



Elephant meets little girl. *Tyne & Wear Archives & Museums*

Letteratura per l'infanzia tra Utopia e Controllo.

Poetica, autenticità, temi difficili VS sistemi di addomesticamento

MILENA BERNARDI

Università di Bologna, Italia

Impossibilia N°8, páginas 122-137 (Octubre 2014) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 30/07/2014, aceptado el 03/09/2014 y publicado el 30/10/2014.

ABSTRACT: Il saggio cerca di indagare il tema essenziale del confronto tra Controllo e Utopia nella letteratura per l'infanzia. Controllo, può sembrare una parola estranea alla sfera dell'immaginazione ma diventa fondamentale al fine di analizzare i processi di creatività che definiscono l'origine della narrazione nei libri e nelle storie per bambini. Da un punto di vista pedagogico, è importante capire che tipo di connessione esiste tra questi due concetti, –Controllo e Utopia– così intimamente legati ma così contrastanti. Infine, il controllo non è una censura, bensì un sofisticato sistema di condizionamento della qualità della letteratura per l'infanzia, soprattutto quando le emergenze e le ansie, a causa delle difficoltà della vita, minacciano il desiderio utopico. Infatti il controllo tende ad addomesticare le storie rendendole prevedibili, facili, semplici, rassicuranti: in tal modo, addomesticamento e modelli stereotipati inibiscono il pensiero creativo. Ma l'arte e la poetica possono sconfiggere il controllo. In special modo la fiaba, la poesia, il teatro, il romanzo possono salvare l'autenticità e le tematiche più difficili se sanno superare tante convenzionali stereotipie. Questi ambiti sanno parlare ai bambini un linguaggio profondo ed autentico: considerati spesso generi elitari, risultano invece fecondi di esperienze di profondo spessore artistico e pedagogico per l'attenzione e la cura che riservano alla relazione con l'infanzia, aprendo così la porta all'utopia: uno spazio mentale aperto alla conoscenza.

PAROLE CHIAVE: letteratura per l'infanzia, marginalità, Controllo, Utopia, autenticità, arte, poetica

ABSTRACT: The essay's topic is taking a deeper look into the direct comparison between Control and Utopia, an essential theme in children's literature. Control, could seem a foreign word in the deep world of imagination, but, it becomes fundamental in order to analyze the creativity processes, which define the origin of a narration in children's literature. From a pedagogical point of view, it's important to understand which kind of connection exists between these two concepts, –Control and Utopia– so intimately related, but even hard to communicate together. Finally, the control is not a censure but is a sophisticated way of conditioning of the quality of children's book, especially when emergencies and anxieties, because of life's troubles, menace the utopian desire. Indeed the control tends to domesticate the stories and makes them predictable, easy, simple, reassuring: so domestication ad stereotyped patterns inhibit creative thinking. But the art and the poetics can defeat the control. Especially the fairy tale, the poetry, the theatre, the novel can save the authenticity and the themes through hard, if they know overcame many conventional stereotypes. These areas are able to speak to the children a deep and authentic language: often considered elitist genres, but with a high artistic and pedagogic value, for the special attention for the special attention they pay to the relationship with childhood, so they open the door to Utopia: a mental space open to knowledge.

KEYWORDS: children's literature, marginality, Control, Utopia, authenticity, art, poetics

Perché affrontare il problema del controllo dell'immaginazione e quindi del sistema di controllo che ricade sulla letteratura (e sulle forme d'arte più in generale) dal punto di vista della letteratura per l'infanzia? Come spiega ampiamente Luis Costa Lima (2003), non è realisticamente ipotizzabile che vi siano società che non cerchino di attuare sistemi di condizionamento, contenimento e controllo sulla produzione artistica e scientifica, al fine di mantenere, appunto, "il controllo" delle categorie valoriali indispensabili a salvaguardare, in linea di massima, lo *status quo*, nei termini della rassicurazione e della conferma di forme e modelli prevalenti di egemonia culturale, politica, economica, sociale. Come è evidente è dal pensiero divergente che emergono le potenzialità creative e, di conseguenza, è nelle invenzioni dell'immaginazione che possono prendere vita rappresentazioni del pensiero utopico denso di tensioni verso l'innovazione e la scoperta. Dunque, le opposizioni *divergenza vs convergenza, utopia vs controllo* costituiscono la sintesi di processi complessi che attraversano le elaborazioni culturali. L'utopia, scriveva Ernest Bloch (1994: VII) è uno spazio mentale, metaforico e filosofico non già dato e determinato, bensì che si forma, che evolve e fluisce oltre i confini del qui ed ora proiettando la visione dell'uomo dal finito verso l'infinito, al fine di superare le barriere che ostacolano la motivazione verso la trascendenza utopica. In un suo storico incipit, il filosofo tedesco, rievoca la passione per le sue letture infantili graffiando la pagina con energiche espressioni quali "fiabe impetuose", "sogni selvaggi", "splendore dell'inesplorato" (Bloch, 1994); immagini che esaltano l'impeto utopico con cui egli stesso, bambino, fuggiva dal noto per viaggiare lontano, incoraggiato dall'attrazione per l'ignoto. In quella dimensione trascendente il desiderio di conoscenza incontra la possibilità di coltivare l'utopia, di procedere in quella tensione. È in questo senso che si vuole accostare lo slancio utopico all'immaginazione infantile, come motivazione che va prendendo forma per la scoperta del nuovo e dello sconosciuto, attivando l'interesse per l'esplorazione. Nell'esperienza conoscitiva dell'infanzia, più che mai, la spinta verso l'infinito rappresenta il superamento e l'attraversamento del confine segnato dall'ordinario e dal consueto, dal già sperimentato, dal ripetuto: l'infanzia, potremmo dire, è utopica in quanto tale. In virtù della propensione a sporgersi oltre il perimetro del reale, per il desiderio di proiettarsi nei territori immaginativi, l'infanzia si nutre avidamente del simbolico, ed è in quella sfera che può rielaborare il vissuto, l'esperienza, la conoscenza, con il supporto di punti di vista inaspettati, prodotti da movimenti emozionali e cognitivi che producono il cambiamento evolutivo e lo stupore di importanti e successivi apprendimenti. Lo "splendore dell'inesplorato" si addice alla plasticità della mente infantile e all'attivazione di processi creativi di cui l'infanzia ha bisogno per procedere nella propria progressiva scoperta del mondo. La dimensione utopica sostiene, allora, la coraggiosa impresa dell'essere bambini (in un mondo di adulti) e la letteratura per l'infanzia, –se persegue le finalità di categorie artistiche ed estetiche che mirino all'unicità e all'originalità di ogni invenzione, piccola o grande che sia– offre le storie, le figure, le illustrazioni e i legami tra le performances narrative che sanno accogliere e accompagnare i bambini lungo la

