

Non solo albi illustrati per i più piccoli. Quando la letteratura promuove immaginazione

Giordana Merlo

Il presente contributo intende affrontare una riflessione in merito alla necessità di accompagnare i piccoli lettori, ma non solo, al gusto della pagina scritta. Una riflessione che si fa tanto più urgente oggi di fronte alla diffusa proposta di albi illustrati di eccezionale raffinatezza, con i quali i piccoli lettori si confrontano sin dalla più tenera età. Il valore di queste produzioni non è assolutamente messo in discussione, tuttavia si vuole porre l'attenzione sulla necessità di non rendere esclusiva questa proposta, ossia sull'opportunità di permettere il confronto con la pagina scritta, con le righe nere sulla pagina bianca direbbe Calvino e sul potenziale immaginativo che quelle righe contengono. Cos'è l'immaginazione, quale il suo rapporto con la parola scritta, quale il valore pedagogico dell'immaginazione sono alcuni punti sui quali cercheremo di riflettere, attraverso alcuni esempi di letture di grandi autori che hanno rivolto la loro attenzione verso i più piccoli.

This paper intends to deal with the urgency of introducing young ones (and not only) to appreciate reading. This question is, at present, more relevant than in the past because to children are offered more and more, richer and richer picture-books. The author does not depreciate these narrative products, but wishes to address her attention to the fact that this kind of storytelling must not be exclusive and must be (or ought to be) accompanied by ordinary books so to stimulate, with their black written lines, children imagination with potential educational implications. And, what is imagination? Which is the relation between written words and imagination? What is the educational meaning of imagination? These are the main themes of this paper, which considers some outstanding authors of children literature and their meaningful titles.

Parole chiave: immaginazione, lettura, educazione all'immaginazione, educazione alla lettura

Keywords: imagination, reading, imaginary education, reading education

1. Introduzione

“E qual è l'uso di un libro – pensò Alice – senza immagini o conversazioni?”. Così inizia la storia di Alice che, inseguendo un coniglio

bianco dagli occhi rosa e panciotto rosso, cade in una tana ed entra in un mondo strano e surreale dove nulla sembra avere senso. L'esito di questo nonsense, paragonato talvolta alla "tradizione socratica che usa il nonsense per contribuire a formare un'identità morale"¹, oppure alle spiegazioni anche naturalmente erronee in cui cadono i bambini², diventa, a nostro avviso, il manifesto dello stato dell'infanzia quando molte cose non sono ancora conosciute e l'immaginazione è altrettanto potente come la realtà. Diventa il manifesto di una spiegazione costruita su quello che la mente adulta giudica, troppo superficialmente, come impossibile, illogico, inesistente, non razionale.

L'immaginazione innescata mediante il nonsense diventa la chiave interpretativa di una formazione maieutica. Una accezione maieutica nella quale è rintracciabile il grande valore pedagogico della letteratura e in particolare della letteratura per l'infanzia. In un articolo apparso nel 2002, il filosofo statunitense Noël Carroll, considerato uno dei più importanti teorici dell'estetica contemporanea, sostiene la tesi di una letteratura come mezzo di riflessione. Noël Carroll infatti sottolinea che le forme narrative dell'arte usano gli stessi tipi di esperimenti di pensiero dai filosofi utilizzati, ma in modo più ricco e più complesso, poiché gli esperimenti di pensiero filosofico sono spesso assai asciutti, schematici e succinti. La letteratura quindi non solo descrive e suggerisce emozioni ma anche sviluppa la nostra immaginazione. Sostenere ciò significa sostenere che la letteratura abbia un valore cognitivo perché implica ed alimenta un importante esercizio nell'immaginare il possibile. Nel pensiero letterario è possibile allora rintracciare lo stesso tipo di ginnastica mentale immaginaria che si trova nel ragionamento filosofico³.

Contrariamente a quanto si chiedeva Alice, – “qual è l'uso di un libro senza immagini” – è nostra convinzione che nel leggere le sue av-

¹ C. Taliaferro, E. Olson, *Serious Nonsense*, in R. Brian Davis (Ed.), *Alice in Wonderland in Philosophy: Curiouser and Curiouser*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 2010, p. 194 (traduzione mia).

² Per esempio, mentre Alice cade nella tana del coniglio si chiede se “cadrà attraverso la terra” e uscirà dall'altra parte dove le persone “camminano con le loro teste verso il basso”. Cfr. G. Pitcher, *Wittgenstein, Nonsense, and Lewis Carroll*, in “Massachusetts Review”, 6.3 (1965), pp. 591-611, ora in S. P. Rosenbaum (Ed.), *English literature and British philosophy: a Collection of Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, pp. 229-250.

³ Cfr. N. Carroll, *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and, Moral Knowledge*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 60, n. 1, Winter 2002, pp. 3-26.

venture nel mondo delle meraviglie, il lettore non abbia bisogno di un supporto iconografico onnipresente. Le avventure di Alice infatti si snodano attraverso la sapiente ricchezza linguistica delle conversazioni che danno voce alla maieutica del nonsense. Qui è la sapienza della parola scritta che alimenta la visione mentale. Visione mentale che rimanda al lettore, quel lettore considerato da Albert Manguel il mago che decifra i segni scritti riconoscendone il significato e dando loro voce⁴.

Giungiamo quindi a delimitare il campo della nostra riflessione. Come indicato nel titolo del presente contributo, l'attenzione è rivolta ai bambini più piccoli, coloro che necessitano ancora di una lettura veicolare, la lettura di un testo da parte di un soggetto ad altri. Una lettura che non è solo trasmissione orale di testo ma si configura come comunicazione attiva con domande, risposte, interrelazione, basata su sguardi, gestualità, mimica, intonazione della voce, pause. Una lettura che è interpretazione di chi legge e di chi ascolta e che è fondamentalmente motore di immaginazione.

