

## L'epistemologia della letteratura per l'infanzia nell'orizzonte dell'attesa e nella narratività genitoriale

### The epistemology of the literature for children in the horizon of waiting and in parental narrativity

ANGELA ARSENA

*The article aims at discussing the relational space between author and reader in the experiential gesture of reading, and the conditions in which such gesture provides for the active participation of the reader so that he collaborates in the realization of the meaning of the text. This dynamics is found in the parenting moments that offer the reading of the fairy tale plot in early childhood. The same dynamics appears to be found in the epistemic conditions of literature, generating the subsequent pleasure it arouses in life.*

**KEYWORDS:** REALITY, NARRATIVE FICTION, LITERARY HERMENEUTICS, NARRATIVE VOICE, LITERARY EPISTEMOLOGY

### Il patto tra autore e lettore

Nel gesto della lettura, secondo Coleridge, si accetta di sospendere volontariamente l'incredulità, accettando ciò che accade nel testo come reale<sup>1</sup>.

Se è vero questo, allora la prima problematica che si incontra nell'epistemologia letteraria che vuole indagare i confini della plausibilità narrativa, pur nella *fiction*, è la seguente: accettare la realtà dei tappeti volanti, di Madame Bovary, di Harry Potter e/o dei licantropi, è la stessa cosa?

O vi sono sfumature di accettazione, come se il contratto tacito tra scrittore e lettore fosse ogni volta diverso e non standardizzato su un modello univoco, al pari di un'agenzia di assicurazione, e ogni opera fosse caratterizzata da una serie di clausole e condizioni più o meno pesanti che il lettore è tenuto a firmare? Come a dire che un conto è accettare la finzione di un adulterio tra comuni mortali sia pure sui *generis* (come accade nel romanzo di Flaubert o di Tolstoj) e un conto è accettare la finzione di un autore che parla di vampiri o di lampade che prendono vita e mettono in circolazione geni più o meno molesti.

Se poi l'autore dichiara di essere egli stesso un vampiro e di voler narrare in prima persona le proprie vicissitudini, la questione dal punto di vista epistemico diventa ancora più complicata, perché ci ritroveremmo nella circostanza non del meta-romanzo ma del meta-autore, come nel racconto (quasi d'avanguardia) di Agatha Christie *The Murder of Roger Ackroyd* dove l'assassino è il narratore stesso<sup>2</sup>.

In questo caso la dimensione plastica della lettura si disporrebbe nel seguente modo, come una partita a quattro, ovvero da una parte la coppia vero autore e vero lettore

Agatha Christie (vera autrice) – XY (vero lettore/vera lettrice)

e dall'altro lato

l'assassino (meta-autore) – (XY)<sup>2</sup> (il lettore che deve compiere in prima persona un'indagine avendo come scena del delitto il testo stesso e come assassino l'autore che ovviamente farà di tutto per sfuggirgli).

La cosa interessante è che all'inizio di questa ipotetica partita tutti gli interlocutori hanno le stesse carte (ovvero gli indizi sparpagliati nelle pagine) ma solo uno vince: il meta-autore assassino che, mentendo, dichiara trionfante alla fine del libro che in fondo le condizioni per scoprirlo e stanarlo c'erano tutte sin dall'inizio<sup>3</sup>.

Nella questione epistemica della narratività si spalanca dunque la problematica intorno al genere di insidie che possono tessere i vuoti della narrazione e tutti quei meccanismi grazie ai quali il lettore riconosce nel testo la creazione di un universo che, anche quando contraddice la sua esperienza, le sue aspettative e la realtà, anche quando ricorre a fantasmi, sdoppiamenti dell'io e inversioni temporali, al tempo stesso richiede la sua totale adesione<sup>4</sup>.

Un testo è infatti un meccanismo formato da una catena di artifici espressivi che possono essere attivati, come un pulsante o un link, da un utente/destinatario: in quanto bisognoso di essere attivato, un testo è sempre incompleto perché intessuto di un non-detto che va attraversato con «movimenti cooperativi attivi e coscienti» da parte di un lettore, nelle *more* di un patto o di un'alleanza con lo scrittore<sup>5</sup>.