mappe di percorsi avventurosi che oltrepassano la linea dell'orizzonte; meta di mondi lontani nello spazio e nel tempo, evocata in molte fiabe.

Al contrario, se la produzione editoriale per l'infanzia sacrifica la ricerca della qualità narrativa, poetica e figurativa soffocando l'ebbrezza della sorpresa, per soddisfare, invece, aspettative di facile riconoscibilità –è chiaro che questo modo di operare costituisce il contrario della propensione creativa– essa dimentica di essere letteratura, dimentica la funzione rivelante della metafora e del simbolico, avvilisce la forza espressiva della poesia e, dunque, si assuefa alle richieste di sistemi controllanti che tendono a ricondurre i linguaggi e le opere all'interno di standard espressivi e di comunicazione consolidati e rispondenti alla rappresentazione di modelli narrativi e visivi ripetitivi e, come tali, attesi soprattutto perché rassicuranti.

Le forme del controllo dell'immaginazione (e, di seguito, dell'immaginario) sono, però, così raffinate e sottili da non mettere, apparentemente, davvero in discussione quanto la cultura realizza, fabbrica e mette in campo nei tanti ambiti che le sono propri. Ed è così che i processi di ammaestramento e addomesticamento hanno sempre accompagnato anche la storia della letteratura per l'infanzia al pari dei processi di “ammaestramento” e civilizzazione che hanno caratterizzato la storia dell'infanzia stessa (Elias, 1988). Come bene spiega Norbert Elias la società non disdegna di imporre all'infanzia un sistema di regole, norme e modelli di comportamento che, pur svolgendo una evidente funzione educativa, possono anche spingersi fino ad applicare regimi di normatività oppressiva e repressiva se e quando i rapporti di forza tra le generazioni e/o le componenti sociali lo richiedano.

Tuttavia, anche la letteratura per l'infanzia, come ogni forma d'arte, è stata spesso influenzata dalle avanguardie artistiche e/o dall'audacia letteraria degli autori di libri per bambini, imboccando così la strada che conduce alla costruzione delle poetiche e, pertanto, sovvertendo gli schemi rigidi dell'antipoetica. Quest'ultima, è stata esplicitamente indicata da Baudelaire (1991) quale greve atteggiamento, tipico di adulti che non sentono e non colgono il respiro della poesia dell'età infantile: di quell'atmosfera composta di illusione, gioco, sogno, invenzione, finzione e utopia. Dispositivi fondamentali per promuovere il desiderio di conoscenza.

La decisiva presenza di grandi opere letterarie –basti pensare ai classici per l'infanzia– e di filoni di ricerca capaci di scardinare il dominio delle stereotipie è stata ed è possibile perché “controllo”, nell'interessante prospettiva esaminata da Luiz Costa Lima, non vuol dire censura, e neppure acerrima proibizione o divieto. È, infatti, il sistema stesso ad aprire fessure di fuga nel proprio reticolato e il gioco diventa interessante poiché le spinte propulsive ed innovative svolgono persino la funzione ambivalente di lasciar credere che il sistema di controllo sia debole o che, addirittura, non esista. E invece:

Il controllo presuppone dunque una sorta di alibi: si consente la circolazione di qualcosa che in qualche modo differisce dalla “verità”, sempre che il responsabile addomestichi questa discrepanza e la renda integrabile [...] perché più sopra ho parlato di *addomesticamento*: non si tratta di censurare il *novel* o di impedirne la circolazione, ma piuttosto di adattarlo all’orizzonte di credenze e di valori condivisi dagli autori e dai critici, rispettando altresì i criteri di utilità e virtù (Costa Lima, 2003: 24-25).

Dunque, i sistemi di controllo dell’immaginazione, se applicati alle opere letterarie per l’infanzia, hanno storicamente tentato di introdurre criteri precisi, determinati e normativi: utilità, virtù, realismo, stabilità, riconoscibilità; conferma dello *status quo*, di modelli standardizzati di valori e comportamenti esplicitati negli insegnamenti trasmessi tramite esempi aderenti a modi essere e vivere considerati adeguati a quella certa mentalità ancor più che cultura. Ovvero, il controllo ha agito (ed agisce!) operando sulla storica alterità tra *novel and romance*, assegnando alle costanti del *novel* il compito di mantenersi in linea con l’intenzionalità di imprimere insegnamenti tramite esempi di “verità e realtà”. Ma, il *novel* stesso, poi, non ha saputo resistere all’attrazione per le trame visionarie del *romance* e anche i grandi romanzi classici per l’infanzia ne evidenziano le fughe escapiste, le forti attrazioni per l’avventura, la fiaba e il viaggio nell’altrove utopico. In quelle storie vincono la divergenza, la gratuità, il rischio.

