- NEGRIN F., *Bianca come la neve*, Orecchio Acerbo, Roma, 2024.
- PERRAULT C., *Tutte le fiabe*, Donzelli, Roma, 2016.
- ROSEN M., OXEMBURY H., *A caccia dell'orso*, Mondadori, Milano, 2013.
- ROSEN M., OXEMBURY H., *We're going on a bear hunt*, Little Simon, 1997.
- ROWLING J.K., *Harry Potter e la pietra filosofale*, Salani, Firenze, 1998.
- SALINGER J.D., *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino, 2014.
- SALINGER J.D., *The catcher in the rye*, Little, Brown and Company, Boston, 1945.
- SCHNEIDER C., PINEL H., *In punta di piedi*, Orecchio Acerbo, Roma, 2019.
- SENDAK M., *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano, 2018.
- STEVENSON R.L., *L'isola del tesoro*, BUR; Milano, 2010.
- TWAIN M., *Le avventure di Tom Sawyer*, BUR, Milano, 2011.
- VAN DEN ENDE P., *Il viaggio*, Terre di mezzo Editore, Milano, 2021.

Sitografia

- Compagnia *Teatropersona*, presentazione allo spettacolo teatrale *H+G* di A. SERRA (2016),
<https://www.teatropersona.it/opere/hg/>
- DOUSTAR S., *Scrivere una storia in una lingua che non è la mia*, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/scrivere-una-storia-una-lingua-che-non-%C3%A8-la-mia>
- Etimoitaliano*, il significato originale delle parole nella lingua italiana, <https://www.etimoitaliano.it/2018/01/personapersonalita.html>

- ROSEN M., Michael Rosen performs *We're Going on a Bear Hunt* <https://www.youtube.com/watch?v=0gyI6ykDwds>
- PIRAS A., «L'etica originaria: il problema morale nella filosofia di M. Heidegger» in *XÁOS. Giornale di confine*, II (2003), 1. http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_1/14.htm
- Teatro *La Ribalta*, <http://www.teatrolaribalta.it/>
- Video dell'intervista intitolata *Italo Calvino: nella foresta del racconto*, <https://www.raiplay.it/video/2023/09/Italo-Calvino-nella-foresta-del-racconto--Buonasera-con-Italo-Calvino-e715d4d3-05e9-410d-ae1b-3e311311c4fc.html>
- Vocabolario online Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/>

Filmografia

- Restless. L'amore che resta* di G. VAN SANT (2011).
- Revenant – Redivivo* di A.G. INARRITU (2015).
- Big fish* di T. BURTON (2003).

Riferimenti iconografici

1. S. DOUSTAR, *C'era una volta in Persia*, © 2019, Topipittori.
2. S. DOUSTAR, *C'era una volta in Persia*, © 2019, Topipittori.
3. S. DOUSTAR, *C'era una volta in Persia*, © 2019, Topipittori.
4. S. DOUSTAR, *C'era una volta in Persia*, © 2019, Topipittori.
5. M. DUBUC, *Il sentiero*, © 2018, Orecchio Acerbo.
6. M. DUBUC, *Il sentiero*, © 2018, Orecchio Acerbo.
7. Dal film *Big Fish* di T. BURTON, 2003.
8. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, © 2007, Edition Être.
9. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, © 2007, Edition Être.
10. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, © 2007, Edition Être.
11. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, © 2007, Edition Être.
12. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, © 2007, Edition Être.
13. S. JANSSEN, *Hänsel und Gretel*, © 2007, Edition Être.
14. J. e W. GRIMM, P. AULADELL, *La casetta di cioccolato*, ©2008, Kalandraka.
15. J. e W. GRIMM, P. AULADELL, *La casetta di cioccolato*, ©2008, Kalandraka.
16. J. e W. GRIMM, P. AULADELL, *La casetta di cioccolato*, ©2008, Kalandraka.
17. Fotografia si scena da *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”.

18. Fotografia si scena da *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”.
19. Fotografia si scena da *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”. Figura
20. Fotografia si scena da *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”. Figura
21. Fotografia si scena da *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”.
22. Fotografia si scena da *H+G* di A. SERRA, Accademia Arte della Diversità – Teatro “La Ribalta”. Figura
23. Dal film *Where the wild things are* di S. JONZE, 2009.
24. Dal film *Restless. L'amore che resta* di G. VAN SANT, 2011.
25. A. COUSSEAU, K. CROWTHER, *Dentro me*, © 2008, Topipittori.
26. C. PERRAULT, É. NOUHEN, *Tutte le fiabe*, © 2011, Donzelli.
27. J. e W. GRIMM, F. NEGRIN, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe*, © 2012, Donzelli.
28. Dal film *Revenant – Redivivo* di A.G. INARRITU, 2015.
29. F. NEGRIN, *Bianca come la neve*, © 2024, Orecchio Acerbo.
30. F. NEGRIN, *Bianca come la neve*, © 2024, Orecchio Acerbo.
31. C. SCHNEIDER, H. PINEL, *In punta di piedi*, © 2019, Orecchio Acerbo.
32. C. SCHNEIDER, H. PINEL, *In punta di piedi*, © 2019, Orecchio Acerbo.
33. C.J. HONG, *Il principe tigre*, trad. it. di F. ROCCA, © 2005, Babalibri.
34. S. LEE, *L'onda*, © 2008, Corraini Edizioni.
35. S. LEE, *L'onda*, © 2008, Corraini Edizioni.
36. S. LEE, *Mirror*, © 2003, Corraini Edizioni.
37. S. LEE, *L'ombra*, © 2010, Corraini Edizioni.

In bilico su una linea immaginaria si gioca il percorso esistenziale di ciascun essere umano.

Sul crinale tra passato e futuro, tra memoria e progettazione, tra noto e ignoto, tra possibilità e rischio, ogni soggetto diveniente spinge i propri passi quotidianamente verso la meta che darà compimento al percorso.

In bilico su una linea immaginaria si slanciano molti dei personaggi della grande letteratura per l'infanzia, ritratti mentre procedono lungo il loro percorso di formazione, intenti ad assumere la propria forma, a definire il limite che li contiene, li sostanzia e quindi dà loro identità.

In bilico su una linea immaginaria cercano una loro andatura i bambini lettori che, attraversata la soglia della copertina, si smarriscono tra le fitte fronde narrative per ritrovarsi e scoprirsi trasformati dalla peregrinazione avvenuta in compagnia dei personaggi letterari.

Nella società contemporanea occidentale iperproduttiva, accelerata e performativa, che teme il senso di diminuzione, depotenziamento e decrescita, che rifiuta e nega il dolore, che rimuove ed allontana dalle mura domestiche la malattia, la fragilità e la morte, la grande letteratura per l'infanzia ancora riesce a proporsi come spazio resistenziale ed inattuale, come dimensione liminare in cui presentificare le assenze, frequentare i finali, familiarizzare con i congedi, divenendo territorio d'esperienza complessa e problematizzante per i piccoli esploratori della realtà e nuovi cercatori-costruttori di senso.

In bilico su una linea immaginaria procede questo volume dedicato alla letteratura per l'infanzia che si prende cura del lettore bambino, tenendolo per mano e accompagnandolo nel suo viaggio letterario iniziatico, attraverso il quale è possibile avvicinare, legittimare e interrogare le esperienze profonde d'incontro catartico con il limite esistenziale che dà forma alla vita.

GABRIELE BRANCALEONI è pedagogo e ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Scienze Pedagogiche presso il Dipartimento di Scienze dell'educazione "Giovanni Maria Bertin" dell'Università di Bologna, dove svolge attività di ricerca come membro del Centro di Ricerca in Letteratura per l'infanzia (CRLI).

Dal 2022 ha collaborato come Assegnista di ricerca al progetto "Il Posto della Letteratura per l'infanzia: ricerca e complessità nei processi di formazione intorno alla letteratura per l'infanzia".