Non credo si disponga ad oggi di strumenti teoretici adeguati e di elementi in buon numero per deciderci se alla fine è il lettore che ha l'ultima parola, accettando il patto, o se è l'autore che costruisce strategie e "trappole" nel bosco narrativo, come amava dire Umberto Eco, per catturare il lettore nella rete della trama. *Lector in fabula* è formula efficace che ci dice quanto in fondo il lettore venga risucchiato nel testo, ma lasciando ancora una questione aperta<sup>6</sup>: sempre Eco parlerà infatti di ogni libro come opera incompiuta<sup>7</sup>. Perché si instauri un grado alto di coinvolgimento occorre infatti un'altra

condizione, ovvero che il lettore non venga mai a nutrire sospetti nei confronti del narratore per quanto riguarda la plausibilità della trama. Infatti solo attraverso questo rapporto di fiducia autore/lettore si insatura l'orizzonte dell'attesa entro il quale si muove la dinamica della ricezione, della formazione o auto-formazione, dell'interpretazione e, non ultima, del piacere della lettura.

«Orizzonte d'attesa» è uno dei concetti centrali della teoria epistemico-letteraria ed essa indica, secondo Hans Jauss

l'insieme di conoscenze preliminari che precedono l'esperienza e ne costituiscono la premessa volta a orientare il giudizio critico. Nel campo artistico e letterario in particolare l'orizzonte d'attesa è inscritto nelle strutture formali e tematiche dell'opera, che tende, o a soddisfarlo [il lettore], incontrandosi con esso, o a negarlo, in modi più o meno evidenti e consapevoli, per proporre un'esperienza estetica nuova<sup>8</sup>.

Ogni analisi del processo di ricezione del testo (questione complessa e articolata secondo Piaget<sup>9</sup>) si basa dunque su questo orizzonte, quasi un limite o un bordo, e sul rapporto che l'opera instaura con esso: di rispondenza o di deviazione, di vicinanza alla realtà o di scarto dalla norma.

In una prospettiva storica (o adoperando il lessico pedagogico e dicendo meglio in una prospettiva generazionale e generativa, da maestro a discepolo...) si può agevolmente pensare ad una catena di reazioni che si arricchisce di lettore in lettore, di lettura in lettura, di interpretazione in interpretazione.

Il dispositivo testuale, tuttavia, non si avvia solo dinanzi ad un lettore "competente" o un lettore "modello": c'è spazio per ragionare sugli effetti che un testo può far scaturire nel lettore (in ogni lettore), nella consapevolezza che è nella natura del testo sottintendere tutta una serie di letture possibili, e tutte le reazioni possibili.

Esiste dunque, ed è molto cogente, il problema della cooperazione del lettore nella costruzione del significato del testo. Sempre Eco spiegava come un'opera d'arte va a postulare un libero intervento interpretativo da parte dei propri destinatari, esibendo caratteristiche strutturali che insieme stimolano e regolano tutte le possibili posture emozionali e interpretative da parte di chi lo attraversa<sup>10</sup>.

Questo aspetto si può dire che sia uno dei primi grandi fattori perturbanti nella questione epistemica letteraria *tout-court*, e ci riporta ad una metafora molto puntuale che rimette in scena prepotentemente il concetto di meta-autore di cui sopra. Non occorre che il narratore sia un vampiro e quando è così, secondo il filo logico di Eco, è il libro stesso in fondo ad essere, probabilmente e idealmente, un vampiro<sup>11</sup>.

Per rinsanguarsi, per gonfiarsi di energia umana, per diffondersi e attraversare geografie e decenni o secoli, deve infatti volare verso un lettore e catturarlo: il libro

come vampiro si anima e si rivivifica solo se un lettore gli dedica parte della sua vita e del suo tempo e si fa assorbire dalle righe stampate<sup>12</sup>.

Il libro contagia e non necessariamente in una dimensione epidemiologica diffusa e planetaria (pensiamo ad Alessandro Manzoni che, tra il serio e il faceto, ammetteva di “accontentarsi” solo di 25 lettori...): se anche solo la vita e i sogni di un singolo lettore vengono contaminati, se anche solo le intenzioni di un autore e di un singolo lettore si uniscono grazie al libro in un amplesso virtuale e mimetico ed esso fa sì che il lettore venga posseduto dall'altro da sé e perda un po' di se stesso, perda forse un po' dei suoi pregiudizi, delle sue incompetenze e intolleranze per lasciarsi condurre, ex-ducere, nel mondo che l'autore ha apparecchiato, pensato, costruito, formattato proprio per far vivere un'esperienza ulteriore e aumentata, aprendo le porte della *diversity* polifonica letteraria, allora le finalità della lettura sono raggiunte.

