

# IL GIOCO DELLA CREATIVITÀ

*Giuseppe Fiori*

## *1. Narrazione, pensiero produttivo e creatività*

### *1.1 Narrazione, appartenenza e costruzione dell'identità*

*La creatività è connessa direttamente allo sviluppo delle capacità per osservare criticamente la realtà che ci circonda; infatti, favorisce lo sviluppo del pensiero divergente nel momento in cui riesce a stimolare le molteplici potenzialità possedute dallo studente.*

Osservando le interconnessioni educative e pedagogiche che caratterizzano la creatività e il gioco, si rileva comunque la crescita di una attività funzionale legata allo sviluppo intellettuale ed affettivo dello studente.

Il gioco, tuttavia, muta aspetto ad ogni età ma rimane, comunque, l'energia vitale di ogni attività sociale e psichica.

Integrando queste sinergie ludiche (creatività e gioco) all'interno di un'attività educativa è possibile attivare processi cognitivi legati alla narrazione, quale strumento di mediazione per stimolare l'immaginazione, la fantasia e il potenziamento del pensiero produttivo.

Infatti, si è discusso di un diritto alla narrazione perché con le storie e con i racconti della nostra vita, da un lato, si costruiscono l'appartenenza e l'identità, e dall'altro, si potenziano competenze e metacompetenze finalizzate all'esplorazione della grammatica della nostra vita.

In questa rappresentazione dell'educazione come luogo di narrazioni scopriamo un'altra funzione essenziale della narrazione, quella cognitiva.

Eppure "C'era una volta", l'inizio di ogni fiaba, è una soglia che conduce in un tempo e in uno spazio diverso da ogni altro tempo e spazio della nostra vita, la stessa soglia rappresentata dallo specchio di Alice. Come fa l'allontanamento, se non la vera e propria evasione dalla realtà, ad assumere una funzione cognitiva?

Che senso ha inventare storie fiabesche, collocate in una dimensione diversa dalla realtà?

La risposta è semplice: perché l'evasione dalla realtà quotidiana non si-

gnifica quasi mai allontanamento da una riflessione su di essa. Una risposta più complessa è quella che l'umanità si è sempre raccontata e tramandata anche attraverso storie che includevano miti e metafore poste in una sfera esemplare.

Ecco perché narrare è una funzione del conoscere, comprende un principio d'indagine ed è perciò legato, in maniera particolare, al mondo dei giovani, a quella dimensione in cui a scuola e fuori dalla scuola si affrontano i viaggi nella costellazione dei saperi.

Coloro che hanno scritto per un pubblico giovane formano una "famiglia" corrispondente ad un "genere", ormai classico, che inaugurò la storia della letteratura moderna per giovani. Dal *Robinson Crusoe*, ai racconti di H.C. Andersen, a Stevenson a Kipling, Verne, London, Twain, ecc. La letteratura italiana dell'Ottocento, particolarmente, offrì tre notevoli autori, Collodi, De Amicis e Salgari, espressione di tre tipi di narrazione diverse ma complementari. Tra questi l'opera più innovativa è senza dubbio *Pinocchio*, con il suo aspetto fortemente connotativo, uno dei primi romanzi moderni con almeno due punti di vista (due letture): romanzo per adulti e fiaba per bambini. Un romanzo così colto da suscitare letture filosofico-teologiche e socio-antropologiche (la bibliografia è vastissima: da Manganelli a Tommasi, a Biffi, ed altri). Un romanzo così popolare e dalla struttura aperta da provocare la prima sfida cinematografica già nel 1911, quella creativamente "libera" di A.G. Antamoro del 1911<sup>1</sup>.

Oggi non è facile per uno scrittore per adulti vestire i panni dello scrittore per l'infanzia o per i giovani. Perché si è abituati ad un'altra scrittura, ma soprattutto perché il mondo dell'infanzia di oggi cambia più rapidamente di quello di cento anni fa. Non è facile esser aggiornati sui mutevoli miti, giochi e linguaggi delle nuove generazioni. Segnatamente è difficile (anche per gli psicologi) comprendere lo spettro percettivo che un bambino/ragazzo ha del mondo che gli arriva attraverso i media, l'elettronica, per non tacere delle "rivoluzioni" private familiari e sociali (disoccupazione, emigrazione, nuove povertà, separazioni, ecc.).

Una soluzione narrativa valida è trasportare un problema sociale sentito dai bambini, nel mondo della fiaba, rinnovandola. E la strada percorsa da *La bella addormentata* di Tahar Ben Jelloun. Qui l'autore usa un linguaggio comprensibile ad un pubblico giovane raccontando un classico (la bella addormentata, per l'appunto) in versione antirazzista (la fanciulla è nera, e la madre del principe che l'ha svegliata non la vuole). Vi sono ovviamente riferimenti colti alla letteratura mondiale classica che il fanciullo non raccoglie razionalmente ma che ha sicuramente acquisito nel suo immaginario grazie al cinema. Come la soluzione biblica del tentativo di "assassinio" dei nipotini da parte della regina madre:

Così la nonna era libera e sola. Quando con la sua barca fu al largo, chiese al suo aiutante di calare in acqua il canotto di salvataggio. L'uomo eseguì l'ordine senza discutere. La donna mise i due bambini nel canotto e se ne andò. La nonna entrò a palazzo tutta bagnata, piangendo e prendendosi a schiaffi.

O mio Dio! Che tragedia! I bambini sono stati travolti da un'onda terribile; siamo naufragati, io ho nuotato, poi una barca che passava di lì mi ha salvata [...]².

Ben Jelloun, autore per adulti, dunque, nelPesordire per un target diverso non rinuncia alla "cultura" del testo che nasconde ad un "secondo grado", ma si fa "comprensibile" adottando stilisticamente un linguaggio "discorsivo", in alcuni passaggi volutamente elementari, con una sintassi addirittura prevedibile dove *il* soggetto della frase è ripetuto quasi ad ogni passo; inoltre adotta frasi brevi legate *in uno stile tendenzialmente paratattico*.

*Un altro autore dei nostri* giorni che si rivolge, contempoTaneam^Vt, agli adulti e ai giovani mescolando mirabilmente lo stile, tra discorsivo-popolare e allusioni colte, è il francese D. Pennac. In *Come un romanzo* (1992), racconto-saggio, egli ci dà l'esempio di una scrittura nuova, tipicamente novecentesca:

Resta il problema del ragazzo su, nella sua stanza.

Anche lui avrebbe bisogno di essere riconciliato con "i libri"!

Casa vuota, genitori a letto, televisore spento, eccolo dunque solo... davanti alla pagina 48.

È la "scheda di lettura" da consegnare domani...

Domani...

Breve calcolo mentale:

$446 - 48 = 398$ .

Trecentonovantotto pagine da sciopparsi durante la notte.

Riattacca a leggere. Una pagina spinge l'altra, le parole del "libro" danzano fra gli auricolari del walkman. Senza gioia, le parole hanno piedi di piombo. Cadono le une dopo le altre, come cavalli che ricevono il colpo di grazia. Neanche l'assolo di batteria riesce a farle resuscitare. (Con tutto che i Guns n' Roses hanno un gran batterista!). Prosegue la lettura senza voltarsi a guardare i cadaveri delle parole. Le parole hanno reso il senso, pace alle loro lettere. Ma questa ecatombe non lo spaventa. Legge come si avanza, spinto dal dovere. Pagina 62, pagina 63.

Legge.

Cosa legge?

La storia di Emma Bovary.