Bambini ai quali l'odierna editoria offre prodotti, nello specifico albi illustrati, di alta qualità. Qui non si mette assolutamente in discussione l'importanza di albi illustrati, capaci di attivare processi immaginativi ed interpretativi del reale. Albi illustrati contraddistinti da una discrepanza tra testo e immagine tale da attivare un processo ermeneutico complesso e profondo che promuova immaginazione. Ci si pone invece una domanda circa l'esclusività di questa offerta. L'esclusività di questa offerta, infatti, porterebbe il bambino a confrontarsi prevalentemente con l'immagine con il rischio di allontanarlo dalla parola scritta, dalla riga nera sulla pagina bianca che, dapprima un lettore veicolare decifra per lui, rilevandogli l'infinita diversità delle cose immaginarie e immergendolo nella solitudine favolosamente affollata del lettore, direbbe Daniel Pennac⁵, e che, quando avrà imparato a leggere, lo vedrà protagonista di quella magia di cui parlava Albert Manguel. Proprio perché la lettura veicolare è un momento importantissimo per il futuro lettore, essa deve iniziare il prima possibile ma deve anche essere il più possibile ricca di proposte che mettano l'ascoltatore nella condizione di attivare immaginazione.

È nostra convinzione che se al bambino si propongono esclusivamente, o quasi, albi illustrati non gli si offre l'opportunità di alimen-

⁴ A. Manguel, *Una storia della lettura*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2009, p. 157.

⁵ D. Pennac, *Come un romanzo*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2014, p. 14.

tare una personale facoltà d'immaginazione. Il presente contributo quindi partendo da una definizione d'immaginazione vuole, servendosi anche di esempi di grandi autori che hanno rivolto la loro attenzione ai piccoli lettori, offrire un possibile contributo alla rinascita di una lettura veicolare. Lettura veicolare che diventi fonte di educazione all'immaginazione e all'interpretazione di quella polisemia ed eccedenza di senso attivabili da livelli soggettivi di lettura, caratteristica della letteratura e nello specifico della letteratura per l'infanzia⁶. Se la lettura riguardasse solo il coinvolgimento delle capacità conoscitive della mente il problema si ridurrebbe ad insegnare ad un bambino a decifrare le parole su un foglio bianco. La lettura deve invece essere capace di coinvolgere la sua fantasia e le sue emozioni solo così potremo pensare di aver formato il vero lettore⁷.

2. *L'immaginazione come potenza creatrice*

Se guardiamo al significato della parola immaginazione, noi possiamo fare riferimento ad una particolare forma di pensiero, che non segue regole fisse né legami logici, ma si presenta come riproduzione ed elaborazione libera del contenuto di un'esperienza sensoriale, legata a un determinato stato affettivo. L'immaginazione può dar luogo a una attività di tipo sognante (“sogni a occhi aperti”), oppure a creazioni armoniose con contenuto artistico (immaginazione artistica), o anche, con un meccanismo che si riallaccia all'intuizione, a conclusioni ricche di contenuto pratico. Se vogliamo possiamo più genericamente affermare che l'immaginazione è la facoltà di formare immagini, di elaborarle, svilupparle e anche deformarle. Una capacità quella di immaginare, formulare ipotesi, configurare schemi predittivi o semplicemente fantasticare che è propria della specie umana⁸.

⁶ Cfr. R. Lollo, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in A. Ascenzi (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche metodologi di indagine e prospettive di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 37-68, in particolare p. 39.

⁷ Cfr. B. Bettelheim, K. Zelan, *Imparare a leggere. Come affascinare i bambini con le parole*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1982.

⁸ Sull'argomento si vedano S. Calabrese, *Neurogenesi del controfattuale*, in “*Enthymena*”, VIII, 2013, pp. 96-109 e J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

A questo proposito sembra interessante ricordare cosa Baudelaire intendeva per immaginazione. Partendo dalla considerazione che “tutto l’universo visibile non è che un deposito di immagini e di segni ai quali l’immaginazione deve attribuire un posto e un valore relativo: una sorta di nutrimento che l’immaginazione deve assimilare e trasformare”, Baudelaire definisce l’immaginazione come facoltà misteriosa e regina di tutte le altre facoltà!⁹. Essa coinvolge tutte le altre facoltà, le eccita e le spinge alla lotta per cui alla fine “tutte le facoltà dell’anima umana vanno subordinate all’immaginazione, la quale le requisisce tutte in una”¹⁰.

Per Baudelaire, dunque, l’immaginazione si qualifica per il suo carattere “misterioso”, in essa c’è qualcosa di inafferrabile e sfuggente, qualcosa che sfugge alla possibilità di un’adeguata definizione in termini logico-concettuali. Ma ciò che appare veramente importante è il riconoscimento dell’immaginazione come facoltà che mobilita l’intera soggettività, che attiva tutte le nostre capacità conoscitive e simboliche, potenziandole, intensificandone l’azione e mettendole produttivamente in contrasto tra loro.

Baudelaire si spinge oltre e afferma che “l’immaginazione è la regina del vero, e il *possibile* è una provincia del vero. Essa è concretamente congiunta con l’infinito”¹¹. Quindi mette in relazione l’immaginazione con la verità e con il possibile come provincia del vero ossia come un vero implicito. Si comprende allora come l’immaginazione sia fondamentale per la comprensione del reale, del mondo che ci circonda ma anche per una trasformazione, un cambiamento perché la caratteristica dell’immaginazione è di essere potenza creatrice.

Per Gianni Rodari, l’immaginazione non è una particolare facoltà separata della mente, ma è la mente stessa, nella sua interezza e totalità, la quale, applicata ad una attività piuttosto che ad un’altra, si serve sempre degli stessi procedimenti¹². Riprendendo il pensiero di Henry Wallon¹³, Rodari sostiene che la mente nasce non nella quiete ma nella lotta, così la struttura binaria si configura quale elemento fondamentale del pensiero: l’idea di “molle”, ad esempio, non si for-

⁹ C. Baudelaire, *Salon del 1859*, in Id., *Scritti sull’arte*, tr. it., Torino, Einaudi, 1992, p. 223.

¹⁰ *Ivi*, p. 229.

¹¹ *Ivi*, p. 223.

¹² G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all’arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1997, p. 25.

¹³ H. Wallon, *Les origines du caractère chez l’enfant*, Paris, PUF, 1945.

ma prima o dopo l'idea di "duro" ma contemporaneamente; uno scontro che è generazione. Rodari trasporta questa teoria in campo educativo e considera la potenzialità di quello che egli chiama "binomio fantastico": due parole lontanissime che attivano processi immaginativi di estrema importanza. Processi immaginativi che passano anche per Rodari, attraverso la creazione, l'elaborazione e lo sviluppo di immagini mentali. L'immaginazione non è allora pura fantasticheria ma diventa capacità interpretativa, risolutiva di problemi quotidiani per cui essa va alimentata, educata, accresciuta e la lettura diventa un approccio utile a tale scopo.