Purtroppo accade, invece, che certi filoni dell’editoria per l’infanzia contemporanea seguano principi che rispondano alle categorie di ciò che è “solo” attuale ed urgente, in linea con *le mode*, quindi semplice, ripetitivo, imitativo. L’effetto immediato risulta quello di prediligere storie classificate come facili e rassicuranti, inerenti a vissuti ed esperienze riconoscibili e riconducibili alla dimensione del quotidiano scorporato, però, dalla propria innegabile complessità. Storie cui è stato sottratto lo sguardo utopico che si allunga oltre l’orizzonte!

Se vi è una relazione stretta, eppure quasi latente, tra controllo dell’immaginazione, presenza o assenza della dimensione utopica, e libri per bambini, allora è alla complessità della cultura per l’infanzia, che ci si deve riferire: poiché è in quell’ambito che si delineano immagini d’infanzia scaturite e sagomate dalla realtà socio-storica, politica, antropologica, educativa e mediatica, di cui esse rappresentano la sintesi ed il sintomo. L’interrogativo pedagogico coinvolge, allora, le qualità intrinseche della letteratura per l’infanzia per la vitalità, la produzione, la diffusione, la fruizione che essa vive nella contemporaneità e indaga il complesso rapporto che intercorre tra sistemi di controllo dell’immaginazione da un lato e possibilità di slancio utopico dall’altro, riflettendo intorno al multiforme panorama delle narrazioni che ai bambini si vanno proponendo.

I processi di addomesticamento appunto “addomesticano”, ed in modo più o meno incisivo smussano, limano, ammorbidiscono e, in ultima analisi, anestetizzano o tentano di rendere innocue le storie e le trame, le figure e le illustrazioni, i linguaggi, le poetiche, gli stili. La buona notizia è che in certi casi

falliscono e non raggiungono il loro intento. Ed è allora che si può parlare di narrazioni in cui la parola, l'illustrazione, il gesto, la comunicazione, vivono la loro dimensione autentica, profonda, densa di senso; e i temi fondamentali ma considerati difficili e scomodi respirano liberamente nelle storie. La cattiva notizia è, invece, quella che ci costringe a constatare come, spesso, il processo di addomesticamento abbia la meglio narcotizzando più o meno efficacemente le produzioni culturali che giungono all'infanzia.

Così diventa facile riscontrare fenomeni di banalizzazione e semplificazione delle lingue e dei linguaggi espressivi, immediatamente ricondotti entro i confini degli standard vincenti sul mercato. E questo destino depressivo imprigiona le storie depurandole dei loro contenuti fondativi, delle loro straordinarie capacità di rappresentazione e anticipazione iniziatica rispetto alla vita: così spariscono i temi che chiamo "difficili" a causa dei vissuti angoscianti che tendono a suscitare negli adulti e della opposta curiosa fascinazione che provocano nei bambini.

La morte e l'intera sfera della negatività cui afferiscono il dolore, la sofferenza, la malattia, e poi, ma non solo, la miseria, l'abiezione, la disperazione, la solitudine e, ancora, le manifestazioni dell'aggressività (la rabbia, l'odio, la distruttività) rappresentano un insieme di tematiche sovente negate e rimosse perché temute nella loro costitutiva complessità e nel loro effetto perturbante e turbativo. Altrettanta trepidazione e diffidenza determinano altri temi "difficili" quali la sessualità, l'emarginazione, o, all'estremo opposto, la messa in discussione dell'immagine idealizzata dell'infanzia.

Riassumendo si potrebbe dire che il processo di addomesticamento che cerca di rendere inoffensivo il potenziale innovativo –di rivelazione– ed iniziatico della letteratura per l'infanzia rischia di minare alla base proprio il valore filosofico delle storie che contengono, invece, il senso autentico dell'iniziarsi all'esistenza permettendoci di attraversare metaforicamente quelle situazioni problematiche che sono parte integrante dell'esperienza di essere nel mondo.

In tal senso, se si assume, ad esempio, il punto di vista di J. Gottschall (2014), che insiste sulla ragion d'essere delle storie in quanto metafore della problematicità del vivere e del mistero del morire, allora si dovrà ammettere che epurare e mistificare la letteratura equivale ad annullarne il senso primigenio, se non del tutto, almeno in gran parte. Gottschall (2014) mette ripetutamente in evidenza il prevalere delle grandi difficoltà dell'esistenza nelle trame della maggior parte delle storie che raccontano e rielaborano problemi, conflitti, ostacoli. Infatti, è proprio quello spostamento nella finzione narrativa che ci aiuta ad affrontarli e così accade anche nel gioco simbolico inscenato dai bambini.

È indispensabile drammatizzare, rappresentare e attraversare simbolicamente situazioni e vissuti "difficili" per rispondere al bisogno umano di esaminarne il senso.

L'infanzia chiede di interrogare il mondo. Negare la negatività, la problematicità, la difficoltà, il dubbio, è privarla di una serie ottimale di occasioni di addestramento all'essere soggetto consapevole nel cammino dell'esistenza. Se una delle funzioni delle storie consiste nel narrare e rielaborare situazioni e vissuti preoccupanti e pericolosi, per non dire spaventosi (Gottschall, 2014: 73), al fine di permetterci di sperimentarne attraversamenti e risoluzioni, allora è ancor più doveroso tenerne conto quando si analizza la letteratura per l'infanzia e, con essa, il teatro per ragazzi. Si tratta di ambiti dell'immaginario che contribuiscono enormemente a nutrire le fantasie, l'immaginazione, i pensieri dei bambini attivando la propensione a dare forma al patrimonio mitopoietico che già Baudelaire indicava essere l'anima del gioco e della narrazione infantile.