La storia di una ragazza che aveva letto molto:

Lei aveva letto Paolo e Virginia e aveva sognato la casetta di mambù, il negro Domingo, il cane Fido, ma soprattutto la dolce amicizia di un affettuoso fratellino, capace di andare a cercarti rossi frutti su alberi più alti di campanili, di correrti incontro a piedi nudi sulla sabbia recando in dono un nido d'uccello.

La cosa migliore è telefonare a Thierry o a Stéphanie per farsi passare la loro scheda di lettura. Domattina la copierà in fretta prima di rientrare in classe, senza farsi vedere da nessuno, glielo devono [...]³.

La scrittura di Pennac conferma le osservazioni sulla ibridazione. Egli non solo alterna *fiction* e saggio, ma lega insieme due codici artistici: l'enunciazione cinematografica (o audio-visuale in genere) e l'enunciazione letteraria. Per cui la forma del testo è somigliante a quella di una sceneggiatura con frequenti "a capo" e descrizioni di situazioni d'ambiente.

Lo scrittore fonde un linguaggio giovanile (in traduzione si propone un "pagine da sciopparsi") ad un andamento poetico-filosofico, fortemente metaforizzato, che ricorda l'ermetismo (Ungaretti) e il surrealismo (Desnos, Peret) con frasi-versi quali "parole dai piedi di piombo" e, più avanti, "i cadaveri delle parole". Infine egli non rinuncia, seppur nel saggio, ad un gioco funzionale intrigante: quello di costruire una struttura *en abime* intorno al piacere/dispiacere della lettura: lo studente che legge qualcuna che leggeva. Inoltre non va dimenticato che Pennac esibisce una ottima conoscenza della "enciclopedia" giovanile: sa che il gruppo Guns n' Roses era, negli anni Novanta (ma lo è anche anche oggi), uno dei più ascoltati gruppi tra gli adolescenti.

Un altro autore per adulti, che recentemente ha esordito nella letteratura per l'infanzia, è Roddy Doyle (al quale dobbiamo un noto *romanzo dedicato*, al mondo giovanile, *The Commitments*, amato dal largo pubblico *nella sua celebre trasposizione cinematografica ad opera di A. Parker*, nel 1991). Il suo primo libro dedicato ai lettori più piccoli è *Il trattamento Ridarelli*. In questo breve testo Doyle ha innestato nel linguaggio letterario alcuni codici cinematografici, al fine di rinnovare il procedere narrativo.

Quattro passi, tre passi, due passi.

Il signor Mack ne aveva avuto abbastanza

del gabbiano. Stava per voltarsi, *in tempo* per vedere la *cacca*, ma

il gabbiano gli parlò di nuovo.

"Pesce" disse il gabbiano. "Non voglio neanche sentirne parlare del pesce .

Quattro passi, tre passi, due passi, uno.

Il piede sinistro del signor Mack era sospeso sopra la cacca del cane, la suola della sua scarpa si trovava esattamente quarantadue centimetri dalla cima della cacca.

Al signor Mack parve di sentire delle risatine. Così:

"Hi, hi, hi, hi".

La cacca era al centro del marciapiede. Il marciapiede era accanto al muro del giardino. E dall'altro lato, nascosti dietro il muro, c'erano i Ridarelli.

[...i<sup>4</sup>.

Il fermare la scarpa e il piede del protagonista ad un certa altezza dalla cacca è un evidente prestito del codice cinematografico del "fermo-fotogramma". Ciò consente all'autore di guadagnare almeno due tipi di "arricchimento" diegetico: accrescere la suspense e, al contempo, inserire altre piste sub-narrative all'interno di quella principale (che rimane l'attesa dello schiacciamento della cacca).

### *1.2 Come imparare ad addomesticare le parole*

In realtà la soluzione narrativa del punto di vista dell'adulto che *assume* il punto di vista del bambino o del ragazzo, normalmente, è presente in tutta *la narrativa* per l'infanzia. O sarebbe meglio affermare che in ogni testo indirizzato ad un "pubblico piccolo" l'autore "deve", almeno in piccola percentuale, di volta in volta, assumere il punto di vista del Destinatario. Niente di nuovo, accade anche per la letteratura maggiore: l'adulto assume il punto di vista dei diversi personaggi. Ma, ricordiamo, per la letteratura dell'infanzia il problema si gioca sul piano della "credibilità", dato che l'adulto deve "conoscere" e "far suo" un mondo, quello della preadolescenza/adolescenza, in continuo cambiamento. E quando, per diverse ragioni, non può?

In questo caso egli può lavorare su quello che potremmo definire il "racconto-storico-memoriale". Nessuno gli vieta di trasporre una storia del/nel proprio mondo preadolescenziale, che ogni autore comunque possiede. Con un tratto distintivo necessario, quello dell'universalità di alcuni temi, su cui, torneremo tra poco. Una felice soluzione narrativa di tale "sottogenero" è *Quando imparai a addomesticare i ragni* di Jutta Richter.

Era cominciato quando l'estate era ancora giovane, verde e infinita.

Era cominciato quando la nostra cantina era abitata dal Gatto delle cantine.

Aveva occhi di fuoco ed era grosso come una pantera.

Se ne stava acquattato in fondo alla cantina, sul vecchio letto, accanto alle casse di birra di papà. Ed era sempre lì.

"Non dire stupidaggini!" dicevano i grandi. Oppure dicevano: "Tu e le tue fantasie!"<sup>5</sup>.

Richter opera su due versanti. Da un lato fa rivivere gli anni della sua infanzia con i giochi, le atmosfere di quartiere, gli odori, i tipi di lavoro degli adulti, i "riti" (la cena, il funerale, ecc.), collocabili in un determinato tempo storico (gli anni Sessanta); dall'altro mette in circolo dei motivi perenni: le paure dei bambini, il loro mondo fittizio, le gelosie nei giochi, i giuramenti, il "coraggioso", il "fifone", ecc. Sul versante stilistico ella fa ricorso a forme linguistiche tipiche della narrativa per l'infanzia, come per es. la "ripetizione anaforica".

Addirittura si permette delle ripetizioni che in altro contesto potrebbero risultare cacofoniche ("dicevano") ma in ciò consiste il taglio "realistico" del linguaggio che si contrappone, generando un contrasto cercato, ad una vicenda invece giocata abilmente sul piano del "fantastico". (Del resto sappiamo che l'imitazione del linguaggio verbale di una bambina che ancora non padroneggia, sul piano lessicale, la selezione-combinazione<sup>6</sup>, è una tecnica delicata che, se abusata, può portare un senso di inautentico).

Meno "letterari" sono i romanzi di Ann M. Martin della serie *Il Club delle baby-sitter* che stanno al testo della Richter come un dignitoso serial televisivo sta ad un film d'autore. Anche qui si predilige la prima persona e il punto di vista è ovviamente quello del personaggio che racconta e vive "insieme" ai suoi coetanei le "strane" vicende quotidiane che accadono "normalmente".

Mi chiamo Mallory Pike, ho undici anni e sono la maggiore di otto fratelli [...]. Avete sentito bene, siamo proprio otto! Ci sono tre gemelli (Byron, Adam e Jordan) che hanno dieci anni, Vanesse che ne ha nove, Nicky otto, Margo sette e Claire cinque. Aggiungete i nostri genitori, e capirete che la casa in cui viviamo è piuttosto affollata!

Tutti i miei fratelli hanno i capelli castani e gli occhi azzurri: sono l'unica ad avere i capelli rossi e ricci, e anche l'unica con l'apparecchio ai denti (la solita fortunata!). Inoltre devo portare gli occhiali<sup>7</sup>.