Insomma, l'epistemologia della letteratura non comprende solo le categorie della complessità, il post-modernismo e la possibilità di legittimare il discorso letterario come più vero scientificamente solo se aderente a ben precisi canoni o aspetti linguistico-strutturali. L'epistemologia della letteratura deve fare i conti con la dinamica del piacere, della dimensione emotiva e ludica della lettura, che esulano dall'oggettivizzazione e dalla imperturbabilità dell'osservatore che è invece richiesta in ogni pratica scientifica che si rispetti.

La scrittura stessa, infatti, pur essendo obiettivante in quanto “mette per iscritto” e dunque fissa e stabilisce una volta per tutte e inequivocabilmente, tuttavia parte sempre da un'istanza soggettiva cioè prospettica e comunque situata e conduce ad un'altra istanza soggettiva, anch'essa prospettica e situata, e in essa si incanala e riposa, come nel letto di un fiume.

E dunque l'epistemologia della letteratura è saldamente ancorata alla fusione di orizzonti, ben descritta da Hans Georg Gadamer<sup>13</sup>, tra autore e lettore/interprete, ed è “inficiata” da un fattore imprescindibile, ovvero il gusto e il divertimento nell'attraversare il bosco narrativo o una selva oscura.

«Noi leggevamo un giorno per diletto/ Di Lancillotto, come amor lo strinse:/ Soli eravamo e senza alcun sospetto»: ora, il diletto che Francesca, nel V Canto dell'*Inferno* (vv. 127-129) sottolinea, esprime proprio questa postura e questa disposizione che ha a che fare con lo spreco di tempo, con l'utilità dell'inutile, ovvero con il piacere fine a se stesso e con la consapevolezza fanciullesca e incosciente che tutto può accadere nelle maglie di questo diletto.

Ma se Dante si preoccupa subito dopo di dirci che, nella storia d'amore che lega Paolo e Francesca, «galeotto fu il libro e chi lo scrisse» (vv.137), ebbene dovremmo ammettere che probabilmente nessuna teoria della scienza può permettersi di essere galeotta, a

meno di non dirsi più teoria o di non dirsi più scientifica.

Questa evenienza, ovvero che ci possa essere un'epistemologia che ti attraversa e ti fa financo innamorare in questa vita (e anche nell'altra), è possibile solo nella letteratura.

Ciò non significa che nelle *humanae litterae* non ci sia spazio per l'epistemologia e le sue ferree leggi.

Significa solo, e probabilmente, che l'epistemologia della letteratura presenta dei forti e ineludibili caratteri di singolarità che vanno annoverati non come variabili (più o meno impazzite) del sistema e/o dell'equazione autore/libro/lettore, ma come i termini principali della questione e dell'impalcatura teorica.

Insomma, il sistema testuale (e scientifico) che Francesca mette in scena nel Canto V a beneficio di tutti i lettori della *Divina Commedia* è un sistema complesso, caotico e decisamente non lineare: esso prevede, rimanendo nel lessico della critica letteraria, diverse strutture e sovrastrutture, in quanto è un sistema che parte in prima istanza e in *prima facie* dall'amore (reale) di Dante Alighieri per Beatrice Portinari e che rappresenta il motore primo (e non immobile...) che avvia e accende tutta la macchina testuale della *Commedia* e che, pur rimanendo sempre sullo sfondo e sottotraccia e pur essendo passione ancorata ai termini canonici della donna angelicata e inaccessibile, ci conduce alle precise coordinate storiche entro le quali è situata la dinamica testuale e al contempo ne rappresenta il carburante vitale. Ci dice, in altri termini, chi è l'autore, quali sono le sue motivazioni e il suo stato d'animo quando ha messo mano all'opera.

