

Realtà al congiuntivo: l'arte della divergenza in Gianni Rodari

di SIMONE FORNARA*

1. Introduzione

Esiste un legame molto stretto tra il modo verbale del congiuntivo e il mondo della narrazione: tutte le storie d'invenzione, infatti, a partire dalle fiabe, si fondano su un'ipotesi di partenza che può essere appunto formulata al congiuntivo, con il periodo ipotetico. È quanto emerge dagli studi di Jerome Bruner e dagli scritti teorici e letterari di Gianni Rodari, due autori che hanno molti punti di contatto e che hanno segnato la storia culturale del Novecento, e il cui pensiero è ancora oggi di estrema attualità. In questo contributo, a partire proprio dalle teorie di Bruner, vedremo in che modo la congiuntivizzazione della realtà può essere una chiave di lettura dell'opera di Gianni Rodari, anche dal punto di vista linguistico, e, insieme, un punto fisso per individuare alcune piste di sviluppo per rinnovare la didattica e coltivare l'apertura mentale delle nuove generazioni.

2. Jerome Bruner e i mondi al congiuntivo

La teoria che Jerome Bruner costruisce e definisce in maniera sempre più precisa in buona parte dei suoi scritti (in particolare BRUNER 2002 e 2003) è al tempo stesso semplice e illuminante: la narrazione "congiuntivizza" la realtà. In altre parole, ciò significa

* Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana.

che ogni narrazione crea una realtà alternativa – perfettamente plausibile, anche quando si tratta di narrazioni fantastiche – a partire da un’ipotesi formulata al congiuntivo: «Il modo congiuntivo [...] indica che abbiamo a che fare con delle possibilità umane, anziché con stabili certezze. Un atto linguistico narrativo, sia esso “concluso” o “in corso”, produce un mondo al congiuntivo» (BRUNER 2003: 34). Il discorso è più chiaro con un esempio concreto, come il celebre romanzo di Gianni Rodari, *La torta in cielo* (RODARI 1966); la narrazione parte da un’ipotesi fantastica che può essere formulata così: “Che cosa succederebbe se un giorno nel cielo di Roma comparisse una torta gigante?”. Tutta la storia sviluppa un intreccio che si fonda su questa situazione, considerandola alla stregua di un evento reale, che dà luogo a un mondo per così dire “alternativo”. Il lettore, in virtù di quello che in narratologia si chiama patto finzionale, accetta l’ipotesi fantastica e ciò che ne deriva, entrando di conseguenza in questo mondo alternativo, nel quale è del tutto plausibile che una torta gigante faccia la sua comparsa nel cielo di Roma. Lo stesso meccanismo è alla base delle fiabe tradizionali (da Cappuccetto Rosso ai Tre porcellini, passando per Cenerentola) e di quelle moderne, di cui l’opera di Rodari è solo uno dei tanti esempi possibili.

Ma perché è così importante questa congiuntivizzazione del reale operata dalla modalità narrativa? Siamo al cuore del pensiero pedagogico di Bruner: egli ritiene infatti che la modalità narrativa inaugurata da un’ipotesi al congiuntivo sia una sorta di palestra per la vita, perché allena la mente dell’individuo ad affrontare problemi, dilemmi, ad aprirsi a possibilità e soluzioni:

In questo libro ho cercato di mettere a fuoco l’idea che la funzione della letteratura come arte è quella di aprirci ai dilemmi, alle ipotesi, alla vasta gamma di mondi possibili a cui un testo può fare riferimento. Per rendere l’idea di un mondo meno fisso, meno banale e più suscettibile di “ri-creazione”, ho usato l’espressione “mettere al congiuntivo”. La letteratura “mette al congiuntivo”, rende strano, fa sì che l’ovvio sia meno ovvio, l’inconoscibile meno inconoscibile e i problemi di valore più accessibili alla ragione e all’intuizione (BRUNER 2003: 192).

Mettendoci di fronte ai problemi, la narrazione ci dà la possibilità di sperimentare possibili soluzioni in una modalità per così dire protetta; in questo senso ci prepara ad affrontare la vita reale, offrendoci un vasto campionario di comportamenti, di reazioni, di strade da eventualmente percorrere. «Essa ci offre il modo di addomesticare l'errore e la sorpresa. Arriva a creare forme convenzionali di contrattempi umani, convertendole in generi: commedia, tragedia, romanzo d'avventura, ironia, o qualunque altro formato possa smussare l'aculeo della nostra fortuità» (BRUNER 2002: 35).

La teoria di Bruner spinge questa congiuntivizzazione alle estreme conseguenze, chiarendo che non solo essa può produrre mondi narrativi alternativi, ma può addirittura influire sullo sviluppo stesso della realtà, plasmandola: e, per dimostrarlo, porta alla luce il caso della narrazione giudiziaria (BRUNER 2002), la cui efficacia può determinare la condanna o l'assoluzione di un imputato (se l'avvocato è un narratore assai credibile) a prescindere dal fatto che egli abbia o meno commesso il crimine per cui si trova di fronte al giudice.

Al di là di ciò, e per il discorso che stiamo affrontando qui, importa soprattutto sottolineare l'impatto che l'inatteso – tipico del modo narrativo al congiuntivo – ha su chi legge/ascolta/osserva. Bruner in ciò è ancora illuminante: nel suo celebre libro *La ricerca del significato*, si sofferma sull'attitudine che il bambino piccolo ha nel notare l'inatteso, ciò che devia dall'abituale, dallo standard, a partire dalle sue prime riflessioni inconsapevoli sul linguaggio. E lo fa citando sperimentazioni scientifiche che dimostrano in che modo si attiva la mente infantile di fronte alla “divergenza”: «le storie “non canoniche” producevano, rispetto alle altre, un abbondante flusso di invenzione narrativa, un'elaborazione dieci volte maggiore» (BRUNER 1992: 85).

Congiuntivizzazione della realtà e divergenza sono dunque, per dirla con le parole di Rodari, un vero binomio fantastico, dall'altissimo potenziale pedagogico, perché attivano la mente, facendola deviare dai binari consueti (o che, per usare un'immagine di una riuscitissima fiaba moderna, la portano a scoprire che esiste anche il binario 9 e $\frac{3}{4}$, quello che conduce alla scuola di magia di Hogwarts). Ed è a questo punto che possiamo spostarci proprio su Rodari.

3. Gianni Rodari e il pensiero divergente

La parentela tra la congiuntivizzazione teorizzata da Bruner e il pensiero divergente di Gianni Rodari è un fatto davvero evidente. Si legga questo passaggio della *Grammatica della fantasia* dedicato alla creatività (RODARI 2010: 165):

«Creatività» è sinonimo di «pensiero divergente», cioè capace di rompere continuamente gli schemi dell'esperienza. È «creativa» una mente sempre al lavoro, sempre a far domande, a scoprire problemi dove gli altri trovano risposte soddisfacenti, a suo agio nelle situazioni fluide nelle quali gli altri fiutano solo pericoli, capace di giudizi autonomi e indipendenti (anche dal padre, dal professore e dalla società), che rifiuta il codificato, che rimani polizza oggetti e concetti senza lasciarsi inibire dai conformismi. Tutte queste qualità si manifestano nel processo creativo. E questo processo – udite! udite! – ha un carattere giocoso: sempre: anche se sono in ballo le «matematiche severe».