La qualità della ricerca letteraria, artistica, estetica di storie, illustrazioni, libri e spettacoli per l'infanzia è la categoria interpretativa più importante e sensibile alla salvezza del senso che le opere per bambini contengono diventando patrimonio della cultura per l'infanzia e, dunque, di tutti noi.

Il rispetto della qualità non può prescindere dallo spirito autentico con cui le storie, le figure, le rappresentazioni prendono vita e corpo nel rispetto dei bambini e della loro insaziabile curiosità epistemologica e filosofica (Gopnik, 2011), della fantasia e dell'immaginazione con cui si amplificano e si evolvono le loro conoscenze e la comprensione di sé, dell'altro, del mondo.

È, allora, necessario prendersi cura della complessità della mente infantile e della persona-bambina/o anche tutelando le potenzialità espressive, poetiche e creative che alimentano le "opere d'arte" letterarie, figurative e teatrali a loro dedicate.

Ogni genere narrativo, letterario e teatrale è esposto al processo di addomesticamento che impoverisce di senso e ripristina le stereotipie: ma se lo sguardo si fa obliquo e indagatore, si scoprono possibilità di salvezza per la parola autentica, per la trama problematica, per la narrazione di tematiche difficili e delicate, e, in sintesi, per la pienezza e lo stupore che attraversano la creazione artistica per l'infanzia al pari della vita dei bambini, esseri stupefacenti per la loro capacità incredibile di meravigliarsi. La Meraviglia, insegnava Cartesio, è pur sempre la prima delle passioni.

ROMANZO

In un recente e prezioso romanzo per ragazzi, *Il libro di tutte le cose*, di Guus Kuijer (2009), si mette in risalto, fin dal prologo, la categoria dell'irriverenza come dispositivo irrinunciabile per dar vita a storie che nascono dal terreno dell'autenticità dell'essere e del sentire dei bambini. Storie, dunque, che siano empaticamente vicine al punto di vista dell'infanzia su se stessa e sul mondo. Storie non addomesticate.

L'irriverenza presuppone, nella poetica di Guus Kuijer, quell'atteggiamento libero che permette all'infanzia di fuggire da eccessivi condizionamenti e costrizioni adulte e di parlare intimamente una lingua propria provando così a mettersi al riparo dalle versioni più schiacciati e persino annullanti del potere adulto. Quella che Guus Kuijer riesce a recuperare per far vivere la voce dei suoi personaggi bambini è una lingua delle parole e del corpo, dei suoni e dei gesti che risale dalle zone private del sentire e del pensare e, emergendo nel testo e facendosi letteratura, rivela la profondità e la clandestinità del mondo interno infantile narrato con l'irriverenza del pensiero poetico che si manifesta nelle fantasie più nascoste. Fantasie quasi sempre indicibili, germogliate nella solitudine del fantasticare e giocare con i pensieri e le cose tutte, tese ad individuare letture della realtà che lascino almeno qualche spazio di movimento ad un altro modo di intendere il mondo ed il proprio essere nel mondo; un modo escapistico, avventuroso, che doni la possibilità di esplorare l'altrove e le sue risorse. In tal senso l'aggettivo "poetico" vuole sottolineare la facoltà di stupefacente rivelazione che può nascere da una inattesa interpretazione della realtà e del vissuto, proprio ed altrui, grazie ad una visione dissonante e divergente espressa con l'unicità inconfondibile delle parole e delle immagini proprie della poesia. Niente è più come prima, una volta mutato il punto di vista.

E quali sono, allora, le vie regie per oltrepassare le stereotipie rassicuranti che contribuiscono a consolidare i processi di addomesticamento? Ad esempio, lo spostamento di prospettiva che si crea con il salto nella metafora, l'illuminazione di significato che il simbolico concede, la visione e il riconoscimento di rivelazioni che restano appannate ed opacizzate nell'andamento della routine e che prendono luce, finalmente, se riscoperte nella dimensione dell'oltre, della creazione artistica quando vi si rispecchi la ricerca dell'autenticità. Il rapporto che la letteratura per l'infanzia instaura con la categoria dell'autentico è delicato, fragile e sottile quanto profondo, sconcertante, essenziale. È un rapporto messo spesso a rischio dai sistemi di controllo che si insinuano abilmente nelle vene delle produzioni letterarie in generale e, dal nostro punto di vista, particolarmente in quelle dedicate ai bambini.

La categoria dell'autenticità rappresenta una indispensabile chiave d'accesso per interrogarsi riguardo alla letteratura per l'infanzia. Pertanto è essenziale riconoscere una produzione letteraria non sottomessa a modelli standardizzati di successo editoriale e commerciale. E neppure assoggettata alle esigenze del mondo adulto. In tal senso l'autenticità è, evidentemente, una categoria etica, filosofica, estetica, letteraria e pedagogica (Contini, 2010), che si riferisce alla ricerca e al rispetto delle capacità di ascolto e di narrazione delle voci del profondo e intenso essere del soggetto colto nella propria singolare differenza.

L'esempio dei romanzi di Guus Kuijer è emblematico e consente di esplodere l'inconciliabilità che esiste tra i suoi personaggi bambini e altri, di fattura addomesticata, che circolano nelle librerie. Questi ultimi davvero distanti dal rapporto di veridicità narrativa che la letteratura per l'infanzia può stabilire con i suoi lettori.