Il rapporto tra immagini mentali e processi immaginativi, che promuovono strategie di conoscenza ed interpretazione del reale, e la lettura fu oggetto di approfondimento da parte di Italo Calvino. Ci riferiamo qui alle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in particolare alla *Visibilità*, dove Calvino parla di immaginario e delle sue fonti, di fantasia e del luogo, reale o metafisico, da cui piovono le immagini che la generano.

“Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il *reportage* d'un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto”¹⁴.

Anche l'immagine che vediamo nello schermo cinematografico, continua Calvino, è passata attraverso un testo scritto. L'espressione verbale viene vista mentalmente dal regista; poi questa immagine visiva è costruita nella sua fisicità sul set e quindi è definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Alla fine, dice Calvino, un film è il risultato di successive fasi immateriali e materiali in cui le immagini prendono forma, un processo in cui “il cinema mentale” dell'immaginazione ha la funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione. Come suggerisce Calvino si tratta di un “cinema mentale” che è sempre esistito ed è sempre in funzione in tutti noi, esso proietta incessantemente immagini nella nostra vita interiore. Un “cinema

¹⁴ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2016, p. 85.

mentale” sempre attivo messo in azione anche dalla lettura o dall’ascolto di narrazioni, come nel caso del lettore veicolare. Le riflessioni calviniane ci portano quindi a prendere in considerazione un aspetto molto importante in ordine alla formazione di lettori forti e il significato profondo che si cela dietro ad un troppo spesso generico piacere della lettura¹⁵.

Come non ricordare, a questo proposito, la descrizione del precettore Palmiro Mazzella¹⁶, “un giovane alto, con una lunga zazzera di capelli color paglia, magro di una magrezza che arrivava alla trasparenza”, che insegnava raccontando favole:

“Quante ne sapeva di favole! Tutte varie, tutte belle, tutte da levare il fiato a starle a sentire. E come le raccontava bene! Parlava di fate e di streghe, di maghi e di orchi con una confidenza come se fossero suoi parenti stretti. Narrava di sortilegi e incantesimi, metamorfosi, apparizioni e sparizioni con la precisione di un commesso viaggiatore che presenti sulla piazza i suoi articoli.

Dalle sue parole scaturivano, vivi come sul lenzuolo di un cinematografo, tutti i personaggi e le cose del mondo della fantasia... Tali narrazioni erano così vive e palpitanti ...”¹⁷.

Per far comprendere l’importanza di questa immaginazione visiva Calvino ricorda il procedimento di Ignazio di Loyola. A differenza delle forme devozionali in uso al suo tempo, Sant’Ignazio, negli *Esercizi spirituali*, faceva infatti riferimento all’immaginazione visiva come via per raggiungere la conoscenza dei significati profondi. Al fedele chiedeva non di guardare l’immagine data dalla Chiesa ma di immaginare, di rappresentarsi mentalmente il messaggio evangelico. Il fedele allora dipingeva, sulle pareti della propria mente, figure e scene sollecitate dall’enunciato teologico; procedimento che apre ad un campo di possibilità infinite d’applicazione della fantasia individuale. Un’apertura che, ai fini del nostro discorso, assume una fondamentale importanza poiché sottolinea la pluralità dell’immaginazione di fronte ad un messaggio letto o ascoltato. Se infatti trasportiamo il procedimento di Loyola nella lettura vicariale possiamo affermare che la voce

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Palmiro Mazzella è il tredicesimo precettore descritto da Sergio Tofano in *Il romanzo delle mie delusioni. Racconto piuttosto lungo*, del 1925.

¹⁷ S. Tofano, *Il romanzo delle mie delusioni. Racconto piuttosto lungo*, Milano, Mondadori, 1925, pp. 11-13.

mentre legge stimola la creazione di immagini mentali¹⁸. Il problema è, quindi, quello di sollecitare e promuovere la creazione di immagini mentali attraverso la lettura vicariale, in modo tale che durante l'ascolto il bambino, anche piccolo, riesca a dare vita a personali rappresentazioni, situazioni, contesti. Il bambino deve essere messo nella condizione di ascoltare, seguire la trama e sognare per immagini. Allo stesso modo, è utile offrire *silent book* o albi illustrati con una forte discrepanza tra immagine e testo. Il valore qualitativo dell'albo illustrato sta nel suo non dipendere dalle parole, sta nell'autosufficienza delle figure capaci di alimentare l'immaginazione narrativa, la fabulazione. Figure capaci di favorire un processo immaginativo di diverso tipo quello che dall'immagine arriva all'espressione verbale¹⁹. Il valore qualitativo dell'albo illustrato non è legato alla sua capacità di decifrazione descrittiva del messaggio verbale. Se l'adulto legge un testo fedelmente ricostruito nell'immagine, senza possibilità di modificazione noi riteniamo che ciò assuma il carattere di un'imposizione interpretativa. L'immagine troppo descrittiva assomiglia alle immagini passive di cui parlava Jung. Immagini prefabbricate, che attivano le nostre scelte in modo univoco: ognuno di noi finisce con tradurre l'immagine in un messaggio verbale pressoché uguale. C. G. Jung le definiva immagini "passive", in contrapposizione a quelle "attive" che nascono da una necessità individuale, quando le risposte date fino a quel momento non sono più sufficienti e sono arricchite dalla potenzialità del cambiamento²⁰.

Lo stesso Calvino si pone il problema della moltitudine di immagini presenti nella nostra vita. Egli si chiede se ha senso promuovere la possibilità di creare, di evocare immagini in un mondo inondato da immagini prefabbricate. Il domandarsi quale futuro possa avere l'immaginazione individuale in una civiltà dell'immagine, diventa per noi

¹⁸ I. Calvino, *Lezioni americane...*, cit., pp. 85-88.