Sin dalle prime righe la Martin fa dichiarare le complete carte anagrafiche-identitarie al personaggio principale, il quale, a sua volta, presenta quelli secondari: siamo nel racconto classico. Lo stile, per consentire al giovane lettore una identificazione, ammicca ad una scrittura "da diario" di una ragazzina di dieci anni. Di "mimetico" la scrittura, però, conserva però

solo tratti periferici ritenuti dalla Martin "essenziali" e "distintivi" di una scrittura infantile: l'eccesso del tono esclamativo, i puntini di sospensione e l'immane uso della ripetizione ("l'unica"); quest'ultima è quella "costante" ritenuta inevitabile da molti autori. Ovviamente i mimetismi oltre che giustificati dal tono marcatamente diaristico, sono rafforzati da quell'inevitabile "senso della diretta", mutuato dal linguaggio televisivo, che simili finzioni "debbono" possedere.

Per quanto concerne gli aspetti tematici l'autrice fa ricorso alla frequente figura dell'*happy end*. Infatti esso è sperimentato sotto forma di *happy end particolare* sin dall'inizio del romanzo nelle vicende collate-reali (riguarda un personaggio di secondo piano), come soluzione accattivante e tranquillizzante, ma soprattutto come connotativa traccia prolettica di un finale, che "non" può "non" essere felice: tutti si aspettano un grande *happy end generale* stile Hollywood.

È un fatto incontrovertibile che dal punto di vista della tecnica narrativa le storie che si rivolgono ad un pubblico giovane scelgano sempre più di frequente la prima persona. Vi sono ovviamente delle eccezioni. J.K. Rowling, per la sua serie di *Harry Potter*, usa la terza persona. Ma, naturalmente, il narratore "scompare" dietro la focalizzazione del giovane protagonista, del quale ci vengono rivelati i pensieri:

Era come essere immersi in un sogno favoloso. *Questo, pensava Harry*, era certamente il modo migliore di viaggiare: tra mulinelli e torri di nuvole bianche come la neve, comodamente seduti in un'auto baciata da un sole caldo e luminoso, con un pacco di caramelle nel cassetto del cruscotto e la prospettiva di far morire d'invidia Fred e Gorge quando fossero atterrati trionfalmente sul grande prato davanti al castello di Hogwarts.

Il brano citato, del resto, ci torna utile per proporre anche una osservazione circa lo stile. La serie *Harry Potter* attira, incontestabilmente, anche gli adulti non solo per la trama ma anche perché soddisfa dal punto di vista della "fattura": infatti il suo alternare sincopati dialoghi (come nel cinema) a brani di prosa fortemente paratattica dona allo stile la dignità della letteratura classica. Ed è classico il "viaggio iniziatico" che Harry Potter compie, il viaggio di ogni eroe-ragazzino, come hanno spiegato una volta per tutte Propp e Bettelheim analizzando la struttura del fiabesco, alla scoperta del mondo e di se stesso.

La mitologia fiabesca classica è tutta presente nell'opera della Rowling:

- la solitudine iniziale dell'eroe: Harry è orfano e maltrattato dai terribili parenti. Anche molti bambini dei fratelli Grimm lo sono e il loro padre si è risposato con una terribile matrigna;

- il viaggio iniziatico di Harry è costellato da una serie di prove di sempre crescente difficoltà. Tali singole prove, come nella maggior parte dei romanzi cavallereschi, hanno lo scopo di temperare l'eroe in vista dello scontro finale con il Nemico;
- il nemico è il Male, nella saga di Harry Potter impersonato dal potente e terrificante Vol-de-Most, l'antagonista.

Con la sfida tra il bene e il male entriamo nella zona più fitta di simboli del regno del Mito. Il processo di identificazione del lettore giovane è stato anche facilitato da una giusta dose di "sospensione dell'incredulità": Harry Potter non si muove in un mondo totalmente magico, ma in un contesto che, di quando in quando, ha tratti di quotidianità, pur incrociando ad ogni angolo il fantastico.

Harry Potter era "naturalmente" destinato al cinema, basti pensare come il piccolo mago di fronte all'austero grande mago Albus Silente somigli, fatte le debite distanze tra i generi, a Luke Skywalker di *Guerre stellari*, nella fondante fase dell'addestramento da parte del saggio maestro Yoda.

Peccato che l'ibridazione dei linguaggi non proceda anche all'inverso, dal cinema alla scrittura, con la nascita di una serie romanzesca di alto profilo per *Guerre stellari*. Anche perché il lavoro della lettura, che è l'unico esercizio a farci conquistare "il mestiere di lettore", è pressoché il solo in grado di attivare, durante gli anni del viaggio iniziatico nella realtà, il lavoro dell'immaginazione.

Gli eroi di carta, di diverso spessore, sono ancora i compagni invisibili che accompagnano i bambini e i ragazzi lungo tutti i sentieri di quel viaggio.

### 1.3 Scrittura, narrazione immagini e processi ideativi

Si dice che le fiabe siano giunte ai bambini "per caduta" dal mondo degli adulti, per il normale effetto della legge di gravità. E ciò è certamente vero se si considera che la quasi totalità delle favole e della letteratura giovanile è stata scritta da chi giovane, almeno anagraficamente, non era più, ed è ancor più vero se ci si ricorda che, soprattutto nel passato, un gran numero di opere di tutto rispetto venivano trascritte e/o ridotte per i ragazzi - e quindi spogliate degli elementi di maggiore complessità - a favore della trama avventurosa. In questo senso un fulgido esempio è stata la collana de *ha scala d'oro* della Utet che ha fatto salire i gradini della lettura a più generazioni di italiani.

Così, salendo i gradini di quella scala, arrivati sul pianerottolo della scala di casa, già a otto anni potevamo incontrare Robinson Crusoe, D'Arta-



gnan, le storie e i personaggi dell'Antico Testamento, Gulliver e tante altre folgorazioni.

Perché arrivassero poi a diventare degli spiriti compagni dovevamo salire lentamente qualche altro piano, ma il percorso ormai era segnato.

Ma eccoci all'incrocio principale del nostro discorso: finora abbiamo visto come i linguaggi della narrazione del Novecento si sono terribilmente intricati e complicati, ma anche vicendevolmente arricchiti, almeno finora.

La parola e l'immagine si sono ibridate in un processo che, probabilmente, segnerà notevoli differenze e distanze con la "scrittura Novecento"; tanto che una scala d'oro dei nostri tempi sarebbe inevitabilmente un prodotto multimediale che, per fortuna, comprenderebbe ancora - tra le sue molte immagini e le poche parole - almeno fumetti e cartoni animati.

E la traiettoria della "caduta" delle storie dal mondo degli adulti al mondo giovanile si fa più lunga, più diagonale, meno perpendicolare.

Questo certamente anche perché la tradizione romanzesca, da cui principalmente quelle storie attingono, ha creato un immaginario vasto, oceanico. Nell'affrontare il significato della tradizione romanzesca, Raffaele La Capria in *Letteratura e salti mortali* evidenzia come essa abbia creato e possa attingere

a un mondo immaginario popolato da personaggi impegnati in avventure individuali, e in essi nelle loro virtù e nei loro vizi, nelle loro azioni, nei loro moventi, nella loro sensibilità, ritrovare la coscienza della propria umanità e delle proprie origini. Questi personaggi nati dall'immaginazione sono più reali di quelli esistenti perché pur avendo precisi connotati sono universali, e sono portatori di un destino in cui ognuno può intravedere qualcosa del proprio.