Non solo: questo sistema attraversa l'amore (testuale) di Lancillotto per Ginevra, protagonisti del «libro galeotto» il quale si impone e si interpone nella vicenda narrata e nell'amore (anch'esso testuale) di Paolo e Francesca che si diletta nella lettura e si specchiano in essa, riconoscendosi e dichiarandosi amore eterno. Insomma, un testo letterario che parla d'amore (Lancillotto e Ginevra) fa da sfondo e innesca la vicenda poetica che racconta un amore letterario (Paolo e Francesca) che sta in un poema scritto in lode e in memoria di un amore vero e reale (Dante e Beatrice).

E qui il sistema sembra fermarsi, ma poi, attraversando i secoli e trascendendo la dimensione meta-testuale, si dispiega ancora, probabilmente, nelle vicende d'amore (nuovamente reali) dei nostri studenti e delle nostre studentesse, che si appassionano (se si appassionano) a questa grande storia e ne ricopiano i versi o sul diario cartaceo (quando esso esisteva) o sui social<sup>14</sup>, traghettandolo nella contemporaneità, nella cultura pop e persino in musica, se un cantore moderno come Jovanotti l'ha recuperata anni fa in una sua famosa canzone<sup>15</sup>.

Insomma, il sistema testuale è sì descrivibile in termini scientifici, ma esso è vitale e rimane pulsante, respirando e incespicando nelle "pietre d'inciampo" che sono la passione, il piacere e il diletto che stanno lì, come dimensioni ineludibili e sempre valide:

si potrebbe dire che il paradigma testuale e meta-testuale di Francesca da Rimini che insiste sul diletto per la lettura e le sue conseguenze (e complicità) fattuali e meta-fattuali, è una buona sineddoche, la parte per il tutto, ovvero è una buona rappresentazione della vitalità generativa e generazionale di tutta l'epistemologia della letteratura, che giunge intatta sino a noi nonostante cambiamenti d'epoca e ci catapulta ogni volta nel complesso metaverso della iper-realtà testuale, aumentata dagli strati ermeneutici e dall'eco ancora udibile di tutti quelli che l'hanno abitata, sia in carne ed ossa e sia soltanto nella finzione letteraria<sup>16</sup>.

### L'infanzia e il bosco (narrativo)

Se ciò è vero e se è vero che comprendere un testo significa «illustrarlo» nel quadro della nostra immaginazione, generarlo nella nostra memoria e nella nostra rappresentazione combinatoria e se è vero che una «lettura ben fatta», come diceva Péguy<sup>17</sup>, significa «entrare in sintonia con l'autore e vivere un momento d'intimità insieme con un libro» facendolo nostro e lasciando che si muova nella nostra vita sperando effetti dialettici e reciproci, allora nella questione dell'epistemologia della letteratura la domanda che George Steiner poneva, ovvero se siamo noi a leggere un libro oppure se, e più profondamente forse, è il libro a leggere noi, è domanda ancora pertinente, puntuale ed esatta<sup>18</sup>.

Non solo: così come il principio di indeterminazione di Heisenberg ci dice che l'osservatore può perturbare un sistema anche solo osservandolo, così nella lettura entrambi gli interlocutori sono perturbati e attraversati l'uno dall'altro. Il testo è un «meccanismo pigro (o economico)<sup>19</sup>» e si aspetta, scrive sempre Eco, che il suo destinatario si inserisca e aggiunga un plusvalore di senso al messaggio: «un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui<sup>20</sup>».

Così ogni autore per organizzare la propria strategia testuale deve necessariamente riferirsi ad una serie di competenze (intese ad esempio come la conoscenza di uno stesso codice linguistico) che diano contenuto alle espressioni che usa e ogni lettore deve mostrarsi disponibile alla richiesta implicita ma irrinunciabile ad effettuare questo moto a luogo attivo e figurato che consiste nell'attraversare il bosco narrativo, confrontandosi con le strategie dell'autore e con una delle competenze più importanti che egli da lettore possiede, ovvero la competenza intertestuale: ogni lettura è infatti sempre influenzata dalle letture precedenti e questo scatena nella nostra mente delle ben precise aspettative.

La bellezza della lettura arriva spesso quando queste aspettative vengono inesorabilmente tradite.