¹⁹ Questo processo è simile al secondo tipo di processi immaginativi di cui parlava Calvino. Lo scrittore, in questo caso, parte da un'immagine visiva e costruisce da quest'immagine l'espressione verbale. Nel caso dei bambini la figura diventa una sorta d'immagine visiva per costruire storie. Calvino afferma di essere figlio di una prima civiltà dell'immagine ricordando quando, prima di imparare a leggere, si raccontava mentalmente le storie guardando le figure del "Corriere dei Piccoli". La lettura di figure senza parole fu per Calvino una scuola di fabulazione, di composizione dell'immagine (Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane...*, cit., pp. 94-96.).

²⁰ M. Malagoli Togliatti, A. Cotugno, *Scrittori e psicoterapia: la creatività della relazione terapeutica*, Roma, Meltemi, 1998, p. 111.

a trent'anni dalle lezioni americane ancora più urgente. Oggi siamo bombardati da una grandissima quantità di immagini prefabbricate che attivano le nostre scelte, immagini indotte dall'ambiente, da logiche contrarie alla promozione dell'originalità del singolo, quindi, con Calvino, riconosciamo la necessità di continuare a promuovere il potere di evocare immagini *in assenza*, “il potere di mettere a fuoco visioni ad occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su pagina bianca, di *pensare* per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, ‘icastica’”²¹.

Noi pensiamo che questa pedagogia dell'immaginazione che Calvino riteneva possibile esercitare solo su se stessi possa essere promossa mediante un'educazione alla lettura capace di aprire il bambino alla magia della parola scritta e che permetta di alimentare l'immaginazione del singolo.

3. *Immaginazione e interpretazione per andare oltre*

“Immaginazione non significa menzogna”²², così l'incipit di quel meraviglioso *Messieurs les enfants* di Daniel Pennac, e il motto che il professor Crastaing afferma senza sosta ai suoi allievi.

“La verità non è sui giornali! La verità non è nel vostro televisore! La verità non è neppure in quello che dice la gente intorno a voi... La verità non viene da nessuna parte, la verità non vi sarà mai recapitata nella casella delle lettere... La verità non è qualcosa di dovuto! La verità è una conquista, sempre... Immaginazione non significa menzogna! Bisogna immaginare veramente”²³.

La verità non è il contrario dell'immaginazione perché se così fosse significherebbe equiparare l'immaginazione alla falsità, ossia affermare che quando io immagino, lo faccio relativamente a cose inesistenti e per ciò stesso false. Ma se affermassimo ciò sarebbe la fine as-

²¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 94.

²² D. Pennac, *Signori bambini*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 11.

²³ *Ivi*, p. 13.

soluta della letteratura²⁴. Ora, se riprendiamo il testo di Pennac, non è ragionevole pensare ad una trasformazione da adulti a bambini e viceversa, è una metamorfosi, di kafkiana memoria, possibile perché immaginata come tale. Il fatto di raccontare cose immaginate e di immaginare cose ascoltate o lette non significa falsità. Umberto Eco parla a questo proposito di un patto tacito che ogni lettore sottoscrive con l'autore il quale fa finta di dire qualcosa di vero e noi facciamo finta di credere che ciò che dice corrisponda a verità. Ogni lettore si comporta quindi come un bambino quando gioca al “facciamo finta che”, da cui origina un mondo finzionale che non si traduce in falsità ma in possibilità. In questo procedimento ogni asserzione romanzesca, dice Eco, disegna e costituisce un mondo possibile che diviene un esercizio all'andare oltre al pensare cose impossibili ma vere nel loro essere immaginate come tali²⁵. Il gioco del “facciamo finta che”, diventa allora alimento di immaginazione come “repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere”²⁶. Nella lettura tutti noi, adulti e non adulti, fatto implicitamente questo patto con l'autore, ci lasciamo trasportare dallo sviluppo della narrazione. Non imponiamo a ciò che leggiamo dimostrazioni di verità, la verità degli asserti romanzeschi non viene messa in discussione ma trasformiamo in immagini mentali ciò che leggiamo o ascoltiamo. Con l'immaginazione noi rendiamo presente alla mente immagini che possono derivare da altre immagini recuperate nella memoria, riferibili a cose viste, a cose accadute oppure da una trasformazione combinatoria che non trova corrispettivo reale, possono essere immagini impossibili ma non false²⁷. A tale riguardo Vladimir Nabokov, in un'intervista del 1966, affermava che l'immaginazione è

²⁴ E. Cavazzoni, *Verità e immaginazione*, in “Griseldaonline”, 9, 2010 (www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/verita-immaginazione.html).

²⁵ U. Eco, *Verità e finzione*, in “Griseldaonline”, 9, 2010 (www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/verita-immaginazione.html). “Un romanzo è un caso di menzogna? A prima vista dire che don Abbondio ha incontrato due bravi nei pressi di Lecco sarebbe una bugia perché Manzoni sapeva benissimo di raccontare una cosa che si era inventato. Ma Manzoni non intendeva mentire: “faceva finta” che quello che raccontava fosse accaduto davvero e ci chiedeva di partecipare alla sua finzione, proprio come accettiamo che un bambino, che impugna un bastone, faccia finta che sia una spada” (U. Eco, *Mentire e far finta*, in “Espresso – La bustina di Minerva”, 8 luglio 2011).

²⁶ I. Calvino, *Lezioni americane...*, cit., p. 92.

²⁷ E. Cavazzoni, *Verità e immaginazione*, cit.

una forma di memoria e che un'immagine dipende dalla capacità di associazione a sua volta fornita e sollecitata dalla memoria²⁸.

La lettura diventa allora percorso immaginativo, attraverso la lettura possiamo farci degli “harem nella testa, dei palazzi con lo stile, drappeggiare la propria anima della porpora dei grandi periodi” come diceva il giovane Gustave Flaubert²⁹. Un percorso immaginativo che richiede tempo, a nulla serve una lettura avida e troppo veloce. Di qui la necessità di leggere con lentezza per permettere alle immagini di affiorare nella nostra mente. E quando riusciamo ad incontrare una grande immagine, fermiamoci, chiudiamo il libro, assaporiamo tutta la bellezza di quell'immagine, cerchiamo di non abbandonarla, portiamola con noi, nelle nostre quotidiane faccende. Giochiamo con quella immagine fino a stravolgerla o modificarla perché così ce ne appropriamo, perché “a questo serve la letteratura”³⁰, e questo fa della lettura fundamentalmente un ampliamento dell'esperienza umana³¹.