La veridicità narrativa, nel romanzo e, comunque, nelle storie, non coincide con il vero della realtà. Infatti, proprio per questo, concede aperture, occasioni, possibilità, opportunità di invenzione e reinvenzione di ogni istante vissuto nella narrazione mettendo a disposizione dell'autore e del lettore un illimitato potenziale creativo, di pensiero, di conoscenza, di emozioni. Nell'estesa imprevedibilità dei percorsi che si diramano nella personalissima mappa immaginativa che si disegna nell'incontro tra l'autore, la storia e il lettore, prende forma un'esperienza unica, sovente difficile da comunicare e da condividere, che conserva e protegge proprio il dispositivo metaforico del "raddoppiamento di senso" (Comolli, 2010): con le storie scavalchiamo il confine del reale ed entriamo nell'universo raddoppiato che la letteratura ci propone. In paesaggi umani e geografici inesistenti possiamo però riconoscere e cogliere, con un nuovo sguardo ed un altro sentire, quanto ci sfugge nel nostro percorso d'esperienza reale. In questo concetto espresso da Giampiero Comolli, si sintetizza lo spostamento dal qui all'altrove e la visione sorprendente e rivelante che l'altrove ci offre, quando la realtà, il qui, è così spesso opaca e oscura. Nella metafora narrativa si proietta e si traspone il senso "raddoppiato" che finalmente possiamo cogliere grazie a quello spostamento di dimensione.

Quando vi si rinuncia, e si pretende di riprodurre frammenti di realtà in narrazioni cronachistiche o imitative di situazioni reali smembrate in facili simulazioni, allora diviene impossibile ritrovare elementi di autenticità e di adesività all'essere, al sentire e al pensare dell'infanzia. Ma, vista la potenza –soprattutto mediatica– dei sistemi di manipolazione ed emulazione che definiscono modelli, standard e norme di comportamento, anche tanti libri uniformati ai dettami dei sistemi di condizionamento dell'immaginazione finiscono per risultare vincenti e rinforzanti di quegli stessi obiettivi uniformanti.

Se i bambini di Kuijer vivono le loro avventure immersi nella complessità dell'esistenza e si esprimono tramite i linguaggi altrettanto complessi della letteratura, entrando in diretto contatto con i grandi e severi problemi che la vita e la morte pongono sulla strada di tutti, anche dei più piccoli, gli altri, i personaggi addomesticati, recitano ruoli spesso ovvi, vacui e vuoti. Non certo di loro volontà, ma per scelta di chi produce storie, o meglio pseudo-storie, costruite sulla falsa riga del facile, del semplice, dell'immediato, dell'a-problematico.

FIABA

La contraddizione che vede duellare autenticità e slancio utopico con i sistemi del controllo esplose in modo evidente anche a proposito della fiaba, della poesia, del teatro ragazzi. A monte di quest'ultimo e della fiaba abita la tradizione orale che ha cantato pure canti di culla, iniziali poesie e nenie.

L'oralità: la forma di comunicazione più antica, imprevedibile, difficile da controllare, da arginare, da dominare. Marc Soriano (1968) la definiva una nebulosa fluttuante alla quale diamo il nostro contributo, tutti, mentre si rinnova, si riplasma e si trasmette in ripetute mutazioni. L'oralità esalta l'instabilità e la mutevolezza performativa del messaggio, al pari della stabilità dello stesso che è, invece, garantita dalla scrittura e soprattutto dalla stampa (Ginzburg, 1979). Quella decisiva applicazione di una forma tecnologica più evoluta aumentò le garanzie di durata, permanenza e attendibilità, –per citare solo alcune delle componenti fondamentali ed irrinunciabili che hanno cambiato il destino della conoscenza dall'introduzione della stampa in poi– ma, a causa della forma fissa che i testi assumevano, a dispetto della labilità del racconto orale, la stampa sanciva il rigore dei canoni e dei registri espressivi concedendo maggiori opportunità di ispezione e controllo; il testo scritto e stampato abitava all'interno di un sistema codificato e si poneva sul fronte opposto a quello delle voci. Col venire meno del primato dell'oralità si sono andati via via sottraendo, alle storie scaturite dalla cultura delle voci, spazi di libertà e reinvenzione che, prima, volteggiavano nel flusso inarrestabile della nebulosa dell'oralità. Il passaggio dall'oralità alla scrittura, ad esempio nel cammino storico-letterario della fiaba, ha consentito che la grande tradizione popolare sopravvivesse e si tramandasse ma, man mano che si andava spegnendo la voce dell'oralità, quei preziosi libri hanno finito per concorrere –loro malgrado!– all'isolamento della fiaba nella torre più alta del castello, sia per la complessità che la contraddistingue, sia per l'ambiguità che la percorre anche e persino se lasciata lassù, lontana dalla sua origine orale. Il processo di addomesticamento e raffinazione della lingua e dei temi, messo in atto fin da quando i grandi adattatori presero a stendere i testi rapiti all'oralità, sembra non aver mai pienamente soddisfatto la richiesta incombente di controllo tesa a consolidare i progetti pedagogici dominanti. Residui di tematiche spinose, scandalose, irricevibili dal sistema dei “valori condivisi” resistono nei testi trascritti, e in parte già a suo tempo ingentiliti (basti pensare ai successivi rifacimenti operati dai fratelli Grimm) (Zipes, 2012) e, al pari di potenti numi, affiorano con la forza del reperto che risorge da strati di epoche sovrapposte. Infatti la fiaba insiste a parlar di morte, di abbandoni, di trauma, di metamorfosi, di mostruosità, di vulnerabili ma eroiche infanzie e fanciullezze, di pericolose ma necessarie iniziazioni, di sentimenti impronunciabili, di condizioni di vita disperata, e, sul fronte utopico, si ostina a spalancare le porte sul cielo aperto dell'illusione e persevera nel manifestare desideri di sconfinamento esplorando la ricerca di possibilità inaudite; la fiaba allude e mette in intreccio amore, morte, sessualità, attrazione, vendetta; e poi risarcimento, trionfo degli innamorati sulle imposizioni di ceti e di censo, e, come scriveva Italo Calvino (1965), la fiaba è quel racconto degli ultimi in cui si compie un percorso che “libera liberando” frammenti di desideri, appagamenti di bisogni misconosciuti, inconfessabili fantasie.