Le parole di Rodari sono in perfetta sintonia con quelle di Bruner: il pensiero divergente apre la mente, suscita domande, fa scoprire problemi, rifiuta il conformismo. È qui che trovano un punto di incontro la teoria della congiuntivizzazione del reale con la teoria della divergenza: le ipotesi narrative sono tanto più efficaci quanto più divergono dalle attese, perché solo così si realizza appieno il loro potenziale creativo. La mente del giovane fruitore di storie si apre alle infinite possibilità che la divergenza narrativa le mette di fronte; si ridesta, si attiva; non rimane una spettatrice passiva di ciò che la narrazione sta per creare, ma vi compartecipa, vi prende parte attivamente. Più l'incidente narrativo è inaspettato, cioè divergente, più l'attivazione della mente è forte. È così che si spiegano le strategie narrative messe in atto da Rodari in tutta la sua produzione, magistralmente (e semplicemente) descritte nella *Grammatica della fantasia*; è così che si spiega la loro immutata efficacia, persino con i bambini di oggi, che sono nati in un mondo profondamente diverso rispetto a quello in cui scriveva l'autore omegnese negli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Al di là di queste premesse, occorre chiedersi in concreto quali

sfumature assume il concetto di divergenza nell'opera di Rodari. L'elenco completo sarebbe probabilmente molto lungo, motivo per cui ci limiteremo a segnalare solo alcune di queste sfumature, per concentrarci alla fine su una di esse, che coinvolge in maniera marcata i temi cari ai principi dell'educazione linguistica.

3.1. *La fiaba*

Nei suoi scritti teorici, Rodari torna più volte sul tema della fiaba per ribadirne la peculiarità di "attivatrice" della mente (sulla centralità della fiaba in Rodari, cfr. FORNARA 2021a); in particolare, in un articolo del 1970 pubblicato su *Paese Sera* (ora in RODARI 2014: 117-118), ricorre all'efficacissima immagine della fiaba come indispensabile granello di sabbia che inceppa lo scorrere ordinario e abituale degli ingranaggi del pensiero. Il passaggio è piuttosto lungo, ma vale la pena di riportarlo per intero perché solo così si può apprezzare la completezza dell'argomentazione e il legame stretto tra potenziale creativo delle ipotesi narrative e attivazione della mente (non solo) infantile:

Ridotte all'osso, tante meraviglie delle fiabe ci appaiono oggi semplicemente delle ipotesi diventate realtà, perfino realtà banali, addirittura scioccanti. Non si sono formate come ipotesi: ma, oggettivamente, lo sono.

Dunque nella loro realtà oggettiva tali «meraviglie» del fiabesco non appaiono al bambino come «meraviglie», ma come ipotesi, come possibilità. Il «tutto è possibile» della fiaba ci si rivela, da questo punto di vista, profondamente educativo. Esso mette in movimento una facoltà indispensabile allo sviluppo morale e intellettuale non solo del bambino, ma dell'uomo completo: l'immaginazione. Nella fiaba il bambino contempla le strutture della propria immaginazione: di più, con l'aiuto della fiaba se le fabbrica egli stesso.

Si può obiettare che l'immaginazione non è essenziale all'uomo così come lo desidera e lo promuove una società che ha il mito della produzione e quello del consumo. Un buon esecutore-produttore, un consumatore docile ai consigli della pubblicità (commerciale o politica) non deve avere immaginazione: deve soltanto essere disponibile per tutti i condizionamenti. Nella costruzione di questi condizionamenti la fiaba è un granello di sabbia negli ingranaggi, come la musica, la poesia, la pittura, il gioco, come tutte le attività disinteressate

(almeno oltre il livello in cui anche queste attività interessano il ciclo produzione-consumo). Ma l'uomo completo deve, dovrà essere anche un creatore: per esempio deve, dovrà saper immaginare e creare un mondo diverso e migliore di quello in cui è capitato a vivere.

La fiaba parla al bambino creatore. Lo aiuta a costruirsi una mente aperta. Da sola non basta certo, a un'educazione moderna. Ma privare il bambino della fiaba si risolverebbe, secondo noi, in un suo netto impoverimento e inaridimento.

In estrema sintesi, Rodari ci parla di ipotesi narrative che, come granelli di sabbia, mettono in moto la facoltà dell'immaginazione e aiutano a costruire menti aperte a tutte le possibilità. Menti creative e creatrici di mondi. L'utilità della fiaba resta dunque intatta nel tempo, ma ciò non vuol dire che si debba necessariamente restare sulle sole fiabe tradizionali, e Rodari ne è ben consapevole, tanto da esplicitare in maniera molto chiara, nello stesso scritto (RODARI 2014: 123), un'esemplare definizione di "fiaba contemporanea":

Fiaba contemporanea sarà dunque quella che tenterà di inserire nella dimensione fiabesca cose, persone problemi del nostro tempo; o che semplicemente userà il linguaggio fiabesco per parlare, con i bambini d'oggi, delle cose d'oggi; o che, muovendosi sulla stessa linea, tenterà di rinnovare il linguaggio fiabesco. In senso lato, "fiaba contemporanea" sono i cartoni animati di Walt Disney, i fumetti, e forse perfino i film dell'agente 007, basati su un ritmo che è, ridotto allo schema, lo stesso delle antiche fiabe: un eroe riceve una missione pericolosa, la porta a termine contro nemici dotati di superpoteri, aiutato da amici e da oggetti fatati (la macchina che semina olio, chiodi, pallottole a mitraglia), riporta la vittoria e quindi si può sposare (o passare un week end alle Bermude con una delle tante belle ragazze del film).

Queste parole rappresentano il passaggio-chiave per capire l'apporto concreto della fiaba nella produzione narrativa rodariana e, insieme, il rinnovamento della fiaba che lo scrittore omegnese ha operato nel campo della narrativa per l'infanzia: un rinnovamento divergente, appunto, proprio perché fondato sui canoni tradizionali che, quando stravolti per contenuti, forma e linguaggio, ottengono un effetto ancora più coinvolgente e forte sui giovani fruitori.

3.2. *La letteratura*

In Rodari, di conseguenza, non può che essere divergente anche l'idea di letteratura, in particolare per ciò che riguarda la letteratura rivolta all'infanzia. Come è noto, lo scrittore omegnese è stato il primo autore per ragazzi a sdoganare temi e modi che, prima di lui, non godevano del diritto di cittadinanza in quest'area della letteratura che per lungo tempo è stata considerata di serie B o addirittura "invisibile" (e, per certi versi, lo è purtroppo ancora oggi). Molte delle più note filastrocche che egli scrisse, ad esempio, trattano temi socialmente rilevanti, come la povertà e i mestieri umili, e lo fanno senza ammorbidenti legati all'età del destinatario. Il suo intento era quello di immergere i giovani lettori nella realtà e nei suoi problemi, senza puntare su espedienti emotivi o su modi retorici artificiosi tipici della letteratura per l'infanzia che possiamo definire "classica". In uno scritto del 1966 la critica verso un certo tipo di letteratura si fa esplicita (RODARI 2014: 9):

Io odio la letteratura «commovente»: in genere è fatta di semplici trucchi per spremere lacrime. Una «macchina per far piangere» è – almeno al settanta per cento – anche il *Cuore* di De Amicis. Ma credo nell'efficacia educativa non già delle lacrime, quanto delle emozioni e commozioni che possono nascere dall'incontro con certi aspetti della realtà: con l'operaio che sciopera, per esempio, piuttosto che con il mendicante che tende la mano; con problemi che sollecitano una riflessione lunga e magari faticosa, invece che con scenette da «buona azione» quotidiana.

L'insistenza sulla necessità di situazioni problematiche che «sollecitano una riflessione lunga e magari faticosa» spiega anche perché, spesso, le narrazioni di Rodari non si presentano come storie chiuse, che danno risposte, ma come storie che aprono a molteplici possibilità e che pongono interrogativi, perché – per dirla con le parole di un altro grande maestro, Giuseppe Pontremoli, – «non c'è alcun bisogno di storie che forniscano risposte; ce n'è invece di storie che suscitino nuove domande» (PONTREMOLI 2004: 85). Non a caso, in un'intervista televisiva con una bambina che lo interrogava,

Rodari disse queste parole: «Preferisco le storie che finiscono con un punto interrogativo, così uno per rispondere deve inventarsi qualche cosa». Ecco, dunque, un altro granello di sabbia: storie divergenti, che non vanno a finire come ci si aspetta e che non forniscono risposte certe né insegnamenti morali espliciti, di fonte alle quali bisogna “inventarsi qualche cosa”.