Riteniamo quindi che, proprio per il carattere di repertorio potenziale, l'immaginazione sia lo strumento per andare oltre, per non rimanere legato al dato empirico. L'immaginazione per andare oltre l'apparente, per interpretare e comprendere che è una ricerca personale, continua, mai ultimata, forse sarebbe più corretto chiamarla immaginazione teoretica spinta oltre i limiti delle cose visibili e tangibili, regno del possibile³². E quindi attraverso la letteratura io posso educare all'interpretazione, alla comprensione del reale perché non accada ciò che afferma Re Dicembre.

“Se è vero quel che mi racconti... ecco, io me l'immagino così: all'inizio avete tutte le possibilità, e ogni giorno che passa ve ne tolgono un paio. Quando siete piccoli avete una gran fantasia ma sapete molto poco. E siccome è così, dovete usare la vostra immaginazione per ogni

²⁸A. Appel, *An Interview with Vladimir Nabokov*, in “Wisconsin Studies in Contemporary Literature”, vol. VIII, no. 2, spring 1967, pp. 127-152.

²⁹Così il giovane Gustave Flaubert definiva l'immaginazione in una lettera, data il 26 settembre 1853, indirizzata all'amante Louise Colet, ispiratrice della sua *Madame Bovary* (cfr. D. L. Demorest, *L'Expression Figurée et Symbolique dans l'Oeuvre de Gustave Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints 1977, p. 394; la traduzione è mia).

³⁰ Enrico Guaraldo nel ricordo dell'allievo Alessandro Piperno, cfr. A. Piperno, *Immaginazione la vera sapienza*, in “Corriere della sera”, 19 gennaio 2014.

³¹Cfr. C. S. Lewis, *Lettori e letture. Un esperimento di critica*, tr. it., Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 19-21.

³²Cfr. M. Conte (a cura di), *La forma impossibile. Introduzione alla filosofia dell'educazione*, Padova, Libreria universitaria, 2016, pp. 47-52.

cosa. Com'è che la luce arriva dalla lampada e le immagini nel televisore; vi immaginate che sotto le radici degli alberi vivano dei nanetti, e come dev'essere stare in piedi sulla mano di un gigante. Poi diventate più grandi, e quelli ancora più grandi vi spiegano come funzionano una lampada e un televisore. Allora imparate che non esistono né nani né giganti. La vostra capacità di immaginare si restringe sempre più man mano che le vostre conoscenze aumentano³³.

Conoscenza e immaginazione o, se vogliamo, scienza e fantasia, non sono allora diverse né tantomeno in contrasto e lo dimostrano proprio i più piccoli che, di fronte alla realtà, immaginano sequenze fattuali inesistenti, perseguono mondi immaginari, danno vita a personali teorie causali di ciò che li circonda con annesse mappe di funzionamento tali da disegnare possibilità, di far finta che tutto sia possibile³⁴. Va aggiunto allora, con Clive Staple Lewis, che il processo di crescita va valutato per quello che otteniamo non per quello che perdiamo. Da questo punto di vista non acquisire un'inclinazione per il realistico è da considerarsi infantile nell'accezione negativa del termine ossia riferendosi a quelle caratteristiche dell'infanzia liberandoci delle quali diventiamo migliori e più felici. Tuttavia altre caratteristiche del mondo infantile sono da considerarsi gravi perdite. Nessuno infatti può negare la gravità nel perdere la curiosità instancabile, l'intensità di immaginazione, la facilità a sospendere l'incredulità, il desiderio autentico, la prontezza a stupirsi, a provare compassione o ammirazione. Di qui "aver perso il gusto per le meraviglie e le avventure non è una cosa da rallegrarsi più di quanto ci si rallegri per aver perso i denti, i capelli, l'appetito e alla fine le nostre speranze"³⁵.

L'esperienza della letteratura deve allora, attraverso l'attivazione di processi immaginativi, permettere l'accesso ad un significato più profondo. "Nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo"³⁶. Una storia deve divertire e stimolare la curiosità del bambino ma soprattutto deve accendere e promuovere la sua immaginazione perché è attraverso l'attivazione del processo immaginativo che si sviluppa la comprensione del proprio

³³ A. Hacke, *Il piccolo re Dicembre*, Milano, Archinto, 2010, p. 10.

³⁴ Cfr. S. Calabrese, *Neurogenesi del controfattuale*, cit.

³⁵ C. S. Lewis, *Lettori e letture. Un esperimento di critica*, cit., pp. 94-95.

³⁶ I. Calvino, *Lezioni americane...*, cit., p. 12.

mondo, approdando a possibili soluzioni ai problemi³⁷. La soluzione di un problema o anche solo il tentativo di soluzione è già un cambiamento per cui possiamo sostenere la tesi che l’immaginazione promuove cambiamento e i processi immaginativi innescati dalla lettura producono cambiamento. Entrare attraverso la lettura in mondi diversi alimenta il desiderio di portare alcuni elementi lì ritrovati nella realtà, si tratta di procedimenti che vengono applicati in contesti diversi. Come afferma Neil Gaiman la narrativa d’evasione può permettere di trovare strumenti e schemi mentali per migliorare il proprio luogo e il proprio tempo, perché fantasticare di altri mondi immaginari sprona a cambiare il proprio³⁸.

I libri, se alimentano immagini ad occhi aperti, immagini dal potenziale creativo, aprono a possibili interpretazioni e arricchiscono la visione del mondo. La letteratura permette immagini di una realtà capaci di mettere il lettore nell’esperienza di assoluta novità e la lettura comporta un temporaneo passaggio della mente da ciò che ci circonda realmente a cose solamente immaginate o pensate. Un’evasione che non ha carattere negativo, essa è infatti potenziale trasformativo, in fondo tutto ciò che ci circonda esiste perché qualcuno un giorno lo ha immaginato.

“Guardatevi attorno: lo voglio dire. Sospendi, per un momento e guarda attorno alla stanza in cui ti trovi. Voglio sottolineare qualcosa di così evidente che tende ad essere dimenticato. È questo: che tutto ciò che puoi vedere, compresi i muri, era, a un certo punto, immaginato. Qualcuno ha deciso che era più facile sedersi su una sedia che sul terreno e immaginava la sedia... Questa stanza e le cose in essa e tutte le altre cose in questo edificio, questa città, esistono perché, più e più volte altre, le persone immaginavano le cose”³⁹.