Ecco allora che le storie e i personaggi "caduti" possono agevolmente rimbalzare e ritornare nelle mani di chi li ha lasciati, dopo che hanno compiuto il loro percorso tra i giovani.

Non c'è evidentemente solo una ibridazione di linguaggi, ma una sorta di "ibridazione delle età dei lettori/spettatori".

Risparmio a chi legge e a me stesso la sequenza di innumerevoli indizi che mi hanno portato a questa conclusione e che vanno dagli autori immortali per giovani e adulti (da Andersen a Stevenson, da Saint-Exupéry a Tolkien), alle grandi opere di animazione, ad autori moderni - oltre i già ricordati Pennac e reconi - che scrivono in un linguaggio biface come, da ultimo, Mark Haddon. E comunque l'incontro con la letteratura sta proprio in quei romanzi "a doppia trazione" per ragazzi e per adulti, il cui elenco sarebbe interminabile: dal *Pinocchio* di Collodi a *Le avventure di*

*Tom Sawyer* di Twain, da *Piccole donne* della Alcott a *Il richiamo della foresta* di London e poi Verne, Salgari, Kipling...

Per scoprire nella rilettura i significati sommersi che non avevamo colto da ragazzi.

Il motivo di questa lunga traiettoria di una storia che, lanciata da un adulto, cade tra le mani di un ragazzo e rimbalza (o viene rilanciata?) verso l'alto non è solo, però, la necessità di una rilettura nelle varie stagioni della vita - *Lisola del Tesoro* va letta almeno nelle tre età dell'uomo -, ma risiede proprio nella struttura delle favole e dei romanzi d'avventura e dalla solidità e dall'universalità di alcuni personaggi immaginari "portatori di un destino in cui ognuno può intravedere qualcosa del proprio".

La storia per ragazzi che rimbalzando ci ritorna tra le mani non è un connotato dei nostri tempi, ma, certo, nei nostri tempi il palleggio si è intensificato. E un campo d'indagine socio-letterario e psico-mediale tutto da esplorare: *L'homo videns* ha lo stesso bisogno di storie del ragazzo, anzi ha bisogno di storie con la stessa struttura?

O forse il problema non risiede, solo, nella prevalenza dei linguaggi *che* si sono affermati ma nelle condizioni esistenziali più complesse: i riti iniziatici non sembrano terminare più con l'adolescenza, ma si ripropongono con il mutamento dei contesti che l'adulto è costretto ad affrontare lungo tutto l'arco della vita. Come la formazione, che deve svilupparsi con una traiettoria ben più lunga rispetto al recente passato.

Colpa o merito della flessibilità del lavoro, dell'instabilità dei contesti, o più semplicemente della preconizzazione da un lato e della sindrome di *Peter Pan* dall'altro?

Largo agli esploratori di questi nuovi territori!

#### *1.4 Pedagogia della narrazione e percorsi di autoformazione*

Per una "pedagogia della scrittura" come "viaggio di formazione" giovanile: con questo tema vorrei enucleare la mappa argomentativa sulla scrittura, la lettura e i giovani.

Sappiamo che l'insegnamento alla scrittura, nella scuola, si riduce principalmente ad una capacità più o meno sufficiente nello stendere un testo di carattere espressivo-narrativo. Che è il tema. Spesso i giovani rimangono lontani da altre forme di scrittura, principalmente quella critico-saggistica, rientrando nella tipologia argomentativo-funzionale. Anche se per l'esame di Stato sono state introdotte nuove tipologie, l'articolo e il saggio, è difficile trovare docenti che praticano frequentemente queste forme.

Secondo un recente studio sul campo avente per target i ragazzi fre-

quentanti l'università, iscritti alla facoltà di Lettere di Roma Tre<sup>8</sup> si sono potuti individuare alcuni tratti tipici di questa scrittura che presenta una "genetica" a metà tra "forme alte" e "forme basse", dove spesso una diffusa opacità semantica accompagna i testi di carattere giornalistico. Infatti nell'analisi dei protocolli raccolti si sono evidenziati diversi registri linguistici e classici errori. Riassumiamo i più evidenti riportati da Stefinlongo:

1) forme dotte: uso di "egli", "ella", "essi", al posto di pronomi in funzione di soggetto;

2) influenza di sintagmi mutuati dal linguaggio giornalistico e dai mass media: costruzione nominale, forme stucchevoli, ecc;

3) permanenza di forme del parlato colloquiale e del parlato basso: p. es. il ricorrere agli "avverbi di frase" posti normalmente come *incipit* di frase ("Francamente...", "Praticamente..."; ecc.);

4) concordanza *ad sensum* ("una coppia di amici sono morti");

5) uso del gerundio a scopo di semplificazione sintattica: ("tale fenomeno è sempre attivo risultando così l'Italia un zona sismica").

## 2. Narrazione, intreccio e sospensione della storia

Incontriamo una donna, proprio all'inizio delle storie, una generatrice di tutte le storie, la figlia maggiore del visir, la cui sorte è segnata dalla follia del sultano che, per vendicarsi del torto subito dalla sua sposa, uccide una fanciulla ogni notte. Da allora in poi salvare fanciulle in pericolo di vita è diventata una costante delle storie d'avventura e non solo. E la storia del sultano Shahriyâr che, tradito appunto dalla moglie, la uccide e decide di sterminare il genere femminile, una vergine sposa ogni notte, attraverso un rituale inesorabile nello scandire i momenti dell'amore a quelli della morte.

Allora Shahrazâd, che si è offerta come sposa al sanguinario sultano, ha un piano e raccomanda alla sorella minore Dunyazâd - Quando sarò dal re, io manderò a cercarti, verrai e dovrai dire: "Sorella raccontaci una storia con cui passare la veglia...

Il sultano concede questa possibilità - dopotutto non si vive di solo eros e thanatos, ma anche della loro rappresentazione - quando all'alba, improvvisamente, Shahrazâd si arresta senza aver finito la novella. Dunyazâd, che ai piedi del letto ha seguito la storia, esclama: "Sorella, quanto è bello e straordinario il tuo racconto!". "Quello che avete sentito" insinuò la narratrice "non è niente in confronto di quello che mi propongo di rivelarvi domani notte... se sono ancora in vita e se il re mi concede una proroga per raccontarlo. La mia storia contiene infatti numerosi episodi ancora più bel-

li e straordinari di quelli che vi ho fatto gustare". Allora il re pensò: "Per Dio! Non la ucciderò finché non avrò sentito la continuazione. Eccomi davvero obbligato a rinviare la sua condanna a domani"<sup>9</sup>.

Ed è così, di storia in storia, che la bellissima narratrice salva se stessa e noi lettori con l'artificio della "sospensione del racconto", che viene interrotto dall'avvento del giorno.

Dopo il tramonto la storia riprenderà appagando la febbrile "curiosità" del regale ascoltatore di storie. Questa cornice salvifica, che contiene tutte le storie da raccontare, oppone il potere incantatore delle storie al potere distruttivo di una condanna misogena.

E se è vero che la narrazione orale è stata, sul piano familiare, prevalentemente una pratica femminile, spesso sono rimaste indistinte le parti inventate e le parti tramandate di arabeschi narrativi che si andavano componendo con il trascorrere delle generazioni.

Una costante della narrazione orale è proprio la sospensione del racconto, l'artificio narrativo che riesce a mantenere la morte fuori dal cerchio della vita... della vita raccontata, naturalmente.

L'intreccio tra narrazione e vita è dotato, nella storia di Shahrazàd, dell'energia necessaria per sconfiggere - meglio si direbbe "ritardare" - la morte propria e quella altrui.