3.3. *L'educazione*

L'esigenza di “apertura”, come abbiamo visto più volte, è un tratto saliente della divergenza. E questo tratto è presente anche nell'idea di educazione che pervade il pensiero e l'opera di Rodari. Si tratta di un'educazione lontana da ogni forma di dogmatismo, sia religioso, sia politico, e che persegue fini fortemente democratici, come appare molto chiaro da queste parole scritte sempre nel 1966 (RODARI 2014: 5):

Il metodo dev'essere il più democratico possibile, sempre, dappertutto, senza secondi fini, se si vogliono creare nel bambino atteggiamenti aperti, se si vuole arricchire la sua mente, e non rinchiuderla in schemi. Se rifiuto il catechismo religioso (che è altra cosa dallo spirito religioso) debbo rifiutare anche il catechismo politico, ogni altro tipo di catechismo. Se condanno un dogmatismo, li debbo condannare tutti.

Chi conosce la biografia di Rodari sa bene che queste non furono solo parole, ma si tradussero in impegno concreto per liberare i contesti educativi dalla zavorra del “catechismo”, inteso in senso lato. Rodari, ad esempio, fece parte dell'Associazione pionieri d'Italia (Api), «nata nel 1948, e che recupera in chiave laica e democratica l'associazionismo giovanile sovietico in un tentativo (nel lungo periodo fallito) di creare un'alternativa alle associazioni cattoliche per i lavoratori comunisti e i loro figli» (ROGHI 2020: 58); diresse il periodico per bambini e ragazzi «Il Pioniere», che segnò anch'esso un punto di rottura nell'editoria di questo tipo, sia per la scelta della forma del fumetto (sul quale ai tempi si scatenarono feroci critiche: cfr. BOERO 2020³ e ROGHI 2020), sia per i contenuti allegorici con i quali si presentavano ai giovani lettori temi carichi di implicazioni

sociali; abbracciò le strategie pedagogiche innovative del francese Célestin Freinet e i principi del Movimento di cooperazione educativa, che lo portò «ad andare oltre una certa idea dell'insegnamento e a prendere in considerazione la questione del rapporto fra i bambini e gli insegnanti, dell'apprendimento, della didattica, del senso stesso della parola 'scuola'» (ROGHI 2020: 113); tutto ciò anche per trovare un'alternativa laica concreta all'educazione cattolica al tempo dominante, che avvertiva come troppo rigida e poco aperta. In questo sta dunque la rottura con la tradizione, la voglia di trovare vie più aperte e, appunto, democratiche.

Un'idea di educazione che tra linfa vitale da quella di passione, intesa come

la capacità di resistenza e di rivolta; l'intransigenza nel rifiuto del fariseismo, comunque mascherato; la volontà di azione e di dedizione; il coraggio di «sognare in grande»; la coscienza del dovere che abbiamo, come uomini, di cambiare il mondo in meglio, senza accontentarci dei mediocri cambiamenti di scena che lasciano tutto com'era prima: il coraggio di dire no quand'è necessario, anche se dire di sì è più comodo, di non «fare come gli altri», anche se per questo bisogna pagare un prezzo (RODARI 2014: 7-8).

Il dovere di cambiare il mondo in meglio chiama in causa di nuovo il valore della fantasia e dell'immaginazione, e di conseguenza anche la fiaba. Essa, infatti, è strettamente legata all'utopia (RODARI 2014: 124):

Le fiabe, per un singolare rovesciamento della loro posizione nella storia umana, hanno oggi più a che fare con la dimensione dell'utopia che con quella della nostalgia del passato. Sono alleate dell'utopia, non della conservazione. E perciò, oltre che per tutte le ragioni che abbiamo elencate, noi le difendiamo perché crediamo nel valore educativo dell'utopia, passaggio obbligato dall'accettazione passiva del mondo alla capacità di criticarlo, all'impegno per trasformarlo. Pollicino ha ancora qualcosa da dire.

Fiaba, immaginazione e fantasia “servono” dunque anche per ipotizzare un mondo migliore rispetto a quello in cui viviamo, e in

questo sta il loro legame con il concetto stesso di utopia. La fantasia, dunque, «non è in opposizione alla realtà, è uno strumento per conoscere la realtà, è uno strumento da dominare» (RODARI 2014: 39-40).

3.4. *La lingua*

Della realtà fa parte anche il linguaggio; quindi, se la fantasia serve per esplorare la realtà, essa è indispensabile anche per indagare la lingua, per formulare ipotesi sulle parole: «La fantasia serve per esplorare la realtà, per esempio per esplorare il linguaggio, per esplorare tutte le sue possibilità, per vedere cosa viene fuori quando si fanno scontrare le parole» (RODARI 2014: 40). Il concetto di divergenza si applica dunque anche al linguaggio, secondo più prospettive: da un lato, per indagarne le possibilità, anche inattese, quando le parole si scontrano (si pensi al binomio fantastico, cioè all'incontro-scontro di due parole semanticamente molto distanti tra loro per far scattare la scintilla narrativa, o alla teoria dell'errore creativo, che vede nell'errore – anche ortografico – qualcosa di utile e bello, dal quale possono nascere storie, filastrocche e occasioni di riflessione), dall'altro, per proporre un impasto linguistico aderente al reale e non artificioso, andando oltre i modelli linguistici tradizionalmente proposti dalla letteratura per l'infanzia e dalla scuola. Illuminante, in questo senso, uno scritto rodariano del 1974, nel quale si trova questo passaggio (RODARI 2014: 47):

La scuola tradizionale a me insegnava la lingua del consenso, dell'adattamento al mondo com'è, alle cose come sono, all'autorità, al passato, ma io sono cresciuto sotto il fascismo. Il bambino doveva dimenticare, ai tempi miei, la lingua in cui era cresciuto libero, pure tra tanti condizionamenti familiari e sociali, per imparare la lingua del dettato, la lingua del tema (perché c'è una lingua speciale per prendere 9 nel tema e se si usa invece un'altra lingua più in là del 6 non si va), la lingua del libro di lettura [...] Questa è la lingua per dire di sì. Ora noi vogliamo partire dalla lingua, cioè dalla cultura del bambino, e aiutarlo a costruirsi su quella la lingua della sua espressione libera e completa, la lingua della sua ricerca autonoma, la lingua della comunicazione sociale, non la lingua per dire sempre di sì, ma la lingua per dire solo i sì che sente suoi e per

dire no quando sente no. Perché il bambino si formi quella lingua è importante che possa parlare più che ascoltare, e questo è vero nella scuola dell'infanzia, è vero nella scuola elementare, è vero nella scuola media, è vero nel liceo, all'università, dappertutto è più importante poter parlare che dover ascoltare. Dobbiamo volere un bambino che senta la legittimità di tutti i suoi usi del parlare (ci sono usi del parlare che la scuola considera legittimi e ce ne sono altri che esclude). Ecco, per il bambino devono essere legittimi il parlare per gioco come il parlare sul serio, senza alcuna differenza di valori. Si dice abitualmente: il parlare sul serio è più importante, il parlare per gioco è meno importante. Per il bambino, nel bambino questa differenza non si è creata e non vi è nessun motivo di crearla artificialmente.