³⁷ B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 10-11.

³⁸ Neil Gaiman per spiegare meglio questo concetto usa una metafora: “Se sei intrappolato in una situazione impossibile, in un posto sgradevole, e qualcuno ti offre una via di fuga temporanea, perché non dovresti prenderla? I libri fanno questo: aprono una porta, mostrano la luce fuori. E più importante ancora, durante la fuga i libri possono farti conoscere il mondo e la tua stessa condizione, ti danno armi, ti danno un’armatura, cose che puoi portarti dietro quando devi tornare in prigione. Le abilità e la conoscenza sono strumenti che puoi usare per fuggire davvero. Come diceva Tolkien, le uniche persone che si arrabbiano per una fuga sono i carcerieri”(N. Gaiman, *Why future depends on libraries, reading and daydreaming*, in “The Guardian”, 15 October 2013; la traduzione è mia).

³⁹ *Ibidem*.

A questo proposito, se Albert Einstein, come ricorda Gaiman, ha riconosciuto la necessità di leggere molte fiabe ai bambini per aumentare la loro intelligenza, Vladimir Nabokov ha affermato che la mente è destinata a non cogliere nulla senza l'aiuto della fantasia creativa, concepita come una goccia di acqua che sul vetrino dà nitore e rilievo all'organismo osservato. "Nella scala dimensionale del mondo esiste un punto d'incontro tra immaginazione e conoscenza un punto ottenuto rimpicciolendo le cose grandi e ingrandendo quelle piccole, il che è intrinsecamente artistico"⁴⁰. Per concludere la nostra riflessione in merito all'immaginazione come porta sulla conoscenza ed interpretazione della realtà forse non si possono dimenticare le parole di Gianni Rodari: "Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. Oggetti che se ne stavano ciascuno per conto proprio, nella sua pace e nel suo sonno, sono come richiamati in vita, obbligati a reagire, a entrare in rapporto tra loro. Altri movimenti invisibili si propagano in profondità, in tutte le direzioni mentre il sasso precipita smuovendo alghe, spaventando pesci, causando sempre nuove agitazioni molecolari. Quando poi tocca il fondo, sommuove la fanghiglia, urta gli oggetti che vi giacevano dimenticati, alcuni dei quali ora vengono dissepoliti, altri ricoperti a turno dalla sabbia... Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta, suoni, immagini, analogie, ricordi, significati e sogni"⁴¹.

4. *Qualche esempio*

Abbiamo finora cercato di chiarire cos'è l'immaginazione, quale il suo rapporto con la letteratura, e come la letteratura sia un attivatore di immaginazione. Riferendoci a Calvino, si è cercato di evidenziare come attraverso la lettura si possa attivare un processo immaginativo che diventa non solo produttore di immagini mentali ma anche strumento di comprensione, interpretazione del reale e quindi anche di

⁴⁰ V. Nabokov, *Parla ricordo*, tr. it., Milano, Adelphi, 2010, p. 164.

⁴¹ G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, cit., p. 15.

cambiamento. Di qui la definizione della lettura come possibile strumento di ampliamento dell'esperienza umana. Ora cercheremo di fare degli esempi tratti da grandi autori che si sono rivolti al destinatario bambino. Essi, approdando al mondo dei piccoli, manifestano una congenita affinità alla ricezione infantile, espressa mediante una prosa, sintatticamente elementare e piana, che si apre ad un orizzonte di lettura pressoché universale, che non corrisponde ad una riduzione di ispirazione poetica⁴². Nelle loro opere l'infanzia è l'orizzonte, è categoria essenziale cui si riallacciano una certa visione del mondo e un certo approccio alle cose. La consapevolezza di rivolgersi ai bambini con il desiderio di comunicare qualcosa, indipendentemente da criteri pedagogici stabiliti a priori, ma soprattutto il desiderio di divertire il proprio destinatario è l'elemento che accomuna i nostri esempi. Ciò che va evitato sono le storie lacrimevoli di bambini più o meno sfortunati, la forzatura dell'insegnamento morale, il volere educare ad ogni costo.

Contro una funzionalizzazione del letterario al pedagogico, contro la considerazione dell'opera letteraria come strumento di educazione, Sergio Tofano si fa promotore di una letteratura come situazione esistenziale; in essa il piano del possibile è alimentato dall'immaginazione del lettore, presenza attiva nella magia della lettura. Come il teatro, così il libro deve colpire l'immaginazione per cui “la materia più preziosa da trattarsi a questo scopo è quella fantastica, fiabesca, avventurosa: il genere quello comico, umoristico, caricaturale”⁴³. Fare ridere i bambini “con qualsiasi mezzo purché, s'intende, di buon gusto” è lo scopo primario di una narrazione di cui Tofano dà magistrale esempio in *Cavoli a merenda* pubblicato per la prima volta nel 1920. La chiave surreale permette di raccontare storie costruite sullo “sconvolgimento” della realtà. Storie che la ragione rifiuterebbe ma, per quel patto implicito tra autore e lettore, per quel gioco del facciamo finta che, per quell'uso fanciullesco dell'imperfetto finzionale ricordato da Umberto Eco, non solo vengono ritenute possibili ma risultano anche estremamente divertenti. Ciò che colpisce è la quotidianità dei quadri iniziali, per esempio la necessaria tosatura di un cane o qualcosa che si dice e che passa di bocca in bocca o ancora la necessità di

⁴² U. Fracassa, *Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Giardini, 2002, pp. 21-26.