La sospensione della storia - poi dilatata nei romanzi d'appendice - "appartiene all'arte genuina del raccontare"<sup>10</sup> nella consapevolezza del pericolo imminente - la morte di un ascoltatore rapito e attento - *soprattutto nella* consapevolezza della circostanza che una storia nasce spesso da un'altra storia.

La proliferazione di storie nelle *Mille e una notte* è assicurata, dunque, non solo dalla particolare cornice in cui esse sono iscritte, ma anche dallo stesso motore dell'intreccio narrativo che non considera conclusa una storia se non sfocia in un'altra. Un *continuum* per tutti coloro che sentono la necessità di raccontarsi le storie che, anche indirettamente, li riguardano e di riportare, cambiandole, le storie ascoltate. In un "infinito narrativo" che ha in Shahrazàd la sua figura simbolica.

Perché una figura simbolica femminile, quando una gran parte dei narratori è dell'altro sesso? Forse perché nutrici e streghe, nonne e mamme<sup>11</sup>, fate e spose ci hanno melodicamente raccontato le storie di quell'infinito narrativo, anche attraverso i loro silenzi e hanno saputo infondere la vita nei loro racconti.

C'è, dunque, una matrice femminile del racconto, che si rende visibile ponendo quasi sempre una donna, forte e determinata come Shahrazàd all'origine del "potere incantatorio" di ogni storia e dell'accompagnamento operato di storia in storia.

Ecco allora che va dilatato, se non nel significato certo nella funzione, lo strumento della suspense: "Sharazàd evitò il suo destino perché seppe maneggiare l'arma della suspense" scrive Forster<sup>12</sup> a proposito dell'artificio che le stava assicurando la sopravvivenza e, poco dopo, ne completa la funzione. "Ogni volta che vedeva sorgere il sole si fermava a metà di una frase, lasciandolo a bocca aperta. In quel momento Sharazàd vide spuntare l'alba e, discreta, tacque".

Questa piccola frase senza interesse è la spina dorsale delle *Mille e una notte*, la tenia da cui sono legate insieme le pagine di quel libro, e grazie alla quale la vita di una principessa piena di risorse fu risparmiata. Alla tipica domanda che l'elemento della suspense offre ad ogni narrazione "Poi che succederà?" la risposta di Shahrazàd è: verrà un'altra storia!

Infatti una storia nasce, spesso, da un'altra storia.

## 2.1 Strategie e tecniche per l'educazione alla creatività

Generalmente la suspense, che è tipica anche della narrazione cinematografica, è riconoscibile per i seguenti connotati:

- *conoscenza*: il lettore (o lo spettatore) ha maggiori informazioni degli stessi personaggi coinvolti; ad esempio conosce il pericolo latente che i personaggi ignorano;
- *tensione*: il lettore (o lo spettatore) in base al precedente fattore si dispone in una condizione di tensione emotiva;
- *durata*: la suspense implica di per sé una dilatazione temporale, altrimenti verrebbero meno tutti i suoi effetti;
- *allentamento*: alla maggior durata deve corrispondere un rallentamento dell'azione.

Il primo connotato della conoscenza di alcuni elementi della scena, se non addirittura dell'intreccio, è il fattore che ci porta "più direttamente" a considerare la peculiarità della condizione del lettore o dell'ascoltatore nella narrazione: quella che lo conduce inevitabilmente all'essere incastrato nel testo o nel racconto orale.

Un suo coinvolgimento forte nella vicenda narrata - molto più forte di quella che può vivere come spettatore - è reso possibile, anzi inevitabile, dalla circostanza che, in quanto lettore, è stato previsto e, poi, inserito nello "schema compositivo".

Non lo troviamo mai indicato tra i personaggi - neanche tra i minori - delle storie solo perché la sua presenza è una costante di tutte le storie: conosciamo il nome dell'autore o degli autori (non sempre, come nel caso delle *Mille e una notte*), conosciamo il nome di tutti i personaggi, ma sappia-

mo che accanto a loro c'è un protagonista fantasma, con una presenza discreta, a tal punto che il suo nome non viene mai indicato.

E difficile per l'autore capire quale azione svolgeràà nella trama quella figura incorporea, come verranno mutati i suoi intenti e, perfino, quale influsso eserciterà sugli altri personaggi, quelli reali.

Per questo nella narrazione popolare le precauzioni dell'autore sono molto più esplicite e il rapporto con quel reale fantasma che è il lettore è quasi codificato.

## 2.2 Educazione all'ascolto e all'autonarrazione

Shahrazàd, come figura simbolica della necessità del narrare, racconta per allontanare la morte, o almeno la morte violenta, e nello stesso principio dell'affabulazione iscrive, per sempre, quella volontà di salvaguardia del genere.

Così sappiamo tutto sulle storie delle *Mille e una notte*, e su quelle che, da allora, migliaia di donne e di uomini continuano a dire e a scrivere nei caffè arabi e nella case d'Europa. Narrare è - all'origine - un dono femminile, una parola che una donna rivolge a un'altra donna, e che l'uomo ascolta. Shahrazàd comincia le sue storie quando l'oscurità annuncia, da lontano, il giorno: legato all'eros, ai demoni, ai fantasmi e alle lingue segrete, il racconto nasce dalla notte, vive della notte, ma vince le tenebre e fa nascere ogni volta il giorno per tutti noi che parliamo e ascoltiamo<sup>13</sup>.

Nella contaminazione tra realtà e fantasia l'autonarrazione dei bambini e l'ascolto delle favole permettono di elaborare, già nell'età infantile, le impressioni più drammatiche della realtà, come quelle che derivano, appunto, da morti violente.

Quando l'angoscia è trasferita nella dimensione favolistica - il lupo che mangia la mite nonnina di Cappuccetto Rosso e poi viene squartato o la cupa nonnina della casetta di marzapane che offre i dolci ad Hansel e Gretel perché il suo pasto sia più appetitoso - il racconto stesso della morte violenta viene rinchiuso nelle regole di un gioco tra narratore e ascoltatore. Il lupo che era sfuggito viene rinchiuso nella gabbia e la cupa nonnina cannibale finisce nel forno! Fino alla prossima evasione, naturalmente

E quando l'angoscia per l'iniziazione ad una fase successiva dello sviluppo psico-fisico è la linfa che alimenta favole come quella di Pollicino, allora il "racconto del rito" prende il posto che spettava allo stesso rito di iniziazione.

In questo tipo di racconto è possibile l'identificazione con l'eroe che porta con sé le stigmate della sventura, ma anche del coraggio e della scaltrezza, come Pollicino, appunto. Ed ancora di più è possibile l'espansione dell'immaginazione di chi ascolta la favola: in essa il bambino contempla, infatti, le possibili strutture della propria immaginazione, e dalla contemplazione all'esplorazione il passo è breve.

La favola, infine, mantiene la lucentezza della narrazione orale, non solo per il "dovere parentale" che ancora oggi deve ubbidire alle esigenze di una comunicazione primitiva, ma anche perché nessuna narrazione letteraria è stata così maggiormente preceduta dall'infinito narrativo del racconto popolare orale.

Una storia nasce, spesso, da un'altra storia, abbiamo detto, ed è la trama, l'intreccio narrativo, nelle sue componenti basilari, a disporsi in modo da far proliferare le storie raccontate senza mai fermarsi, in una sorta di *germinazione interminabile*<sup>14</sup>, che è il segno più autentico della vitalità e, allo stesso tempo, della mortalità delle storie stesse.