In poche righe, Rodari propone una riflessione che è in perfetta sintonia con i principi che, in quegli stessi anni, furono alla base del GISCEL e delle *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica* (1975), tanto che è difficile distinguere le sue parole da quelle di Tullio De Mauro: la critica alla lingua della scuola, come è noto, è uno dei cardini attorno ai quali ruotano le *Dieci tesi*, così come lo è la proposta alternativa di una lingua viva e vera, che rifletta la realtà quotidiana. Diventa di conseguenza indispensabile immergere il ragazzo (il giovane lettore) in questo "mare" (RODARI 2014: 40-41):

La lingua non è una materia (lo è ancora sulla pagella), non è una materia separata dalle altre, che abbia confini ben precisi: qui è la lingua e qui è la geografia, nella geografia la lingua non entra. Senza la lingua non c'è la geografia, senza la lingua non c'è la scienza, senza la lingua non esiste nessuna di queste che noi distinguiamo, classifichiamo e chiamiamo materie. La lingua è l'aria in cui vivono tutte queste cosiddette materie. Non posso fare storia senza la lingua, non posso fare filosofia senza la lingua, non posso fare politica senza la lingua, non posso vivere senza la lingua. Noi siamo nella lingua come il pesce è nell'acqua, non come il nuotatore. Il nuotatore può tuffarsi e uscire, ma il pesce no, il pesce ci deve stare dentro. Così siamo noi dentro la lingua: la parliamo e qualche volta ne siamo parlati.

La lingua come un mare, dunque, e la lingua come strumento di scolarizzazione, per trasmettere tutte le altre materie insegnate a



Fig. 1 - Gianni Rodari, *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 1962

scuola. Si tratta di un pensiero indubbiamente moderno, che conferma non solo l'attualità di Rodari ai nostri giorni, ma anche la sua capacità di essere all'avanguardia al tempo in cui visse, dal punto di vista della sensibilità e delle proposte operative riguardo ai temi legati all'educazione linguistica. Infatti, come sempre nella sua opera, si tratta di riflessioni che non rimasero ferme al piano teorico, ma che trovarono una piena realizzazione nei suoi scritti letterari: se si considera tutta la sua produzione, infatti, si scopre facilmente che la varietà delle soluzioni linguistiche è estremamente ampia e diversificata a seconda dei destinatari e del genere narrativo, dalla filastrocca al romanzo, passando per i racconti. Le filastrocche, in generale, presentano una lingua piuttosto piana e semplice, con qualche escursione lessicale adattissima ad ampliare il vocabolario del giovane lettore; i romanzi, invece, a seconda dei temi toccati e degli intenti, offrono un impasto assai ricco, che si muove tra il registro colloquiale e il lessico specialistico, come dimostra il caso dell'ultimo romanzo, *C'era due volte il Barone Lamberto* (1978), che già nel primo capitolo porta il lettore a scontrarsi con una serie imponente di termini medici, per classificare le ventiquattro malattie del protagonista; e persino i racconti comunemente creduti come i più semplici, cioè quelli che compongono la raccolta delle *Favole al telefono*, non rinunciano a destare l'attenzione e la mente del lettore con improvvise irruzioni di neologismi e lingue inventate, che emergono come onde improvvise dal mare quasi calmo della colloquialità prevalente (cfr. FORNARA 2020).

Invenzione linguistica (ad esempio mediante il prefisso arbitrario, i numeri inventati, i neologismi), parole “difficili”, parole “tabù”, errori creativi, parlato e registro colloquiale, modi di dire intesi alla lettera, giochi grammaticali e altro ancora: si tratta, in definitiva, di divergenza applicata al linguaggio, di altri granelli di sabbia, questa volta linguistici, che inceppano lo scorrere tranquillo della lingua standard, media, per portare l'attenzione sulle parole, per immergere nel mare vivo e vero della lingua reale.

4. Il periodo ipotetico per entrare nella realtà da un finestrino

Soffermiamoci ora sulle ipotesi fantastiche e sul ruolo del periodo ipotetico come chiave linguistica per formularle; in altre parole, sulla sua funzione di granello di sabbia per aprire la mente a infiniti mondi possibili. Nella *Grammatica della fantasia* (RODARI 2010: 28-30), Rodari teorizza ed esemplifica le virtù creative del periodo ipotetico a sfondo narrativo. Suggerisce di formulare un'ipotesi fantastica a partire dalla domanda “Che cosa succederebbe se...?”; dice di prendere a caso un soggetto e un predicato per completare la domanda; e di provare a sviluppare l'ipotesi per verificare se si può trasformare in narrazione, ad esempio immaginando le reazioni delle persone, gli incidenti cui dà luogo l'ipotesi, le discussioni che sorgono. Fornisce poi come esempi casi presi da storie note e meno note, nate dalla penna di altri scrittori e dalla propria, a partire dalla *Metamorfosi* di Kafka: “che cosa succederebbe se un uomo si svegliasse trasformato in un immondo scarafaggio?” (e ancora, dalla propria produzione: “che cosa succederebbe se il vostro ascensore precipitasse al centro della terra o schizzasse sulla luna?”; “che cosa succederebbe se un cocodrillo si presentasse a *Rischiatutto?*”). La strategia illustrata è anche un modo per rivedere la produzione rodariana da questo punto di vista, che è insieme linguistico, divergente e creativo, per scoprire qual è (o quale potrebbe essere, tra le tante possibili) l'ipotesi fantastica che fa partire la narrazione: “che cosa succederebbe se esistesse un paese in cui tutti i giorni è Natale?” potrebbe essere la scintilla narrativa alla base del romanzo *Il pianeta degli alberi di Natale* (1962); “che cosa

succederebbe se un giorno Pinocchio decidesse di tagliarsi il naso per vendere legna e diventare ricco?” quella alla base di uno dei racconti della raccolta *Tante storie per giocare* (1971); “che cosa succederebbe se un viaggiatore andasse alla ricerca del paese perfetto e capitasse invece in tanti paesi straordinari?” quella alla base dei *Viaggi di Giovannino Perdigiorno* (1973); “che cosa succederebbe se un uomo decidesse di far ripetere il proprio nome all’infinito?” quella alla base del già citato romanzo *C’era due volte il barone Lamberto* (1978).

Non si tratta – è bene sottolinearlo, a scanso di equivoci – di esercizi di stile, finalizzati al solo divertimento; se si pensasse così, si dimostrerebbe di non aver compreso a fondo la pedagogia rodariana, così ben argomentata, come abbiamo visto, nei suoi scritti teorici. Si tratta di espedienti per inceppare lo scorrere tranquillo del pensiero e riattivarlo, aprendo la mente e permettendole di essere più ricettiva nei confronti del reale, indagandolo da prospettive inconsuete e, appunto, divergenti. La sintesi migliore di questo principio si trova di nuovo formulata nel capitolo 6 della *Grammatica della fantasia*, in questo celebre passaggio:

Non siamo più nel nonsenso, mi pare. Siamo, nel modo più evidente, all’uso della fantasia per stabilire un rapporto attivo con il reale. Il mondo si può guardare a altezza d’uomo, ma anche dall’alto di una nuvola (con gli aeroplani è facile). Nella realtà si può entrare dalla porta principale o infilarvisi – è più divertente – da un finestrino (RODARI 2010: 30).

«Uso della fantasia per stabilire un rapporto attivo con il reale»: ecco il punto chiave, la sintesi più efficace per capire il valore delle “provocazioni” narrative di Rodari, dei suoi granelli di sabbia. Divergere per entrare in rapporto con il reale assumendo punti di vista alternativi: siamo tornati al punto di partenza e alla congiuntivizzazione della realtà resa possibile dalla modalità narrativa, così come teorizzata da Bruner.