Nella fiaba vincono ancora temi difficili e parole inconsuete, nonostante le limature e le screature che i testi stampati hanno prodotto, a volte, “a danno” delle innumerevoli versioni orali ma, senza poter tradire davvero e per fortuna l'essenza profonda del genere. Infatti, quest'opera di sottrazione non ha zittito

la voce sostanziale, essenziale, di quelle antiche storie: e lo si capisce se si considera che la fiaba classica nata dalle fonti orali, pur offerta ai lettori nelle sue rassettate vesti, continua a ribadire se stessa e la propria provenienza di alterità irriverente; per questo subisce ciclici ed assillanti attacchi che reclamano censure e addirittura condanne capitali. Dalla violenza con cui si scatena la domanda di controllo si desume che in quelle storie abitano filoni tematici e depositi dell'immaginario narrati con la potenza della metafora, i quali rimandano a contenuti intrinsecamente complessi e stratificati, interpretati con chiavi di lettura di provenienza storica, etnologica, antropologica, estetica, letteraria, psicologica, cui si intrecciano i contributi della fenomenologia degli archetipi, di approccio psicoanalitico e di scuola filosofica. Una tale densità di scavo interpretativo è testimonianza di una corrispettiva pregnanza di senso e di come il fiabesco, espresso nella fiaba popolare e poi nella fiaba letteraria d'autore costituisca un patrimonio che, insieme al mito, ci inonda di saperi di cui ancora non conosciamo l'interezza della portata metaforica. Le fiabe, allora, nelle proprie versioni integre tendenti "al grado zero" (Barthes, 1982), quelle più vicine e prossime alle storie d'origine, anche se sottoposte a laceranti censure, –alle quali sopravvivono forse per la loro vocazione alla metamorfosi e alla rinascita imperitura del patrimonio simbolico di cui si compongono– sembrano riuscire a salvare margini di autenticità che perdurano nelle immagini che la rendono uniche ed ineguagliabili.

La fiaba letteraria, al seguito della propria consorella primigenia, riunisce la ricerca della poetica di ogni autrice ed autore con quell'eredità così densa di immagini, di parole e di cose da non poter essere mai davvero scalzata. La visionarietà di Hoffmann non fa a meno dell'animismo antropomorfo di cui sarà maestro Andersen, la melanconia di Wilde conversa con certe novelle scritte da dame francesi innamorate di miti cupi e struggenti come quello di Amore e Psiche e la visione utopica vince lo scontro con il controllo!

TEATRO

Il teatro ragazzi è compagno d'avventura della fiaba popolare per la sua parentela stretta con la tradizione orale impersonata da cantastorie, narratrici e narratori orali. Dalla cultura orale discende la forza comunicativa dei narratori, degli attori, dei giullari e, come si sa, dei predicatori: interpreti multiformi del sentire inascoltato del popolo, pur nelle specificità del ruolo che incarnavano, spesso vestivano i panni di miseri vagabondi capaci, però, di trattenere storie e dicerie, fantasie e leggende, che diffondevano dando corpo e voce alle speranze e alle angosce di chi voce non sapeva né poteva avere. Ancora, alle tradizioni dei riti funebri e dei pianti rituali (De Martino, 1958) che li celebravano si fanno risalire le origini del teatro antico (Baliani, 2010), a comprovare la necessità umana del "mettere in scena" la vita e la morte per rappresentarne e comprenderne il senso. E questo, solo per accennare al valore simbolico e catartico dell'evento teatrale. Il teatro dedicato ai ragazzi appartiene a quella stessa discendenza.

In tempi assai più recenti, negli'anni sessanta e settanta, i movimenti di sperimentazione del teatro d'avanguardia hanno di nuovo portato all'aperto le loro performances rivolgendo un'attenzione particolare anche al pubblico infantile e contribuendo all'evoluzione del teatro ragazzi per come lo conosciamo oggi. Va precisato, però, che, ad esempio in Inghilterra, J.M. Barrie (2010), metteva in scena *Peter Pan* già nei primissimi anni del '900 e che in quegli anni che si rivelarono essere l'età d'oro della letteratura per l'infanzia (Bernardi, 2011; Grilli e Beseghi, 2011), altri importanti poeti e drammaturghi produssero opere teatrali di genere fantastico amate da adulti e bambini. Erano gli anni della fuga nel sogno di un Eden illusorio in cui l'infanzia e le sue immagini idealizzate rappresentavano una vera fantasia escapistica per opporsi alla macchina infernale del nuovo secolo.

Fin dai suoi esordi il teatro ragazzi ha condiviso con la letteratura per l'infanzia destini insidiati da marginalità e difficoltà: la familiarità con la separatezza antica della narrazione orale; l'ambivalenza insita nella tentazione adulta di imporre all'infanzia "insegnamenti", più che donarle gratuitamente opere d'arte; la complicata conquista di una propria autonomia per la definizione di un ambito artistico specifico in cui "fare teatro" per l'infanzia, e/o scrivere per essa, dedicando una sostanziale e profonda considerazione a spettatori e lettori tanto speciali quanto esigenti.

Come la letteratura per l'infanzia anche il teatro ragazzi abita una zona a margine della produzione culturale innanzitutto perché è un teatro dedicato ai bambini i quali, come la storia dell'infanzia dimostra, abitano una provincia a lato e, come Pollicino, sono i più piccoli e gli ultimi della fila; per meglio dire, in ogni fila che si vada componendo nelle differenti collocazioni di ceto, censo, nascita e cultura, i più piccoli sono gli ultimi. Ma non per il teatro ragazzi e per la letteratura per l'infanzia. In secondo luogo il teatro patisce una ulteriore forma di separatezza perché, in parte come la fiaba nella propria versione integra e compiuta, in parte come la poesia, in gran parte come la narrazione orale, è un luogo vissuto come elitario, appartato e, soprattutto, dissonante rispetto allo schiacciante potere dei media.