⁴³ S. Tofano, *Recitare per bambini*, in “Scenario”, a. VI, n. 5, Maggio 1937, pp. 211-213.

trovare un'istitutrice per il piccolo Aniceto. Fatti di quotidiana normalità dai quali si dipanano a cascata scene surreali, incongruenti, che tengono incollato il lettore fino all'immane lieto fine. Simili ai racconti popolari, prive di elementi magici, le storie di Tofano raccontano spaccati di vita, avvenimenti strani provocati da qualche banalità che potrebbero essere anche catastrofici ma che l'umorismo rende leggeri. Simili ai racconti dei cantastorie le narrazioni di Tofano sono costruite sulla sapienza stilistica che unisce semplicità e linearità ad eleganza e originalità. Sapienza stilistica rivolta al destinatario bambino che, attraverso l'uso di frequenti reiterazioni di parole o intere espressioni, il succedersi causale di azioni e avvenimenti, la vivacità del ritmo narrativo, è messo nella condizione di attivare il proprio processo immaginativo, di visualizzare facilmente l'immagine dell'espressione verbale. Tofano gioca con la scrittura, si lascia prendere da situazioni bizzarre, mette in contrasto oggetti della quotidianità, gioca con le parole. Un sapiente gioco che lo avvicina a Rodari e ai giochi linguistici per animare processi immaginativi. Anticipando Rodari, Tofano sconvolge le fiabe, gioca con le fiabe, provoca ribaltamenti, propone diversi svolgimenti e differenti finali. Il *Romanzo delle mie delusioni. Racconto piuttosto lungo*⁴⁴, diventa allora un richiamo alla necessità di riappropriarsi pienamente della fantasia attraverso il ribaltamento assurdo del mondo delle fiabe: così un orco e un'orchessa sono diventati vegetariani e accolgono orfanelli e bambini sperduti o la Bella Addormentata nel bosco, diventata regina, soffre di insonnia e se ne va in giro per il regno obbligando tutti a stare svegli.

Anche Tommaso Landolfi dà grande prova di gioco con il fiabesco, si piega sull'infanzia e, facendo proprio il repertorio di personaggi e situazioni della fiaba tradizionale, avanza nei territori del meraviglioso sperimentando combinazioni narrative che vedono la coesistenza di temi incantati, umoristici, grotteschi e terrificanti. Egli accetta sostanzialmente le convenzioni del genere fiabesco, ma tende a modificare lo schema narrativo con l'inserimento di elementi inconsueti (ad esempio l'incipit in cui presenta una riflessione sull'educazione), trasgressivi (come la forte caratterizzazione psicologica dei personaggi, primo tra tutti il principe ammalato di malinconia), di rottura con il risultato di alimentare la possibilità di immaginare qualcosa di nuovo.

⁴⁴ Pubblicato a puntate sul "Corriere dei Piccoli" nel 1917, poi in volume nel 1925, nel 1977 appare per Einaudi nella collana "Struzzi ragazzi".

Così in *Il principe infelice*, composto da ventiquattro capitoli intitolati con lo scopo di isolare gli episodi ed agevolare la fruizione da parte di un pubblico infantile, si ha il ribaltamento di ruoli e funzioni. È la principessa che si reca alla ricerca del rimedio al male del principe. La vera protagonista è la principessa Rami, audace eroina per amore che, decisa a raggiungere il Paese dei Sogni, si allontana dal regno situato ai confini dell'Impero e attraversa i più inusuali territori. Una volta compiuta l'impresa Rami cade in un profondo sonno. La storia assume allora un nuovo andamento e questa volta è il principe a salvare la principessa, con un lieto fine non scontato né privo di sorprese.

Gioco con tematiche fiabesche, in particolare la bella e la bestia e l'amore defraudato, è presente anche in *Raganella d'oro* dove si racconta di una città insidiata da un orribile gigante deciso a sposare la giovane principessa Uriana. Nessun saggio riesce ad escogitare un piano di difesa; solo il palafreniere Teraponte si offre per uccidere il gigante e meritarsi così la principessa. Uccisa la raganella, portatore del cuore del gigante, appare il principe Miagro di cui Uriana si innamora subito, convolvendo a felici nozze mentre felice fu anche Teraponte per il congruo bottino elargito dal re. Attraverso la sperimentazione di forme e temi letterari, nella mescolanza della narrazione breve, ottenuta con la suddivisione in capitoli, della fiaba e della favola, Landolfi riesce ad offrire ai bambini storie promotrici di fantasia e immaginazione. E assumendo a volte il ruolo di voce narrante, Landolfi si rivolge direttamente ai piccoli lettori per sollecitare la loro fantasia a immaginare altre situazioni oltre quelle narrate: “ma sarebbe troppo lungo narrare tutte le avventure della principessa; rimane da dire che...”⁴⁵. È quel “lasciare nell'opera qualcosa di non risolto, un margine d'ombra e di rischio”⁴⁶, che fa di Landolfi, capace “di catturare l'attenzione e la meraviglia del lettore”⁴⁷, un grande narratore per l'infanzia rispettoso del suo destinatario.

Mettere il destinatario nella condizione di immaginare, di pensare, di costruire sogni ad occhi aperti, ma anche di comprendere ed interpretare. A tal fine Dino Buzzati, citando Voltaire, afferma che in letteratura sono ammissibili tutti i generi tranne che il genere noioso e che nel raccontare una cosa fantastica si deve cercare di renderla plausibile

⁴⁵ T. Landolfi, *La raganella d'oro*, in Id., *Opere*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 371.

⁴⁶ I. Calvino (a cura di), *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 419.

⁴⁷ *Ivi*, p. 415.

ed evidente, vicina il più possibile alla cronaca ma aperta all'immaginazione del lettore. Di questa idea Buzzati dà magistrale dimostrazione in *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, uscita nel 1945 dapprima a puntate sul "Corriere dei Piccoli", e poi nel dicembre dello stesso anno in volume per Rizzoli. La contrapposizione tra il mondo della città e l'eden della montagna diventa lo sfondo in cui si sviluppa la storia dell'invasione degli orsi guidati da re Leonzio. Animali antropomorfi accompagnano il lettore in una storia fantastica, divertente ma altrettanto profonda nell'offrire una lettura della società con grande leggerezza e ironia. In una cornice che richiama il teatro con la descrizione iniziale di personaggi e scene, Buzzati miscela filastrocche e ballate, immagini e parole. Le sue tavole lungi dall'essere corredo decifratario del testo verbale, lo potenziano, lo dilatano, permettendo all'immaginazione del lettore di andare oltre. L'effetto è una divertente favola ludica, impreziosita dall'atmosfera fantastica, dagli scenari grimmiani, dalle categorie del fiabico (viaggio, prova, animali parlanti, premio)⁴⁸. Una favola di profondo significato che ne fa uno dei più bei libri per l'infanzia scritti in Italia "un libro di grande spessore, che può venir letto a tutte le età. Ogni bambino lo gusterà secondo la propria, anche i più piccoli che lo sentiranno leggere a voce alta da un adulto"⁴⁹.