Nella narrativa per l’infanzia, soprattutto da Rodari in poi per quanto concerne quella in lingua italiana e non solo, questi principi sono diventati dei punti fissi, in particolare per quel filone che si pone in alternativa a quello, più tradizionale, che risponde a fini

educativi espliciti e poco interpretabili, cioè a quella narrativa che considera i bambini come «creature imperfette, in difetto di civiltà, da educare ed edificare da parte di adulti che sono convinti di sapere e di incarnare che cosa è bene per loro e in generale» (GRILLI 2011: 46). L'adulto (e lo scrittore) “alla Rodari”, invece, non intende educare esplicitamente, ma preferisce offrire possibilità e aprire strade, lasciando che sia il bambino a percorrerle e a esplorarle¹. Il periodo ipotetico appare dunque come il modo migliore per aprire linguisticamente queste vie, più o meno fantastiche, tanto che esiste anche un filone narrativo che si fonda su di esso in maniera diretta. Lo vediamo in alcuni albi illustrati, significativamente rivolti ai lettori più giovani, nei quali il periodo ipotetico irrompe sin dal titolo. A partire da *Se le mele avessero i denti* (GLASER / GLASER 2017), la cui prima edizione risale al 1960, che offre semplici immagini narrativamente promettenti con brevi didascalie formulate con il periodo ipotetico, come «SE i maiali indossassero dei parrucconi, ingannebbero soltanto i creduloni» o «SE il coccodrillo avesse la maniglia, come valigia sarebbe una meraviglia»; o il più poetico albo *Il libro dei Se...* (ROMAN / SCHAMP 2004), in cui bellissimi disegni raffigurano ipotesi come «Se i topi crescessero nelle fioriere ogni gatto vorrebbe fare il giardiniere» o «Se il mare fosse zuccherato, gli iceberg sarebbero un gelato»; o, ancora, il colorato *Se io fossi il blu...* (FATUS 2017), dedicato alla scoperta del mondo attraverso i colori («Se io fossi il fuxia dagli artisti verrei chiamato rosso primario, avrei due fratelli porcellini e un fenicottero per amico.»). Fino al caso di un albo davvero straordinario, pensato con intento enciclopedico per raffigurare attraverso immagini ipotesi finalizzate a far comprendere aspetti complessi della realtà, difficilmente immaginabili in maniera efficace senza ricorrere a spiegazioni didascaliche molto adulto-centriche; si tratta del libro *Se... Sorprendenti idee per conoscere il mondo* (SMITH / ADAMS 2016), in cui argomenti scientifici di varia natura vengono introdotti da ipotesi come «Se tutta l'acqua della Terra fosse contenuta in 100 bicchieri...», poi sviluppate sia iconica-

1 Sui tipi di letteratura per l'infanzia che si possono individuare prendendo in considerazione il bambino cui si rivolgono, oltre a GRILLI 2011, si veda FORNARA / GAMBA 2013.

mente (un vassoio con 100 bicchieri), sia a livello di testo scritto («97 bicchieri sarebbero pieni di acqua salata, proveniente dagli oceani e da qualche lago; 3 bicchieri conterrebbero acqua dolce. Di questi, solo uno rappresenterebbe l'acqua che possiamo utilizzare. Il resto dell'acqua dolce è nei ghiacciai, congelato nell'atmosfera e inaccessibile perché in profondità»). Siamo davvero di fronte al periodo ipotetico usato come “finestrino” attraverso il quale osservare la realtà in maniera desueta e divergente (non dalla porta d'entrata, che in quest'ultimo caso sarebbe rappresentata da un testo enciclopedico classico).

Questi albi esemplificano in maniera molto chiara le virtù divergenti del periodo ipotetico: sollecita l'apertura mentale, stimola la narrazione fuori dagli schemi, permettere di accostare la realtà in maniera diversa dal solito. In più, quando formulato esplicitamente, assume anche un valore educativo linguistico, abituando bambine e bambini a sentire e a leggere due modi verbali da sempre difficili da gestire e per questo spesso sostituiti dall'indicativo, cioè il congiuntivo e il condizionale.

5. Divergere, in concreto

È ora possibile sintetizzare il senso di tutto quanto visto fino a qui attraverso qualche indicazione didattica, sia di natura più generale, sia di natura più strettamente linguistica, coerente con le implicazioni profonde del pensiero di Bruner e Rodari². Lo scopo è di avere qualche soluzione concreta che possa contribuire a mantenere aperta la mente del bambino, oltre che a rafforzare il valore divergente del periodo ipotetico.

5.1. *Ricordarsi dei granelli di sabbia*

In primo luogo, è indispensabile ricordarsi di mettere dei granelli di sabbia negli ingranaggi della mente del bambino per riattivarla e aprirla all'inatteso, all'imprevisto. I granelli di sabbia sono tutto

2 Per spunti e idee più approfonditi, mi permetto di rinviare a FORNARA 2021b.

ciò che rompe la routine, che si discosta dal consueto e dall'abituale. Non solo storie, dunque, ma anche strategie didattiche, modi di lavorare in classe, contenuti diversi da quelli canonici, atteggiamenti. Che l'inatteso serva a rivitalizzare, d'altronde, è un fatto ben noto, anche nel vivere quotidiano (dalle relazioni umane alle situazioni lavorative): per ritrovare entusiasmo e interesse per le cose, la mente umana ha bisogno di scosse, perché in assenza di esse tende ad assopirsi, se non addirittura a spegnersi. Con la mente del bambino, però, la riattivazione è in teoria relativamente più semplice, giacché si tratta di risvegliare un interesse che è connaturato alla giovane età; tuttavia, bisogna combattere con un nuovo "nemico", che solo in parte conosciamo o ci illudiamo di conoscere: la dipendenza dalle nuove tecnologie³. Per un bambino abituato e ormai assuefatto a esse, il granello di sabbia potrebbe essere rappresentato anche solo da un libro, se questo è per lui un oggetto sconosciuto; sta a noi trovare le strategie giuste per portarlo a fidarsi e a lasciare il telefonino, anche solo per qualche attimo, per scoprire i tesori della pagina scritta. Dunque, se abbiamo a che fare con bambini che hanno già sviluppato questo tipo di dipendenza, la prima cosa da fare è privarli, all'inizio anche solo a intermittenza, degli strumenti con i quali la dipendenza si manifesta e si cronicizza, avendo cura di riempire il vuoto che la mancanza crea in loro con proposte fuori dagli schemi, che li portino per qualche tempo lontani dal loro pensiero ricorrente.

5.2. *Proporre storie divergenti*

Che ci sia o no la dipendenza dalle nuove tecnologie, tra i tanti possibili granelli di sabbia, un ruolo di primissimo piano spetta proprio alle storie, che per svolgere appieno questa funzione devono avere certe caratteristiche: devono essere aperte, divergenti, che non diano troppe certezze. In questo modo anch'esse (ri)attivano la mente e stimolano il pensiero riflessivo. Dunque, bisogna prediligere questo tipo di narrazioni, o comunque offrirle spesso ai giovani lettori, magari alternandole a storie più tradizionali e standard. Inoltre,

3 Su alcuni degli effetti deleteri che queste possono avere sul cervello di chi apprende, si vedano SPITZER 2013 e CASATI 2013.

«quel che conta è che si tratti di storie caratterizzate dall'essere scritte in una lingua dignitosa, in una lingua che dimostri di appartenere a qualcuno che considera i bambini e i ragazzi prima di tutto delle persone e non già dei pupattoli, delle persone serie e non invece dei deficienti» (PONTREMOLI 2004: 76-77). Il messaggio di Pontremoli è forte e chiaro: non contano solo le storie, ma anche come sono scritte.

Un certo tipo di letteratura per l'infanzia risponde esattamente a queste esigenze, sia dal punto di vista del contenuto, sia dal punto di vista della forma linguistica. Non si tratta, probabilmente, del tipo più noto e diffuso, perché la tendenza ereditata dalla tradizione (quella di proporre trame edificanti, pedagogicamente ineccepibili, con insegnamenti morali per nulla nascosti) è ancora oggi dominante; non si tratta, in altre parole, di quel filone che individua nel bambino una "creatura imperfetta" da educare (secondo le parole di Giorgia Grilli che abbiamo riportato più sopra). Piuttosto, si tratta di un filone più aperto, che risponde allo scopo di "provocare" la mente infantile per attivarla.

Qualche esempio renderà sicuramente più chiaro il concetto di "storie divergenti", che si applica, in maniera diversa, a libri che possono rivolgersi a bambini anche molto piccoli, così come a libri che sono pensati e scritti per ragazzi e adolescenti. Tra i primi, va segnalata quasi tutta la produzione di albi illustrati della casa editrice Minibombo di Reggio Emilia, una delle realtà più vivaci del panorama editoriale italiano degli ultimi anni, che ha fatto della divergenza uno dei propri tratti distintivi. Si tratta di albi che presentano generalmente una struttura narrativa lineare (senza inversioni cronologiche), dunque di facile comprensione, spesso ripetitiva (ad esempio, un personaggio incontra un certo numero di volte altri personaggi; oppure un evento simile si ripete un certo numero di volte), fino al momento in cui qualcosa di totalmente inaspettato accade, sorprendendo il lettore e svelando una trovata conclusiva caratterizzata da una forte componente ironica, che suscita il riso, sdrammatizzando una risoluzione che altrimenti potrebbe anche risultare di forte impatto emotivo. Un esempio per i lettori più piccoli è l'albo *Apri la gabbia!* (BORANDO / CLERICI 2015), in cui il libro stesso invita il lettore a scoprire che animale si nasconde dentro una

gabbia, grazie a degli indizi (una ruota, una carota, un alberello, una piccola altalena, uno stagno in miniatura, una mela), per poi aprirne la porticina: i primi personaggi sono tutti amichevoli (un topolino, un coniglio, uno scoiattolo, un uccellino, una rana, un riccio) e quando escono dalla gabbia ringraziano cortesemente il lettore per averla aperta; l'ultimo personaggio, invece, è completamente nascosto in una scatola, e quando il lettore lo libera, girando la pagina, si scopre che è un serpente, che immediatamente va all'inseguimento degli altri animaletti e li mangia tutti interi (l'ultima immagine è un profilo del serpente con i contorni degli animaletti che ne sagomano la pelle), senza dimenticarsi di ringraziare il lettore. Il dramma è presentato con ironia, la situazione conclusiva desta il sorriso (ed è sempre possibile immaginare una prosecuzione della storia che salvi le piccole prede); l'unica parola presente («Grazie!») assume implicazioni semantiche assai differenti a seconda di chi la pronuncia (ottimo spunto per riflettere sui significati più o meno impliciti nelle parole). Succede più o meno lo stesso anche negli albi per bambini un po' più grandi: nell'originalissimo *Gabbiano più gabbiano meno* (BORANDO / SCALCIONE 2018), un gabbiano un po' troppo saccente si stacca dai suoi simili, appollaiati stretti stretti su una piccola isola, per raggiungere un'isoletta vicina; una volta solo, inizia una ripetuta invettiva contro i suoi fastidiosi simili, apostrofandoli con parole indubbiamente ricercate, oltre che offensive (da notare ad esempio il crescendo lessicale con cui li identifica – *volatili, pennuti, uccellacci, palmipedi* – e con cui li descrive – *ingombranti, invadenti, sgraziati, voraci, impiccioni, impudenti, petulanti, ficcanaso*); verso la fine, però, si scopre che le due isolette non sono proprio delle isole, ma le teste di un ippopotamo e di un coccodrillo; malauguratamente, quella su cui se ne sta sdraiato e tranquillo il saccente gabbiano a leggere un libro è proprio quella del coccodrillo, che in un attimo spalanca le fauci e lo inghiotte. L'ultima frase del coccodrillo, che chiama per nome l'amico ippopotamo («Giorgio, se ne sono andati»), accompagnata dalla comparsa del suo muso sghembo e simpatico, conclude la vicenda con la consueta ironia sdrammatizzante.

Non è invece per nulla sdrammatizzante il celebre albo di David McKee *Not now, Bernard*, nuovamente disponibile in lingua

italiana grazie alla traduzione della Mondadori (McKee 2019), intitolata *Non ora, Bernardo!* (la prima edizione italiana, coeva alla prima inglese del 1980, uscì con il titolo *Non rompere, Giovanni* per i tipi della Emme Edizioni di Rosellina Archinto). La natura “divergente” della storia, molto semplice, è evidente: un bambino, Bernardo, cerca di attirare l’attenzione dei suoi genitori perché ha notato che in giardino c’è un mostro, ma lo fa inutilmente, perché loro, presi (e persi) in occupazioni domestiche banali, ogni volta gli rispondono con il “ritornello” del titolo («Non ora, Bernardo!»). Il bambino allora si reca in giardino, dove c’è realmente il minaccioso mostro che, senza indugi, se lo mangia, restando poi soddisfatto a contemplare una sua scarpina. Il mostro, poi, entra in casa e minaccia madre e padre con dei roboanti ruggiti, con il medesimo risultato che aveva ottenuto, con loro, il bambino: «Non ora, Bernardo!». I genitori neppure si accorgono che il loro piccolo Bernardo è stato sostituito da un mostro; addirittura, la mamma giunge al punto di mettere a letto il mostro e preparargli una tazza di latte, dandogli la buonanotte con il consueto “ritornello”. E così finisce la storia. Niente lieto fine, niente riconciliazione, ma uno strappo netto, definitivo, irrimediabile. Una storia che sembra fatta apposta per provocare una reazione, perché affronta in maniera molto diretta uno dei nodi cruciali nella vita di ogni bambino, cioè il rapporto con i genitori: sereno, a volte, ma spesso problematico, fonte di conflitti e di turbamenti, quando non di dolore e terrore. Ecco che l’albo diventa un modo per parlare di un problema che più o meno tutti i bambini si trovano ogni tanto ad affrontare: quello dei genitori che “non hanno tempo”, presi nelle loro occupazioni e persi nei loro pensieri. La discussione diventa dunque un modo per capire meglio il punto di vista altrui (dei genitori e del bambino), al fine di esorcizzare una delle più grandi paure: quella di non essere ascoltati, fino a non esistere. Insomma, l’importante è non lasciare il bambino da solo con letture come queste, altrimenti rischieremo di comportarci più o meno come i genitori della storia: il libro deve essere uno spunto per riflettere, per approfondire, per poi andare oltre. Ecco un aspetto fondamentale della divergenza.

Spostandoci dall'albo illustrato al romanzo, questa funzione provocatoria delle storie divergenti è tipica ad esempio dei libri di Roald Dahl, che raccontano storie forti, che partono spesso da problemi seri, da situazioni delicate (bambini orfani, bambini che hanno rapporti molto difficili con gli adulti, parenti o educatori che siano), per proporre una visione che solo agli occhi degli adulti appare come caricaturale: le descrizioni esagerate, i fatti eclatanti, ingigantiti, non sono tali per il bambino, che tende a viverli nella realtà proprio secondo questa prospettiva; e la grandezza di autori come Dahl o Rodari sta proprio nell'aver saputo scrivere mantenendo lo sguardo bambino (l'orecchio acerbo, in altre parole). Si pensi al romanzo *La magica medicina* (DAHL 1991), in cui il giovane protagonista, George, stufo di occuparsi della bisbetica nonna, pensa bene di somministrarle un intruglio terrificante invece della solita medicina, solo che le conseguenze sono drammatiche: dopo varie vicissitudini, dopo ripetute trasformazioni, la nonna diventa microscopica fino a sparire, senza lasciare traccia di sé. Anche in questo caso, il finale non è lieto, e la storia tutta offre l'occasione per discutere di altri temi delicati e di ipotesi fantastiche: “Se tu avessi a disposizione una magica medicina, come la utilizzeresti?” Se questa ipotesi diventa una traccia di scrittura, preceduta dalla lettura del libro e da un'approfondita discussione sui suoi contenuti⁴, i risultati non mancheranno di sorprendere, proprio perché daranno modo a bambini che vivono sulla propria pelle situazioni problematiche di iniziare ad affrontarle, esternandole per prenderne consapevolezza e per renderle magari più gestibili. Emblematico è il caso di un allievo di scuola primaria che, dopo aver ascoltato la lettura del libro di Dahl e dopo aver affrontato insieme alle compagne e ai compagni un percorso didattico incentrato sulla discussione e sul confronto di opinioni, ha raccontato per iscritto che, avendo a disposizione

4 La discussione andrebbe possibilmente condotta secondo la strategia “Dimmi” elaborata dallo studioso e scrittore inglese Aidan Chambers (descritta in CHAMBERS 2011), che permette di giungere alla costruzione del significato di una storia attraverso la condivisione, seguendo alcuni accorgimenti mirati per formulare domande aperte che incentivano la riflessione in maniera diversa dalle strategie più consuete e tradizionali.

una magica medicina, l'avrebbe data al proprio gatto per dargli la parola, perché nessuno in famiglia trovava il tempo per parlare con lui (come si vede, siamo nel bel mezzo del tema al centro dell'albo di David McKee di cui abbiamo detto poco sopra)⁵. Per scopi analoghi possono essere sfruttati i libri di quello che è considerato l'erede contemporaneo di Dahl, cioè il britannico David Walliams, che scrive romanzi ancora più scoppiettanti e "cattivi" dal punto di vista dei contenuti divergenti e della straordinaria creatività lessicale, che permettono di far scontrare bambini e temi per loro caldi, come le paure e i rapporti con gli adulti (memorabile, in questo senso, è *La dentista diabolica*).

Gli esempi potrebbero essere tantissimi⁶, ma anche questi pochi sono forse sufficienti per avere un'idea piuttosto precisa di che cosa voglia dire proporre ai giovani lettori storie diverse da quelle rasserenanti e a lieto fine, che pretendono di insegnare, di educare, senza però far riflettere.

5.3. *Immergere nel mare della lingua*

Dalle storie alla lingua il passo è breve: storie ben scritte, come tutte quelle che abbiamo appena menzionato, utilizzano un certo tipo di lingua, che deve essere lontana dall'artificiosità libresca della lingua della scuola e del consenso, di cui denunciavano i limiti e i rischi Rodari e il GISCEL. Dobbiamo dunque fare nostro lo spirito che animava l'opera di Rodari, e puntare a immergere il bambino nel mare vivo della lingua. Ciò significa accogliere la varietà linguistica e dei registri, la ricchezza lessicale, l'articolazione sintattica, rinunciando a una lingua piatta e sempre uguale a sé stessa. Lo si fa con le storie ben scelte, con i testi su cui si porta l'attenzione nella vita scolastica di tutti i giorni, evitando il troppo facile, che non stimola

5 La testimonianza del bambino di scuola primaria è stata raccolta da MELODY FORNERA (2014) nel suo lavoro di tesi per ottenere l'abilitazione all'insegnamento nel Canton Ticino, basato appunto sulla proposta di storie divergenti per attivare la mente dei bambini passando per la già citata strategia di AIDAN CHAMBERS (2011).

6 Per approfondire l'utilità didattica delle storie divergenti e per avere ulteriori esempi di percorsi e progetti didattici basati su di esse, si veda FORNARA 2021c.

e non fa crescere. Bene dunque i testi che presentano parole nuove e anche difficili, e che non vanno per nessun motivo semplificati: le parole non conosciute sono quelle che incuriosiscono di più chi apprende, perché hanno anch'esse una funzione analoga a quella dei granelli di sabbia: inceppando, ridestano l'interesse; e per questo motivo restano in mente.

Spesso, poi, le qualità di una lingua viva e vera si trovano nelle storie divergenti di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente. Di nuovo il caso della Minibombo illumina: come abbiamo visto, si tratta di storie semplici, dalla struttura narrativa lineare (almeno fino al punto in cui all'improvviso i fatti divergono dalle attese), ma che non sono scritte con una lingua banale né scontata. Un esempio, per chiarire, oltre alla già citata sequenza lessicale di *Gabbiano più gabbiano meno*: nell'albo *Un mare di tristezza* (BORANDO / IUDICA / VIGNOCCHI 2016), la storia di un pesciolino triste che incontra, nuotando, pesci più tristi di lui, per poi accorgersi solo alla fine che basta rovesciare le prospettive per trasformare la tristezza in allegria, si leggono ben dieci sinonimi di *triste* (*sconsolato, giù di corda, affrante, mesto, abbattuto, afflitta, abbacchiata, mogio, senza speranza, desolati*), per definire con la precisione delle sfumature lo stato d'animo dei diversi personaggi; non solo ricchezza e conseguente arricchimento lessicale contestualizzato su uno sfondo narrativo accattivante e significativo, ma anche cura per i dettagli, per guidare ancor più l'attenzione del giovane lettore sulle parole: le parole della tristezza, infatti, sono scritte con caratteri colorati, utilizzando lo stesso colore dei personaggi cui si riferiscono. Ogni scelta è calibrata, studiata e messa in atto con cura e attenzione. Anche questo vuol dire immergere i lettori nel mare della lingua. Cosa che fanno anche libri e storie che hanno per tema esplicito la parola, come l'albo *La grande fabbrica delle parole* (DOCAMPO / DE LESTRADE 2010), ambientato in un paese dove le parole, per essere usate, vanno comprate e dunque hanno un costo; per questo, sono alla portata di pochi. Solo i ricchi possono comprarne abbastanza per fare bei discorsi; i poveri le raccattano dove possono, anche nei cassonetti dell'immondizia. Così accade che il giovane Philéas si innamori di Cybelle, ma non ha parole per dirglielo; al contrario ne ha tante il suo rivale in amore,

il ricco Oscar, che cerca di incantare la ragazzina con lunghe frasi perfette. Tutto sembra perduto per Philéas, che però ha una carta da giocare e non la spreca: Oscar pronuncia le sue belle frasi senza un'autentica consapevolezza del loro valore; Philéas, invece, dice a Cybelle le uniche tre parole che ha raccolto (*ciliegia, polvere, seggiola*), ma lo fa con tale sentimento che la colpisce al cuore e le fa dire, in risposta, «Ancora!». L'albo, che si presta a più livelli interpretativi, fa capire che la ricchezza lessicale non ha solo a che fare con la quantità di parole che si conoscono e che si usano, ma anche con il grado di profondità con cui ci si è appropriati del loro significato. Oscar, in questo senso, è rimasto fermo alla loro superficie, mentre Philéas no: ha capito bene che le parole sono preziose e non vanno sprecate. E lo ha capito bene anche Cybelle, che non si fa abbindolare dalle parole vuote di Oscar. Ecco, è con storie come questa che possiamo far nascere la prima consapevolezza del loro valore⁷.

5.4. *Riscoprire il congiuntivo*

Fuggire il morbo della banalizzazione e della semplificazione linguistica (grammaticale o lessicale che sia) ci riporta al punto di partenza, cioè al congiuntivo. Abbiamo visto che il suo uso, contestualizzato nel periodo ipotetico, è collegato alla formulazione di ipotesi narrative che aprono mondi e che mantengono desta la facoltà immaginativa. Nella prospettiva che abbiamo adottato, che è poi quella di Bruner e Rodari, il congiuntivo dunque assume anche un valore per così dire simbolico: è la divergenza fattasi modo verbale. Ma anche adottando il punto di vista dell'educazione linguistica il discorso non è poi così diverso: usare il congiuntivo, o più in generale il periodo ipotetico con la combinazione di congiuntivo e di condizionale, si pone in controtendenza rispetto alla semplificazione, tipica dell'italiano colloquiale odierno, di sostituire entrambi i modi verbali con l'indicativo. Intendiamoci: non si vuole qui condannare questa seconda soluzione, bollandola come scorretta; semplicemente, si vuole proporre un'alternativa,

7 Per un approfondimento sull'arricchimento lessicale e sulle storie adatte a promuoverlo, rinvio a FORNARA 2021b: 43-52.

una via per far ascoltare e per far magari usare anche i modi verbali che risultano di più difficile gestione, proprio per abituare gli apprendenti a pensare in maniera più articolata e precisa, favorendo, nel contempo, l'apertura mentale. Quindi, perché non sfruttare l'ipotesi fantastica per allenare anche le competenze linguistiche più avanzate, che servono per formularla? Ad esempio, favorendo l'utilizzo del periodo ipotetico per creare semi di storie, formulando ipotesi fantastiche, secondo la tecnica suggerita nella *Grammatica della fantasia* che abbiamo evocato più sopra; oppure per ricordarsi una storia, sintetizzandone il contenuto centrale proprio attraverso l'individuazione della possibile ipotesi di partenza (ad esempio, l'ipotesi alla base di una storia nota – dalle fiabe alla *Metamorfosi* di Kafka); oppure ancora, per capire la realtà entrando dal finestrino, seguendo la traccia di albi illustrati come quelli che abbiamo citato nel § 4.

6. Conclusioni

Seguendo queste semplici strategie operative, e trovandone altre senz'altro più efficaci e funzionali, è possibile concretizzare un rovesciamento di prospettiva che rimetta al centro il valore educativo, divergente e democratico dell'immaginazione, opponendola all'omologazione culturale. In questo modo, il messaggio di autori come Bruner e Rodari non rischia di essere travisato (in particolare il pensiero dello scrittore omegnese è stato spesso "tradito", per promuovere un'idea di scuola "facile" e anarchica, che era ben lungi da ciò che egli aveva delineato nei suoi scritti teorici). L'immaginazione, infatti e come crediamo di aver dimostrato, non è un modo per evadere dalla realtà, evitandola, ma è una via alternativa (divergente) per entrare in rapporto con essa in maniera più consapevole e scevra da pregiudizi. In questo sta anche il valore civile della letteratura, come chiariscono bene queste parole conclusive di BRUNER (2003: 192): «In questa luce, la letteratura è veicolo di libertà e di chiarezza, strumento dell'immaginazione e, anche, della ragione. È la nostra unica speranza nella notte lunga e buia in cui ci muoviamo».

Bibliografia

- BOERO 2020³ = PINO BOERO, *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, Torino, Einaudi (1^a ed. 2010).
- BORANDO / CLERICI 2015 = SILVIA BORANDO / LORENZO CLERICI, *Apri la gabbia!*, Reggio Emilia, Minibombo.
- BORANDO / IUDICA / VIGNOCCHI 2016 = SILVIA BORANDO / ANNA IUDICA / CHIARA VIGNOCCHI, *Un mare di tristezza*, Reggio Emilia, Minibombo.
- BORANDO / SCALCIONE 2018 = SILVIA BORANDO / MARCO SCALCIONE, *Gabbiano più gabbiano meno*, Reggio Emilia, Minibombo.
- BRUNER 1992 = JEROME BRUNER, *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig. 1990).
- BRUNER 2002 = JEROME BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza.
- BRUNER 2003 = JEROME BRUNER, *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza (ed. orig. 1986).
- CASATI 2013 = ROBERTO CASATI, *Contro il colonialismo digitale. Istruzioni per continuare a leggere*, Roma-Bari, Laterza.
- CHAMBERS 2011 = AIDAN CHAMBERS, *Il piacere di leggere e come non ucciderlo. Come imparare a leggere con i bambini e i ragazzi*, Casale Monferrato, Sonda.
- DAHL 1991 = ROALD DAHL, *La magica medicina*, Milano, Salani.
- DOCAMPO / DE LESTRADE 2010 = VALERIA DOCAMPO / AGNÈS DE LESTRADE, *La grande fabbrica delle parole*, Milano, Terre di mezzo (ed. orig. 2009).
- FATUS 2017 = SOPHIE FATUS, *Se io fossi il blu...*, Roma, Lapis.
- FORNARA 2020 = SIMONE FORNARA, *Da quasi calmo a molto mosso: il mare della lingua nelle Favole al telefono*, in «Lingua Italiana», www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Rodari/04_Fornara.html.
- FORNARA 2021a = SIMONE FORNARA, voce *Fiabe* in PINO BOERO / VANESSA ROGHI (a cura di), *Rodari A-Z*, Milano, Electa: 88-90.
- FORNARA 2021b = SIMONE FORNARA, *Lettere a una maestra. Sull'insegnamento (non solo) dell'italiano*, Trieste, Einaudi Ragazzi.
- FORNARA 2021c = SIMONE FORNARA, *La didattica della composi-*

- zione scritta con le storie divergenti*, in MARGARITA BORREGUERO ZULOAGA (a cura di), *Acquisizione e didattica dell'italiano: riflessioni teoriche, nuovi apprendenti e uno sguardo al passato*, Bern, Peter Lang: 599-616.
- FORNARA / GAMBA 2013 = SIMONE FORNARA / MARIO GAMBA, *Lasciate che il gatto calzi gli stivali. Il dovere di scrivere ed educare nel mercato editoriale del terzo millennio*, in DARIO CORNO / SIMONE FORNARA / ADOLFO TOMASINI (a cura di), *Il gatto ha ancora gli stivali? Perché leggere i classici per ragazzi, oggi e domani*, Locarno, Dadò: 73-96.
- FORNERA 2014 = MELODY FORNERA, *Identificarsi nei personaggi di Roald Dahl: un percorso didattico sul testo descrittivo d'autore*, Locarno, SUPSI-DFA, tesi.supsi.ch/141/.
- GLASER / GLASER 2017 = MILTON GLASER / SHIRLEY GLASER, *Se le mele avessero i denti*, Mantova, Corraini (ed. orig. 1960).
- GRILLI 2011 = GIORGIA GRILLI, *Bambini, insetti, fate e Charles Darwin*, in EMY BESEGHI / GIORGIA GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Roma, Carocci: 21-57.
- McKEE 2019 = DAVID McKEE, *Non ora, Bernardo!*, Milano, Mondadori.
- PONTREMOLI 2004 = GIUSEPPE PONTREMOLI, *Elogio delle azioni spregevoli*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- RODARI 1966 = GIANNI RODARI, *La torta in cielo*, Torino, Einaudi.
- RODARI 2009 = GIANNI RODARI, *Il libro degli errori*, Torino, Einaudi (1ª ed. 1964).
- RODARI 2010 = GIANNI RODARI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Trieste, Einaudi Ragazzi (1ª ed. 1973).
- RODARI 2014 = GIANNI RODARI, *Scuola di fantasia*, Torino, Einaudi.
- ROGHI 2020 = VANESSA ROGHI, *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Roma-Bari, Laterza.
- ROMAN / SCHAMP 2004 = GHISLAINE ROMAN / TOM SCHAMP, *Il libro dei Se...*, Milano, Pisani.
- SMITH / ADAMS 2016 = DAVID J. SMITH / STEVE ADAMS, *Se... Sorprendenti idee per conoscere il mondo*, Roma-Firenze, Motta junior.
- SPITZER 2013 = MANFRED SPITZER, *Demenza digitale. Come la nuova tecnologia ci rende stupidi*, Milano, Corbaccio.