La narrativa è una delle grandi categorie o sistemi di comprensione a cui ricorriamo nei nostri negoziati con il reale - dice Peter Brooks nella sua Prefazione a *Trame*<sup>13</sup> - e in particolare con i problemi della temporalità: i condizionamenti che l'uomo subisce da parte del tempo, la sua coscienza di esistere solo entro i limiti precisi fissati dalla morte. E le trame sono le principali forze ordinatrici di quei significati che cerchiamo, attraverso una vera e propria battaglia, di strappare al tempo.

E, come Shahrazàd, attraverso la forza e la "necessità" della narrazione opponiamo alla morte il gioco della trama infinita che intreccia le nostre storie vere e le nostre storie inventate, senza permettere che il realismo delle nostre azioni prevalga sui canoni arcaici del fantastico.

Esiste, quindi, una "pratica narrativa" che opera quotidianamente nelle relazioni tra gli uomini e che ha alimentato questo straordinario e immenso patrimonio: "L'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori. E fra quelli che hanno messo per iscritto le loro storie, i più grandi sono proprio quelli la cui scrittura si distingue meno dalla voce degli infiniti narratori anonimi"<sup>16</sup>.

Un fiume che viene ingrossato da una molteplicità di affluenti, ognuno dei quali può ben riferirsi a una situazione tipica: la scuola, il gruppo, la piazza, la casa, il tribunale, l'ospedale e i tanti altri luoghi illuminati dai media.

Una corrente viva che percorre un paese e che può, a tratti, far parte della sua vita intellettuale alimentando alcuni connotati di una società e creando i necessari presupposti per riconoscere i caratteri della propria identità.

Anche se nel 1856 Wilhelm Grimm<sup>17</sup> scriveva:

Ci sono situazioni così semplici e naturali, da apparire ovunque, così come ci sono pensieri che sembrano presentarsi spontaneamente. E quindi più che possibile che storie identiche o molto simili tra loro si siano formate nei paesi più diversi, in modo del tutto indipendente l'una dall'altra. Queste storie possono venir confrontate con quelle parole isolate che si producono in forma parzialmente o totalmente identica in linguaggi che non hanno connessione reciproca, per sola imitazione dei suoni naturali [...] e così noi troviamo anche nelle leggende e nelle storie (che sono la rugiada cui si abbeverava la poesia) analogie impressionanti e tuttavia indipendenti. [...] Gli elementi mitici non sono mai l'iridescenza di una vuota fantasticheria: più risaliamo al passato, e più li vediamo espandersi, e veramente sembrano essere stati i soli temi delle storie più antiche [...].

Da qui l'assunto che "le situazioni talmente semplici da poter riapparire dovunque" determina una condizione in cui le idee, le immagini, le metafore e i personaggi delle fiabe sono protagonisti di una sorta di nomadismo perpetuo che testimonia da un lato la continuità del desiderio di fantasia e, dall'altro, la vitalità di alcune tradizioni popolari.

E dall'idea di popolo, quale fedele custode delle tradizioni, e come tale degno autore del *Kinder und Hausmärchen* (letteralmente, *Fiabe per bambini e famiglie*) i fratelli Grimm fecero germinare la loro opera. Vero è che intervistarono non solo i contadini ma anche i loro amici e familiari e negli anni cambiarono idea sulla esattezza scientifica nella riproduzione della narrazione orale. Dapprima la loro fedeltà al dettato popolare era tale che le narrazioni venivano riprese parola per parola. In seguito invece tentarono sempre più un'opera di ricostruzione delle versioni probabilmente originarie scelte tra le varianti di uno stesso racconto. E degli insegnamenti dei Grimm trasse spunto Italo Calvino quando Einaudi gli affidò alla fine degli anni Settanta, l'impresa della raccolta delle *Fiabe Italiane*; il tempo trascorso e gli studi sulla fiaba avevano ormai evidenziato come molti motivi narrativi, così autenticamente tedeschi, erano in realtà opera di quel "nomadismo" che aveva traversato non soltanto diversi angoli d'Europa, ma anche il mondo islamico e l'India.

Ciò che nella storia umana è narrazione e immagine - dalle cosmogonie degli Indios del Brasile, alla mitologia greco-romana, a Cappuccetto Rosso - appare oggi - scrive Calvino - come manifestazione d'un processo menta-



le unico, che da un secolo all'altro e da un continente all'altro ripete gli stessi schemi. Alcune scuole interpretative individuaronero nei motivi delle fiabe le fasi dei riti di iniziazione; altre riconobbero in essi i simboli dei sogni; o ancora essi vennero ridotti a formule schematiche come operazioni logico-matematiche. Il dibattito tra le varie scuole continua, e le fiabe, in tutta la loro elementare semplicità rimangono una delle più misteriose espressioni della cultura umana. E sempre si continua a far riferimento alla raccolta dei Grimm, capostipite di tutte queste ricerche<sup>18</sup>.

Fiabe e storie per secoli solo raccontate, in un flusso inventivo che sembra non dover avere mai fine.

#### 2.4 Perché affabular?

Il narratore, l'affabulatore tira su i secchi d'acqua dal pozzo della propria esperienza e da quella altrui per dissetare quelli che lo ascoltano e che potranno trasformare in esperienza quelle stesse storie in un naturale processo di assimilazione.

Ancora, nel gioco della trama e dei personaggi, la partecipazione emotiva del lettore e dello spettatore è resa più immediata attraverso la sua "sommiglianza" con il personaggio principale. Si realizza così una sorta di identificazione con l'eroe in possesso di una qualità che noi vorremmo avere o con l'uomo che è davvero simile a noi (almeno nel contesto in cui è collocato) e ciò che gli accade nella trama potrebbe succederci anche domani.

Le *spy story* giocano spesso su questo doppio registro del superuomo e dell'uomo comune, con una sempre più crescente attenzione a quest'ultimo personaggio attirato, dalla trama, in una pericolosa situazione da cui deve sfuggire (come nei due classici del cinema hitchcockiano: *L'uomo che sapeva troppo*, 1956 e *Intrigo internazionale*, 1959).

Il tema del fuggitivo e del viaggio che si affaccia con insistenza in libri e film del genere ci porta inevitabilmente a John Buchan e ai suoi *Thirty-nine Steps*. Perché in questo romanzo, certamente non memorabile, ma che alcuni considerano capostipite del genere, il viaggio del protagonista, ancora un *ordinaryman*, costituisce un autentico paradigma avventuroso per il lettore del thriller di spionaggio.

A suo tempo Graham Greene, riflettendo sull'importanza dei *Thirty-nine Steps*, che uscì nel 1915, scrisse:

Più di un quarto di secolo è passato da quando Richard Hannay scoprì un morto nel suo appartamento e cominciò quindi quella fuga e insegui-

mento per lo Yorkshire e le brughiere scozzesi, giù per le strade di Mayfair, dentro e fuori gli uffici amministrativi e le case di campagna, verso il freddo pontile dell'Essex dai trentanove scalini, che da allora sarebbero diventati un modello per gli scrittori di storie di avventura. John Buchan fu il primo a comprendere l'enorme valore drammatico dell'avventura in un ambiente familiare, che accade ad uomini non avventurosi<sup>19</sup>.

Uomini come noi, non avventurosi, in grado però di deviare l'azione di implacabili nemici del genere umano. In questo senso un certo tipo di racconto di spionaggio è stato rassicurante o mistificante e lo è ancora.

L'icona di questa condizione è rappresentata dall'immagine della traduzione cinematografica che Hitchcock ha girato dei *39 scalini* di Buchan, con il protagonista Richard Hannay sul quadrante del Big Ben, appeso alla lancetta dei minuti, mentre la sua vita è minacciata dai killer della Pietra Nera, l'organizzazione che vuole portare l'Europa alla rovina, fomentando guerre e rivoluzioni. Quell'uomo appeso all'orologio non è solo l'immagine dell'eroe *in bilico tra la vita e la morte*, ma anche il simbolo del protagonista *che, nella spy story, si deve misurare con il tempo della Storia*.

È un'icona che ha raffigurato definitivamente la caparbia e l'improbabile fiducia dei lettori nella possibilità che uno sforzo di volontà e un pizzico di avventura possano consentire a tutti di sventare i complotti che rischiano di deviare il rassicurante corso delle magnifiche sorti e progressive del genere umano.

Perché mai come in questi decenni la vita comune si svolge nel mondo del thriller. Come cittadini e come lettori siamo partecipi di una stessa condizione, siamo alle prese con una realtà che, appena scortecciata dalla sua patina di normalità, nasconde intrighi e trame che ci possono cambiare la vita, che anzi possono distruggerla mentre viaggiamo lungo il suo corso.

Di nuovo il pericolo, la sospensione, la morte. Di nuovo la necessità di sfuggire e di confrontarsi con un'altra storia:

La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità o in altre parole, è la storia naturale in cui si situano le sue storie<sup>20</sup>.

Di questa particolare dimensione il narratore sembra non avvertire il disagio o lo scandalo, perché è attento a inserire la trama della sua storia in quell'esperienza collettiva della narrazione di cui la sua vita fa parte, almeno fino alla prossima storia.

(Una vita, del resto, che comprende in sé non solo la propria esperienza, ma non poco di quella degli altri. Nel narratore anche ciò che ha appreso per sentito dire si assimila a ciò che è più suo.) Il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla narrare fino in fondo. Il narratore è l'uomo che potrebbe lasciar consumare fino in fondo il lucignolo della propria vita alla fiamma misurata del suo racconto. Di qui deriva l'incomparabile atmosfera che - in Leskov come in Hauff, in Poe come in Stevenson - circonda il narratore. Il narratore è la figura in cui il giusto incontra se stesso<sup>21</sup>.

E quest'incontro è preparato da una lunga storia (poteva essere diversamente?) che affonda le sue radici nelle singole vicende personali e negli eventi collettivi.

Si dice che nell'uomo ci sia una predisposizione naturale al racconto, antropologicamente dimostrata dalla nascita dei miti, e nell'infanzia dell'uomo questo stato di natura si è tradotto in una particolare propensione all'ascolto delle fiabe.

La ripetitività e la monotonia di una voce o, al contrario, la lucentezza di una recitazione che interpreti più personaggi sono tra gli strumenti privilegiati per sistematizzare la conoscenza di sé e del mondo circostante.

Un'operazione complessa e destinata a dispiegarsi sul lungo periodo, ma che certo muove i primi passi in quella fase *iniziale*, proprio per la forza primigenia del racconto di fiabe.

Credo che la prima scoperta di un narratore in erba - dopotutto è nei primi anni di vita che si scopre il tipo di talento che ciascuno possiede - sia quella dell'invenzione di uno "spirito compagno".

Una sorta di ologramma che frequenta maggiormente nelle ore serali e in quelle notturne, i luoghi dove ci sono i letti più corti del normale e che ha i connotati dei personaggi delle favole che in quei luoghi sono state raccontate.

Ma se ne discosta anche! Già, perché è il "nostro" spirito compagno, e quindi non può essere uguale a Tompousse e neanche a Peter Pan.

Attraverso lo spirito compagno, infatti, l'immaginazione infantile esprime una sua vitale necessità, elabora un gioco, un intreccio semplice di situazioni ed individua una direzione verso cui orientare le successive invenzioni.

Il pericolo e la paura, l'allegria e il gioco, l'altro da sé e, addirittura, la suspense si muovono in quegli intrecci semplici come figurine da colorare: intrecci semplici che compongono, nella diversità dei talenti, situazioni e condizioni assolutamente generative. Più in là nella vita, molto più in là, "il narratore" scoprirà che un tale esercizio - quello del leggere, del raccontare, dello scrivere - crea una sorta di affinità parentali con persone reali e

con personaggi inventati, che riguarda non solo la sua vita, ma anche quella degli altri: un filo continuo che dall'infanzia si snoda e s'intreccia intorno a molte altre esistenze.

E l'invenzione di Shahrazàd del racconto senza fine!

## 2.5 Vocabolario del giovane scrittore creativo

La costruzione di un vocabolario che indichi le strategie creative ad un giovane scrittore consente di puntualizzare alcune specificità importanti sia per motivare a generare storie sia per potenziare le attività di esplorazione della propria grammatica interiore.

Per la scrittura creativa, infatti, i problemi di grammatica e sintassi non è che scompaiano, rimangono, se ci sono. L'attività di scritti creativi, seppur affetti da imperfezioni, è però utile per sondare se vi è nello studente una propensione all'aspetto "artistico". Sappiamo che nella scuola secondaria l'insegnante di lettere è oberato da altri compiti. Certo egli può fornire delle indicazioni di base per un corretto scrivere, che riguarda la cosiddetta grammatica e sintassi normativa. Può far notare al giovane se il testo funzioni o meno; e, conseguentemente, proporre delle varianti tematiche o di *plot*. Ma l'approccio al *creative writing* dovrebbe spettare a tecnici della scrittura, ossia agli autori *tout court*, meglio se insegnanti! In mancanza di queste figure, lo ripetiamo, l'insegnante che volesse stimolare nei suoi allievi una vena creativa, può comunque offrire le *proprie competenze*, magari aiutandosi con un buon manuale di scrittura creativa. Mi permetto di segnalare alcuni punti, che riassumono anche lo spirito del presente *excursus*, in forma di vocabolario (ennesimo) rivolto a un giovane studente.

1. "Leggi in maniera onnivora", perché il legame tra lettura e scrittura è molto più intrigante e complesso di quello che immagini.
2. "Studia le principali forme e i temi della narrazione", soprattutto quelli del Novecento in tutte le arti, segnatamente nella letteratura, nel cinema e nel teatro. Se non ne puoi farne a meno prendi in considerazione anche la Tv.
3. "Effettua diversi esercizi di montaggio di materiali nobili". Per es.: costruisciti un "dizionario personale" dei più importanti temi e motivi dei grandi del Novecento: viaggio, memoria, guerra, incontro con l'assurdo, successo e caduta, amore e passione... Altro esercizio di montaggio: raccogli *incipit* ed *explicit* famosi per decennio. Raccogli le presentazioni o le "anagrafi" del personaggio principale nei tuoi romanzi preferiti.

4. "Parti da un uovo". Da un'idea che contenga enormi e differenti potenzialità, dalla frittata alla maionese, non disdegnando neanche l'occhio di bue (ovvero l'uovo al tegamino), cioè il racconto breve. Con il tuo uovo devi montare un crescendo di tensione narrativa fino al culmine (*climax*) della storia che si concluderà nello scioglimento dell'intreccio (*dénouement*).
5. "Inizia con lo scrivere testi finzionali brevi": anche il diario di una settimana oppure un racconto finzionale che sia autobiografico in modo che le emozioni, il vissuto, le informazioni siano a portata di mano.
6. "Parti da un episodio o da una scena che è chiara". Poi procedi come ti suggerisce l'ispirazione. Solo alla fine rivedi il "montaggio", ossia le due varianti care ai linguisti: la *coerenza* e la *coesione* narrativa.
7. "Impara a 'fare pulizia'" durante la rilettura-scrittura. Evita le ripetizioni di parole e, soprattutto, controlla le fonti se vuoi inserire dati di *qualsiasi natura* (*storici, tecnici, di cronaca, ecc.*).
8. "Usa quelle forme retoriche che lavorano per la *suspence*" del racconto, necessaria in ogni finzione. Per es. la *suspence* richiede che i personaggi coinvolti siano in una condizione di tensione emotiva per un tempo dilatato e il lettore può avere maggiori informazioni rispetto a loro, può "vedere" meglio il pericolo imminente.
9. "Lascia il testo scritto in situazione di 'decantazione'". Riprendilo dopo qualche settimana/mese, quando lo hai "dimenticato", per poter meglio essere "fuori" e "dentro" ad esso al medesimo tempo.
10. "Gira sempre con taccuino e penna" o registratore tascabile e prendi appunti quando scatta l'ispirazione, perché è un peccato disperderla.

Il vocabolario indicato apre lo spazio didattico del laboratorio espressivo (luogo in cui si produce cultura e ideazione) finalizzato allo sviluppo della creatività attraverso la sperimentazione di materiali e tecniche espressive.

Il laboratorio di scrittura creativa consente, tra l'altro, la crescita di competenze relazionali orientate all'area del sé, lo sviluppo di capacità orientative e l'arricchimento della grammatica emotiva ed interpersonale.

Per un giovane, l'esperienza della scrittura creativa, quindi, dovrebbe essere svincolata da ogni preoccupazione di pubblicazione, poiché di questi tempi, i testi possono trovare un'ampia visibilità se affidati alle pagine Web.

Credo che la scrittura serva in special modo per conoscersi, per raccontarsi e per narrarsi, per provare e riprovare a giocare con delle storie, insomma per crescere nella propria esplorazione del mondo che è dentro di noi e intorno a noi.

<sup>1</sup> I motivi "liberi" inseriti nel *plot* del film *Pinocchio* (1911) ad opera di Antamoro, a tutt'oggi la riduzione più "infedele" del celebre romanzo collodiano, sono sorprendenti. Si va dalla cattura di Pinocchio (è l'attore Polidor) da parte degli indiani d'America, alla successiva liberazione ad opera dai soldati canadesi (sic!) sino al viaggio di ritorno a casa a calci su una palla di cannone. Si rimanda a tal proposito a E. CICCOTTI, *Pinocchio dalla letteratura al cinema alla televisione*, in *Campi immaginabili*, Cosenza, Pellegrini, 20001, pp. 119-142.

<sup>2</sup> T. BEN JELLOUN, *La bella addormentata*, (tr. it. di A.M. LORUSSO), Milano, Fabbri, 2003, pp. 82-83.

<sup>3</sup> D. PENNAC, *Come un romanzo*, tr. it. di Y. MELAOUAH, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 51-52.

<sup>4</sup> R. DOYLE, *Il trattamento Ridarelli*, tr. it. di G. ZEULI, Milano, Salani, 2002, pp. 13-14.

<sup>5</sup> J. RICHTER, *Quando imparai a addomesticare i ragni*, tr. it. di A. PERONI, Milano, Salani, 2003, p. 10.

<sup>6</sup> La selezione-combinazione nella costruzione della frase fu studiata dal linguista russo Jakobson sin dal suo periodo praghese.

Cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 44-49.

<sup>7</sup> A.M. MARTIN, *Mallory e il cavallo dei sogni* (Serie II club delle baby-sitter), tr. it. di M. IMPALLOMENI, Milano, Mondadori, 2003, pp. 3-4.

<sup>8</sup> Cfr. A. STEFINLONGO, *I giovani e la scrittura*, Roma, Aracne, 2002.

<sup>9</sup> *Le Mille e una notte*, testo stabilito sui manoscritti originali da RENÉ R. KHAWAM, prelazione di G. MANGANELLI, tr. di G. ANGIOLILLO ZANNINO e B. LUONI, Milano, Fabbri Editori, p. 87

<sup>10</sup> A. CAVARERO, *TU che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 159.

<sup>11</sup> Anche HITCHCOCK, per spiegare le tecniche narrative *escogitate per Vertigo*, prende per esempio la storia raccontata ad un bambino da un narratore deputato: la mamma. "Ho immaginato di essere un bambino seduto sulle ginocchia della madre che gli racconta una storia". Cfr. E. TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net, 2002, p. 202.

<sup>12</sup> E.M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 40-41.

<sup>13</sup> P. CITATI, *La voce di Shahrazàd*, "La Repubblica", 8 dicembre 1989, pp. 32-33.

<sup>14</sup> A. CAVARERO, *TU che mi guardi, tu che mi racconti*, op. cit., p. 160.

<sup>15</sup> P. BROOKS, *Trame*, tr. it., Torino, Einaudi, 1995, p. VII

<sup>16</sup> W. BENJAMIN, // *narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1981, p. 248.

<sup>17</sup> *Kinder und Hausmärchen*, Reklam, Leipzig, 1856.

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988, p. 88.

<sup>19</sup> G. GREENE, "The Last Buchan", in *The Lost Childhood*, Harmonds-worth, Penguin, 1966.

<sup>20</sup> W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, op. cit. p. 259.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 273-274.

### Bibliografia

- BEN JELLOUN T., *La bella addormentata*, (tr. it. di A.M. LORUSSO), Milano, Fabbri, 2003.
- BENJAMIN W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1981.
- BRUNER J., *La fabbrica delle storie*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 2002.
- BRUNER J., *La mente a più dimensioni*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 1993.
- BROOKS R., *Trame*, tr. it., Torino, Einaudi, 1995.
- CALVINO L., *Lezioni Americane*, Milano, Garzanti, 1988.
- CALVINO L., *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.
- CAVARERO A., *Tu che mi guardi, Tu che mi racconti*, Filosofia della narrazione, Milano, Feltrinelli, 1997.
- CICCOTTI E., *Pinocchio dalla letteratura al cinema alla televisione*, in «Campi immaginabili», Cosenza, Pellegrini, 2001.
- CITATI P., *La voce di Shahrazàd*, "La Repubblica", 8 dicembre 1989.
- CROPLEY A. J., *La creatività*, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- DOYLE R., *Il trattamento Ridarelli*, tr. it. di G. ZEULLI, Salani, Milano, 2002.
- FORSTER E. M., *Aspetti del romanzo*, tr. it., Milano, Garzanti, 1991.
- GREENE G., *The Last Buchan*, in *The Lost Childhood*, Harmonds-worth, Penguin, 1966.
- JAKOBSON R., *Saggi di linguistica generale*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1972.
- MARTIN A. M., *Mallory e il cavallo dei sogni* (Serie II club delle baby-sitter), tr. it. di M. IMPALLOMENI, Mondadori, Milano, 2003.
- MENCARELLI M., *La creatività*, Brescia, La Scuola, 1977.
- PENNAC D., *Come un romanzo*, tr. it. di Y. MELAOUAH, Feltrinelli, Milano, 2003.
- PROPP V., *Morfologia della fiaba*, tr. it., Torino, Einaudi, 1973.
- RICHTER J., *Quando imparai a addomesticare i ragni*, tr. it. di A. PERONI, Salani, Milano, 2003.
- RODARI G., *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973.
- TRUFFAUT E., *Il cinema secondo Hitchcock*, tr. it., Milano, Net, 2002.
- WERTHEIMER M., *Il pensiero produttivo*, tr. it., Firenze, Edizioni Universitarie, 1965.