Abitare una sfera "a parte" consente, però, di percorrere sentieri clandestini, non appariscenti, non completamente assoggettati alle ferree e spietate regole del successo e di imboccare vie inconsuete e divergenti di sperimentazione, elaborando poetiche che dischiudano la visione di altri orizzonti per l'esplorazione di forme e linguaggi che la narrazione teatrale porge all'infanzia. In primo piano e come elemento caratterizzante si pone, evidentemente, la relazione diretta e partecipata con i bambini. L'incontro con la storia e i teatranti avviene, rispettivamente, *in presentia* dell'altro. Il rapporto con il pubblico infantile si realizza nel contesto narrativo più antico: il teatro ricongiunge i bambini che ne fruiscono con il *continuum* di una interminabile esperienza umana.

Anche per questo mi piace pensare a figure di narratori consapevoli e sapienti che non dimentichino mai che relazionarsi ai bambini è prima di tutto una scelta e, in quanto tale, comporta un'assunzione piena

di responsabilità. Vi corrisponde una altissima sfida etica, artistica, educativa che si fonda prima di tutto sul ruolo centrale che l'idea di infanzia riveste in ogni processo di ricerca culturale che la riguardi e che la scelga come interlocutore privilegiato.

Il profondo rispetto dell'infanzia, delle potenzialità e della complessità dell'esperienza dell'essere bambini rappresenta il fondamento per la consapevolezza del compito difficile e delicato che l'adulto-artista-narratore-autore-attore svolge mentre compie la propria ricerca. Un'impresa cui servono almeno due fasi, una di sottrazione ed una di ricostruzione. Per difendersi dalle minacciose incursioni dei processi di addomesticamento e sottrarvisi è necessario conoscere e smascherare i meccanismi del sistema di controllo: ad esempio, scorporare le parole, i gesti, gli oggetti, le figure, le storie dal magma confusivo ed uniformante dei modelli standard della comunicazione; rompere il dominio delle stereotipie; uscire dalla ripetitività rassicurante di produzioni convenzionali costruite sulla riconoscibilità dell'imitazione e della sicura riuscita. Il processo creativo e di ricostruzione degli stili e delle poetiche emerge e si configura, finalmente, quando il desiderio utopico e la motivazione all'utopia vincono rispetto al bisogno di approvazione e consenso. È così che il teatro ragazzi privilegia la qualità della ricerca e della fruizione e si esprime, da tempo, in interessanti e densi movimenti innovativi, che coinvolgono compagnie teatrali in tutto il mondo, rischiando nell'esplorare percorsi difficili perché anticonvenzionali, liberi perché autentici e non imposti.

La peculiarità dei linguaggi –verbale, non verbale, musicale, figurativo, ecc– e la cura del testo, del gesto, della forma dell'allestimento, dello spazio (vuoto o pieno), dei tempi, concorrono a salvaguardare la complessità della comunicazione teatrale rivolta intenzionalmente ai bambini, mantenendo alta la sfida dell'autenticità e del salto necessario verso la dimensione visionaria dell'altrove. Visionaria e non già vista, illuminata e non opacizzata dalla nebbia confusiva dei conformismi che ricade ineluttabilmente sull'infanzia.

POESIA

La poesia per l'infanzia condivide con il teatro ragazzi e con la fiaba il destino della clandestinità. La poesia in sé soffre di uno storico isolamento quasi sempre dovuto alla sua struttura raffinata, ricercata, colta e, più prosaicamente considerata "difficile". La poesia per l'infanzia si carica di quella stessa eredità elitaria, ma, ancora una volta, al pari del teatro e della tradizione fiabesca, vanta origini di mescolanza con la cultura orale. Le ninna nanne o canti di culla, le filastrocche, i canti di gioco compongono un ricco repertorio che si è andato storicamente sviluppando in prossimità dell'infanzia nel corso della sua storia, tanto da armonizzarsi con le memorie ed i ricordi d'infanzia quali riferimenti affettivi intensamente investiti e tramandabili ad altre generazioni. La poesia per l'infanzia e il rapporto dei bambini con la poesia

possiedono, quindi, una propria germinazione culturale e relazionale nonostante la distanza che si presuppone esistere tra il codice poetico e i più giovani.

Le cerimonie della parola fluiscono nel gioco infantile e nei momenti di stretta vicinanza con gli adulti di riferimento –basti pensare ai riti di addormentamento– e offrono già materia viva di contatto con quella dimensione autentica dell’espressività e della comunicazione che più ci sta a cuore.

Alla densità storica, antropologica, culturale, affettiva che appartiene a quei canti di culla che García Lorca (2005), metaforicamente, considerava come un pane malinconico, corrisponde una eguale densità di senso nelle poesie che poetesse e poeti hanno composto pensando ad ascoltatori e lettori bambini.

Il pane malinconico, efficace metafora del nutrimento basilico e della fatica di vivere e di crescere i figli, rimanda all’atmosfera languida, persino struggente con cui si chiudevano giornate di sforzo e lavoro per donne del popolo che sussurravano antiche nenie ritmate per tanti figli. La storia della ninna nanna testimonia della storia delle donne, del ruolo materno e dell’ambivalenza che si insinua nella relazione tra madri e neonati e dice, anche, come i canti di culla rivelassero verità profonde sui destini riservati ai neonati, sorti fin da subito differenti a seconda che fossero bambine o bambini, poveri o ricchi. Versi e, anzi, trame in versi.