Tra gli autori citati la fiaba diventa il territorio privilegiato dove accompagnare i bambini per permettere loro di attivare processi immaginativi. È allora il riconoscimento del valore formativo del fiabesco, di un mondo finzionale dove tutto è possibile, dove non viene messo in discussione la veridicità di ciò che accade, dove tutte le ipotesi sono possibili, dove il lettore può trovare alimento per la sua ottimistica speranza di giungere ad un lieto fine, o comunque ad una soluzione del problema. Nel 1970 in occasione del ritiro del premio H. C. Andersen, Gianni Rodari afferma che "occorre una grande fantasia, una grande immaginazione ...per immaginare un mondo migliore ... Io credo che le fiabe, quelle vecchie e quelle nuove, possano contri-

⁴⁸ F. Lazzarato, *Un libro per tutti*, postfazione a D. Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 151; C. Lepri, *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, in "Studi sulla formazione", 16, 2, 2013, pp. 131-147; M. Formenti, *L'infanzia nell'universo buzzatiano*, in "Studi buzzatiani", 1, 1996, p. 45.

⁴⁹ Secondo il giudizio di Bianca Pitzorno, cfr. R. Denti, B. Pitzorno, D. Ziliotto, *100 libri per navigare nel mare della letteratura per ragazzi*, Milano, Salani, 1999, p. 34.

buire ad educare la mente. La fiaba è il luogo di tutte le ipotesi: essa ci può dare delle chiavi per entrare nella realtà per strade nuove, può aiutare il bambino a conoscere il mondo”. Due anni dopo nel 1972 Italo Calvino, scegliendo tra le fiabe italiane quelle più indicate ai bambini, pubblicava *L’uccel Belverde e altre fiabe italiane*.

“Le fiabe sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è appunto il farsi di un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta con sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come un essere umano”⁵⁰.

Attraverso gli incanti della narrazione meravigliosa si accompagnano i lettori alla comprensione ed interpretazione della vita e la creazione di immagini mentali suscitate dalle letture fiabesche finiscono per diventare parte del bagaglio conoscitivo e interpretativo di ognuno di noi, “la realtà fa irruzione nell’esercizio surrealistico”⁵¹. Grazie a una sapienza linguistica e stilistica si snoda il dialogo tra la sfera fantastica e immaginifica e quella logico-razionale. Esse non sono tra loro in opposizione ma complementari nell’offrire possibilità interpretative della realtà, rispettose della singolarità e originalità di ogni singolo. Il principio guida, come ha insegnato Rodari, è quello di animare, come fanno i bambini, ciò che animato non è e così entrare nelle logiche di comprensione ed interpretazione del reale proprio dei più piccoli che fanno del gioco la loro modalità di lettura. È come dicevamo più sopra il gioco del facciamo finta che consente di attivare processi immaginativi che lontani dall’essere fantasticherie diventano percorsi di conoscenza. Per concludere facciamo altri due brevi esempi di potenza immaginifica della parola scritta che apre alle profonde interpretazioni del mondo: Bianca Pitzorno e Beatrice Masini.

Con *L’incredibile storia di Lavinia*, seguita da *Stregghetta mia*, e *La Bambola dell’alchimista*, Bianca Pitzorno, con ironia, umorismo, valorizzazione del femminile, critica di luoghi comuni e ipocrisie, conti-

⁵⁰ I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe Italiane*, vol. I, Milano, Oscar Mondadori 2002, p. XV.

⁵¹ G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all’arte di inventare storie*, cit., p. 18.

nua e sviluppa la strada indicata da Gianni Rodari. La fiaba contemporanea deve rispondere alla necessità di inserire in una dimensione fiabesca cose, problemi, persone del mondo reale, e così essa parla ai bambini del loro mondo. Lontana da qualsiasi forma letteraria che contenga una aprioristica intenzionalità educativa, contro la pessima e diffusa abitudine di usare storie e racconti per educare, Bianca Pitzorno dà voce non a modelli ideali ma alle esperienze, alle passioni, ai desideri dei bambini, con *charme* e incanto della storia e della parola.

Così come Beatrice Masini con grande delicatezza stilistica, rispettosa del mondo bambino offre degli storie di sguardi inusuali. In *Diario di una casa vuota*, dà voce ad una casa, una casa con le orecchie di legno e gesso e occhi di finestre che non si possono chiudere ma che a volte decidono di non guardare. Una casa vuota che pensa, che ricorda le persone che l'hanno abitata, e guarda quelli che la visitano, due bambini che ne fanno il loro posto segreto. Inusuale anche lo sguardo di chi non si vede ma c'è. Nel bosco si ha la sensazione che qualcuno respiri piano, nascosto nell'ombra. È l'uomo verde che vive da sempre dove ci sono alberi, per proteggerli dalle aggressioni di chi non è verde. Non si vede ma si ascolta perché ha tante storie da raccontare: *Storie dell'uomo verde*. Al confine tra realtà e immaginazione dove tutto è possibile Beatrice Masini fa un gioco di grande umanità, usa l'imperfetto finzionale dei bambini indicato da Umberto Eco, e parla di bambini strani. Così in *La bambina di burro e altre storie di bambini strani* vengono offerte ai lettori storie dal grande valore umano, lontane da qualsiasi ipocrisia di accettazione, che creano immagini mentali delicate della vita e del mondo.

Riteniamo che questo piccolo libro sia la giusta conclusione di quanto abbiamo cercato di approfondire nel presente intervento. Esso diventa esemplificativo di come il lettore possa, attraverso la riga nera sulla pagina bianca, attivare processi immaginativi capaci di dare corpo ad immagini mentali che diventano percorsi interpretativi del reale. Immagini ricche di significato che vanno elaborate, modificate, afferrate, perché a questo serve la letteratura. La narrazione diventa poi una sorta di ponte tra un qui e un altrove, crea una visione aperta, un'estensione della nostra storia. Una sorta di canale riservato, animato dalla fantasia, che aumenta la nostra immaginazione e le nostre esperienze vissute tra realtà e fantasia.