Le aspettative che stanno tutte nell'orizzonte delle attese sono dette anche *frame*, ossia «struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa. [...] Ogni frame comporta un certo numero di informazioni. Alcune concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate<sup>21</sup>»

Anche il lettore bambino ha un universo di aspettative con le quali confrontarsi e questo era ben noto ad uno straordinario *storyteller* come Carlo Collodi che esordisce in *Pinocchio* con un *incipit* che va a proprio a decostruire tutte le possibili aspettative falsificandole e conducendoci per mano verso un universo inedito e nuovo: «C'era una volta... – Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno».

Non a caso nella letteratura per l'infanzia la struttura narrativa più ricorrente è la fabula ovvero «lo schema fondamentale della narrazione dove la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi e il corso di eventi ordinato temporalmente<sup>22</sup>».

I requisiti fondamentali di questa porzione o sequenza discorsiva chiamata fabula o intreccio sono, in qualche misura, gli stessi proposti ed elencati nella *Poetica* di Aristotele<sup>23</sup>: un agente, uno stato iniziale, una serie di mutamenti nel tempo prodotti da cause, un risultato finale<sup>24</sup>.

Sembra un percorso lineare eppure, ogni volta che un lettore intravede nel microcosmo testuale della fabula delle azioni capaci di cambiare il corso degli eventi, è indotto a fare delle previsioni su questi cambiamenti. Umberto Eco riteneva che la fabula fosse costruita come un sistema di snodi ferroviari (gli snodi narrativi) dinanzi ai quali il lettore è portato ad azzardare sviluppi possibili che poi saranno confermati, non confermati o abbandonati come vicoli ciechi.

All'interno di questi snodi si insinua la suspense, l'attesa, dilatata a volte da sentieri paralleli o descrizioni di ambienti, personaggi e/o digressioni. In ogni caso il lettore viene catapultato in uno stato di attesa al quale collabora ipotizzando nella sua mente i diversi e infiniti mondi possibili il cui risultato è un'interrelazione fra le condizioni oggettive e testuali e le ipotesi soggettive del lettore: ogni fabula ha dunque le caratteristiche di un medium ovvero di un dispositivo che mette in contatto due mondi e «ogni fabula ha il suo gioco e il piacere che decide di somministrare<sup>25</sup>».

Ma la letteratura per l'infanzia e soprattutto la letteratura della primissima infanzia possiede un'altra variabile che non può essere circoscritta perché essa è medium di medium, ovvero la voce genitoriale che è voce narrante e che nei primi anni di vita porge il racconto.

Nella prassi esistenziale e testuale questa voce narrante, come il ruolo dell'aedo, va considerata ed essa ha un ruolo importante rendendo la questione parte di una geografia epistemica ancora più complessa, nel momento in cui vogliamo metterla a fuoco.

### La postura epistemica della voce narrante

Forse perché racconto dei moti ancestrali dell'anima e dell'universo emotivo, o forse perché, come spiega Chesterton, «esplorazioni spirituali che rivelano la vita umana come è vista o sentita o intuita nell'animo»<sup>26</sup>, in ogni caso il racconto favolistico, con la sua scrittura rigorosamente geometrica, presenta una condizione di verità che sta come condizione vitale<sup>27</sup>: per Italo Calvino le fiabe sono sempre e tutte vere e «prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, sono una spiegazione generale della vita»<sup>28</sup>.

Questo criterio di verità infallibile, che attraversa l'epistemologia della letteratura infantile, si connette con un altro elemento: la ricorsività della fabula, ovvero il suo essere eternamente uguale a se stessa ed eternamente ripetibile, udibile e attesa dal bambino e dalla bambina nella sua ciclica ripetitività ed esattezza. Ciò non fa altro che sedimentare e accumulare, oltre che un catalogo esperienziale ed esistenziale come voleva Calvino, anche un universo emotivo conferendo ad esso parole, gesti, posture che rimarranno per sempre, scongiurando sperabilmente il rischio dell'analfabetismo emotivo che tanta parte ha nell'anaffettività diffusa e ramificata della nostra contemporaneità.

Ma in questo sistema epistemico fondato sulla verità e in questo circolo ermeneutico che dalla realtà entra nella *fictio* narrativa, troviamo altri indizi esistenziali: accanto al bambino o alla bambina e accanto al libro e alla letteratura molto probabilmente vi sono altre dinamiche. Presumibilmente c'è un letto, un pigiama e, in particolare, c'è la voce narrante del genitore che consente al giacimento di emozioni letterarie di emergere per poi rientrare nella realtà così arricchita e fecondata dal sedimento nuovo dell'esperienza narrativa ed emotiva. L'epistemologia della letteratura per l'infanzia prevede un'esatta liturgia meta-narrativa composta da una ritualità ben precisa, da segni linguistici e pratici ben riconoscibili. Essa ha a disposizione persino una scenografia e una coreografia ben disegnata, rivestita da una forma quasi sacra che avvia la rappresentazione fantastica e che si compone di formule introduttive. Esse, di solito, sono composte dall'antifona, reale e tangibile, «mettiamoci il pigiama e andiamo a letto», e dalla chiusura solenne, altrettanto vera e rituale, che sul finale si compone dell'espressione «la fiaba è finita, vissero felici e contenti, e ora rimbocchiamo le coperte». In questa ricorsività, in questa ripetitività udibile e attraversabile, in

questo schema rigoroso c'è l'evento narrativo e i piccoli lettori o uditori bambini attraversandolo non disegnano soltanto mappe emotive, ma costruiscono un sentire, un pathos che, ripercorrendo ogni volta gli stessi luoghi nello stesso ordine e nella stessa sequenza (esiste infatti un'inflessibilità straordinaria dei bambini che vogliono ascoltare sempre la stessa storia nello stesso modo senza alcuna variazione sul tema) permette loro di entrare, anche a orecchio, in quel genere musicale, sonoro, linguistico, estatico, poetico e favolistico che è il genere *homo sapiens* consentendo loro così di contribuire poi a costruirlo, edificarlo e riprodurlo sperabilmente sempre meglio.

Se la narratività sta in questo spazio intimo della quotidianità familiare che di solito precede la notte e il sonno e che passa dalla plasticità delle cose concrete (il letto, il pigiama, la presenza fisica del genitore) alla *fictio* narrativa per poi ritornare alla realtà, essa allora allarga e distende i termini del racconto in una geometria non piana, non lineare, non euclidea ma differenziale, quasi caotica si direbbe, propria dell'affettività e dell'universo emotivo. In questo universo si attraversa la realtà e la meta realtà testuale e i soggetti e gli interlocutori sono, nell'ordine, i personaggi fantasiosi del racconto, le bambine e i bambini protagonisti dell'intreccio ed infine, ma soprattutto, i bambini e le bambine reali che ascoltano quell'intreccio e si nutrono di esso.

Ma soprattutto è protagonista la voce genitoriale.

Se immaginare è fondamentale, perché attraverso le immagini prendono forma i sogni<sup>29</sup>, nella magia del racconto orale si crea una relazione tra chi narra e chi ascolta, con il primo termine che è il genitore il quale con la sua presenza, la sua postura e la sua voce rassicura il bambino e la bambina, certificando che tutto quello che verrà raccontato non sarà attraversato in solitudine.

Muoversi nel bosco narrativo sapendo di avere accanto qualcuno che ti ama significa che quegli snodi narrativi, quelle attese e quelle suspense, pur abitate da lupi o draghi, non fanno paura, non sono irreversibili e che non accadrà nulla di male.

Le genitorialità è il solo processo irreversibile in questo disegno epistemico, che richiede un'assunzione di responsabilità continua, anche nella costruzione delle mappe semantiche ed emozionali dei bambini: qui si svela l'importanza del racconto genitoriale nella struttura della narratività.

Questo schema che vede la letteratura dell'infanzia legata alla voce narrante genitoriale è schema squisitamente epistemico perché ancorato su due criteri di verità<sup>30</sup>: da una parte la verità della fabula e dall'altra la verità incarnata dal genitore che, agli occhi del bambino e della bambina, non può fallire e non può mentire.

Tutte le ipotesi che si possono fare negli snodi del bosco narrativo hanno una sola certezza: la voce genitoriale è vera e non smentibile.

Quella fiducia che il bambino da futuro lettore e da futura lettrice incanalerà un domani

in direzione della voce autorevole dell'autore, aprendo così con le sue mani le porte dell'immaginazione e della *fictio* letteraria e formativa, nella prima infanzia viene costruita e sedimentata attraverso la postura genitoriale del racconto orale.

Essa ha un valore altissimo: la scrittrice israeliana Ayelet Gundar-Goschen si sofferma su questa evidenza e ci dice che «i genitori immaginano i loro figli prima che nascano, ma i bambini non immaginano i genitori. Come il primo uomo non immaginava Dio: ne era circondato. Per sua volontà era luce, per sua volontà era oscurità. Un magico interruttore viene sollevato o abbassato. Il latte sgorgnerà o cascherà. I bambini guardano i loro genitori con uno sguardo senza domande. Con piena fiducia. Più tardi smettono e il genitore, povero re destituito, li corteggia, li supplica<sup>31</sup>».

La voce genitoriale nell'esperienza narrativa infantile è al di sopra di ogni processo di falsificazione e dunque è fondativa.

Essa costruisce l'edificio del piacere successivo che si vivrà nelle letture che in seguito si attraverseranno nella vita<sup>32</sup>, perché è una delle prime esperienze calde, confortevoli, comode, «pigre ed economiche» senza essere inattive: essa spalanca il cancello del diletto in una modalità duale, proprio come l'esperienza d'amore di Paolo e Francesca che non erano da soli ciascuno con il proprio *telos* inaccessibile o il proprio tablet, ma erano curvati sullo stesso *medium*, sullo stesso libro, sulla stessa trama testuale che è metafora della trama della propria vita, percependo insieme le stesse emozioni.

La voce narrante genitoriale, *medium* di *medium*, sta in questa dinamica dialogica, abita l'orizzonte dell'attesa, di tutte le attese e sta dalla notte dei tempi: è un valido esempio di paradigma scientifico, laddove paradigma è ciò che indica «una conquista universalmente riconosciuta che per un certo periodo di tempo, fornisce un modello di problemi e soluzioni accettabili a coloro che praticano un certo campo della ricerca<sup>33</sup>».

Ma forse è anche uno dei pochi esempi di paradigma immutabile.

ANGELA ARSENA  
*University of Genova*

- <sup>1</sup> S.T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), PUP/Bollingen, Princeton 1983. Si veda anche R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000.
- <sup>2</sup> A. Christie, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, Mondadori, Milano 2020.
- <sup>3</sup> Questa dinamica è stata oggetto di riflessione da parte di Leonardo Sciascia. Si rimanda alla sua prefazione nell'edizione italiana del romanzo di Agatha Christie.
- <sup>4</sup> Si usa qui e altrove l'espressione «questione epistemica» nella precisa accezione popperiana ovvero come questione che indaga i fondamenti, le ipotesi, la validità e i limiti di un sapere e di una conoscenza temporanea e provvisoria. In questo senso è possibile parlare di questione epistemica a proposito della letteratura in quanto essa appartiene al cosiddetto Mondo 3 che Popper riconosceva come universo dotato di senso e di caratteristiche degne di indagine. In *I tre mondi* l'epistemologo austriaco scrive infatti: «Il Mondo 1 è il nostro usuale ambiente fisico compresi tutti i nostri organismi. Il Mondo 2 è il mondo delle nostre esperienze soggettive, ad esempio il mondo delle nostre speranze e dei nostri timori, il mondo dei nostri pensieri, il mondo delle esperienze che abbiamo quando leggiamo un libro, quando cerchiamo di comprendere una teoria. Il Mondo 3 è il mondo delle teorie in sé: il mondo dei contenuti dei libri [...] Il Mondo 3 è un mondo del tutto reale». K.R. Popper, *I tre mondi. Corpi, opinioni e oggetti di pensiero*, il Mulino, Bologna 2012.
- <sup>5</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 2016, p. 51.
- <sup>6</sup> U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.
- <sup>7</sup> U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- <sup>8</sup> H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, Guida Editori, Napoli, Guida editori, 1988, pp. 7-8.
- <sup>9</sup> J. Piaget, *La nascita dell'intelligenza nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze 1974; J. Piaget - B. Inhelder, *L'immagine mentale nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze 1975.
- <sup>10</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 29.
- <sup>11</sup> F. Giovannini, *Il libro dei vampiri. Dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Edizioni Dedalo, Bari 1985, p. 17.
- <sup>12</sup> *Ibi*, p.18.
- <sup>13</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000.
- <sup>14</sup> A. Braida - L. Calè (a cura di), *Dante on View: the Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Routledge, New York, 2007. Si veda anche il progetto @dant\_insta su Instagram; P. Maurette, *Leggere Dante sui social network*, «la Repubblica», 29 luglio 2022.
- <sup>15</sup> A.M. Cotugno - T. Gargano, *Dante pop: romanzi, parodie, brand, canzoni*, Progedit, Bari 2016.
- <sup>16</sup> Per una maggiore disamina si rimanda qui alle interpretazioni di J.L. Borges, *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano 2001; H. U. von Balthasar, *Dante e la Divina Commedia*, Jaca Book, Milano 2021.
- <sup>17</sup> J. Bastaire, *Péguy, il noncristiano*, Jaca Book, Milano 1991.
- <sup>18</sup> G. Steiner, *I libri hanno bisogno di noi*, Garzanti, Milano 2013.
- <sup>19</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 51.
- <sup>20</sup> *Ibi*, p. 52.
- <sup>21</sup> *Ibi*, p. 80.
- <sup>22</sup> *Ibi*, p. 102.
- <sup>23</sup> Si veda: M. M. Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin 1981; Id, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Harvard University Press, Cambridge 1985.
- <sup>24</sup> Si usano qui i termini «fabula» e «intreccio» come sinonimi secondo la proposta interpretativa di Umberto Eco, Cesare Segre e Andrea Smorti, propensi a intravedere tra fabula e intreccio delle analogie in opposizione alla tradizione dei formalisti russi che sottolineavano invece la differenza tra essa e lo *sjuzhet* (l'intreccio). Si veda: U.Eco, *Lector in fabula*, cit.; C. Segre, *Le strutture del tempo*, Einaudi, Torino, 2014, p. 6; A. Smorti, *Il pensiero narrativo. Costruzione di storie e sviluppo della coscienza sociale*, Giunti, Firenze, 1994.
- <sup>25</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 117.
- <sup>26</sup> G. Chesterton, *L'ortodossia*, Morcelliana, Brescia 1939.
- <sup>27</sup> Pur nella consapevolezza della distinzione netta e scientificamente nota tra racconto favolistico e fiaba (si rimanda *ex multis* a G. Marrone, *Storia e generi letterari per l'infanzia*, Armando, Roma, 2003) è doveroso precisare che in questo lavoro si concorda con esponenti dell'antropologia culturale e di storia delle tradizioni e/o del folklore che generalmente non riscontrano sostanziali differenze tra favole e fiabe perché entrambe rimandano ad un vero sottoraneo, se non altro perché gli autori originari di questi racconti, singoli o collettivi, certi e conosciuti oppure anonimi e dei quali si è persa traccia nel tempo, hanno senz'altro creduto in essi nel momento in cui ne hanno tramandato la storia. Si veda: L. Beduschi (a cura di), *Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolkloristici*, in «La ricerca folklorica», 12, 1985; A. Jolles, *Forme semplici*, Mursia, Milano, 1980; A. Buttitta, *Mito, fiaba, rito*, Sellerio, Palermo, 2016.
- <sup>28</sup> I. Calvino, *Fiabe Italiane*, Mondadori, Milano 1993, p. 18.
- <sup>29</sup> F. Cambi - C. Giacomo, *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*, Edizioni ETS, Pisa 1996.
- <sup>30</sup> Si veda anche J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014; M. Nikolajeva, *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*, Routledge, New York/London 2010.
- <sup>31</sup> A. Gundar-Goshen, *Svegliare i leoni*, Feltrinelli, Milano 2020.

<sup>32</sup> T. De Mauro, *Il gusto della lettura*, in P. Manca (a cura di), *Le biblioteche scolastiche: esperienze e prospettive*, N.I.S., Roma 1981; R. Denti, *Lasciamoli leggere. Il piacere e l'interesse per la lettura nei bambini e nei ragazzi*, Einaudi, Torino 1999; E. Detti, *Il piacere di leggere*, La Nuova Italia, Firenze 1987.

<sup>33</sup> T. N. Kuhn, *Logic of Discovery or Psychology of Research*, in I. Lakatos e A. Musgrave (a cura di), *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1972, p. 6.