A questi primi canti funzionali a riequilibrare il rapporto affettivo (Borruso, 2006) tra madri e figli per quell’andamento del ninnare che rimanda alla vicinanza e alla lontananza come al rifiuto e alla consolazione in una sequenza ripetitiva e familiare, si accostano filastrocche declamate dai bambini nei loro giochi. Non si deve dimenticare che all’interno dei testi delle fiabe si incontrano spesso brevi versi in rima, cantilene e giochi di parole di stile molto simile alla canzone popolare e al gioco ritmico cantato e avvolto nella filastrocca. E, sovente, al centro di queste cantilene si cela un contenuto tremendo, un tema spinoso travestito da girotondo. La morte, ad esempio, o la guerra, o la minaccia dell’abbandono sono soltanto alcuni dei filoni tematici che animano le filastrocche, le ninne nanne, le nenie. E le poetesse ed i poeti che hanno scritto e che scrivono poesia per l’infanzia non temono di proseguire lungo questa via. La pulizia, la cura e il rigore elettivo che la parola poetica pretende aprono la strada alla possibilità di cantare tematiche vissute come problematiche, tormentate, penose, se non addirittura proibite. La lingua della poesia si propone quale ospite accogliente e liberante per parlare dell’inesplicabile. Proprio perché la poesia lavora sulla unicità della scelta della parola “perfetta” e sulla tessitura di versi non negoziabili dopo che il poeta li ha cuciti insieme in un armonico ordito, proprio a causa di questo suo dire alto ed incantato, essa può metter bocca su ogni nostra più nascosta e delicata emozione. E poi, di nuovo, la sua collocazione marginale la salva almeno in parte dalle intrusive intromissioni dell’addomesticamento che vorrebbe per i bambini prevalentemente parole e forme espressive facili, semplici, persino banali, note, già viste, insomma conformi e convergenti, e non certo difforni e divergenti come la poesia è per sua stessa natura.

Potrebbe la poesia, e la poesia per l'infanzia, non tendere verso l'utopia, quando si protende, invece, fin dalle sue origini popolari orali, oltre i confini di uno *status quo* ingrato e opprimente cantando brevi trame metaforiche con cui raccontare la vita, la morte, i destini? In quello sforzo arcaico già si coglie il seme della ricerca di senso, del bisogno di elaborare la problematicità dell'esistenza a partire dai primi giorni, dai primi vagiti dei neonati. Nel bisogno di elevarsi oltre i limiti angusti del qui e ora e nel tracciare un altrove simbolico in cui mettere i pensieri, i dubbi, i sentimenti, i rapporti e le loro rappresentazioni sta la voce segreta e sussurrante di chi intona una ninna nanna, ma, nelle vicinanze, scrive il poeta che, guarda caso, ricorre ad immagini affini a quelle dell'anonimo autore popolare.



BIBLIOGRAFIA

- Baliani, M. (2010). *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. San Miniato: Edizioni Titivillus.
- Barthes, R. (1982). *Il grado zero della scrittura*. Torino: Einaudi.
- Baudelaire, C. (1991). La morale del giocattolo. In *Rilke, Baudelaire, Kleist, La morale del giocattolo, incursioni nell'immaginario dell'infanzia*. Roma: Fiabesca, Nuovi Equilibri.
- Bloch, E. (1994). *Tracce. Apologhi, aneddoti, fiabe, leggende, proverbi, romanzi riletti e trasfigurati tra narrazione e riflessione filosofica*. Pref. di L. Bollea. Milano: Garzanti.
- Bernardi, M. (2011). *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*. Milano: Unicopli.
- (2009). *Infanzia e metafore Letterarie*. Bologna: Bononia University Press.
- (2007). *Infanzia e fiaba*. Bologna: Bononia University Press.
- Bernardi, M., Frabetti, R. (2013). *Naviganti. Teatro e ragazzi. Incontri di laboratorio, incontri di vita*. Pisa: ETS.
- Borruso, F. (2006). I canti della culla nella tradizione popolare siciliana. Auspici, attese, prefigurazione dei destini. In Covato, C. (Ed.). *Metamorfosi dell'identità, per una storia delle pedagogie narrate*. Milano: Guerrini Scientifica.
- Calvino, I. (1965). *Fiabe Italiane*. Torino: Einaudi.
- Comolli, G. (2010). Quando sul paese innevato silenziosamente appare il Castello... (La propensione narrativa di fronte al paesaggio inenarrabile). In Vattimo G., Rovatti P.A. (Eds.). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Contini, M. (2010). *Elogio dello scarto e della resistenza*. Bologna: Clueb.
- Costa Lima L. (2003). L'immaginazione e i suoi confini, in Moretti, F. (Ed.). *Il Romanzo*. vol. IV, Torino: Einaudi.

- (1984). *O controle do imaginario. Razao o imaginacao nos tempos modernos*. Sao Paulo: Editora Brasiliense.
- De Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- Elias, N. (1988). *Il processo di civilizzazione*. Bologna: Il Mulino.
- García Lorca, F. (2005). *Sulle ninne nanne*. Milano: Salani.
- Ginzburg, C. (1979). Spie, radici di un paradigma indiziario. In Gargani, A. (Ed). *Crisi della ragione*. Torino: Einaudi.
- Gopnik, A. (2010). *Il bambino filosofo, come i bambini ci insegnano a dire la verità, amare e capire il senso della vita*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gottschall, J. (2014). *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Grilli, G., Beseghi, E. (Eds.) (2011). *La letteratura invisibile*. Roma: Carocci.
- Heidegger, M. (1976). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.
- Soriano M. (1968). *Les contes de Perrault, culture savante e traditions populaires*. Paris: Gallimard.
- Zipes J. (2012). *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli.