

Leggere per scrivere,
scrivere per leggere.

INSTANT

WRITERS

LEGGERE

IL MONDO

Progetto promosso da
**Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori
e Laboratorio Formentini**

Nell'ambito del programma sulla promozione della lettura di
Fondazione Cariplo

Realizzato con il finanziamento del
Centro per il libro e la lettura

Il progetto si inserisce nelle finalità del
Patto di Milano per la Lettura

Manuale di scrittura istantanea per insegnanti e studenti

CON ANTOLOGIA COMMENTATA

Sommario

| | | | |
|---|-----------|---|------------|
| Introduzione di Giacomo Papi | 5 | Gianrico Carofiglio, <i>Aria del tempo</i> , da <i>Passeggeri notturni</i> | 84 |
| Il metodo: la scrittura istantanea | 9 | Raymond Carver, <i>Paura</i> , da <i>Orientarsi con le stelle. Tutte le poesie</i> | 95 |
| Decalogo dei principi | 12 | Sandra Cisneros, <i>Undici</i> , da <i>Fosso della strillona e altri racconti</i> | 104 |
| Antologia commentata | 14 | Luigi Malerba, <i>La scoperta dell'alfabeto</i> , da <i>La scoperta dell'alfabeto</i> | 118 |
| Elias Canetti, <i>Il mio più lontano ricordo</i> , da <i>La lingua salvata</i> | 15 | Glossario | 125 |
| Beppe Fenoglio, <i>Il gorgo</i> , da <i>Altri racconti</i> | 25 | Guida al commento degli esercizi | 131 |
| Roald Dahl, <i>L'Ora delle Ombre</i> , da <i>Il GGG</i> | 36 | | |
| Italo Calvino, <i>L'avventura di due sposi</i> , da <i>Gli amori difficili</i> | 44 | | |
| Johann Peter Hebel, <i>Ricongiungimento insperato</i> , da <i>Tesoretto dell'Amico di casa renano</i> | 58 | | |
| Julio Cortázar, <i>Lettera a una signorina a Parigi</i> , da <i>Bestiario</i> | 68 | | |

01 • TEORIA

Introduzione

Giacomo Papi

INTRODUZIONE

Leggere è scrivere

Il digitale cambia il nostro rapporto con i testi e con la narrazione. Una proposta per restaurare l'arte del racconto

Il metodo della scrittura istantanea si fonda su un'idea semplice: lettura e scrittura, esattamente come ascolto e discorso, sono pratiche profondamente connesse, competenze relazionali e sociali fondamentali per acquisire una più approfondita conoscenza di sé stessi e degli altri. Per questo imparare a leggere e imparare a scrivere sono momenti dello stesso processo. Uno dei problemi che la scuola si trova ad affrontare, quando si insegna a leggere e scrivere un testo narrativo, è che l'irruzione del digitale ha cambiato profondamente il rapporto con la parola scritta, soprattutto tra i giovani, scavando un solco sempre più profondo tra lettura e scrittura digitale, che i ragazzi associano alle relazioni, all'amicizia e all'amore, quindi alla spontaneità e al divertimento, e scrittura e lettura tradizionali, analogici, che invece sono associati alla scuola, alla prestazione, al voto, quindi al giudizio degli adulti, in quanto pratiche di controllo più che di libertà. Proprio per questa ragione sfruttare la pratica quotidiana e familiare di lettura e scrittura con cui si comunica tra coetanei può essere una chiave efficace per catturare l'attenzione dei ragazzi. Il metodo della scrittura istantanea, cioè, è ancora più efficace se si permette ai ragazzi di scrivere in classe con i telefonini, guadagnando spontaneità ed eliminando all'origine le ragioni della loro diffidenza nei confronti della scrittura tradizionale. Prima di descrivere

re nel dettaglio il metodo è fondamentale avere qualche dato in più per capire il rapporto tra i giovani e la lettura, al di là dei luoghi comuni.

La maggior parte dei programmi di promozione alla lettura per i giovani partono dal presupposto che i ragazzi non leggano libri. È una premessa sbagliata che impedisce di comprendere la vera natura del problema. I rapporti annuali sullo stato dell'editoria in Italia dell'AIE (Associazione Italiana Editori) certificano una tendenza in atto da almeno dieci anni in tutto il mondo: **se l'editoria è ancora viva, se i libri continuano a essere venduti e soprattutto letti, lo si deve in gran parte a chi ha meno di 15 anni.**

Nel 2020 l'AIE ha calcolato che l'88% di chi ha tra i 4 e i 17 anni legge libri, ebook o ascolta audiolibri, contro il 24% di chi ha più di 55 anni. I dati AIE sulla lettura dei soli libri sono altrettanto chiari: «Nei libri per bambini e ragazzi assistiamo a una crescita che, dal 55,6% di venti anni fa, dopo aver raggiunto valori prossimi al 63% nel 2018, raggiunge il 67% nel 2019».

Nel 2020 questa crescita si è arrestata, ma «il settore bambini e ragazzi (escluso il young adult), nonostante il calo della natalità dell'infausto 2020 (-7,2%: ben superiore del calo medio) continua ad attestarsi su un valore di oltre settemila novità pubblicate, coprendo il 10% dell'offerta editoriale dell'anno».

Significa che **i ragazzi sono sempre meno, ma leggono sempre di più.** Anche perché i dati dell'AIE, che non tengono conto della scolastica e non analizzano i cosiddetti "classici", si concentrano soprattutto sulle novità. **Non si tratta di una tendenza soltanto italia-**

na. Dati simili si registrano ovunque: nel Regno Unito, in Brasile, negli USA, in Francia. Ovviamente si tratta di una tendenza in cui giocano un ruolo importante gli adulti: i genitori che regalano libri ai figli (infatti la percentuale di lettori giovani raddoppia se i genitori leggono: l'Istat calcola una media del 37,9% tra gli 11 e i 14 anni, che sale all'80% se i genitori sono lettori), e gli insegnanti che li invogliano o spingono a leggere.

DISPERSIONE DIGITALE

Il problema più grande mostrato dai rapporti di Istat e AIE è la dispersione: con **l'avanzare dell'età, il numero dei lettori e delle lettrici diminuisce.** È un abbandono inarrestabile che ha come conseguenza, negli anni, quella di produrre cittadini meno consapevoli perché non più abituati a leggere, non solo libri, ma anche la realtà che li circonda. E non più abituati a utilizzare la scrittura come strumento per raccontare sé stessi e il mondo, quindi per capire ed esprimersi. È un processo che ha un impatto sociale, misurabile anche su un piano storico. Scrive AIE nel rapporto del 2020: «Pur con alcune approssimazioni, i 3,7 milioni di lettori di 7-11 anni che avevamo nel 1996, nel 2018, raggiunta un'età compresa tra i 25 e i 34 anni, diventano 2,5 milioni. Si è perso per strada il 32% di quei giovani lettori».

È importante notare che la dispersione comincia con la fine della scuola dell'obbligo. Non appena la scuola smette di imporre o favorire la lettura, una quota di ragazzi e ragazze smette di leggere. **Il processo inizia con il passaggio dalle elementari alle medie:** dal 91% di lettori fino a 9 anni si scende all'88% tra i 10 e i 14, e all'85%



tra i 15 e i 17. **L'inizio del processo coincide, perciò, con l'inizio delle scuole medie inferiori, quando l'utilizzo di smartphone si diffonde in modo massivo.**

Nell'ecosistema della lettura-scrittura è entrato un nuovo predatore in grado di trasformare queste pratiche in qualcosa che la scuola e i libri fanno più fatica a intercettare e interpretare. I ragazzi e le ragazze continuano a leggere e scrivere, lo fanno continuamente – nessuna generazione ha letto e scritto come quella attuale – solo che **la loro abitudine alla lettura e alla scrittura scivola progressivamente dai libri ai device digitali.** Lettura e scrittura si trasformano, si frammentano e frammentano l'attenzione, diventano chat, quindi dialogiche e spezzettate, avvicinandosi a pratiche di comunicazione di tipo orale. È anche a causa di questo cambiamento se per i ragazzi, e per gli adulti, è sempre più difficile mantenere l'attenzione per il tempo necessario a comprendere un testo più lungo di poche righe. Le ragioni di questa dispersione sono molteplici, e hanno a che fare con il generale abbreviarsi dei tempi e semplificarsi delle comunicazioni, ma si devono anche al fatto che la scrittura e la lettura digitali soddisfano il bisogno fondamentale dei ragazzi di entrare in relazione tra loro e formare la propria identità attraverso la scrittura e la lettura, in modo più diretto e apparentemente divertente di quanto non possa fare la narrativa tradizionale.

IL SOLCO TRA DIGITALE E ANALOGICO

Velocizzandosi e polverizzandosi, lettura e scrittura si impoveriscono: diventano mezzi di scambio ed

espressione che per la loro stessa natura frammentaria possono agire solo su un livello superficiale nella costruzione dell'identità personale e sociale. **Letture e scrittura sono in sé, da sempre, strumenti di relazione.** Perdere la possibilità di giocare questi strumenti sul livello della letteratura, cioè della narrazione e della riflessione, oltre che su quello del dialogo tra coetanei su un telefonino, significa rinunciare alla possibilità di utilizzarli come strumenti per esprimersi, conoscersi e conoscere. Cioè come **pratiche sociali fondamentali per capire la realtà in cui si vive e per comunicare sé stessi.**

Accade, così, che per i ragazzi si va scavando una frattura sempre più profonda tra le due modalità di scrittura/lettura. Da una parte, c'è il divertimento e il piacere. Dall'altra la noia e il dovere. **Le amicizie sono completamente assorbite e incanalate nella lettura e scrittura digitale,** a cui è delegato ogni aspetto relazionale e, per così dire, gioioso della comunicazione scritta, mentre **le pratiche più tradizionali, stratificate, profonde, della narrazione vengono identificate con il dovere, la fatica, la prestazione e, più in generale, la noia.** La frattura, ancora più grave, che questa trasformazione comporta, è quella tra apprendimento ed espressione: **la scrittura-lettura tradizionale coincide con il ricevere e restituire nozioni, mentre quella digitale diventa il mezzo per esprimersi liberamente, agire e stare con gli altri.**

Tentare di restaurare artificiosamente le modalità tradizionali di lettura e scrittura facendo leva sul senso del dovere e sul dogma della superiorità dei libri sulla scrit-

tura digitale, avrebbe il solo risultato di relegare ancora di più la lettura tra le attività che si fanno perché obbligati. **Un programma efficace di avvicinamento alla narrazione (letta e scritta) nelle scuole deve considerare la possibilità di utilizzare la scrittura digitale, a cominciare dai telefonini, per riavvicinare gli studenti.** Per ridare peso e valore alla parola scritta, e piacere all'atto del leggere e dello scrivere, si deve prendere coscienza che questa trasformazione è avvenuta e che la scrittura digitale da nemico può diventare alleato, sfruttando la sua velocità, frammentazione e spontaneità. Si può usare il telefonino invece di vietarlo.

Come scrive AIE: «Lo smartphone – sia per la lettura di testi (dal 65% al 67%) che per l'ascolto di audiolibri (dal 75% all'81%) – sta diventando lo strumento largamente preferito per accedere a contenuti editoriali di qualsiasi tipo».

LEGGERE E SCRIVERE SONO COMPETENZE SOCIALI

Imparare a leggere un testo letterario e a scrivere per raccontare quello che si è vissuto o immaginato richiede allenamento e attenzione, come qualsiasi attività capace di dare piacere, a cominciare dallo sport. Bisogna credere che quello che si insegna è bello, e cercare di comunicare questa bellezza perché la bellezza della letteratura è la ragione per cui viene insegnata a scuola. Proprio per questo non bisogna farsi spaventare dallo sforzo necessario ad acquisire queste competenze. Anche perché è uno sforzo relativo, con una forte componente di gioco, in ogni caso commisurato agli obiettivi: deve essere chiaro che non si tratta di diven-

tare letterati o di formare scrittori e scrittrici geniali, ma di utilizzare la parola scritta per stare insieme ed esprimersi.

L'obiettivo della scrittura istantanea è più semplice, ma più ampio dell'amore per i libri, della conoscenza della lingua italiana e del voto in pagella. Condividere in pubblico le proprie esperienze rafforza il senso del gruppo perché permette di riconoscersi, riconoscere ed essere riconosciuti. Insegna agli studenti che leggendo ci si può sentire meno soli perché altri hanno provato le stesse emozioni e avuto le stesse difficoltà, e che scrivendo si può essere accettati dagli altri. La scrittura e la lettura sono strumenti ideali per destrutturare le dinamiche di gruppo fondate sull'esclusione e la prevaricazione, proprio perché consentono di riconoscersi come diversi tra simili. Allenare alla qualità, mostrando com'è fatto un testo letterario, che cosa lo renda migliore di altri e perché emozioni, significa insegnare a distinguere. Ma significa anche insegnare a riconoscere un discorso onesto da uno falso. In un'epoca in cui si è sommersi di informazioni, la capacità di distinguere ha una valenza sociale e politica e aiuta a formare cittadini più consapevoli. È una competenza fondamentale per gestire meglio anche la comunicazione sui social, perché insegna che la parola scritta può essere utilizzata anche per esprimere quello che si prova o raccontare quello che si vive.

LA SCRITTURA ISTANTANEA

È un **metodo** semplicissimo che si attua in due fasi: Leggere e Scrivere. Nella **prima parte** della lezione **l'insegnante legge e**

analizza un breve testo letterario e spiega, dialogando con la classe, perché è bello, **perché ci emoziona**. Si fanno notare le parole scelte dallo scrittore, come sono costruite le frasi. Deve essere un testo letterario **breve** e semplice, che parli di **esperienze comuni**: il primo ricordo, l'insonnia, la paura del buio, una lite con i genitori, il primo bacio. Nella **seconda parte** si chiede ai ragazzi **di scrivere in dieci minuti**, preferibilmente con il telefono, quella stessa esperienza tenendo conto di quanto ascoltato. **Infine**, si leggono e commentano insieme i testi che i ragazzi hanno scritto. In questo modo si mostra, concretamente, che leggere e scrivere servono a stare insieme, a capirsi, a capire e a immaginare. Che la cultura è conoscenza di sé e degli altri, è identità e relazione.

Nelle prossime pagine c'è una selezione di testi annotati per guidare il commento e la discussione in classe. Sono indicazioni basate sulle teorie narratologiche classiche e le regole della narrazione (su cui a fine libro trovate un glossario essenziale). La regola più importante, però, è ricordarsi di giocare con il testo e di fare giocare i ragazzi. Il presupposto del metodo è che, per preservare la potenza della parola scritta, occorre desacralizzarla e concepirla come uno strumento alla portata di tutti. Per questo vanno scelti brevi testi tratti dai capolavori della letteratura, che parlino in modo semplice di esperienze universali in cui tutti possano riconoscersi. L'altro caposaldo della teoria è il protagonismo: bisogna porre gli studenti al centro delle attività, renderli attori principali e non ricettori passivi dell'offerta, trattarli da pari, perché davanti al bisogno e alla difficoltà di esprimersi e di raccontarsi agli altri tutti sono uguali.

È fondamentale impostare gli incontri e i laboratori come un gioco da fare insieme, così da mostrare che leggere e scrivere possono essere divertenti anche quando si parla di cose serissime. È un altro punto importante da tenere a mente: succede spesso che gli studenti utilizzino la possibilità di scrivere e raccontare che gli viene offerta per comunicare i propri problemi, e perfino per chiedere aiuto. L'unico criterio per valutare se e come intervenire è, ovviamente, la sensibilità dell'insegnante, ma questa disponibilità a raccontarsi dimostra ancora di più la forza e l'importanza della scrittura come irrinunciabile strumento di espressione, condivisione del disagio e crescita, soprattutto per i ragazzi. La scrittura istantanea è un metodo che, in quanto tale, può essere adattato alle problematiche specifiche degli studenti o emerse nella classe. A seconda dei casi il testo può essere scelto per lavorare su problemi individuali (ansia, insonnia, paura di essere esclusi) o anche sociali (bullismo, razzismo, sessismo). Questo non significa, naturalmente, che l'insegnante debba trasformarsi in psicologo o sociologo. Significa soltanto confidare nel fatto che esprimersi e condividere quello che si vive o si pensa sia comunque meglio che tenere tutto dentro di sé perché se la narrazione non parla di tutti, non parla di niente.

Milano, 29 settembre 2022

02 • TEORIA

Il metodo: la scrittura istantanea



Il metodo

La scrittura istantanea è un **laboratorio di scrittura**, e quindi **di lettura**. Parte dall'idea che **occorre fidarsi dei testi**, perché solo così è possibile mostrare perché sono belli e perché ci riguardano.

Un incontro di laboratorio si divide in due parti, **Leggere** e **Scrivere**.

PARTE 1: LEGGERE

Durata: 30 minuti circa.

Nella prima parte della lezione, **l'insegnante legge ad alta voce** un breve testo letterario e lo analizza insieme alla classe.

La lettura:

› Come si sceglie il brano da leggere?

I testi devono essere **brevi, semplici** e **parlare di esperienze comuni** (il primo ricordo, la paura del buio, una lite con i genitori, il primo bacio). Il resto non importa: può trattarsi di autori contemporanei (J.K. Rowling) o che hanno fatto la storia della letteratura (Italo Calvino), romanzi (*Ready Player One* di Ernest Cline) o racconti (*Il gorgo* di Beppe Fenoglio), autori stranieri (Roald Dahl) o italiani (Niccolò Ammaniti), di genere (Stephen King) o letterari (Natalia Ginzburg)...

› Come si introduce il brano da leggere?

Il laboratorio *non* è una lezione di storia della letteratura. Fornite *meno contesto possibile* agli studenti. Non è importante sapere, prima di incominciare a leggere, chi sia l'autore o in che periodo abbia scritto il brano. **Nel testo c'è tutto** quello che serve per comprenderlo, capirlo e apprezzarlo (o disprezzarlo).

› Come si legge il brano?

Leggete il testo nella sua interezza prima di dedicarvi al commento.

Leggete come se steste leggendo una fiaba a un bambino, **senza recitare**, ma con enfasi e passione.

Il commento:

Una volta terminata la lettura, si torna sul testo per commentarlo.

L'analisi del testo *non* è quella che di solito si propone durante una lezione di storia della letteratura; consiste nel far notare alla classe le parole scelte dallo scrittore e come sono state costruite le frasi *per ottenere un effetto narrativo*. È un lavoro inesauribile, perché ogni studente in ogni classe può offrire una prospettiva diversa e inedita su frasi lette e riviste centinaia di volte.

› È un'operazione che va fatta *insieme* alla classe, limitando il più possibile l'approccio da lezione frontale.

› È importante chiedere spesso ai ragazzi di intervenire e commentare, anche quando non sono d'accordo e non trovano il testo particolarmente bello o condivisibile.

› Lasciate che siano loro a guidare la conversazione, con i loro dubbi e le loro osservazioni. Per incentivarli,

potete proporre degli spunti di conversazione. Troverete degli esempi e delle proposte nella sezione *Leggere* dell'Antologia. Le nostre proposte si trovano *dopo* il commento al testo, ma non siete obbligati a mantenere questo ordine (*prima* il commento e *poi* gli spunti di conversazione); molto spesso, anzi, le cose finiscono per accavallarsi. Fatevi guidare dalla classe.

PARTE 2: SCRIVERE

Durata: 1 ora e 15 minuti circa.

Nella seconda parte si chiede ai ragazzi di **scrivere in dieci minuti**, preferibilmente con il telefono, quella stessa esperienza tenendo conto di quanto imparato. Finito di scrivere, **si legge e commenta insieme** quello che i ragazzi hanno scritto.

L'esercizio:

Durata: 10 minuti circa.

› Come si svolge l'esercizio?

È preferibile che i ragazzi svolgano l'esercizio **sul cellulare**. Questo renderà l'esperienza più vicina all'approccio *ludico* alla scrittura e libererà i ragazzi dall'ansia da prestazione che può colpire durante i compiti in classe.

Ricordate che non si tratta di un *compito* e che ciò che scrivono non verrà valutato come sono abituati durante le lezioni di storia della letteratura o di italiano. La *forma grammaticale* sarà importante solo fino a un certo punto (l'effettiva leggibilità del testo); in narrativa gli errori di grammatica e di sintassi possono avere un senso e uno scopo!



› Come scelgo l'esercizio?

L'esercizio fa riferimento **all'esperienza universale** di cui si parla nel brano che è stato proposto alla classe, o comunque ne prende ispirazione. Se avete appena letto *Harry Potter* potete chiedere di immaginare come sarebbe la loro scuola, se fosse una scuola di magia. Se avete letto *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, potete chiedere come si parla nella loro famiglia o nel loro gruppo di amici, se ci sono parole o espressioni che hanno inventato e usano solo lì.

Nella sezione *Scrivere* dell'Antologia, alla fine di ogni brano si trova un suggerimento di esercizio da proporre in classe. Non è obbligatorio che sia proprio quello, sentitevi liberi di cambiarlo o di adattarlo alle necessità della vostra classe.

Nella sezione *Guida al commento degli esercizi* alla fine del Kit Didattico troverete delle linee guida per aiutarvi nel commento. È un momento molto importante della lezione perché si *mostra*, concretamente, che leggere e scrivere servono a stare insieme, a capirsi, a capire e a immaginare. Che la cultura è conoscenza di sé e degli altri, è identità e relazione. Serve a comunicare gioie, dolori e paure. Altrimenti non serve a nulla.

IL COMMENTO DEGLI ESERCIZI

Durata: 1 ora circa.

› Chiedete ai ragazzi di **leggere ad alta voce quello che hanno scritto**. È importante che siano loro a leggere il loro testo (ma non è obbligatorio).

› I testi prodotti di solito sono brevi o molto brevi. Il tempo da dedicare al commento di ciascun testo è di circa 5 minuti. Non è necessario fare un lavoro parola per parola come durante il commento del racconto selezionato per la lezione. Di solito basta trovare qualcosa di positivo o di particolarmente interessante da far notare alla classe e proporre qualcosa da migliorare.

03 • TEORIA

Decalogo dei principi



Decalogo dei principi

1. Fidati del testo perché nel testo c'è già tutto. Tutto il resto è contesto.

Il laboratorio *non* è una lezione di storia della letteratura. La vita, l'ambiente, l'epoca dello scrittore diventano interessanti solo alla luce di quello che è scritto. Il laboratorio propone un approccio pratico al testo: è come guardare dentro il cofano di un'automobile per capire come funziona il motore.

(Nota bene: i ragazzi si devono sentire autorizzati a dire se un testo non è piaciuto o non è arrivato loro come avrebbe dovuto! Chiedi sempre se il testo è piaciuto o no, se una certa espressione è arrivata e come, che cosa li ha colpiti e cosa li ha lasciati indifferenti.)

2. La parola scritta serve e deve comunicare.

La scrittura non è sacra e non è riservata al genio di pochi. È una modalità sociale fondante a cui chiunque deve avere libero accesso. I ragazzi vivono immersi nelle storie e vogliono raccontarle, ciò che hanno bisogno di capire è che raccontare ha una funzione sociale e di cittadinanza fondamentali. Quello sul testo è un lavoro che ha a che fare con la democrazia.

3. Scegli in base alla semplicità e all'universalità.

> **Semplicità:** Un lessico semplice e una sintassi chiara aumentano il numero di orecchie in ascolto.

Capire il significato di tutte le parole, però, non è fondamentale, perché il testo è fatto anche di suoni.
> **Universalità:** Più l'esperienza di cui si parla è comune, più cresce la possibilità di immedesimazione. Sarà anche più facile proporre esercizi alla classe: i ragazzi parlano volentieri di loro stessi e di esperienze che riconoscono come vicine a loro. Mostrare loro un quadro astratto e chiedere di scrivere un breve testo ispirato a quello che hanno visto non è efficace quanto chiedere loro di scrivere della nonna, del giocattolo preferito dell'infanzia o dell'odore di casa.

4. Chiediti sempre chi parla e da dove.

Qual è il punto di vista attraverso cui quel mondo narrativo appare, perché il "punto di vista" è in realtà un "punto di vita", in cui convergono tutti i sensi, non solo gli occhi, del personaggio di cui si narra. Si tratta di un esercizio di immedesimazione e di interpretazione: i ragazzi potranno calare gli altri nei propri panni quando scrivono di sé e calarsi nei panni degli altri quando scrivono di esperienze diverse o lontane dalla propria.

5. Guarda le parole con attenzione.

Osserva i nomi propri, gli avverbi, i verbi e gli aggettivi, perché in un testo ogni parola è una scelta di chi scrive in favore di chi legge. **Non avere paura di farti domande stupide.** Le prime parole sono importanti. Vanno osservate al microscopio perché spesso contengono la chiave del tutto. Osserva il lessico e in particolare le sequenze di parole, raggruppandole in insiemi omogenei di senso o valore. Stabilisci se ci sono sequenze cromatiche, olfattive, sonore e come si attutiscono o si intensificano nel corso della narrazione.

6. Osserva la sintassi.

Chiediti come sono costruite le frasi, se assomiglino al parlato, se siano brevi, tornite, e come questo impatti sul ritmo e sull'emozione. Chiedi sempre ai ragazzi come hanno ricevuto il testo: è chiaro? Li ha emozionati? Se sì, perché?

7. Leggi come se leggessi una fiaba a un bambino, senza recitare, ma con enfasi e passione.

I ragazzi apprezzano moltissimo la lettura ad alta voce: sono più attenti e ricettivi. È importante anche che siano loro a leggere ad alta voce i propri testi.

8. Nei commenti sostituisci lemmi tecnici come metafora, anafora, analessi con perifrasi colloquiali.

Durante il laboratorio i ragazzi non devono imparare definizioni a memoria, ma entrare in confidenza con gli strumenti narratologici e le loro funzioni. È più utile trasmettere loro il perché e il come, piuttosto che il cosa. "Concreto, non astratto"!

9. Lo scrittore deve essere "invisibile".

Nella scrittura lo scrittore deve farsi da parte, fino a scomparire, per fare apparire il mondo narrato. Lo scopo della lettura è dimenticarsi di leggere. Per riuscirci è necessario allenarsi a guardare le parole. È importante in questo senso.

10. Non bisogna avere paura dei telefonini che hanno diffuso la scrittura come forma di comunicazione quotidiana, ma l'hanno anche avvicinata al dialogo e allontanata dalla narrazione. L'epoca della scrittura è appena cominciata.

04 • PRATICA

Antologia commentata

Elias Canetti
Il mio più lontano ricordo
La lingua salvata

01. Leggere

Il mio più lontano ricordo è intinto di rosso. In braccio a una ragazza esco da una porta, davanti a me il pavimento è rosso e sulla sinistra scende una scala pure rossa. Di fronte a noi, sul nostro stesso piano, si apre una porta e ne esce un uomo sorridente che mi si fa incontro con aria gentile. Mi viene molto vicino, si ferma e mi dice: “Mostrami la lingua!”. Io tiro fuori la lingua, lui affonda una mano in tasca, ne estrae un coltellino a serramanico, lo apre e con la lama mi sfiora la lingua. Dice: “Adesso gli tagliamo la lingua”. Io non oso ritrarla, l’uomo si fa sempre più vicino, ora toccherà la lingua con la lama. All’ultimo momento ritira la lama e dice: “Oggi no, domani”. Richiude il coltellino con un colpo secco e se lo ficca in tasca. Ogni mattina usciamo

dalla porta che dà sul rosso pianerottolo e subito ricompare l’uomo sorridente che esce dall’altra porta. So benissimo che cosa dirà e aspetto il suo ordine di mostrare la lingua. So che me la taglierà e il mio timore aumenta sempre di più. Così comincia la giornata, e la cosa si ripete molte volte.

Me la tengo per me e solo molto tempo dopo interrogo mia madre. Da tutto quel rosso lei riconosce la pensione di Karlsbad dove aveva trascorso l’estate del 1907 con mio padre e con me. Per il bambino di due anni si erano portati dalla Bulgaria una bambinaia che aveva a malapena quindici anni.

La ragazza ha l’abitudine

di uscire con il bambino di prima mattina, parla soltanto bulgaro, eppure passeggia disinvolta nelle vie animate di Karlsbad, e ritorna sempre puntualmente con il piccino.

Un giorno qualcuno la vede per strada con un giovanotto sconosciuto, lei non sa dire nulla di lui, spiega che l’ha conosciuto per caso. Dopo alcune settimane salta fuori che il giovanotto abita proprio nella camera di fronte a noi, sul lato opposto del pianerottolo. Qualche volta, di notte, la ragazza s’infilava ratta nella sua stanza. I miei genitori, che si sentono responsabili per lei, la rimandano immediatamente in Bulgaria.

Entrambi, la ragazza e il giovanotto, avevano

l’abitudine di uscire il mattino molto presto, e devono essersi conosciuti in questo modo, così dev’essere cominciata fra loro. La minaccia di quel coltellino è stata efficace, il bambino ha taciuto la cosa per dieci anni.

Il mio più lontano ricordo è intinto¹ di rosso.² In braccio a una ragazza³ esco⁴ da una porta, davanti a me il pavimento è rosso e sulla sinistra scende una scala pure rossa.⁵ Di fronte a noi, sul nostro stesso piano, si apre una porta e ne esce un uomo sorridente che mi si fa incontro con aria gentile.⁶

(1) La prima frase è emotivamente neutrale. Non ci viene data alcuna chiave di lettura, come potrebbe essere “Il mio ricordo più spaventoso”, o “Il mio più lontano ricordo mi spaventa ancora adesso”; eppure, già qui troviamo il primo indizio di inquietudine. «Intinto di rosso»: intingere significa “immergere qualcosa in un liquido perché si bagni o si impregni”. Il primo liquido rosso che ci viene in mente è, ovviamente, il sangue. Lo scrittore però non usa la parola sangue: lascia che questa immagine ci arrivi senza che ce ne rendiamo conto.

SPUNTI E DOMANDE

Un possibile approccio è fare in modo che siano gli studenti ad arrivare a questa considerazione.

- > Secondo voi, la frase «Il mio più lontano ricordo è intinto di rosso» mette paura o agitazione? Perché?
- > Chi mi sa dire che cosa significa “intingere”?
- > Qual è il primo liquido rosso che vi viene in mente?

(2) La parola rosso viene ripetuta tre volte in due frasi e torna una quarta volta più avanti. La ripetizione non solo rafforza l'importanza del concetto, ma è anche coerente con quella che è la voce narrante: la voce di un bambino.

SPUNTI E DOMANDE

- > Secondo voi, perché viene ripetuto rosso così spesso?

(3) **Punto di vista/vita:** siamo nel corpo del bambino, quindi anche noi siamo piccoli e siamo in braccio a una ragazza. Tutti si ricordano la sensazione dell'essere presi in braccio da un adulto e la associano alla sicurezza, perciò il lettore abbassa le difese.

(4) Il testo è scritto in **prima persona** e all'**indicativo presente**. Si tratta di un ricordo molto remoto (passato), ma lo scrittore ha scelto di scriverlo al presente, come se le cose accadessero in questo momento.

SPUNTI E DOMANDE

- > In che tempo verbale è scritto il testo?
- > Secondo voi, perché è scritto al presente e non al passato?
- > Secondo voi, farebbe differenza se fosse scritto al passato? Se sì e se no, perché?

Nota bene: È una buona occasione per fare loro notare che, in narrativa, è difficile parlare di “giusto” e di “sbagliato”, come invece succede nella valutazione dei temi scolastici a cui sono abituati. Si tratta di scelte con delle conseguenze. Scrivere al passato o al presente è una scelta consapevole fatta dallo scrittore con l'intenzione di ottenere un certo effetto. Il presente dà la sensazione che le cose succedano in questo momento ed è più facile immaginare la scena, non la persona che racconta il ricordo; questo però non significa che sia “obbligatorio” o “più giusto” scrivere i ricordi al tempo presente. I ragazzi devono sentirsi quindi liberi di scrivere il proprio testo al passato, se vogliono.

(5) Un'altra suggestione simile a quella del sangue. Una stanza tutta rossa, con il pavimento rosso e le scale rosse, non ricorda forse l'interno di una bocca, cioè il luogo dove sta la lingua? (**Potete chiederlo ai ragazzi**)

(6) Lo sconosciuto ci viene presentato con due dettagli: è «sorridente» e ha «l'aria gentile». Questo serve ad abbassare ulteriormente le nostre difese e a rendere più spaventosa la minaccia di tagliare la lingua al bambino; se crediamo di essere al sicuro, il pericolo sembra più *improvviso*.

Mi viene molto vicino, si ferma e mi dice: “Mostrami la lingua!”. Io tiro fuori la lingua, lui affonda una mano in tasca, ne estrae un coltellino a serramanico,⁷ lo apre e con la lama mi sfiora la lingua. Dice: “Adesso gli tagliamo la lingua”. Io non oso ritrarla, l’uomo si fa sempre più vicino, ora toccherà la lingua con la lama. All’ultimo momento ritira la lama e dice: “Oggi no, domani”. Richiude il coltellino con un colpo secco e se lo ficca in tasca. Ogni mattina usciamo dalla porta che dà sul rosso pianerottolo e subito ricompare l’uomo sorridente⁸ che esce dall’altra porta. So benissimo che cosa dirà e aspetto il suo ordine di mostrare la lingua. So che me la taglierà e il mio

timore⁹ aumenta sempre di più.

Così comincia la giornata, e la cosa si ripete molte volte.¹⁰

Me la tengo per me e solo molto tempo dopo interrogo mia madre. Da tutto quel rosso lei riconosce la pensione¹¹ di Karlsbad dove aveva trascorso l’estate del 1907 con mio padre e con me. Per il bambino di due anni si erano portati dalla Bulgaria una bambinaia che aveva a malapena quindici anni.

(7) Punto di vista/vita: «coltellino a serramanico» è l’unico termine tecnico presente nel testo. Il lessico è altrimenti molto semplice, sono tutte parole che potrebbe usare un bambino. Al contempo, il coltellino a serramanico è un tipico oggetto che attira l’attenzione di un bambino perché nella sua oscurità la parola “serramanico” rimanda a qualcosa di magico.

(8) L’uomo è di nuovo «sorridente» ma, alla luce di quello che ha fatto, questo sorriso prende tutto un altro significato. Ora è un sorriso inquietante.

(9) Show, don’t tell: Questo è un ricordo spaventoso, ma «timore» è l’unica parola esplicita che spiega ciò che prova il bambino. Il resto del testo ci mostra il suo spavento. Per scrivere bisogna usare il corpo, non solo il cervello. Bisogna sentire ciò che sente il personaggio di cui si racconta.

(10) Fine della prima parte, *Il ricordo*.

SPUNTI E DOMANDE

- > Secondo voi, come è stato reso il **punto di vista/vita** del bambino?
- > Vi siete sentiti nei panni del bambino, mentre leggevamo?

(11) Termine desueto, potrebbe necessitare un chiarimento.

La ragazza ha l'abitudine¹² di uscire con il bambino di prima mattina, parla soltanto bulgaro, eppure passeggia disinvolta nelle vie animate di Karlsbad, e ritorna sempre puntualmente con il piccino.

Un giorno qualcuno la vede per strada con un giovanotto sconosciuto, lei non sa dire nulla di lui, spiega che l'ha conosciuto per caso. Dopo alcune settimane salta fuori che il giovanotto abita proprio nella camera di fronte a noi, sul lato opposto del pianerottolo. Qualche volta, di notte, la ragazza s'infilava¹³ nella sua stanza. I miei genitori, che si sentono responsabili per lei, la rimandano immediatamente in Bulgaria.

Entrambi, la ragazza e il giovanotto, avevano l'abitudine di uscire il mattino molto presto, e devono essersi conosciuti in questo modo, così dev'essere cominciata fra loro. La minaccia di quel coltellino è stata efficace, il bambino ha taciuto la cosa per dieci anni.¹⁴

(12) Anche la spiegazione della madre è scritta al tempo presente e dà l'impressione che le cose succedano qui e ora. Se fosse un film o una serie tv, la scena verrebbe girata come un flashback. Il lettore non immagina la madre del protagonista che spiega cos'è successo, ma la cosa che è successa mentre succede.

SPUNTI E DOMANDE

› Secondo voi, perché i ricordi sono scritti come dei flashback?

(13) Termine desueto, potrebbe necessitare un chiarimento.

(14) Scioglimento della tensione. Il ricordo del coltellino fa paura anche perché è rimasto per anni privo di una spiegazione logica e alza la tensione; la seconda parte, che spiega perché l'uomo si fosse comportato così, scioglie la tensione. Questo rende ulteriormente efficace il punto di vista/vita del bambino: il bambino non capisce perché venga minacciato con il coltellino e, visto che anche noi siamo nel punto di vista del bambino, neanche noi lo capiamo, finché non ci viene spiegato.

SPUNTI E DOMANDE

› Secondo voi, il ricordo sarebbe stato altrettanto spaventoso se fin da subito ci fosse stato spiegato che era per nascondere la relazione clandestina/se ci fosse stato raccontato in ordine cronologico? (Esempio: "Mi trovavo con la famiglia in una pensione a Karlsbad, i miei genitori mi avevano affidato a una balia che si era invaghita del dirimpettaio, ogni mattina quando uscivamo per andare a fare una passeggiata lui mi minacciava con un coltellino per assicurarsi che non lo dicessi ai miei genitori".)

Suggerimenti

Il brano è idealmente diviso in due parti: *Il ricordo*, fino a «molte volte», e *La spiegazione*, da «Me la tengo» fino a «dieci anni». La parte del ricordo è quella più coinvolgente e dove viene *creata la tensione*. La parte della spiegazione chiarisce il mistero dietro al ricordo e *scioglie la tensione*. Suggeriamo due possibili approcci al testo:

[1] **Leggere tutto il testo.** Dopo la lettura ad alta voce, procedete con il commento partendo dall'inizio.

[2] **Dividere la lettura in due parti.** Prima leggete e poi commentate "il ricordo"; dopo leggete e poi commentate "la spiegazione".

Punto di vista/vita

Ogni volta che leggiamo un testo, è importante chiedersi sempre **chi parla** e **da dove**, ovvero **chi è il punto di vista**.

Il mio più lontano ricordo è scritto dal **punto di vista** di un bambino. Il punto di vista è il filtro della realtà attraverso cui ci viene raccontata una storia. Si chiama così perché, nella cultura occidentale moderna, la vista è il senso più importante, ma sarebbe più corretto definirlo **punto di vita**, perché grazie alla scrittura gli eventi vengono descritti e vissuti attraverso tutti i sensi.

Come viene reso il punto di vista del bambino, in questo testo?

> La scrittura è semplicissima. Non ci sono subordinate e vengono usate solo parole che potrebbe usare un bambino (tranne, forse, «coltello a serramanico»). Quando si racconta qualcosa in prima persona è necessario usare le parole che userebbe il personaggio a cui quel mondo appare. Perciò in questo caso devo vedere il mondo attraverso gli occhi di un bambino.

> Non viene usato il filtro del ricordo. A parte la prima frase («Il mio più lontano ricordo è intinto di rosso»), che stabilisce che si tratta di un ricordo, non c'è l'intermediazione della voce adulta a mettere distanza tra noi e quello che sta succedendo.

> Grazie allo **show, don't tell** ("Concreto, non astratto" o "Raccontare, non spiegare") la vicenda è raccontata nel corpo del bambino, non nella voce dell'adulto. Siamo «in braccio a una ragazza» (piccoli, indifesi, in un posto che ci fa sentire al sicuro), in un ambiente difficile da definire (il bambino ricorda alcuni dettagli, ma non riesce a essere più specifico; ricorda il pavimento rosso e la scala rossa, non che si trattava di una pensione a Karlsbad); ci viene incontro un adulto (più grande di noi) «sorridente» e dall'aria «gentile» (abbassiamo le difese). Questo aumenta il senso di terrore e di pericolo del lettore, che vive la sensazione di vulnerabilità perché si sente in un corpo vulnerabile.

Spunti di discussione

Terminata la lettura del brano, si può chiedere alla classe:

Secondo voi, che tipo di sentimenti suscita questo ricordo?

Solitamente rispondono “ansia” e “paura”. Allora “spacchettiamo” ulteriormente queste espressioni:

Secondo voi, perché si tratta di un ricordo “spaventoso”?

A volte capita che i ragazzi rispondano: “Fa paura perché un uomo minaccia un bambino di tagliargli la lingua”. A quel punto potresti chiedere loro:

Nelle storie, la violenza fa sempre paura?

Ci sono casi in cui la violenza può essere addirittura divertente. Puoi fare l'esempio di cartoni animati come *Tom & Jerry*: anche lì ci sono coltelli, tagliole e martelli giganti, eppure sono situazioni che ci fanno ridere. Quindi non è questione del cosa, ma del come.

Secondo voi, perché in questo racconto la violenza (o meglio, la minaccia della violenza) fa paura?

Qui puoi agganciare una riflessione sul **punto di vista/vita**:

- 1) Abbiamo paura perché siamo nel punto di vista di qualcuno che ha paura.
- 2) Ci sentiamo vulnerabili perché siamo nel corpo di un personaggio vulnerabile.
- 3) La minaccia della violenza *ci sembra* non avere

senso, perché *per il personaggio non ha senso*.

E tutto questo viene ottenuto grazie al *racconto*. Non ci viene *spiegato* che il protagonista ha paura, ma ci viene *raccontata* la sua paura; questo rende la sua esperienza *concreta*, e quindi *reale*.

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: Scrivi il tuo primo ricordo.

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

Chiarimenti

- › Non è necessario che sia un'esperienza spaventosa, come quella del protagonista del *Mio più lontano ricordo*. Si possono scrivere anche ricordi teneri o divertenti.
- › Bisogna scrivere il ricordo dal punto di vista del momento in cui si è vissuto il fatto che lo ha generato (se si aveva cinque anni, lo sguardo e il lessico devono essere quelli di un bambino di cinque anni).
- › Concreto, non astratto! Raccontare, non spiegare! *Il mio più lontano ricordo* è così efficace perché siamo nel corpo del bambino, non nella voce di un adulto che racconta la sua esperienza da bambino.

Beppe Fenoglio
Il gorgo
Altri racconti

01. Leggere

Attenzione

Il testo contiene la tematica
del tentato suicidio

Nostro padre si decise per il gorgo, e in tutta la nostra grossa famiglia soltanto io capii, che avevo nove anni ed ero l'ultimo. In quel tempo stavamo ancora tutti insieme, salvo Eugenio che era via a far la guerra d'Abissinia. Quando nostra sorella penultima si ammalò. Mandammo per il medico di Niella e alla seconda visita disse che non ce ne capiva niente: chiamammo il medico di Murazzano ed anche lui non le conosceva il male; venne quello di Feisoglio e tutt'e tre dissero che la malattia era al di sopra della loro scienza. Deperivamo anche noi accanto a lei, e la sua febbre ci scaldava come un braciere, quando ci chinavamo su di lei per cercar di capire a che punto era. Fra quello che

soffriva e le spese, nostra madre arrivò a comandarci di pregare il Signore che ce la portasse via; ma lei durava, solo più grossa un dito e lamentandosi sempre come un'agnella. Come se non bastasse, si aggiunse il batticuore per Eugenio, dal quale non ricevevamo più posta. Tutte le mattine correvo in canonica a farmi dire dal parroco cosa c'era sulla prima pagina del giornale, e tornavo a casa a raccontare che erano in corso coi mori le più grandi battaglie. Cominciammo a recitare il rosario anche per lui, tutte le sere, con la testa tra le mani. Uno di quei giorni, nostro padre si leva da tavola e dice con la sua voce ordinaria: - Scendo fino al Belbo, a voltare quelle fascine che m'hanno preso

la pioggia. Non so come, ma io capii a volo che andava a finirsi nell'acqua, e mi atterri, guardando in giro, vedere che nessun altro aveva avuto la mia ispirazione: nemmeno nostra madre fece il più piccolo gesto, seguitò a pulire il paiolo, e sì che conosceva il suo uomo come se fosse il primo dei suoi figli. Eppure non diedi l'allarme, come se sapessi che lo avrei salvato solo se facessi tutto da me. Gli uscii dietro che lui, pigliato il forcone, cominciava a scender dall'aia. Mi misi per il suo sentiero, ma mi staccava a solo camminare, e così dovetti buttarmi a una mezza corsa. Mi sentì, mi riconobbe dal peso del passo, ma non si voltò e mi disse di tornarmene a casa, con una voce rauca

ma di scarso comando. Non gli ubbidii. Allora, venti passi più sotto, mi ripeté di tornarmene su, ma stavolta con la voce che metteva coi miei fratelli più grandi, quando si azzardavano a contraddirlo in qualcosa. Mi spaventò, ma non mi fermai. Lui si lasciò raggiungere e quando mi sentì al suo fianco con una mano mi fece girare come una trottola e poi mi sparò un calcio dietro che mi sbatté tre passi su. Mi rialzai e di nuovo dietro. Ma adesso ero più sicuro che ce l'avrei fatta ad impedirglielo, e mi venne da urlare verso casa, ma ne eravamo già troppo lontani. Avessi visto un uomo lì intorno, mi sarei lasciato andare a pregarlo: - Voi, per carità, parlate a mio padre. Ditegli qualcosa, - ma non vedevo

una testa d'uomo, in tutta la conca.

Eravamo quasi in piano, dove si sentiva già chiara l'acqua di Belbo correre tra le canne. A questo punto lui si voltò, si scese il forcone dalla spalla e cominciò a mostrarmelo come si fa con le bestie feroci. Non posso dire che faccia avesse, perché guardavo solo i denti del forcone che mi ballavano a tre dita dal petto, e soprattutto perché non mi sentivo di alzargli gli occhi in faccia, per la vergogna di vederlo come nudo.

Ma arrivammo insieme alle nostre fascine. Il gorgo era subito lì, dietro un fitto di felci, e la sua acqua ferma sembrava la pelle d'un serpente. Mio padre, la sua testa era protesa, i suoi occhi puntati al gorgo ed allora allargai il petto per urlare.

In quell'attimo lui ficcò il forcone nella prima fascina. E le voltò tutte, ma con una lentezza infinita, come se sognasse. E quando l'ebbe voltate tutte, tirò un sospiro tale che si allungò d'un palmo. Poi si girò. Stavolta lo guardai, e gli vidi la faccia che aveva tutte le volte che rincasava da una festa con una sbronza fina. Tornammo su, con lui che si sforzava di salire adagio per non perdermi d'un passo, e mi teneva sulla spalla la mano libera dal forcone ed ogni tanto mi grattava col pollice, ma leggero come una formica, tra i due nervi che abbiamo dietro il collo.

→

Nostro padre si decise per il gorgo,¹⁵ e in tutta la nostra grossa¹⁶ famiglia soltanto io capii,¹⁷ che avevo nove anni ed ero l'ultimo. In quel tempo stavamo ancora tutti insieme, salvo Eugenio che era via a far la guerra d'Abissinia.¹⁸

Quando nostra sorella penultima si ammala.¹⁹ Mandammo per il medico di Niella e alla seconda visita disse che non ce ne capiva niente: chiamammo il medico di Murazzano ed anche lui non le conosceva il male; venne quello di Feisoglio e tutt'e tre dissero che la malattia era al di sopra della loro scienza.²⁰

Deperivamo anche noi accanto a lei, e la sua febbre ci scaldava come un braciere,²¹ quando ci chinavamo su di lei per cercar di capire a che

(15) Il gorgo è qualcosa di concreto, ma fumoso. Il nome potrebbe essere quello di un mostro, almeno alle orecchie di un bambino. La parola è così forte che potremmo scriverla con la G maiuscola.

(16) Punto di vista/vita: Di solito si dice "grande famiglia", non «grossa». "Grossa" è una parola che ha a che fare con il volume, non con l'ampiezza; con il peso, non con lo spazio. È una parola che di solito si usa in riferimento agli animali ed è anche una parola che potrebbe usare un bambino, come ogni singola parola di questo racconto.

(17) Viaggio dell'eroe: In una sola riga ci viene detto che:

- > al padre sta per succedere qualcosa;
- > il personaggio narrante e protagonista (che intuiamo essere un bambino, perché *ha la voce* di un bambino) ha una missione da compiere perché è il solo ad averlo capito.

In una ventina di parole abbiamo **il viaggio dell'eroe**. Un eroe si trova *da solo* ad affrontare *un'impresa*.

(18) Punto di vista/vita: Lo scrittore utilizza un lessico infantile, parole semplici, sintassi elementare. Quando si racconta qualcosa, soprattutto se in **prima persona**, è necessario usare le parole che userebbe il personaggio a cui quel mondo appare. Perciò in questo caso devo vedere (o rivedere, se si tratta di un ricordo) il mondo attraverso gli occhi di un bambino e utilizzare soltanto le parole che userebbe il bambino.

(19) La narrazione passa dal tempo **passato** (ricordo) al **presente** (adesso). Da una parte è coerente con il **punto di vista** del bambino, una voce narrante che non domina l'italiano; dall'altra, questo passaggio da passato a presente ci proietta dentro l'azione che sta avvenendo *adesso*. Non

si tratta più di *un ricordo di qualcosa che è successo*, ma di qualcosa che si sta svolgendo *in questo momento, davanti ai nostri occhi*.

SPUNTI E DOMANDE

- > Notate qualcosa di strano, in questa frase?
- > Secondo voi, perché si passa dal passato al presente? Il passaggio avviene quando comincia l'impresa?

(20) La narrazione ricorda lontanamente le fiabe: i tre medici assomigliano ai tre medici di Pinocchio, che alzano le mani di fronte alla malattia.

(21) Show, don't tell ("Concreto, non astratto" o "Mostra, non spiegare"): Lo scrittore non *spiega* che la sorellina ha la febbre alta, ma ci dà un elemento sensoriale così preciso da trasmetterci il calore che proviene dal corpo della bambina febbricitante, paragonata a un'agnella.

punto era. Fra quello che soffriva e le spese, nostra madre arrivò a comandarci di pregare il Signore che ce la portasse via; ma lei durava,²² solo più grossa²³ un dito e lamentandosi sempre come un'agnella.²⁴ Come se non bastasse, si aggiunse il batticuore per Eugenio, dal quale non ricevevamo più posta. Tutte le mattine correvo in canonica a farmi dire dal parroco cosa c'era sulla prima pagina del giornale, e tornavo a casa a raccontare che erano in corso coi mori le più grandi battaglie. Cominciammo a recitare il rosario anche per lui, tutte le sere, con la testa tra le mani. Uno di quei giorni, nostro padre²⁵ si leva da tavola e dice²⁶ con la sua voce ordinaria: – Scendo fino al Belbo, a voltare quelle

fascine che m'hanno preso la pioggia. Non so come, ma io capii a volo che andava a finirsi nell'acqua,²⁷ e mi atterri, guardando in giro, vedere che nessun altro aveva avuto la mia ispirazione:²⁸ nemmeno nostra madre²⁹ fece il più piccolo gesto, seguì a pulire il paiolo, e sì che conosceva il suo uomo come se fosse il primo dei suoi figli.

(22) «Durava»: come “grossa” in «la nostra grossa famiglia», è una parola strana. Di solito sono le cose a durare, non le persone. Da una parte, può trattarsi di un uso dialettale; dall'altra, dà l'immagine di un mondo in cui la distinzione tra le persone e le cose/gli animali è sottile.

SPUNTI E DOMANDE

► Notate qualcosa di insolito, in questa frase?

(23) Di nuovo «grossa», non “grande”.

(24) Ritornano il lessico e le immagini che provengono dal mondo animale e dalla natura.

(25) Il racconto comincia **in medias res** («Nostro padre si decise per il gorgo»), si interrompe per una breve digressione che dà il contesto storico (la guerra in Abissinia) e familiare (la «grossa famiglia», la sorella malata), per poi ripartire, entrando davvero nel vivo dell'azione.

(26) Di nuovo si ritorna al **presente**: ciò che succede *sta succedendo davanti ai nostri occhi*.

(27) Qui viene esplicitato ciò che suo padre intendeva fare: uccidersi.

(28) Viene ribadito che il bambino (l'eroe) è solo (come tutti gli eroi).

(29) Nemmeno la madre lo ha capito e, come un animale rassegnato, continua a pulire il paiolo. Poche righe prima, si augurava che la morte mettesse fine alle sofferenze della figlia: è così disperata da non reagire alla morte.

Eppure³⁰ non diedi l'allarme, come se sapessi che lo avrei salvato solo se facessi tutto da me.³¹ Gli uscii dietro³² che lui, pigliato il forcone, cominciava a scender dall'aia. Mi misi per il suo sentiero, ma mi staccava a solo camminare,³³ e così doveti buttarmi a una mezza corsa. Mi sentì, mi riconobbe dal peso del passo, ma non si voltò e mi disse di tornarmene a casa, con una voce rauca ma di scarso comando.³⁴ Non gli ubbidii. Allora, venti passi più sotto, mi ripeté di tornarmene su, ma stavolta con la voce che metteva coi miei fratelli più grandi, quando si azzardavano a contraddirlo in qualcosa. Mi spaventò, ma non mi fermai. Lui si lasciò raggiungere e quando mi sentì al suo fianco con una

mano mi fece girare come una trottola e poi mi sparò un calcio dietro che mi sbatté tre passi su.³⁵ Mi rialzai e di nuovo dietro. Ma adesso ero più sicuro che ce l'avrei fatta ad impedirglielo, e mi venne da urlare verso casa, ma ne eravamo già troppo lontani. Avessi visto un uomo lì intorno, mi sarei lasciato andare a pregarlo: - Voi, per carità, parlate a mio padre. Ditegli qualcosa, - ma non vedevo una testa d'uomo, in tutta la conca.

(30) "Anche se ero solo".

(31) Qui comincia l'**impresa dell'eroe**: l'eroe parte *da solo* per affrontare il male.

(32) A questo punto inizia quella che – anche se noi non lo capiamo perché la struttura della fiaba è nascosta bene all'interno del racconto realistico – a tutti gli effetti è una **scena di inseguimento** tra un padre e un figlio.

(33) Il padre è molto più grande di lui e ha le gambe lunghe. È un inseguimento, ma anche una specie di dialogo muto.

(34) Il bambino intuisce che, anche se il padre è più grande di lui, **non è in grado di comandare**. È debole. **Esperienza universale**: il momento in cui cresci è quello in cui ti rendi conto che i tuoi genitori non sono degli dèi onnipotenti, che sono deboli e che sei tu a poter fare qualcosa per loro. È la realizzazione che segna il **passaggio dall'infanzia all'età adulta**.

(35) Questo è il momento dello **scontro**. Non c'è solo l'avventura del viaggio e dell'inseguimento, ma anche un momento di scontro tra le due figure.

Eravamo quasi in piano, dove si sentiva già chiara l'acqua di Belbo correre tra le canne.³⁶ A questo punto lui si voltò, si scese il forcone dalla spalla e cominciò a mostrarmelo come si fa con le bestie feroci. Non posso dire che faccia avesse, perché guardavo solo i denti del forcone³⁷ che mi ballavano a tre dita dal petto, e soprattutto perché non mi sentivo di alzargli gli occhi in faccia, per la vergogna di vederlo come nudo.³⁸ Ma arrivammo insieme alle nostre fascine. Il gorgo era subito lì, dietro un fitto di felci, e la sua acqua ferma sembrava la pelle d'un serpente.³⁹ Mio padre, la sua testa era protesa, i suoi occhi puntati al gorgo ed allora allargai il petto per urlare. In quell'attimo lui ficcò il forcone nella prima

fascina. E le voltò tutte, ma con una lentezza infinita, come se sognasse. E quando l'ebbe voltate tutte, tirò un sospiro tale che si allungò d'un palmo. Poi si girò. Stavolta lo guardai, e gli vidi la faccia che aveva tutte le volte che rincasava da una festa con una sbronza fina.⁴⁰ Tornammo su, con lui che si sforzava di salire adagio per non perdermi d'un passo,⁴¹ e mi teneva sulla spalla la mano libera dal forcone ed ogni tanto mi grattava col pollice, ma leggero come una formica, tra i due nervi che abbiamo dietro il collo.⁴²

(36) Questa descrizione ricorda *Chiare, fresche e dolci acque*, la poesia di Francesco Petrarca: il fiume è un elemento di morte (il padre vuole «finirsi nell'acqua») ma a questo punto l'eroe è sicuro di farcela. L'acqua è chiara perché si sente bene, ma è anche chiara perché non è più minacciosa.

(37) Lo scontro tra i personaggi non è verbale, ma fisico. Il bambino (l'eroe) affronta il padre (il mostro) che sembra una bestia: le fauci sono piene di «denti» (anche se del forcone).

(38) Il bambino (l'eroe) sa che, in questo momento, affrontare il padre significa dichiarare la sua debolezza, dichiararlo «nudo» (vulnerabile) e che questa è una mancanza di rispetto: è come ucciderlo. Il bambino uccide il padre salvandolo.

(39) L'acqua del gorgo (che è il mostro che ci viene presentato all'inizio) sembra «la pelle di un serpente»: un'altra immagine fiabesca e mostruosa. I due termini (gorgo e serpente) sono in tensione, uno all'inizio della frase e l'altro alla fine.

(40) Un altro modo per descrivere il momento in cui percepisci la debolezza dei tuoi genitori; la debolezza e, in un certo senso, anche la miseria. La debolezza umana del genitore, che ti vergogni di vedere.

(41) Qui il padre ritorna "padre". Prima il suo passo lungo lo separava dal figlio, ora rallenta per tenerlo vicino.

(42) Qui sentiamo il pollice di un uomo adulto, sporco di terra, che ci tocca delicatamente «tra i due nervi che abbiamo dietro il collo», a cui magari non avevamo mai pensato. Siamo completamente nel punto di vista del bambino. Cioè, nel suo corpo perché proviamo una sensazione – la mano di un adulto sulla spalla – che tutti, o quasi, abbiamo provato.

Suggerimenti

Il viaggio dell'eroe

Qui non abbiamo cavalieri, principesse e draghi, ma *Il gorgo* di Beppe Fenoglio è un esempio perfetto di come funziona in narrativa **il viaggio dell'eroe**. Un *eroe* (e l'eroe non è necessariamente un cavaliere o un re o un supereroe: *chiunque* può essere l'eroe della storia, anche un bambino di nove anni) deve fare qualcosa di *straordinario* (anche un evento ordinario può considerarsi straordinario: dipende dal **punto di vista/vita**) e parte per un *viaggio, da solo* (gli eroi affrontano sempre la minaccia più grande da soli, anche quando sono aiutati dagli amici lungo il percorso), in cui affronta *mostri e pericoli* (nascosti anche nelle cose ordinarie) per *vincere la sua battaglia*. Qui abbiamo un bambino di nove anni (l'eroe) che capisce che suo padre vuole affogarsi (il mostro); è l'unico di tutta la famiglia ad aver capito (è solo) e si prende la responsabilità (perché è l'eroe) di partire all'inseguimento del padre (il viaggio) nonostante lui cerchi di spaventarlo e di scacciarlo (mostri e pericoli) per salvargli la vita (portare a termine l'impresa).

Alla classe potete chiedere:

- › Secondo voi, chi o cosa è il mostro, in questo viaggio? Il padre? Il gorgo? La minaccia?

- › Secondo voi, perché è importante che il bambino di questa storia non possa chiedere aiuto a nessuno e possa contare solo sulle proprie forze?

Punto di vista/vita

La storia è stata scritta dal punto di vista di un bambino di nove anni. Per rendere credibile la sua voce, sono stati rispettati questi criteri:

- › sintassi e lessico semplici, quelli che userebbe, appunto, un bambino;
- › errori (passaggio dal tempo passato a quello presente) e parole usate in maniera insolita («grossa» famiglia, «durare» riferito a una persona);
- › non c'è il filtro dell'uomo adulto che ricorda e che dà un'interpretazione a quello che succede al bambino.

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: “La prima volta che hai capito di non essere più un bambino.”

Oppure:

“Un ricordo con tuo padre.” / “Un ricordo con un tuo genitore.” / “Racconta quella volta che tuo papà o tua mamma hanno avuto bisogno di aiuto.”

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

Chiarimenti

Per chiarire l'esercizio agli studenti, ricordate loro che:

- › Non è necessario che sia un'esperienza spaventosa, come quella del protagonista; possono scrivere qualsiasi tipo di ricordo, anche divertente o tenero.
- › Ricordate lo **show, don't tell** (“Concreto, non astratto” o “Raccontare, non spiegare”).

Roald Dahl
L'Ora delle Ombre
Il GGG

01. Leggere

Sofia non riusciva a prender sonno.

rumore; mai Sofia s'era trovata in un tale silenzio.

Un raggio di luna che filtrava tra le tende andava a cadere obliquamente proprio sul suo cuscino. Nel dormitorio gli altri bambini sognavano già da tempo. Sofia chiuse gli occhi e rimase immobile tentando con tutte le forze di addormentarsi. Ma niente da fare. Il raggio della luna fendeva l'oscurità come una lama d'argento e andava a ferirla in piena faccia.

Forse, si disse, questa è quella che chiamano l'Ora delle Ombre. L'Ora delle Ombre, qualcuno le aveva confidato un giorno, è quel particolare momento a metà della notte quando piccoli e grandi sono profondamente addormentati; è allora che tutti gli esseri oscuri escono all'aperto e tengono il mondo in loro possesso.

Nell'edificio regnava un assoluto silenzio; non una voce dal pianterreno, non un passo al piano di sopra. Dietro le tende, la finestra era spalancata, ma non si udiva né un passante sul marciapiede, né una macchina per la strada. Non si avvertiva il più lieve

Il raggio di luna brillava più che mai sul cuscino di Sofia, così lei decise di scendere dal letto per accostare meglio le tende. Chiunque si facesse sorprendere fuori dal letto dopo che la luce era stata spenta veniva immediatamente punito.

Si aveva un bel dire che si doveva andare al gabinetto, non valeva come scusa e si veniva puniti lo stesso. Ma in quel momento nessuno l'avrebbe vista, Sofia ne era sicura.

Cercò a tastoni gli occhiali sulla sedia accanto al letto. Avevano spesse lenti con la montatura metallica, e senza Sofia non riusciva a distinguere quasi nulla. Li mise, poi scivolò fuori dal letto e si avvicinò alla finestra in punta di piedi. Quando giunse alle tende, Sofia esitò. Aveva una gran voglia di strisciarsi sotto e di sporgersi dalla finestra per vedere come appariva il mondo nell'Ora delle Ombre.

Stette di nuovo in ascolto. Silenzio di tomba. Il desiderio di guardar fuori si fece così forte che non poté resistere. In un attimo era scomparsa sotto le tende e

guardava dalla finestra. Sotto l'argentea luce lunare la strada del paese, che conosceva così bene, sembrava completamente diversa. Le case apparivano sghembe, contorte, come in un racconto fantastico. Ogni cosa era pallida e spettrale, d'un biancore latteo.

Dall'altra parte della strada vide la bottega della signora Rance, dove si compravano bottoni, lana e elastico a metri. Ma anche la bottega sembrava irreale.

Sofia lasciò errare lo sguardo più lontano. E improvvisamente si sentì gelare. *Qualcosa risaliva la strada.*

*Qualcosa di nero...
Qualcosa di grande...
Una cosa enorme,
magrissima e oscura.*

Sofia non riusciva a prender sonno.⁴³

lieve rumore; mai Sofia s'era trovata in un tale silenzio.⁴⁸

Un raggio di luna che filtrava tra le tende andava a cadere obliquamente⁴⁴ proprio sul suo cuscino. Nel dormitorio gli altri bambini sognavano già da tempo.⁴⁵ Sofia chiuse gli occhi e rimase immobile tentando con tutte le forze di addormentarsi. Ma niente da fare. Il raggio della luna fendeva l'oscurità come una lama d'argento e andava a ferirla⁴⁶ in piena faccia.⁴⁷

Nell'edificio regnava un assoluto silenzio; non una voce dal pianterreno, non un passo al piano di sopra. Dietro le tende, la finestra era spalancata, ma non si udiva né un passante sul marciapiede, né una macchina per la strada. Non si avvertiva il più

(43) La prima frase presenta una **situazione universale** in cui tutti possono identificarsi; a tutti, prima o poi e per motivi diversi, è capitato di non riuscire a dormire. L'identificazione di chi legge con il punto di vista di chi scrive è immediata.

(44) «Obliquamente» e «fendeva» sono le uniche parole "difficili", appena sopra il lessico di un ragazzo. Entrambi i termini hanno in sé qualcosa di inquietante: annunciano implicitamente una minaccia.

SPUNTI E DOMANDE

> Ci sono parole difficili o che non avete capito?

(45) Sofia è sola. Anche se ci sono altri bambini nel dormitorio, è la sola a essere sveglia, quindi a essere consapevole.

(46) La **situazione universale** (non riuscire a dormire) si rivela improvvisamente inquietante: Sofia tenta «con tutte le forze» di addormentarsi (agitazione). La luce della luna fende «come una lama d'argento», e la ferisce in piena faccia: immagini che rimandano a qualcosa di doloroso e di pericoloso.

(47) **Show, don't tell**: una delle regole narrative più famose e importanti. Possiamo tradurla in italiano come "Concreto, non astratto" o "Racconta, non spiegare", "Fammi vedere, invece di riferire". Qui ci viene *mostrata* Sofia che vive una situazione di disagio, non ci viene *detto* che Sofia è a disagio. Come ci viene mostrato? Con la luce dolorosa, con lo sforzo di riprendere sonno, con la solitudine, con la violenza di «in piena faccia».

(48) La solitudine di Sofia si fa più precisa e assoluta. È l'unica persona sveglia in tutta la stanza («Nel dormitorio gli altri bambini sognavano già da tempo»), poi in tutto l'edificio («Nell'edificio regnava un assoluto silenzio») e infine in tutta la strada/città. La suspense sale, perché ci rendiamo conto che l'eroe è solo ad affrontare la notte.

Forse, si disse, questa è quella che chiamano l'Ora delle Ombre.⁴⁹ L'Ora delle Ombre, qualcuno le aveva confidato un giorno, è quel particolare momento a metà della notte quando piccoli e grandi sono profondamente addormentati; è allora che tutti gli esseri oscuri escono all'aperto e tengono il mondo in loro possesso.

Il raggio di luna brillava⁵⁰ più che mai sul cuscino di Sofia, così lei decise di scendere dal letto per accostare meglio le tende.⁵¹

Chiunque si facesse sorprendere fuori dal letto dopo che la luce era stata spenta veniva immediatamente punito.⁵² Si aveva un bel dire che si doveva andare al

gabinetto, non valeva come scusa e si veniva puniti lo stesso. Ma in quel momento nessuno l'avrebbe vista, Sofia ne era sicura.

(49) Dopo averci presentato l'agitazione (Sofia tenta in tutti i modi di addormentarsi, ma non ci riesce: c'è qualcosa che non va), gli elementi ostili (la luce della luna è dolorosa come una lama) e la solitudine (Sofia è l'unica sveglia in tutta la stanza, in tutto l'edificio, in tutta la città), lo scrittore chiude il capoverso con una descrizione di terrore: «L'Ora delle Ombre», definizione che ha però anche un retrogusto fiabesco, che smorza la paura. E attrae.

SPUNTI E DOMANDE

- > Che sentimento vi ha suscitato questa prima parte che abbiamo letto? Secondo voi, perché vi ha fatti sentire così?
- > Vi è mai capitato di non riuscire a dormire e di essere svegli quando tutti dormono?
- > Ci viene mai *spiegato* che Sofia ha "paura"? Viene usata la parola "paura" o dei sinonimi?

(50) La luce della luna adesso serve a *vedere meglio*.

(51) Il nostro eroe è un'eroina, Sofia, che decide di alzarsi e **andare nel mondo**. Anche se è sola (nella stanza, nell'edificio, nella città) e la situazione fa paura (la luce è ostile, nell'Ora delle Ombre si aggirano «esseri oscuri»), Sofia affronta la situazione e **agisce**.

(52) L'azione dell'eroe è rischiosa: non solo la situazione fa paura, ma si rischia di venire puniti se ci si alza dal letto.

Cercò a tastoni gli occhiali sulla sedia accanto al letto. Avevano spesse lenti con la montatura metallica, e senza Sofia non riusciva a distinguere quasi nulla.⁵³

Li mise, poi scivolò fuori dal letto e si avvicinò alla finestra in punta di piedi. Quando giunse alle tende, Sofia esitò. Aveva una gran voglia di strisciarcì sotto e di sporgersi dalla finestra per vedere⁵⁴ come appariva il mondo nell'Ora delle Ombre.

Stette di nuovo in ascolto. Silenzio di tomba. Il desiderio di guardar fuori si fece così forte che non poté resistere. In un attimo era scomparsa sotto le tende e guardava dalla finestra.

Sotto l'argentea luce lunare la strada del paese, che conosceva così bene, sembrava completamente diversa.

Le case apparivano sghembe, contorte, come in un racconto fantastico. Ogni cosa era pallida e spettrale, d'un biancore latteo.⁵⁵

Dall'altra parte della strada vide la bottega della signora Rance, dove si compravano bottoni, lana e elastico a metri. Ma anche la bottega sembrava irreale.

Sofia lasciò errare lo sguardo più lontano. E improvvisamente si sentì gelare. *Qualcosa risaliva la strada.*

Qualcosa di nero...

Qualcosa di grande...

*Una cosa enorme, magrissima e oscura.*⁵⁶

(53) Il personaggio ci viene presentato fisicamente: indossa gli occhiali. Il dettaglio degli occhiali accresce la **vulnerabilità** del personaggio (senza non vede «quasi nulla») e quindi ci è immediatamente più **simpatico** e vicino.

SPUNTI E DOMANDE

- Come vi immaginate Sofia? (L'unico dettaglio fisico che viene dato è il fatto che indossi gli occhiali, ma è interessante vedere come le sue azioni e i suoi comportamenti abbiano acceso l'immaginazione dei ragazzi. Se la immaginano piccola e vulnerabile? E perché, secondo loro, l'hanno immaginata proprio così?)
- C'è qualche ragazza che conoscete che le assomiglia?

(54) Sofia ha **paura** (esita), ma è anche **curiosa** e **attratta** dal rischio. Vuole conoscerlo, cioè affrontarlo e vincerlo.

(55) Torniamo a giocare con la luce: la luce della luna serve a *vedere meglio*, ma conserva un che di inquietante. È una luce che *distorce*: di notte, le cose che di giorno appaiono in un modo sembrano completamente diverse, estranee, inquietanti, quasi magiche.

(56) Il capitolo si interrompe in un punto che fa desiderare di sapere *cosa succederà dopo*. Questa tecnica si chiama **Cliffhanger**. Traducendo letteralmente, potremmo dire "appeso al dirupo": il capitolo o l'episodio si interrompe quando il personaggio si trova davanti a una situazione o a un momento difficile/emozionante (l'aereo sta precipitando, l'eroe deve prendere una decisione importante, sta per essere rivelato il vincitore della gara) e il pubblico muore dalla voglia di sapere *cosa succederà dopo*.

SPUNTI E DOMANDE

- Siete curiosi di sapere cosa ha visto Sofia?
- Che cosa potrebbe essere?
- È qualcosa di spaventoso o di emozionante?

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: "Descrivi una sera in cui non riuscivi a prendere sonno."

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

così universali da poter essere raccontate nei libri, e in più che si possono affrontare e raccontare. La lettura e la scrittura parlano di noi. Ci riguardano.

Chiarimenti

- › Non è necessario che sia un'esperienza spaventosa, come quella di Sofia. Si può non riuscire a dormire per molti motivi, ad esempio: il giorno dopo si parte per la gita scolastica e si è molto emozionati!
- › L'esperienza universale diventa particolare. Proprio perché ci sono molti motivi per non riuscire a dormire, i ragazzi devono sforzarsi di comunicare i loro, anche perché spesso sono legati a paure profonde. Come? **Show, don't tell**. Ricordiamo che non ci è stato detto a parole che Sofia aveva paura o che era inquieta: lo scrittore ci ha mostrato dettagli concreti che ci hanno raccontato la paura e l'inquietudine di Sofia. Lo stesso lavoro si può fare su altri sentimenti. Grazie a questo brano si può capire che le nostre paure sono comuni, anzi

Italo Calvino
L'avventura di due sposi
Gli amori difficili

01. Leggere

L'operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte, quello che finisce alle sei. Per rincasare aveva un lungo tragitto, che compiva in bicicletta nella bella stagione, in tram nei mesi piovosi e invernali. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po' prima alle volte un po' dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide.

Spesso i due rumori: il suono della sveglia e il passo di lui che entrava si sovrapponevano nella mente di Elide, raggiungendola in fondo al sonno, il sonno compatto della mattina presto che lei cercava di spremere ancora per qualche secondo col viso affondato nel guanciale. Poi si tirava su dal letto di strappo e già infilava

le braccia alla cieca nella vestaglia, coi capelli sugli occhi. Gli appariva così, in cucina, dove Arturo stava tirando fuori i recipienti vuoti dalla borsa che si portava con sé sul lavoro: il portavivande, il termos, e li posava sull'acquaio. Aveva già acceso il fornello e aveva messo su il caffè. Appena lui la guardava, a Elide veniva da passarsi una mano sui capelli, da spalancare a forza gli occhi, come se ogni volta si vergognasse un po' di questa prima immagine che il marito aveva di lei entrando in casa, sempre così in disordine, con la faccia mezz'addormentata. Quando due hanno dormito insieme è un'altra cosa, ci si ritrova al mattino a riaffiorare entrambi dallo stesso sonno, si è pari.

Alle volte invece era lui che entrava in camera a destarla, con la tazzina del caffè, un minuto prima che la sveglia suonasse; allora tutto era più naturale, la smorfia per uscire dal sonno prendeva una specie di dolcezza pigra, le braccia che s'alzavano per stirarsi, nude, finivano per cingere il collo di lui. S'abbracciavano. Arturo aveva indosso il giaccone impermeabile; a sentirselo vicino lei capiva il tempo che faceva: se pioveva o faceva nebbia o c'era neve, a secondo di com'era umido e freddo. Ma gli diceva lo stesso: – Che tempo fa? – e lui attaccava il suo solito brontolamento mezzo ironico, passando in rassegna gli inconvenienti che gli erano occorsi, cominciando dalla fine: il percorso in bici, il

tempo trovato uscendo di fabbrica, diverso da quello di quando c'era entrato la sera prima, e le grane sul lavoro, le voci che correivano nel reparto, e così via.

A quell'ora, la casa era sempre poco scaldata, ma Elide s'era tutta spogliata, un po' rabbrivendo, e si lavava, nello stanzino da bagno. Dietro veniva lui, più con calma, si spogliava e si lavava anche lui, lentamente, si toglieva di dosso la polvere e l'unto dell'officina. Così stando tutti e due intorno allo stesso lavabo, mezzo nudi, un po' intirizziti, ogni tanto dandosi delle spinte, togliendosi di mano il sapone, il dentifricio, e continuando a dire le cose che avevano da dirsi, veniva il momento della confidenza, e alle

volte, magari aiutandosi a vicenda a strofinarsi la schiena, s'insinuava una carezza, e si trovavano abbracciati.

Ma tutt'a un tratto Elide: – Dio! Che ora è già! – e correva a infilarsi il reggicalze, la gonna, tutto in fretta, in piedi, e con la spazzola già andava su e giù per i capelli, e sporgeva il viso allo specchio del comò, con le mollette strette tra le labbra. Arturo le veniva dietro, aveva acceso una sigaretta, e la guardava stando in piedi, fumando, e ogni volta pareva un po' impacciato, di dover stare lì senza poter fare nulla. Elide era pronta, infilava il cappotto nel corridoio, si davano un bacio, apriva la porta e già la si sentiva correre giù per le scale.

Arturo restava solo. Seguiva il rumore dei tacchi di Elide giù per i gradini, e quando non la sentiva più continuava a seguirla col pensiero, quel trotterellare veloce per il cortile, il portone, il marciapiede, fino alla fermata del tram. Il tram lo sentiva bene, invece: stridere, fermarsi, e lo sbattere della pedana a ogni persona che saliva. “Ecco, l'ha preso”, pensava, e vedeva sua moglie aggrappata in mezzo alla folla d'operai e operaie sull'”undici”, che la portava in fabbrica come tutti i giorni. Spegneva la cicca, chiudeva gli sportelli alla finestra, faceva buio, entrava in letto.

Il letto era come l'aveva lasciato Elide alzandosi, ma dalla parte sua, di

Arturo, era quasi intatto, come fosse stato rifatto allora. Lui si coricava dalla propria parte, per bene, ma dopo allungava una gamba in là, dov'era rimasto il calore di sua moglie, poi ci allungava anche l'altra gamba, e così a poco a poco si spostava tutto dalla parte di Elide, in quella nicchia di tepore che conservava ancora la forma del corpo di lei, e affondava il viso nel suo guanciale, nel suo profumo, e s'addormentava.

Quando Elide tornava, alla sera, Arturo già da un po' girava per le stanze: aveva acceso la stufa, messo qualcosa a cuocere. Certi lavori li faceva lui, in quelle ore prima di cena, come rifare il letto, spazzare un po', anche mettere a bagno la roba da

lavare. Elide poi trovava tutto malfatto, ma lui a dir la verità non ci metteva nessun impegno in più: quello che lui faceva era solo una specie di rituale per aspettare lei, quasi un venirle incontro pur restando tra le pareti di casa, mentre fuori s'accendevano le luci e lei passava per le botteghe in mezzo a quell'animazione fuori tempo dei quartieri dove ci sono tante donne che fanno la spesa alla sera.

Alla fine sentiva il passo per la scala, tutto diverso da quello della mattina, adesso appesantito, perché Elide saliva stanca dalla giornata di lavoro e carica della spesa. Arturo usciva sul pianerottolo, le prendeva di mano la sporta, entravano parlando. Lei si buttava

su una sedia in cucina, senza togliersi il cappotto, intanto che lui levava la roba dalla sporta. Poi: – Su, diamoci un indirizzo, – lei diceva, e s'alzava, si toglieva il cappotto, si metteva in veste da casa. Cominciavano a preparare da mangiare: cena per tutt'e due, poi la merenda che si portava lui in fabbrica per l'intervallo dell'una di notte, la colazione che doveva portarsi in fabbrica lei l'indomani, e quella da lasciare pronta per quando lui l'indomani si sarebbe svegliato.

Lei un po' sfaccendava un po' si sedeva sulla seggiola di paglia e diceva a lui cosa doveva fare. Lui invece era l'ora in cui era riposato, si dava attorno, anzi voleva far tutto lui, ma sempre un po' distratto, con la

testa già ad altro. In quei momenti lì, alle volte arrivavano sul punto di urtarsi, di dirsi qualche parola brutta, perché lei lo avrebbe voluto più attento a quello che faceva, che ci mettesse più impegno, oppure che fosse più attaccato a lei, le stesse più vicino, le desse più consolazione. Invece lui, dopo il primo entusiasmo perché lei era tornata, stava già con la testa fuori di casa, fissato nel pensiero di far presto perché doveva andare.

Apparecchiata tavola, messa tutta la roba pronta a portata di mano per non doversi più alzare, allora c'era il momento dello struggimento che li pigliava tutti e due d'averne così poco tempo per stare insieme, e quasi non riuscivano a portarsi il

cucchiaino alla bocca, dalla voglia che avevano di star lì a tenersi per mano.

Ma non era ancora passato tutto il caffè e già lui era dietro la bicicletta a vedere se ogni cosa era in ordine. S'abbracciavano. Arturo sembrava che solo allora capisse com'era morbida e tiepida la sua sposa. Ma si caricava sulla spalla la canna della bici e scendeva attento le scale.

Elide lavava i piatti, riguardava la casa da cima a fondo, le cose che aveva fatto il marito, scuotendo il capo. Ora lui correva le strade buie, tra i radi fanali, forse era già dopo il gasometro. Elide andava a letto, spegneva la luce. Dalla propria parte, coricata, strisciava un piede verso il posto di suo marito, per cercare

il calore di lui, ma ogni volta s'accorgeva che dove dormiva lei era più caldo, segno che anche Arturo aveva dormito lì, e ne provava una grande tenerezza.

L'operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte, quello che finisce alle sei. Per rincasare aveva un lungo tragitto, che compiva in bicicletta nella bella stagione, in tram nei mesi piovosi e invernali. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po' prima alle volte un po' dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide.⁵⁷ Spesso i due rumori: il suono della sveglia e il passo di lui che entrava si sovrapponevano nella mente di Elide, raggiungendola in fondo al sonno, il sonno compatto della mattina presto che lei cercava di spremere ancora per qualche secondo col viso affondato nel guanciaie. Poi si tirava su dal letto di strappo e già infilava le braccia alla cieca nella vestaglia, coi capelli sugli occhi.⁵⁸ Gli appariva così, in cucina, dove Arturo stava tirando fuori i recipienti vuoti dalla borsa che si portava con sé sul lavoro: il portavivande, il termos, e li posava sull'acquaio. Aveva già acceso il fornello e aveva messo su il caffè. Appena lui la guardava, a Elide veniva da passarsi una mano sui capelli, da spalancare a forza gli occhi, come se ogni volta si vergognasse un po' di questa prima immagine che il marito aveva di lei entrando in casa, sempre così in disordine, con la faccia mezz'addormentata.

(57) Il racconto ha inizio in maniera precisa: il personaggio (nome e cognome) svolge un'attività (tornare a casa) con certe precise modalità (in bicicletta d'estate, in tram d'inverno), addirittura con un orario che spacca il secondo, come in una prigione o, appunto, in fabbrica. Dopo tre righe e mezzo di introduzione, però, lo scrittore ci piazza **nel corpo** di Elide, una giovane donna che si sta svegliando.

(58) Siamo completamente immersi nel **punto di vista** di Elide e notiamo subito come "punto di vista" sia un termine riduttivo: sarebbe più corretto definirlo **punto di vita**, perché noi lettori percepiamo il filtro di Elide con tutto il corpo. L'udito (i passi di Arturo e il trillo della sveglia), il tatto (la faccia affondata nel cuscino, la sensazione avvolgente del sonno pesante, quella di "strappo" del brusco risveglio, i capelli in faccia) e più in là anche l'olfatto (l'odore della giacca di Arturo). Elide compare sulla soglia tra sonno e veglia, tra casa e fuori.

SPUNTI E DOMANDE

› Quanti dei cinque sensi vengono utilizzati per descrivere il risveglio di Elide?

(Nota: alcune sensazioni sono difficili da etichettare.

È davvero "tatto" la sensazione avvolgente del sonno pesante o quella brusca di un risveglio improvviso?

Eppure, grazie allo **show don't tell**, riusciamo a percepire sulla nostra pelle e nel nostro corpo anche ciò che sembra impossibile da categorizzare con le parole.)

› Che cosa vi fa pensare il nome Elide? Qualcuno sa che cosa vuol dire "elide"?

(Nota: vuol dire "cancella", "fa svanire qualcosa": tutto il racconto è giocato sul rapporto tra ciò che c'è, cioè appare, e quello che non c'è più, perché se ne è andato, è scomparso.)

Quando due hanno dormito insieme è un'altra cosa, ci si ritrova al mattino a riaffiorare entrambi dallo stesso sonno, si è pari.⁵⁹

Alle volte invece era lui che entrava in camera a destarla, con la tazzina del caffè, un minuto prima che la sveglia suonasse; allora tutto era più naturale, la smorfia per uscire dal sonno prendeva una specie di dolcezza pigra, le braccia che s'alzavano per stirarsi, nude, finivano per cingere il collo di lui. S'abbracciavano.

Arturo aveva indosso il giaccone impermeabile; a sentirselo vicino lei capiva il tempo che faceva: se pioveva o faceva nebbia o c'era neve, a secondo di com'era umido e freddo.

Ma gli diceva lo stesso: – Che tempo fa? – e lui attaccava il suo solito

brontolamento mezzo ironico, passando in rassegna gli inconvenienti che gli erano occorsi, cominciando dalla fine: il percorso in bici, il tempo trovato uscendo di fabbrica, diverso da quello di quando c'era entrato la sera prima, e le grane sul lavoro, le voci che correivano nel reparto, e così via.

A quell'ora, la casa era sempre poco scaldata,⁶⁰ ma Elide s'era tutta spogliata, un po' rabbrivendo, e si lavava, nello stanzino da bagno.

Dietro veniva lui, più con calma, si spogliava e si lavava anche lui, lentamente, si toglieva di dosso la polvere e l'unto dell'officina.⁶¹

(59) Questo è un *commento* da **narratore esterno**.

Non appartiene né a Elide né ad Arturo. Viene quindi da chiedersi: chi è il narratore? È un narratore onnisciente? Dove si trova, nello spazio? Risponderemo dopo a questa domanda, a lettura conclusa.

SPUNTI E DOMANDE

➤ Secondo voi, chi fa questo commento? Elide, Arturo, o qualcun altro?

(Nota: Potete già buttare lì la domanda "chi è il narratore?" e tirare le fila del discorso più avanti.)

(60) Siamo ancora ben saldi nel punto di vita di Elide. Siamo usciti dal letto e sentiamo il freddo. Il freddo ci fa sentire vulnerabili. Senza spiegarlo apertamente, si fa vedere che la casa è modesta. Non sono ricchi.

(61) Trovarci nel corpo di Elide ci fa percepire il corpo di Arturo attraverso il corpo di Elide: lo sentiamo più grande, una presenza solida alle nostre spalle, noi che invece ci troviamo in un corpo piccolo e infreddolito. L'odore di polvere e officina ha contemporaneamente qualcosa di forte, ma anche di fastidioso, di estraneo alla casa, all'odore di letto e cena scaldata. Quella di Arturo è un'irruzione.

Così stando tutti e due intorno allo stesso lavabo, mezzo nudi, un po' intirizziti, ogni tanto dandosi delle spinte, togliendosi di mano il sapone, il dentifricio, e continuando a dire le cose che avevano da dirsi, veniva il momento della confidenza, e alle volte, magari aiutandosi a vicenda a strofinarsi la schiena, s'insinuava una carezza, e si trovavano abbracciati.⁶² Ma tutt'a un tratto Elide: – Dio! Che ora è già! – e correva a infilarsi il reggicalze, la gonna, tutto in fretta, in piedi, e con la spazzola già andava su e giù per i capelli, e sporgeva il viso allo specchio del comò, con le mollette strette tra le labbra. Arturo le veniva dietro, aveva acceso una sigaretta, e la guardava stando in piedi, fumando, e ogni volta pareva un po'

impacciato, di dover stare lì senza poter fare nulla. Elide era pronta, infilava il cappotto nel corridoio, si davano un bacio, apriva la porta e già la si sentiva correre giù per le scale. Arturo restava solo. Seguiva il rumore dei tacchi di Elide giù per i gradini, e quando non la sentiva più continuava a seguirla col pensiero, quel trotterellare veloce per il cortile, il portone, il marciapiede, fino alla fermata del tram. Il tram lo sentiva bene, invece: stridere, fermarsi, e lo sbattere della pedana a ogni persona che saliva. “Ecco, l'ha preso”, pensava, e vedeva sua moglie aggrappata in mezzo alla folla d'operai e operaie sull'”undici”, che la portava in fabbrica come tutti i giorni. Spegneva la cicca, chiudeva gli sportelli alla finestra, faceva buio, entrava in letto.⁶³

(62) Questo paragrafo si trova al centro del racconto.

La storia parla di due personaggi, un uomo e una donna, un marito e una moglie, che hanno orari di lavoro che gli impediscono di stare insieme come una coppia normale: lui lavora di notte e dorme di giorno, lei lavora di giorno e dorme di notte. Sono come il sole e la luna. I loro incontri sono brevi e si svolgono all'alba e al tramonto, quando uno dei due torna e l'altro sta per andarsene. Al centro del racconto, lo scrittore mette **un momento di incontro e di tenerezza**, «il momento della confidenza». Quello che descrive è un momento erotico di abbraccio amoroso, un contatto che i due personaggi possono avere dopo essere stati costretti a stare separati, perché se non si toccassero mai forse anche il loro amore svanirebbe.

(63) Dopo il loro contatto, il **punto di vista** è slittato. Ora ci troviamo nel punto di vista di Arturo. Abbiamo cominciato il racconto nel corpo di Elide che si svegliava, ora siamo nel corpo di Arturo che va a dormire perché Elide (Elide) è andata via, svanita nella fabbrica. Notate il gioco di simmetrie e di complementarità:

- › Elide lavora di giorno, Arturo lavora di notte;
- › Elide si sveglia con i rumori di Arturo che torna dal lavoro, Arturo va a dormire con i rumori di Elide che va al lavoro.

Come quando ci trovavamo nel corpo di Elide, anche il corpo di Arturo non si limita al senso della vista; anzi, Arturo riesce a seguire l'uscita di Elide anche molto dopo che non è più in grado di vederla, e addirittura dopo che non è più in grado di sentirla, perché riesce a *immaginarla*. Lo sguardo di Arturo vaga per la casa, e ce la mostra.

SPUNTI E DOMANDE

- › Fate in modo che siano i ragazzi a trovare tutte le simmetrie nascoste in questo racconto: uomo/donna, marito/moglie, notte/giorno, tramonto/alba, fuori/dentro, fabbrica/casa, Elide sente i rumori di Arturo quando torna/Arturo sente i rumori di Elide quando se ne va... ce ne saranno altre più avanti.

Il letto era come l'aveva lasciato Elide alzandosi, ma dalla parte sua, di Arturo, era quasi intatto, come fosse stato rifatto allora. Lui si coricava dalla propria parte, per bene, ma dopo allungava una gamba in là, dov'era rimasto il calore di sua moglie, poi ci allungava anche l'altra gamba, e così a poco a poco si spostava tutto dalla parte di Elide, in quella nicchia di tepore che conservava ancora la forma del corpo di lei, e affondava il viso nel suo guanciale, nel suo profumo, e s'addormentava.⁶⁴

Quando Elide tornava, alla sera, Arturo già da un po' girava per le stanze: aveva acceso la stufa, messo qualcosa a cuocere. Certi lavori li faceva lui, in quelle ore prima di cena, come rifare il letto, spazzare un po', anche mettere a bagno la roba da lavare. Elide poi

trovava tutto malfatto, ma lui a dir la verità non ci metteva nessun impegno in più: quello che lui faceva era solo una specie di rituale per aspettare lei, quasi un venirle incontro pur restando tra le pareti di casa, mentre fuori s'accendevano le luci e lei passava per le botteghe in mezzo a quell'animazione fuori tempo dei quartieri dove ci sono tante donne che fanno la spesa alla sera.⁶⁵

(64) Il letto è l'elemento che rappresenta la mancanza dell'altro e la difficoltà dell'amore. Rappresenta, cioè, quello che in narratologia si chiama **correlativo oggettivo**: quell'oggetto, situazione o catena di eventi che possono «trasformarsi nella formula di un'emozione particolare», stando alla definizione di Thomas Eliot. In altre parole, è l'elemento della narrazione che lo scrittore ha caricato emotivamente per scatenare nel lettore una risposta emotiva. **Non è necessario dare ai ragazzi questa definizione da dizionario**, un sintagma che probabilmente non rimarrà loro molto impresso; fate notare invece **l'importanza centrale che assume il letto** in questa vicenda, sia da un punto di vista concreto che simbolico. Una storia d'amore che si svolge in una piccola casa e dove c'è un piccolo letto: i due amanti non possono dormire insieme (un gesto di intensa intimità) ma trovano il modo di toccarsi e incontrarsi anche quando sono lontani, ritrovando il calore l'uno dell'altra sul materasso. Il letto è il luogo dove concretamente e simbolicamente riposa la mancanza dell'altro.

(65) Un'altra possibile simmetria: Elide esce di casa ed entra nella folla indistinta di operai e operaie (il singolo diventa massa)/Elide entra in casa ed esce dalla folla di donne che a quell'ora fanno la spesa (la massa diventa singolo). È interessante notare che la fabbrica non compare mai, non è descritta, è come una nebbia mostruosa che inghiotte la casa, di cui tutto è descritto nel dettaglio.

Alla fine sentiva il passo per la scala, tutto diverso da quello della mattina, adesso appesantito, perché Elide saliva stanca dalla giornata di lavoro e carica della spesa.⁶⁶ Arturo usciva sul pianerottolo, le prendeva di mano la sporta, entravano parlando. Lei si buttava su una sedia in cucina, senza togliersi il cappotto, intanto che lui levava la roba dalla sporta. Poi: – Su, diamoci un indirizzo, – lei diceva, e s'alzava, si toglieva il cappotto, si metteva in veste da casa. Cominciavano a preparare da mangiare: cena per tutt'e due, poi la merenda che si portava lui in fabbrica per l'intervallo dell'una di notte, la colazione che doveva portarsi in fabbrica lei l'indomani, e quella da lasciare pronta per quando

lui l'indomani si sarebbe svegliato. Lei un po' sfaccendava un po' si sedeva sulla seggiola di paglia e diceva a lui cosa doveva fare. Lui invece era l'ora in cui era riposato, si dava attorno, anzi voleva far tutto lui, ma sempre un po' distratto, con la testa già ad altro. In quei momenti lì, alle volte arrivavano sul punto di urtarsi, di dirsi qualche parola brutta, perché lei lo avrebbe voluto più attento a quello che faceva, che ci mettesse più impegno, oppure che fosse più attaccato a lei, le stesse più vicino, le desse più consolazione. Invece lui, dopo il primo entusiasmo perché lei era tornata, stava già con la testa fuori di casa, fissato nel pensiero di far presto perché doveva andare.⁶⁷

(66) Altra possibile simmetria: il passo frettoloso e svelto di Elide quando esce per andare a lavorare/il passo stanco e appesantito dalla giornata quando torna dal lavoro.

(67) Un altro momento di incontro, come quello che abbiamo visto avvenire la mattina nel bagno: la stessa situazione, ma al suo opposto. Prima eravamo nel punto di vista di Elide che si sveglia e sente Arturo tornare a casa; i due si incontrano **nel bagno in un momento di tenerezza** («il momento della confidenza»); usciamo dal punto di vista di Elide, che va a lavorare, ed entriamo in quello di Arturo, che va a dormire; Arturo si sveglia e sente Elide tornare a casa; i due si incontrano **in cucina in un momento di nervosismo**.

Apparecchiata tavola, messa tutta la roba pronta a portata di mano per non doversi più alzare, allora c'era il momento dello struggimento che li pigliava tutti e due d'avere così poco tempo per stare insieme, e quasi non riuscivano a portarsi il cucchiaino alla bocca, dalla voglia che avevano di star lì a tenersi per mano. Ma non era ancora passato tutto il caffè e già lui era dietro la bicicletta a vedere se ogni cosa era in ordine. S'abbracciavano. Arturo sembrava che solo allora capisse com'era morbida e tiepida la sua sposa. Ma si caricava sulla spalla la canna della bici e scendeva attento le scale. Elide lavava i piatti,⁶⁸ riguardava la casa da cima a fondo, le cose che aveva fatto il marito, scuotendo il capo. Ora lui correva

le strade buie, tra i radi fanali, forse era già dopo il gasometro.⁶⁹ Elide andava a letto, spegneva la luce. Dalla propria parte, coricata, strisciava un piede verso il posto di suo marito, per cercare il calore di lui, ma ogni volta s'accorgeva che dove dormiva lei era più caldo, segno che anche Arturo aveva dormito lì, e ne provava una grande tenerezza.⁷⁰

(68) Quando Arturo esce di casa, torniamo nel corpo di Elide.

(69) Altra possibile simmetria: come Arturo ha immaginato Elide salire sul tram e immergersi nella folla di operai e operaie, Elide immagina Arturo sfrecciare con la bici lungo il solito percorso verso la fabbrica.

(70) Il racconto si chiude sul letto. Da notare, anche in questo caso, la stessa situazione che si è presentata dopo il momento di tenerezza. Dopo l'incontro in bagno, Arturo usa il calore lasciato dal corpo di Elide sul materasso per trattenerne la sensazione su di sé; Elide, dopo l'incontro in cucina, utilizza lo stesso oggetto e nello stesso modo, ma quasi per fare pace col marito dopo il momento di nervosismo.

Suggerimenti

Il viaggio dell'eroe... oppure no?

Il racconto ha una struttura molto particolare. Il titolo del racconto è *L'avventura di due sposi* e la parola "avventura" ci fa subito pensare al movimento classico del **Viaggio dell'eroe**: un eroe parte per una missione, la storia si sviluppa in tre atti e alla fine l'eroe o ha successo o viene sconfitto. In questo caso, invece, il movimento è completamente diverso:

- 1) Cominciamo nel punto di vista/vita di Elide che si sveglia mentre Arturo torna a casa dal lavoro.
- 2) I due hanno un momento di incontro e di tenerezza in bagno.
- 3) Ma non c'è tempo, Elide deve andare a lavorare. Lasciamo il punto di vista di Elide che corre in fabbrica ed entriamo in quello di Arturo, che va a dormire cercando il calore della moglie nel letto.
- 4) Arturo si sveglia ed Elide torna a casa dal lavoro. C'è un momento di incontro e nervosismo in cucina.
- 5) Ma non c'è tempo, Arturo deve andare a lavorare. Lasciamo il punto di vista di Arturo che sfreccia in fabbrica in bicicletta e torniamo in quello di Elide, che va a dormire cercando il calore del marito nel letto.

Questo è un racconto di *meccanismo*. La storia è costruita sull'equilibrio di questi incontri e

allontanamenti continui, come due magneti che prima si attraggono e poi si respingono.

Ai ragazzi potete chiedere di trovare tutte le simmetrie di questo racconto. Ve ne riportiamo alcune, ma è un elenco sempre aperto e difficile da esaurire, perché a ogni lettura si può vedere qualcosa di nuovo:

- › Maschio/femmina e marito/moglie
- › Arturo lavora di notte e dorme di giorno/Elide dorme di notte e lavora di giorno
- › Arturo cerca il calore di Elide nel letto e dorme dal lato di lei/Elide cerca il calore di Arturo nel letto ma capisce che lui ha dormito dal suo lato
- › Nel bagno c'è un momento di incontro e di tenerezza/In cucina c'è un momento di incontro e di nervosismo
- › Arturo immagina Elide prendere il tram e andare in fabbrica, inghiottita dalla folla di operai e operaie/Elide immagina Arturo sfrecciare in bicicletta verso la fabbrica
- › Elide si sveglia con i rumori di Arturo che torna/Arturo va a dormire con i rumori di Elide che se ne va

Punto di vista/vita

Il racconto passa dal punto di vita di Elide a quello di Arturo, per poi tornare a quello di Elide. C'è tuttavia un

momento in cui appare, rapidamente, il commento di un narratore esterno e che non appartiene né a Elide né ad Arturo:

«Quando due hanno dormito insieme è un'altra cosa, ci si ritrova al mattino a riaffiorare entrambi dallo stesso sonno, si è pari».

Ci siamo chiesti a chi appartenga questo commento e la risposta è: al narratore. Ma il narratore dove si trova? È un narratore onnisciente? Non proprio, perché, se ci facciamo caso, non è in grado di seguire né Arturo né Elide una volta che sono usciti di casa. Del tragitto da casa al lavoro i due possono immaginare soltanto cosa faccia l'altro, ma non è il narratore a seguirli con lo sguardo onnisciente. Potremmo quindi dire che il narratore, in questo racconto, si trovi "nella casa". Esso vede solo quello che succede nella casa, è come se fosse la casa stessa che osserva questo amore impossibile (perché uno vive di giorno e l'altro di notte) e li osserva con oggettività, senza sentimentalismo, ma con grande affetto.

Per guidare i ragazzi in questa realizzazione, potete chiedere a fine lettura:

- › Chi è il narratore?
- › Si tratta di un narratore onnisciente, secondo voi?
- › Perché sì? Perché no?

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: "Scrivi una scena d'amore o tenerezza senza che i personaggi si tocchino".

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

Chiarimenti

Non è necessario che si tratti di amore romantico; l'amore ha molte forme e molti linguaggi, possono parlare di amici, familiari, parenti, persino di animali domestici.

Possibili varianti:

"Scrivi una scena d'amore/tenerezza da entrambi i punti di vista/vita dei personaggi coinvolti";

"Scrivi una scena d'amore/tenerezza dove un oggetto o un luogo hanno un'importanza fondamentale".

Johann Peter Hebel
Ricongiungimento insperato
Tesoretto dell'Amico di casa
renano

01. Leggere

A Falun, in Svezia, ben cinquanta e passa anni fa, un giovane minatore baciò la sua fresca e graziosa fidanzata, e le disse: «A Santa Lucia il nostro amore verrà benedetto dalla mano del sacerdote. Allora saremo marito e moglie, e ci costruiremo il nostro piccolo nido». «E pace e amore vi dimoreranno», disse con un sorriso incantevole la bella fidanzata, «perché tu sei il mio solo e unico bene, e senza di te preferirei stare nella tomba che in ogni altro luogo». Ma allorché, davanti all'immagine di Santa Lucia, il parroco per la seconda volta domandò in chiesa «se alcuno è ora a conoscenza di un qualche impedimento a che queste due persone possano essere congiunte in matrimonio», la Morte

si presentò. Poiché quando il mattino seguente il giovane passò davanti alla casa della fidanzata nel suo vestito nero di minatore (i minatori indossano sempre il loro abito funebre), bussò sì un'altra volta alla sua finestra per augurarle il buongiorno, ma più non ripassò per augurarle la buonasera. Giammai tornò dal pozzo, ed ella gli orlò invano, quel medesimo mattino, una sciarpa nera con il bordo rosso per il giorno delle nozze; e non vedendolo più la ripose, e pianse su di lui e mai lo dimenticò. Frattanto la città di Lisbona in Portogallo fu distrutta da un terremoto, e la guerra dei sette anni cessò, e l'imperatore Francesco I morì, e l'ordine dei Gesuiti fu soppresso e la Polonia spartita, e

l'imperatrice Maria Teresa morì, e lo Struensee venne giustiziato, l'America si liberò, e le potenze francese e spagnola coalizzate non riuscirono a conquistare Gibilterra. I turchi rinchiusero il generale Stein nella caverna di Veterani in Ungheria, e anche l'imperatore Giuseppe morì. Il re Gustavo di Svezia conquistò la Finlandia russa, e la Rivoluzione Francese e la lunga guerra ebbero inizio, e l'imperatore Leopoldo II finì anch'egli nella tomba. Napoleone conquistò la Prussia, e gl'inglesi bombardarono Copenaghen, e i contadini seminarono e falciarono. Il mugnaio macinò e i fabbri martellarono, e i minatori scavarono nella loro officina sotterranea in cerca di filoni di metallo.

Ma quando quelli di Falun, nell'anno 1809, poco prima o poco dopo San Giovanni, vollero scavare un'apertura tra due pozzi, ad almeno trecento braccia di profondità, riportarono alla luce, da un ammasso di detriti e di acqua vetriolosa, il cadavere di un giovane che, pur essendo completamente imbevuto di solfato di ferro, era per altro intatto e non decomposto, tanto da poterne riconoscere perfettamente ancora i tratti del volto e l'età, come se fosse morto un'ora prima, sul lavoro. Recuperata la salma in superficie, padre e madre, amici e conoscenti erano già morti da molto tempo, e nessuno poté riconoscere il giovane dormiente o sapere qualcosa della sua disgrazia, finché arrivò

la vecchia fidanzata del minatore che un giorno era andato al suo turno di lavoro e mai più ne era tornato. Grigia e tutta rattrappita, ella giunse sul luogo appoggiandosi ad una gruccia e riconobbe il fidanzato; e, più rapita dalla gioia che con dolore, si prosternò sull'amata spoglia, e soltanto dopo essersi ripresa da una lunga e appassionata commozione dei sensi: «È il mio fidanzato», disse infine, «che ho rimpianto per cinquant'anni e che Dio mi concede di rivedere un'ultima volta prima della mia fine. Otto giorni avanti le nozze stabilite è sceso sottoterra e non è più risalito». Allora l'animo di tutti gli astanti fu afferrato dalla tristezza e dalle lacrime alla vista della fidanzata d'un tempo nelle sembianze della

vecchia debole e avvizzita, e a quella del promesso sposo tuttora nella sua bellezza giovanile, e di come nel petto della donna, dopo 50 anni, la fiamma dell'antico amore si risvegliasse. Ma egli non riaprì le labbra al sorriso, né gli occhi al gesto del riconoscersi, e infine ella lo fece trasportare dai minatori nella propria stanzetta, come la sola persona che gli appartenesse e l'unica ad avere un diritto su di lui, fintanto che la tomba non fosse approntata nel cimitero. L'indomani, quando la fossa fu scavata nel cimitero e i minatori vennero a prenderlo, ella aprì un piccolo scrigno, gli avvolse la sciarpa di seta nera con i ricami rossi al collo, e poi l'accompagnò con l'abito della domenica, come se

fosse stato il giorno delle loro nozze e non quello del suo funerale. E mentre al cimitero lo calavano nella fossa, disse: «Dormi in pace adesso, un giorno ancora o forse dieci, in questo fresco letto nuziale, e non ti sembri lungo il tempo. Mi restano soltanto poche cose da fare, e presto verrò, presto sarà di nuovo giorno. Ciò che la terra ha già una volta reso, una seconda non lo tratterrà», ella disse allontanandosi e volgendo un altro sguardo dietro di sé.

A Falun, in Svezia, ben cinquanta e passa anni fa, un giovane minatore baciò la sua fresca e graziosa fidanzata,⁷¹ e le disse: «A Santa Lucia il nostro amore verrà benedetto dalla mano del sacerdote. Allora saremo marito e moglie, e ci costruiremo il nostro piccolo nido». «E pace e amore vi dimoreranno», disse con un sorriso incantevole la bella fidanzata, «perché tu sei il mio solo e unico bene, e senza di te preferirei stare nella tomba che in ogni altro luogo». Ma allorché, davanti all'immagine di Santa Lucia, il parroco per la seconda volta domandò in chiesa «se alcuno è ora a conoscenza di un qualche impedimento a che queste due persone possano essere congiunte in matrimonio», la Morte

si presentò. Poiché quando il mattino seguente il giovane passò davanti alla casa della fidanzata nel suo vestito nero di minatore (i minatori indossano sempre il loro abito funebre), bussò sì un'altra volta alla sua finestra per augurarle il buongiorno, ma più non ripassò per augurarle la buonasera. Giammai tornò dal pozzo, ed ella gli orlò invano, quel medesimo mattino, una sciarpa nera con il bordo rosso per il giorno delle nozze; e non vedendolo più la ripose, e pianse su di lui e mai lo dimenticò.

(71) Il registro di questo racconto è quasi quello della **fiaba**, ma è già *oltre la fiaba*. Potrebbe cominciare con "C'era una volta": "C'era una volta un minatore che un bel giorno baciò la sua fidanzata e disse...". Invece qui la storia viene collocata geograficamente («A Falun, in Svezia») e nel tempo («cinquanta e passa anni fa»). È un racconto in cui si esce dalla fiaba, dove il tempo storico e lo spazio geografico sono indefiniti, e si entra nella letteratura. Allo stesso modo «il giovane minatore» e la sua «fresca e graziosa fidanzata» hanno un grado di definizione maggiore dei personaggi delle fiabe, che in grande maggioranza erano re, regine, principi e principesse, perché prima del Settecento, a parte grandi eccezioni come le novelle di Giovanni Boccaccio, la storia delle persone comuni non veniva raccontata.

SPUNTI E DOMANDE

- Secondo voi, questo racconto assomiglia a una fiaba? Se sì, perché? Se no, perché?
- Qual è, secondo voi, la differenza tra fiaba e racconto?

Frattanto⁷² la città di Lisbona in Portogallo fu distrutta da un terremoto, e la guerra dei sette anni cessò, e l'imperatore Francesco I morì, e l'ordine dei Gesuiti fu soppresso e la Polonia spartita, e l'imperatrice Maria Teresa morì, e lo Struensee venne giustiziato, l'America si liberò, e le potenze francese e spagnola coalizzate non riuscirono a conquistare Gibilterra. I turchi rinchiusero il generale Stein nella caverna di Veterani in Ungheria, e anche l'imperatore Giuseppe morì. Il re Gustavo di Svezia conquistò la Finlandia russa, e la Rivoluzione Francese e la lunga guerra ebbero inizio, e l'imperatore Leopoldo II finì anch'egli nella tomba. Napoleone

conquistò la Prussia, e gl'inglesi bombardarono Copenaghen, e i contadini seminarono e falciarono. Il mugnaio macinò e i fabbri martellarono, e i minatori scavarono nella loro officina sotterranea in cerca di filoni di metallo.⁷³ Ma quando quelli di Falun, nell'anno 1809, poco prima o poco dopo San Giovanni, vollero scavare un'apertura tra due pozzi, ad almeno trecento braccia di profondità, riportarono alla luce, da un ammasso di detriti e di acqua vetriolosa, il cadavere di un giovane che, pur essendo completamente imbevuto di solfato di ferro, era per altro intatto e non decomposto, tanto da poterne riconoscere perfettamente ancora i tratti del volto e l'età, come se fosse morto un'ora prima, sul lavoro.⁷⁴


(72) Con quel «frattanto», irrompe il tempo storico nella piccola storia di questi due fidanzati innamorati. La loro vicenda individuale viene inscritta nello scorrere della Storia in cui, a differenza che nella fiaba, i re e le guerre hanno nomi precisi.

(73) Il racconto comincia con una piccola storia, quella del minatore e della sua fidanzata; poi entra la grande Storia, quella con la S maiuscola, con una panoramica vertiginosa e velocissima di avvenimenti che scorre sopra le teste dei personaggi; il mondo cambia, le guerre iniziano e finiscono, i re muoiono e vengono incoronati, e poi, all'improvviso, ecco uno **zoom** che ci riporta alle storie piccole, ai minatori e ai mugnai, ai contadini e ai fabbri. Il linguaggio cinematografico, che è stato inventato molti anni dopo, ha attinto a piene mani dalle tecniche narratologiche della scrittura.

(74) Questo racconto si trova in bilico tra la fiaba e la letteratura moderna. Il corpo del minatore, ritrovato intatto come se fosse morto un'ora prima, è conservato perfetto come quello della Bella Addormentata o di Biancaneve nella bara di cristallo. Nelle fiabe, però, non c'è bisogno di alcuna spiegazione scientifica, mentre in questo racconto sì. Siamo già nell'Illuminismo, e il *Tesoretto* istruiva i contadini nell'uso della scienza per ragionare. È interessante perché in qualche modo ci dice che il meraviglioso della narrazione è al di là della scienza: non c'è spiegazione scientifica che possa neutralizzare la magia dell'amore e della morte.

Recuperata la salma in superficie, padre e madre, amici e conoscenti erano già morti da molto tempo, e nessuno poté riconoscere il giovane dormiente o sapere qualcosa della sua disgrazia, finché arrivò la vecchia fidanzata del minatore che un giorno era andato al suo turno di lavoro e mai più ne era tornato. Grigia e tutta rattrappita, ella giunse sul luogo appoggiandosi ad una croccia e riconobbe il fidanzato; e, più rapita dalla gioia che con dolore, si prosternò sull'amata spoglia, e soltanto dopo essersi ripresa da una lunga e appassionata commozione dei sensi: «È il mio fidanzato», disse infine, «che ho rimpianto per cinquant'anni e che Dio mi concede di rivedere un'ultima volta prima

della mia fine. Otto giorni avanti le nozze stabilite è sceso sottoterra e non è più risalito». Allora l'animo di tutti gli astanti fu afferrato dalla tristezza e dalle lacrime alla vista della fidanzata d'un tempo nelle sembianze della vecchia debole e avvizzita, e a quella del promesso sposo tuttora nella sua bellezza giovanile, e di come nel petto della donna, dopo 50 anni, la fiamma dell'antico amore si risvegliasse. Ma egli non riaprì le labbra al sorriso, né gli occhi al gesto del riconoscersi, e infine ella lo fece trasportare dai minatori nella propria stanzetta, come la sola persona che gli appartenesse e l'unica ad avere un diritto su di lui, fintanto che la tomba non fosse approntata nel cimitero. L'indomani,



quando la fossa fu scavata nel cimitero e i minatori vennero a prenderlo, ella aprì un piccolo scrigno, gli avvolse la sciarpa di seta nera con i ricami rossi al collo, e poi l'accompagnò con l'abito della domenica, come se fosse stato il giorno delle loro nozze e non quello del suo funerale. E mentre al cimitero lo calavano nella fossa, disse: «Dormi

in pace adesso, un giorno ancora o forse dieci, in questo fresco letto nuziale, e non ti sembri lungo il tempo. Mi restano soltanto poche cose da fare, e presto verrò, presto sarà di nuovo giorno. Ciò che la terra ha già una volta reso, una seconda non lo tratterrà», ella disse allontanandosi e volgendo un altro sguardo dietro di sé.

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: "Scrivi di come si sono conosciuti i tuoi genitori/i tuoi nonni, oppure di come hai conosciuto il tuo fidanzato/tua fidanzata."

Oppure:

"Scrivi di come si sono conosciuti [coppia a scelta] come se fosse una fiaba."

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

Julio Cortázar
Lettera a una signorina a Parigi
Bestiario

01. Leggere

Andrée, io non volevo venire ad abitare nel suo appartamento di via Suipacha. Non tanto per i coniglietti, piuttosto perché mi addolora entrare in un ordine chiuso, costruito ormai fin nelle più sottili maglie dell'aria, quelle che in casa sua preservano la musica della lavanda, il volo di un piumino per la cipria, il gioco del violino con la viola nel quartetto di Rarà. Mi amareggia entrare in un ambito dove qualcuno che vive in modo preciso e raffinato ha disposto tutto come in una reiterazione visibile della propria anima, qui i libri (da una parte in spagnolo, dall'altra in inglese e in francese), lì i cuscini verdi, in questo preciso punto del tavolino il portacenere di cristallo

che sembra il frammento di una bolla di sapone, e sempre un profumo, un suono, un crescere di piante, una fotografia dell'amico morto, rituale di vassoi del tè e mollette per lo zucchero... Oh, cara Andrée, com'è difficile opporsi, anche accettandolo con l'intera sottomissione del proprio essere, all'ordine minuzioso che una donna instaura nel luogo della sua lieve residenza. Quale colpa diventa il prendere una tazzina di metallo e spostarla all'altra estremità della tavola, posarla lì semplicemente perché uno è venuto con i suoi dizionari di inglese, e proprio da questa parte, a portata di mano, è dove dovranno stare. Muovere quella tazzina equivale a un orribile rosso improvviso

nel bel mezzo di una modulazione di Ozenfant, come se di colpo tutte le corde dei contrabbassi si rompessero nello stesso tempo e con la stessa spaventosa staffilata nell'istante più silenzioso di una sinfonia di Mozart. Muovere quella tazzina altera il gioco di corrispondenza di tutta la casa, di ciascun oggetto con l'altro, di ciascun momento della sua anima con l'anima intera della casa e con la sua lontana inquilina. E io non posso avvicinare la mano a un libro, ridurre appena il cono di luce di una lampada, aprire il carillon, senza che un sentimento di oltraggio e di sfida mi attraversi gli occhi come uno stormo di passerì. Lei sa perché sono venuto in casa sua, nel suo quieto

salotto corteggiato dal mezzogiorno. Tutto sembra tanto naturale, come sempre quando non si conosce la verità. Lei è andata a Parigi, io sono rimasto nel suo appartamento di via Suipacha, abbiamo elaborato un semplice e soddisfacente piano di mutua convenienza fino a quando settembre la riporterà di nuovo a Buenos Aires e mi proietterà in qualche altra casa, dove chissà... Ma non le scrivo per questo, questa lettera gliela invio a causa dei coniglietti, mi sembra giusto che lei ne sia al corrente; e perché mi piace scrivere lettere, e forse perché piove. Ho traslocato giovedì scorso, alle cinque del pomeriggio, nella nebbia e nel tedio. Ho chiuso

tante valigie nella mia vita, ho passato tante ore a fare bagagli che non portavano da nessuna parte, che giovedì è stato un giorno pieno di ombre e di cinghie, perché quando vedo le cinghie delle valigie è come se vedessi ombre, elementi di una sferza che mi colpisce indirettamente, nel modo più sottile e più orribile. Comunque, ho fatto le valigie, ho avvisato la sua cameriera che mi sarei installato qui, e sono salito nell'ascensore. Proprio fra il primo e il secondo piano ho sentito che stavo per vomitare un coniglietto. Non gliene avevo mai detto niente, non per slealtà creda, solo che uno non si mette a spiegare alla gente che di tanto in tanto vomita un coniglietto. Poiché mi è sempre capitato

mentre ero solo, tenevo la cosa per me, come ci si tengono per sé le prove di tante cose che accadono (o facciamo accadere) nell'assoluta intimità. Non mi rimproveri per questo, Andrée, non mi rimproveri. Di tanto in tanto mi capita di vomitare un coniglietto. Non è una buona ragione per non vivere in una qualsiasi casa, non è una buona ragione perché uno debba vergognarsi e restare isolato e continuare a tacere. Quando sento che sto per vomitare un coniglietto, mi ficco due dita in bocca come una pinza aperta, e aspetto di sentire nella gola la peluria tiepida che sale come un'effervescenza di sali di frutta. Tutto è veloce e igienico, avviene in un brevissimo

istante. Estraggo le dita dalla bocca, e fra di esse stringo per le orecchie un coniglietto bianco. Il coniglietto sembra contento, è un coniglietto normale e perfetto, soltanto molto piccolo, piccolo come un coniglietto di cioccolato ma bianco e in tutto e per tutto un coniglietto. Lo poso sul palmo della mano, gli sollevo il pelo con una carezza delle dita, il coniglietto sembra soddisfatto di essere nato e freme e frega il musetto contro la mia pelle, muovendolo con quella triturazione silenziosa e solleticante del musetto di un coniglio contro la pelle di una mano. Cerca da mangiare e allora io (parlo di quando tutto ciò accadeva nella mia casa di periferia) lo porto con me sul balcone e lo poso nel

grande vaso dove cresce il trifoglio che ho seminato apposta. Il coniglietto rizza del tutto le orecchie, avvolge un trifoglio tenero in un veloce mulinello del musetto, e io so che posso lasciarlo e andarmene, continuare per un po' di tempo una vita non dissimile da quella dei tanti che comperano i loro conigli nelle fattorie. Fra il primo e il secondo piano, Andrée, come ad annunciare quale sarebbe stata la mia vita nella sua casa, seppi che stavo per vomitare un coniglietto. Subito ne fui impaurito (o era meraviglia? No, paura della stessa meraviglia, forse) perché prima di lasciare la mia casa, solo due giorni innanzi, avevo vomitato un coniglietto, e pensavo di potermene stare tranquillo per un mese, per cinque

settimane, forse per sei, con un po' di fortuna. Guardi, io avevo risolto il problema dei coniglietti alla perfezione. Seminavo trifoglio sul balcone dell'altra mia casa, vomitavo un coniglietto, lo mettevo nel trifoglio e in capo a un mese, quando cominciavo a sospettare che da un momento all'altro... allora regalavo il coniglio cresciuto alla signora de Molina, che credeva a un hobby e taceva. E già in un altro vaso cresceva un trifoglio tenero e propizio, io aspettavo senza alcuna preoccupazione la mattina in cui il solletico di una fine peluria che saliva mi avrebbe stretto la gola, e il nuovo coniglietto avrebbe ripetuto fin da quel momento la vita e le abitudini di quello precedente. Le abitudini,

Andrée, sono forme concrete del ritmo, sono la quota di ritmo che ci aiuta a vivere. Non era poi tanto terribile vomitare coniglietti una volta entrati nel ciclo invariabile, nel metodo. Lei vorrà sapere la causa di tanta fatica, il perché di tutto quel trifoglio e della signora de Molina. Sarebbe stato preferibile uccidere subito il coniglietto e... Ah, dovrebbe vomitarne uno solo anche lei, prenderlo con due dita e posarlo sulla mano aperta, ancora aderente a lei nell'atto stesso, nell'aura ineffabile di una prossimità appena infranta. Un mese distanza molto; un mese significa dimensioni, pelo lungo, salti, occhi selvaggi, differenza assoluta. Andrée, un mese è un coniglio, fa davvero un

coniglio; ma il minuto iniziale, quando il bioccolo tiepido e fremente nasconde una presenza inalienabile... Come una poesia nei primi minuti, il frutto di una notte di Idumea così nostro quanto noi stessi... e dopo non più, tanto isolato e distante nel suo piatto mondo bianco formato lettera... [...] Faccio tutto quello che posso perché non rovinino le sue cose. Hanno rosicchiato un po' i libri dello scaffale più basso, lei li troverà nascosti affinché Sara non si accorga di nulla. Amava molto la sua lampada con il globo di porcellana pieno di farfalle e di cavalieri antichi? Ci si accorge appena dell'incrinatura, ho lavorato tutta la notte con una colla speciale di marca inglese – lei sa che

le marche inglesi sono le migliori – e adesso mi ci metto a fianco in modo che nessuno la raggiunga un'altra volta con le zampe (è quasi bello vedere come gli piace fermarsi di botto e alzarsi sulle zampe, nostalgia dell'umano distante, forse imitazione del loro dio che si muove e li guarda torvo; avrà osservato – forse, da bambina – che si può mettere in castigo un coniglietto contro il muro, fermo, con le zampine appoggiate e lasciarlo là quieto ore e ore). [...] Ecco: dieci andava bene, con un armadio, trifoglio e speranza, quante cose si possono fare. Non più con undici, perché dire undici significa sicuramente dodici, Andrée, dodici che sarà tredici. Allora ecco l'alba e una fredda



solitudine che racchiude l'allegria, i ricordi, lei e forse assai di più. Ecco questo balcone su via Suipacha pieno d'alba, i primi rumori della città. Non credo che sarà difficile raccogliere undici coniglietti disseminati sul selciato, magari non si accorgeranno neppure di loro, affannati come saranno intorno all'altro corpo che conviene portar via subito, prima che passino gli scolari più mattinieri.

Andrée,
io non volevo venire
ad abitare nel suo
appartamento di via
Suipacha. Non tanto per
i coniglietti,⁷⁵ piuttosto
perché mi addolora
entrare in un ordine
chiuso, costruito ormai
fin nelle più sottili maglie
dell'aria, quelle che in
casa sua preservano la
musica della lavanda, il
volo di un piumino per la
cipria, il gioco del violino
con la viola nel quartetto
di Rarà. Mi amareggia
entrare in un ambito
dove qualcuno che vive in
modo preciso e raffinato
ha disposto tutto come in
una reiterazione visibile
della propria anima, qui
i libri (da una parte in
spagnolo, dall'altra in
inglese e in francese), lì
i cuscini verdi, in questo
preciso punto del tavolino
il portacenere di cristallo

che sembra il frammento
di una bolla di sapone,
e sempre un profumo,
un suono, un crescere
di piante, una fotografia
dell'amico morto, rituale
di vassoi del tè e mollette
per lo zucchero... Oh,
cara Andrée, com'è
difficile opporsi, anche
accettandolo con l'intera
sottomissione del
proprio essere, all'ordine
minuzioso che una donna
instaura nel luogo della
sua lieve residenza. Quale
colpa diventa il prendere
una tazzina di metallo
e spostarla all'altra
estremità della tavola,
posarla lì semplicemente
perché uno è venuto con
i suoi dizionari di inglese,
e proprio da questa parte,
a portata di mano, è dove
dovranno stare.

(75) Qui abbiamo un breve, primo lampo di stranezza. Un'apparizione. «Non tanto per i coniglietti» lascia il lettore spiazzato e desideroso di saperne di più: di quali coniglietti parla? La lettera sembra riguardare tutt'altro e il discorso, infatti, si sposta subito altrove; tuttavia, nel cervello del lettore, viene piantato quel primo seme di sospetto e curiosità, pronto a mettere radici.

Muovere quella tazzina equivale a un orribile rosso improvviso nel bel mezzo di una modulazione di Ozenfant, come se di colpo tutte le corde dei contrabbassi si rompessero nello stesso tempo e con la stessa spaventosa staffilata nell'istante più silenzioso di una sinfonia di Mozart. Muovere quella tazzina altera il gioco di corrispondenza di tutta la casa, di ciascun oggetto con l'altro, di ciascun momento della sua anima con l'anima intera della casa e con la sua lontana inquilina.

E io non posso avvicinare la mano a un libro, ridurre appena il cono di luce di una lampada, aprire il carillon, senza che un sentimento di oltraggio e di sfida mi attraversi gli occhi come uno stormo di

passeri. Lei sa perché sono venuto in casa sua, nel suo quieto salotto corteggiato dal mezzogiorno. Tutto sembra tanto naturale, come sempre quando non si conosce la verità.⁷⁶ Lei è andata a Parigi, io sono rimasto nel suo appartamento di via Suipacha, abbiamo elaborato un semplice e soddisfacente piano di mutua convenienza fino a quando settembre la riporterà di nuovo a Buenos Aires e mi proietterà in qualche altra casa, dove chissà... Ma non le scrivo per questo, questa lettera gliela invio a causa dei coniglietti,⁷⁷ mi sembra giusto che lei ne sia al corrente; e perché mi piace scrivere lettere, e forse perché piove.

(76) Secondo lampo di stranezza: qualcosa viene tenuto nascosto, qualcosa di innaturale. Ci rimanda al primo, piccolo seme. Il senso di mistero è reso ancora più misterioso perché i coniglietti sono animali carini, non pericolosi.

(77) Finalmente, dopo la digressione, si torna ai coniglietti. La digressione ha un andamento molto naturale: quando cerchiamo di comunicare una notizia spiacevole o molto difficile, spesso ci capita di tergiversare o di prendere il discorso alla larga, come se volessimo attutire il colpo. È importante notare che attraverso il solo modo di scrivere, possiamo sapere molte cose sul personaggio narrante: che è un uomo colto e raffinato, sicuramente benestante, che non lavora o comunque non fa lavori di fatica o dipendenti, che vive da solo e non ha, o non ha più, una famiglia.

Ho traslocato giovedì scorso, alle cinque del pomeriggio, nella nebbia e nel tedio. Ho chiuso tante valigie nella mia vita, ho passato tante ore a fare bagagli che non portavano da nessuna parte, che giovedì è stato un giorno pieno di ombre e di cinghie, perché quando vedo le cinghie delle valigie è come se vedessi ombre, elementi di una sferza che mi colpisce indirettamente, nel modo più sottile e più orribile. Comunque, ho fatto le valigie, ho avvisato la sua cameriera che mi sarei installato qui, e sono salito nell'ascensore. Proprio fra il primo e il secondo piano ho sentito che stavo per vomitare un coniglietto.⁷⁸ Non gliene avevo mai detto niente, non per slealtà creda, solo che uno non si mette a

spiegare alla gente che di tanto in tanto vomita un coniglietto. Poiché mi è sempre capitato mentre ero solo, tenevo la cosa per me, come ci si tengono per sé le prove di tante cose che accadono (o facciamo accadere) nell'assoluta intimità. Non mi rimproveri per questo, Andrée, non mi rimproveri. Di tanto in tanto mi capita di vomitare un coniglietto. Non è una buona ragione per non vivere in una qualsiasi casa, non è una buona ragione perché uno debba vergognarsi e restare isolato e continuare a tacere.⁷⁹

(78) Ecco la stranezza che scivola nel racconto in una frase. Non è arrivata all'improvviso, i coniglietti erano già seminati in giro per la lettera con discrezione, ma l'effetto sorpresa ci coglie comunque con la guardia abbassata. La digressione ha calato le nostre difese, scivolando quasi nella noia (potete far notare ai ragazzi: un po' come quando qualcuno vi manda un lungo vocale su WhatsApp e sembra non arrivare mai al punto!), per poi riscuoterci dal torpore con una notizia improvvisa. L'apparizione iniziale dei coniglietti aveva destato la nostra curiosità, il fatto che il narratore dica di averli vomitati, invece di attutirla, la accresce.

(79) Il disagio era chiaro fin dall'inizio: i coniglietti compaiono alla seconda frase della lettera, ma prima di affrontarlo l'autore si dilunga in una serie di considerazioni laterali che hanno l'effetto di aumentare la curiosità, proprio perché ai coniglietti si accenna come se fossero un fatto normale, tra gli altri. Non si sa se la digressione sia stata determinata dalla timidezza, dalla buona educazione, dalla paura di non essere creduto.

Quando sento che sto per vomitare un coniglietto, mi ficco due dita in bocca come una pinza aperta, e aspetto di sentire nella gola la peluria tiepida che sale come un'effervescenza di sali di frutta. Tutto è veloce e igienico, avviene in un brevissimo istante. Estraggo le dita dalla bocca, e fra di esse stringo per le orecchie un coniglietto bianco. Il coniglietto sembra contento, è un coniglietto normale e perfetto, soltanto molto piccolo, piccolo come un coniglietto di cioccolato ma bianco e in tutto e per tutto un coniglietto. Lo poso sul palmo della mano, gli sollevo il pelo con una carezza delle dita, il coniglietto sembra soddisfatto di essere nato e freme e frega il musetto contro la mia pelle,

muovendolo con quella triturazione silenziosa e solleticante del musetto di un coniglio contro la pelle di una mano. Cerca da mangiare e allora io (parlo di quando tutto ciò accadeva nella mia casa di periferia) lo porto con me sul balcone e lo poso nel grande vaso dove cresce il trifoglio che ho seminato apposta. Il coniglietto rizza del tutto le orecchie, avvolge un trifoglio tenero in un veloce mulinello del musetto, e io so che posso lasciarlo e andarmene, continuare per un po' di tempo una vita non dissimile da quella dei tanti che comperano i loro conigli nelle fattorie.⁸⁰ Fra il primo e il secondo piano, Andrée, come ad annunciare quale sarebbe stata la mia vita nella sua casa, seppi che stavo per vomitare un coniglietto.

(80) Questo paragrafo è un capolavoro di **show, don't tell** ("Concreto, non astratto", "Mostrare, non spiegare"). Da sottolineare come la descrizione della "nascita" di questi coniglietti sia **dinamica** (il gesto della mano a pinza che cala in gola, la sensazione della peluria simile a una «effervescenza», il musino del coniglietto che si strofina sulla mano), **concreta**, **stimola i sensi** (la vista ci dice che il coniglietto è piccolo e bianco, il tatto che è peloso, morbido e caldo; lo sentiamo spingere in gola, fremere vivo contro la mano) ed è **utile per la storia**. La concretezza è molto importante, soprattutto quando si scrive un racconto con componenti fantasy o fantastiche. La narrativa è persuasione e tra il lettore e lo scrittore si stipula una specie di patto segreto, la cosiddetta **sospensione dell'incredulità**: "Io lo so," dice il lettore, "che i draghi non esistono e le persone non hanno poteri magici, ma sono disposto a crederci per tutta la durata della storia – se tu, scrittore, saprai farmelo credere". Per fare in modo che il lettore creda a quello che legge, lo scrittore deve scrivere le cose in maniera **credibile**: concreta, stimolante, dinamica e, ovviamente, utile per la storia.

Fra il primo e il secondo piano, Andrée, come ad annunciare quale sarebbe stata la mia vita nella sua casa, seppi che stavo per vomitare un coniglietto. Subito ne fui impaurito (o era meraviglia? No, paura della stessa meraviglia, forse) perché prima di lasciare la mia casa, solo due giorni innanzi, avevo vomitato un coniglietto, e pensavo di potermene stare tranquillo per un mese, per cinque settimane, forse per sei, con un po' di fortuna. Guardi, io avevo risolto il problema dei coniglietti alla perfezione. Seminavo trifoglio sul balcone dell'altra mia casa, vomitavo un coniglietto, lo mettevo nel trifoglio e in capo a un mese, quando cominciavo a sospettare che da un momento all'altro... allora regalavo

il coniglio cresciuto alla signora de Molina, che credeva a un hobby e taceva. E già in un altro vaso cresceva un trifoglio tenero e propizio, io aspettavo senza alcuna preoccupazione la mattina in cui il solletico di una fine peluria che saliva mi avrebbe stretto la gola, e il nuovo coniglietto avrebbe ripetuto fin da quel momento la vita e le abitudini di quello precedente. Le abitudini, Andrée, sono forme concrete del ritmo, sono la quota di ritmo che ci aiuta a vivere. Non era poi tanto terribile vomitare coniglietti una volta entrati nel ciclo invariabile, nel metodo.

Lei vorrà sapere la causa di tanta fatica, il perché di tutto quel trifoglio e della signora de Molina. Sarebbe stato preferibile uccidere subito il coniglietto e... Ah, dovrebbe vomitarne uno solo anche lei, prenderlo con due dita e posarlo sulla mano aperta, ancora aderente a lei nell'atto stesso, nell'aura ineffabile di una prossimità appena infranta. Un mese distanzia molto; un mese significa dimensioni, pelo lungo, salti, occhi selvaggi, differenza assoluta. Andrée, un mese è un coniglio, fa davvero un coniglio; ma il minuto iniziale, quando il bioccolo tiepido e fremente nasconde una presenza inalienabile... Come una poesia nei primi minuti, il frutto di una notte di Idumea così nostro quanto noi stessi... e dopo non più,

tanto isolato e distante nel suo piatto mondo bianco formato lettera...
[...] Faccio tutto quello che posso perché non rovinino le sue cose. Hanno rosicchiato un po' i libri dello scaffale più basso, lei li troverà nascosti affinché Sara non si accorga di nulla.

Amava molto la sua lampada con il globo di porcellana pieno di farfalle e di cavalieri antichi? Ci si accorge appena dell'incrinatura, ho lavorato tutta la notte con una colla speciale di marca inglese – lei sa che le marche inglesi sono le migliori – e adesso mi ci metto a fianco in modo che nessuno la raggiunga un'altra volta con le zampe (è quasi bello vedere come gli piace fermarsi di botto e alzarsi sulle zampe, nostalgia dell'umano distante, forse imitazione del loro dio che si muove e li guarda torvo; avrà osservato – forse, da bambina – che si può mettere in castigo un coniglietto contro il muro, fermo, con le zampine appoggiate e lasciarlo là quieto ore e ore).

[...] Ecco: dieci andava

bene, con un armadio, trifoglio e speranza, quante cose si possono fare. Non più con undici, perché dire undici significa sicuramente dodici, Andrée, dodici che sarà tredici. Allora ecco l'alba e una fredda solitudine che racchiude l'allegria, i ricordi, lei e forse assai di più. Ecco questo balcone su via Suipacha pieno d'alba, i primi rumori della città. Non credo che sarà difficile raccogliere undici coniglietti disseminati sul selciato, magari non si accorgeranno neppure di loro, affannati come saranno intorno all'altro corpo che conviene portar via subito, prima che passino gli scolari più mattinieri.

Suggerimenti

Una buona descrizione

Una buona descrizione è **concreta, dinamica, stimola i sensi ed è utile per la storia**. È importante cercare di guidare i ragazzi in quella direzione. Vi capiteranno probabilmente testi di questo tipo:

Oggi mi è successa una cosa assurda. Sono andato a scuola e mi sono accorto che tutti mi guardavano. Ma non stavano guardando me, guardavano alle mie spalle. Mi era cresciuta la coda! Era lunga e molto pelosa e si muoveva dappertutto. Ero molto in imbarazzo, non sapevo come nasconderla!

L'idea è buona, ma la resa è poco efficace. Per migliorarla, dovete solo guidare lo studente a immaginare *concretamente* la scena e lo sviluppo della sua idea. Provate a fargli delle domande del genere:

- › Quando ti è cresciuta la coda? Te ne sei accorto? Hai provato dolore?
- › Che tipo di coda è? Lunga e prensile, come quella delle scimmie? Gonfia e vaporosa, come quella di uno scoiattolo? Ha le squame?
- › Riesci a muoverla e a controllarla oppure no?
- › Com'è il pelo? Raso, ispido, morbido, folto?
- › Se qualcuno ti tocca la coda ti dà fastidio?

- › Quanto è lunga la coda? Qualcuno può schiacciarla?

Più l'idea è concreta più possono venire spunti per portarla avanti. Capiterà sicuramente che alcuni ragazzi si trovino a disagio con i tempi dati a disposizione per l'esercizio; questo perché sono abituati a dover terminare un compito in classe prima di consegnarlo. Gli esercizi di scrittura, invece, non devono essere portati a termine per essere efficaci: a volte può uscirne un'immagine particolarmente vivida, un'idea interessante da poter sviluppare, un personaggio intrigante che vale la pena approfondire, o anche solo una parola o una virgola usata nel modo giusto o al momento giusto.

Aiutarli a sviluppare concretamente le situazioni porterà gli studenti a sviluppare meglio delle idee magari ancora acerbe o non del tutto strutturate: se la coda è prensile, il personaggio può usarla per fare qualcosa di particolare? Se la coda è grande e variopinta, come quella di un pavone, potrebbe utilizzarla per corteggiare le ragazze e magari scoprire che a scuola c'è un'altra ragazza con la coda o con le corna. Se la coda lo mette in imbarazzo potrebbe provare a togliersela. Quali idee potrebbero venirgli in mente? E via discorrendo.

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento di scrivere.

Esercizio: "Scrivi un breve incipit fantastico e prosegui per massimo 10 righe".

Oppure:

"Immagina che ti capiti una situazione assurda: un giorno ti svegli e ti sei trasformato in un insetto gigante, come Gregor Samsa nella *Metamorfosi* di Kafka; oppure ti è cresciuta la coda; oppure sei diventato invisibile, o sai volare, o leggi la mente delle altre persone, o ti trovi in bocca un coniglietto. Descrivi in dieci righe, nella maniera più concreta possibile, la situazione in cui ti trovi".

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

Gianrico Carofiglio
Aria del tempo
Passeggeri notturni

01. Leggere

Inaugurazione di una galleria d'arte. Le opere sono scadenti, il rinfresco peggiore – prosecco caldo e cibo gelato – ma la conferenza scelta per accompagnare l'evento è di quelle che rimangono impresse. Il titolo è «Colori ed essenze»; parla una signora che fa la creatrice di profumi – nasi vengono chiamati in gergo quelli che fanno il suo mestiere.

– La memoria olfattiva è tenacissima, la più potente di tutte. Se senti ora un odore di trent'anni fa, rivivi la situazione in cui lo hai percepito (o lo percepivi, se era un odore abituale) come se fossero trascorsi trenta minuti. L'olfatto però è un senso contraddittorio. Possiede questa potenza evocativa, ci permette di tornare in un attimo a storie del

nostro passato remoto, ma, se ci fate caso, noi non disponiamo di parole dirette per chiamare gli odori. Per nominarli siamo costretti alle figure retoriche o alle perifrasi: odore di erba tagliata; odore di terra prima della pioggia; puzza di uova marce e via discorrendo.

– Spesso non si pensa a quanto sia rara la capacità di immaginare o di sognare un odore, cioè di sentirlo in sua assenza. Soprattutto se paragoniamo questo ostacolo alla facilità con cui rievochiamo i ricordi visivi e sonori. Quasi nessuno riesce a immaginare un odore. E anche nei pochi casi in cui qualcuno afferma di riuscirci, non si può escludere che stia confondendo una presunta esperienza olfattiva con

i ricordi prodotti da altri sensi.

– Eppure immaginare gli odori è una cosa che si può apprendere. Occorre innanzitutto ricreare nella nostra mente le condizioni in cui li abbiamo percepiti. Ricordarne diversi, in sequenza, senza pensare ma cercando solo di rievocare le situazioni e percepire la loro cornice olfattiva.

Poi ci spiega nei dettagli come fare – bisogna cominciare dagli odori forti, anche sgradevoli, e lasciare che i ricordi piacevoli arrivino spontaneamente – e io mi incuriosisco a tal punto che alla fine del vernissage vado a casa e decido di provare.

Mi siedo in poltrona, socchiudo gli occhi e comincio.

Varechina e le pulizie a

casa dei nonni. I vestiti non troppo puliti di un contadino che veniva a portarci le uova in campagna. La signora Lorusso che abitava nel nostro condominio e che lasciava nell'ascensore un odore come di pasta e fagioli. L'odore delle suore e del refettorio della mia scuola elementare. L'odore stantio di naftalina nella casa di un compagno di classe. L'odore opprimente della sacrestia. Le fialette puzzolenti che tiravamo nei negozi per poi scappare via velocissimi. I jeans sporchi di un ragazzo con cui avevo fatto a botte ai giardini di piazza Garibaldi e il sapore ferroso del sangue in bocca. L'acquaragia che usava mio padre per pulire i pennelli dopo aver dipinto. Cera pongo. Pastelli. Coccoina e

Vinavil. Zucchero filato, cornetti e krapfen. Il negozio di giocattoli e dolci Scarpellino: la plastica, il cartone, la polvere.

Le pagine del sussidiario il primo giorno di scuola.

La sigaretta e il dopobarba di mio zio.


Quest'ultimo – erano due ma era un odore solo, inconfondibile – per qualche istante mi sembra davvero di avvertirlo; la cosa mi turba e continuo in preda a un'improvvisa esaltazione e a una strana inquietudine.

Il talco Felce Azzurra Paglieri. Il caffè in chicchi e il macinino della nonna. La passata di pomodori. La pasta al forno. La grafite e le copie eliografiche dello studio di papà.

La focaccia del panificio San Rocco. Le merendine con la glassa di zucchero

appena sfornate alla Fiera del Levante.

D'un tratto si apre uno squarcio nel tempo e sento – sento davvero, da farmi scoppiare il cuore – il profumo del freddo e della giacca di pelle di mamma appena tornata a casa da scuola. La sua faccia è liscia e giovane. Ha i capelli scuri, è bella e seria e un po' malinconica. Ho gli occhi sempre chiusi, ma vedo e sento tutto e l'aria dentro di me è tersa. Per un tempo brevissimo e infinito mia madre e io siamo lì, insieme.



Inaugurazione di una galleria d'arte. Le opere sono scadenti, il rinfresco peggiore – prosecco caldo e cibo gelato – ma la conferenza scelta per accompagnare l'evento è di quelle che rimangono impresse. Il titolo è «Colori ed essenze»; parla una signora che fa la creatrice di profumi – nasi vengono chiamati in gergo quelli che fanno il suo mestiere.

– La memoria olfattiva è tenacissima, la più potente di tutte. Se senti ora un odore di trent'anni fa, rivivi la situazione in cui lo hai percepito (o lo percepivi, se era un odore abituale) come se fossero trascorsi trenta minuti. L'olfatto però è un senso contraddittorio. Possiede questa potenza evocativa, ci permette di tornare in un attimo a storie del

nostro passato remoto, ma, se ci fate caso, noi non disponiamo di parole dirette per chiamare gli odori. Per nominarli siamo costretti alle figure retoriche o alle perifrasi: odore di erba tagliata; odore di terra prima della pioggia; puzza di uova marce e via discorrendo.

– Spesso non si pensa a quanto sia rara la capacità di immaginare o di sognare un odore, cioè di sentirlo in sua assenza. Soprattutto se paragoniamo questo ostacolo alla facilità con cui rievochiamo i ricordi visivi e sonori. Quasi nessuno riesce a immaginare un odore. E anche nei pochi casi in cui qualcuno afferma di riuscirci, non si può escludere che stia confondendo una presunta esperienza olfattiva con i ricordi prodotti da altri sensi.

– Eppure immaginare gli odori è una cosa che si può apprendere. Occorre innanzitutto ricreare nella nostra mente le condizioni in cui li abbiamo percepiti. Ricordarne diversi, in sequenza, senza pensare ma cercando solo di

rievocare le situazioni e percepire la loro cornice olfattiva.

Poi ci spiega nei dettagli come fare – bisogna cominciare dagli odori forti, anche sgradevoli, e lasciare che i ricordi piacevoli arrivino spontaneamente – e io mi incuriosisco a tal punto che alla fine del vernissage vado a casa e decido di provare.⁸¹

(81) Il racconto sembra diviso in due parti: una che fornisce al personaggio il pretesto per ricordare e l'altra che elenca gli odori della sua infanzia. L'esercizio si baserà solo sulla seconda parte, che può essere letta anche da sola.

Mi siedo in poltrona, socchiudo gli occhi e comincio. Varechina e le pulizie a casa dei nonni. I vestiti non troppo puliti di un contadino che veniva a portarci le uova in campagna. La signora Lorusso che abitava nel nostro condominio e che lasciava nell'ascensore un odore come di pasta e fagioli. L'odore delle suore e del refettorio della mia scuola elementare. L'odore stantio di naftalina nella casa di un compagno di classe. L'odore⁸² **opprimente** della sacrestia. Le fialette **puzzolenti**⁸³ che tiravamo nei negozi per poi scappare via velocissimi. I jeans sporchi di un ragazzo con cui avevo fatto a botte ai giardini di piazza Garibaldi e il sapore ferroso del sangue

in bocca.⁸⁴ L'acquaragia che usava mio padre per pulire i pennelli dopo aver dipinto. Cera pongo. Pastelli. Coccoina e Vinavil. Zucchero filato, cornetti e krapfen. Il negozio di giocattoli e dolci di Scarpellino: la plastica, il cartone, la polvere.

(82) Il protagonista elenca una serie di odori, ma solo in quattro occorrenze parla di "odore di". L'odore è un senso talmente forte che basta nominare una certa cosa per sollecitare il ricordo dell'esperienza olfattiva.

SPUNTI E DOMANDE

- > C'è un odore in particolare che vi ha colpiti? Perché lo conoscete bene o perché avete avuto la sensazione di poterlo immaginare chiaramente?
- > Mentre ascoltavate, pensavate agli odori di quando eravate piccoli?
- > Secondo voi, l'elenco di questi odori segue un ordine particolare? Il personaggio sapeva dove sarebbe arrivato, quando ha cominciato a ricordare?

(83) Solo per tre volte l'odore viene descritto con un aggettivo che ne specifica la qualità e sono tre aggettivi sgradevoli: «stantio», «opprimente» e «puzzolente». In tutti gli altri casi non c'è bisogno di specificare con un aggettivo la qualità di un odore.

- > Perché secondo voi ci sono così pochi aggettivi in questo elenco?
- > Vi capita mai che vi piaccia un odore cattivo? (Nota bene: L'esperienza olfattiva può essere fortemente contraddittoria: un odore sgradevole può essere associato a una persona che ci piace o a un evento che ricordiamo con affetto e viceversa, un odore piacevole può essere legato a un brutto ricordo. È difficile quindi usare l'aggettivazione per guidarci nei ricordi. Nominare gli odori risulta più efficace che qualificarli.)

(84) L'introduzione di un altro senso: il gusto. Infatti gusto e olfatto sono collegati (basta pensare a quando si mangia qualcosa con il naso tappato).

Le pagine del sussidiario il primo giorno di scuola.

La sigaretta e il dopobarba di mio zio.

Quest'ultimo – erano due ma era un odore solo, inconfondibile – per qualche istante mi sembra davvero di avvertirlo; la cosa mi turba e continuo in preda a un'improvvisa esaltazione e a una strana inquietudine.

Il talco Felce Azzurra Paglieri. Il caffè in chicchi e il macinino della nonna. La passata di pomodori. La pasta al forno. La grafite e le copie eliografiche dello studio di papà.

La focaccia del panificio San Rocco. Le merendine con la glassa di zucchero appena sfornate alla Fiera del Levante.

D'un tratto si apre uno squarcio nel tempo e sento – sento davvero, da farmi scoppiare il cuore – il

profumo del freddo e della giacca di pelle di mamma appena tornata a casa da scuola. La sua faccia è liscia e giovane. Ha i capelli scuri, è bella e seria e un po' malinconica. Ho gli occhi sempre chiusi, ma vedo e sento tutto e l'aria dentro di me è tersa.

Per un tempo brevissimo e infinito mia madre e io siamo lì, insieme.

(85) SPUNTI E DOMANDE

> Che cosa sappiamo di questo personaggio? vs Che cosa ci viene detto di questo personaggio?

Il personaggio non ci viene descritto: non sappiamo come si chiama, quanti anni ha o che lavoro fa. Grazie all'elenco degli odori, però, abbiamo un'idea chiarissima di quella che deve essere stata la sua infanzia: i luoghi che frequentava, dove ha abitato e in che tipo di quartiere, che lavoro facevano i suoi genitori. Si applica sempre il principio dello **show, don't tell**, "Concreto, non astratto" o "Racconta, non spiegare": attraverso il senso dell'olfatto – concreto, preciso, puntuale – facciamo un viaggio attraverso i ricordi e l'identità di una persona di cui non ci viene spiegato niente.

Suggerimenti

Terminata la lettura del brano, potete chiedere alla classe:

- › Secondo voi che tipo di sentimenti suscita questo elenco?
- › Come vi è sembrata l'infanzia di questo personaggio?
- › C'è un odore in particolare che vi ha colpiti? E se sì, perché?
- › Vi è piaciuto che fosse scritto come un elenco? Lo avete trovato strano? Divertente? Interessante?

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: "Scrivi i tuoi ricordi di quando eri piccolo attraverso gli odori".

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

Chiarimenti

Per chiarire l'esercizio agli studenti, ricordate che:

- › Il testo ha tanti interessanti spunti d'ispirazione. Qualcuno sarà stato colpito dall'elenco degli odori, altri da un odore specifico o da una particolare combinazione, altri ancora dall'atmosfera o dalla chiusura emozionante. Qualsiasi cosa li abbia colpiti, la possono utilizzare nel proprio testo; non è obbligatorio che si tratti di un elenco, per esempio.

Raymond Carver

Pauro

Orientalarsi con le stelle. Tutte le poesie

01. Leggere

Paura di vedere la macchina della polizia fermarsi davanti casa.
Paura di addormentarsi la notte.
Paura di non addormentarsi.
Paura del ritorno del passato.
Paura del presente che fugge.
Paura del telefono che squilla nel cuore della notte.
Paura delle tempeste elettriche.
Paura della signora delle pulizie con un neo sul viso!
Paura dei cani che mi hanno detto che non mordono.
Paura dell'ansia!
Paura di dover identificare il cadavere di un amico.
Paura di finire i soldi.
Paura di averne troppi, anche se a questo non ci crederanno mai.
Paura dei risultati dei test psicologici.
Paura di essere in ritardo e paura di arrivare prima degli altri.
Paura della calligrafia dei miei figli sulle buste.
Paura che muoiano prima di me e che mi sentirò in colpa.
Paura di dover vivere con mia madre anziana, anziano anch'io.
Paura della confusione.
Paura che questo giorno finisca su una brutta nota.
Paura di svegliarmi e scoprire che te ne sei andata.
Paura di non amare o di non amare abbastanza.
Paura che quel che amo risulterà letale per quelli che amo.

Paura della morte.
Paura di vivere troppo.
Paura della morte.
L'ho già detta.

→
Paura^{86 87} di vedere
la macchina della
polizia⁸⁸ fermarsi
davanti casa.⁸⁹

Paura di addormentarsi la
notte.

Paura di non
addormentarsi.⁹⁰

Paura del ritorno del
passato.

Paura del presente che
fugge.⁹¹

Paura del telefono che
squilla nel cuore della
notte.

Paura delle tempeste
elettriche.⁹²

Paura della signora delle
pulizie con un neo sul
viso!⁹³

(86) La poesia è strutturata in forma di elenco e tutti i versi, tranne l'ultimo, cominciano con la ripetizione della stessa espressione monca: «Paura di». È implicito "io ho". **La narrativa è selezione** e il compito dello scrittore è scegliere quali dettagli mettere in luce e quali no: quello che si decide di includere è importante quanto quello che si decide di escludere e cancellare (un po' come Michelangelo quando diceva che per scolpire bastava solo levare il marmo in eccesso). Iniziare tutte le frasi con la parola "paura" significa aver scelto quella parola invece di "io" o invece di "ho", per concentrarsi sulla paura, più che sull'emozione soggettiva, facilitando l'immedesimazione di chi legge.

SPUNTI E DOMANDE

- › Perché iniziare con "io" invece che con "paura" sarebbe stato diverso?
- › Che sensazione vi ha dato la continua ripetizione della parola "paura"?

(87) Questo elenco di paure non ha bisogno di un'introduzione. È la descrizione della vita del personaggio attraverso la lista delle sue paure. L'elenco è la forma più semplice, e proprio per questo diretta ed efficace, di narrazione, al punto da essere spesso la forma dei testi delle canzoni rap o trap.

(88) La prima paura suggerisce che chi parla sia colpevole o che comunque si senta in colpa. È una paura molto concreta che sembra quasi introdurre a un poliziesco, e che per questo incuriosisce. È anche una paura che crea una certa suspense, quindi aggancia l'attenzione, perché induce ad aspettare che arriverà una rivelazione o un arresto.

(89) Ci si presenta di nuovo la questione della **scelta**. Le varie paure elencate sono separate dal punto fermo e dall'andare a capo; questa frammentazione è come se chiudesse ogni paura in compartimenti stagni, da osservare prima di tutto singolarmente e solo in un secondo momento come anelli di

una stessa catena. Un po' come le perle di una collana, il filo che le collega è invisibile.

SPUNTI E DOMANDE

- › Notate qualcosa di particolare nell'uso della punteggiatura?
- › Sarebbe stato diverso legare o separare le varie paure con la virgola?

(90) La prima paura è concreta. La paura di addormentarsi e di non addormentarsi, invece, sono più astratte e generiche, ci dicono che si può avere paura di qualcosa di indistinto o, addirittura, contrario.

(91) La paura può essere astratta, ma ha a che fare con il tempo, che è al centro di questa poesia. Qui, per la prima volta ci viene comunicato indirettamente che chi parla non è più giovane, e che probabilmente si trova nel suo letto di notte a elencare mentalmente le proprie paure.

(92) Si ritorna improvvisamente a eventi concreti, alla paura che accada qualcosa che, come la polizia che arriva a casa o una telefonata notturna, arrivi a squarciare la nostra tranquillità. Si rimane in un'atmosfera notturna o comunque buia (durante una tempesta, quando il cielo si fa scuro).

SPUNTI E DOMANDE

- › Dove immaginate che il personaggio stia facendo questo elenco di cose che lo spaventano?

(93) Il punto esclamativo sembra suggerire qualcosa venuto in mente all'improvviso.

→
Paura dei cani che mi
hanno detto che non
mordono.⁹⁴

Paura dell'ansia!
Paura di dover identificare
il cadavere di un
amico.⁹⁵

Paura di finire i soldi.
Paura di averne troppi,
anche se a questo non
ci crederanno mai.

Paura dei risultati dei test
psicologici.⁹⁶

Paura di essere in ritardo e
paura di arrivare prima
degli altri.^{97 98}

Paura della calligrafia **dei**
miei figli sulle buste.

Paura che muoiano prima
di me e che mi sentirò
in colpa.

Paura di dover vivere con
mia madre anziana,
anziano anch'io.

Paura della confusione.

Paura che questo giorno
finisca su una brutta
nota.

(94) Preso dalle proprie paure, l'adulto che scrive si lascia andare a (o forse ricorda) paure più infantili. In qualche modo sembra tornare bambino.

(95) All'improvviso viene evocato un altro evento violento. La paura della morte, non ancora dichiarata, si manifesta come se il personaggio narrante fosse minacciato da qualcosa che noi non sappiamo, qualcosa che minaccia anche i suoi amici.

(96) Il risultato dei test psicologici fa paura perché una diagnosi rende una situazione *reale*: quello che prima era un disagio generico prende la forma del disagio clinico, che viene percepito come divisivo e isolante.

(97) Chi sono gli altri? Chi sono quelli che non «ci» crederanno mai? Sembrano altri in senso generico, forse sono quelli regolari, quelli normali, quelli che non hanno paura, un'allusione che rafforza il senso di isolamento di chi scrive.

(98) «Paura di addormentarsi la notte» / «Paura di non addormentarsi» sono due paure opposte, ma sono state divise dal punto fermo e dall'andare a capo. Qui invece le due paure opposte sono legate dalla congiunzione «e» e si trovano sulla stessa riga.



Paura di svegliarmi e scoprire che te ne sei andata.⁹⁹

Paura di non amare o di non amare abbastanza.¹⁰⁰

Paura che quel che amo risulterà letale per quelli che amo.¹⁰¹

Paura della morte.

Paura di vivere troppo.

Paura della morte.
L'ho già detta.¹⁰²

(99) Sono paure in cui si precisa molto concretamente la paura di essere ancora più soli, abbandonati dai figli lontani, che per questo scrivono lettere, e dal proprio amore, che se ne è andato, e di essere costretti, forse per la povertà e il fallimento, a tornare da vecchi a vivere con la propria madre.

(100) Queste non sono due paure opposte, ma sono due variazioni della stessa paura: non dare a sufficienza, che sia niente o che sia poco.

(101) Le paure precedenti trovano una possibile causa nella paura di non amare abbastanza o di uccidere con il proprio amore. La paura, come all'inizio, si riaggancia al senso di colpa.

(102) È come se la voce alla fine scoprisse che al centro di tutto c'è una sola paura, quella della morte. «L'ho già detta» non si riferisce alle righe immediatamente precedenti, ma a tutte le paure elencate perché, a ben vedere, la causa di ogni paura è la finitezza, nostra, degli altri e di tutto quello che esiste.

Suggerimenti

La narrativa è selezione

Questa poesia è un ottimo esempio per illustrare la differenza di approccio tra la valutazione di un compito in classe e quella di un testo narrativo o poetico. I ragazzi sono abituati a scrivere partendo dal presupposto che ci siano alcuni modi giusti e molti sbagliati per affrontare un obiettivo. La narrativa invece, al contrario del tema scolastico, non ha un regolamento da seguire; **il suo fine è l'efficacia e questo fine può essere perseguito battendo un milione di strade diverse**. È tutta questione di scelte e di consapevolezza del rapporto tra causa e conseguenza.

La poesia che abbiamo letto è un elenco. Lo stesso elenco avrebbe potuto essere scritto in molti modi diversi. Avrebbe potuto avere un'introduzione al contesto:

Ieri notte non riuscivo ad addormentarmi. Sul soffitto ho visto lampeggiare per un istante le luci rosse e blu di una volante della polizia di passaggio. Ho sempre paura che prima o poi si fermi davanti a casa mia. Ho paura di tante cose...

Avrebbe potuto giocare in maniera diversa con il ritmo dell'elenco:

Ho paura di vedere la macchina della polizia fermarsi davanti casa, di addormentarmi la notte, di non addormentarmi, del ritorno del passato, del presente che fugge, del telefono che squilla nel cuore della notte...

Avrebbe potuto dedicare un piccolo aneddoto per ogni paura. Avrebbe potuto diventare una scena, o un dialogo. Le possibilità sono potenzialmente infinite: alcune avrebbero portato a un buon risultato, altre a uno mediocre, e altre ancora a uno semplicemente diverso. Come si fa a valutare il sentiero percorso per arrivare da una certa parte? Mettendo in luce *l'effetto che hanno avuto certe scelte*.

Per questo è importante far soffermare i ragazzi, lungo la strada, sui punti in cui si sarebbe potuto fare diversamente.

Perché questo elenco di paure ci colpisce? Perché ci rimane impresso? Perché ci porta a immaginare questa cosa e non un'altra?

Perché l'autore ha fatto delle scelte, tra le tante opzioni possibili, e ogni scelta ha delle conseguenze. È utile, in questo senso, approfondire gli effetti che la lettura ha avuto sui ragazzi. Potete chiedere:

› Che cosa ne pensate dello stile dell'elenco? Lo

trovate efficace?

› Notate qualcosa di particolare in questo elenco di paure? Sono tutte sullo stesso piano? Ci sono paure che sentite legate tra loro o particolarmente diverse tra loro?

› Si tratta di paure concrete o astratte?

› Vi riconoscete in qualcuna di queste paure? Quali sono le vostre? (Potete elencarle una per una e chiedere alla classe chi le condivide.)

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: "Elenca le cose che ti fanno paura".

Oppure:

"Elenca le cose che ti facevano paura da piccolo".

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

Sandra Cisneros
Undici
*Fosso della strillona e altri
racconti*

01. Leggere

La cosa che la gente non capisce dei compleanni e che nessuno dice mai è che quando si hanno undici anni se ne hanno anche dieci, nove, otto, sette, sei, cinque, quattro, tre, due e uno. E quando ci si sveglia la mattina dell'undicesimo compleanno ci si aspetta di sentirsi come se si hanno undici anni e invece neanche per niente. Si aprono gli occhi e tutto è come ieri, solo che è oggi. E non ci si sente per niente come si avessero undici anni. Ci si sente d'averne ancora dieci. Ed è proprio così – appena sotto l'anno che ci rende undicenni.

Tipo certe volte si dicono delle stupidaggini, no?, be', quella è la parte di sé che ha ancora dieci anni. O magari certe volte si sente il bisogno di sedersi in braccio a mamma perché

si ha paura, quella è la parte di sé che ha cinque anni. E magari un giorno che ormai si è cresciuti e si è grandi, magari si sente il bisogno di piangere come se si avessero tre anni. Va benissimo. Glielo dico sempre a mamma quando è triste e ha bisogno di piangere. Magari si sente come se avesse tre anni. Perché il modo in cui si cresce è un po' come una cipolla o come i cerchi dentro i tronchi degli alberi o come le mie bamboline di legno che entrano una dentro l'altra. Ecco come ci si sente ad avere undici anni. Intanto non ci si sente undicenni. Almeno non subito. Ci vuole qualche giorno, perfino settimane, certe volte addirittura mesi prima che si risponda Undici quando qualcuno chiede l'età. E poi mica ci

si sente undicenni svegli, almeno fino a quando non si hanno quasi dodici anni. È proprio così. Solo che oggi vorrei tanto non avere soltanto undici anni che tintinnano dentro di me come monetine in una scatoletta di latta di quelle dei cerotti. Oggi vorrei tanto avere cento e due anni invece di undici perché se avessi centodue anni avrei saputo cosa rispondere quando la signora Price mi ha messo quel giacchettino rosso sul banco. Avrei saputo dirle che non era mica mio invece di rimanere lì impalata nel banco con quell'espressione sulla faccia e niente che mi usciva dalla bocca. «Di chi è questo?» fa la signora Price, tenendo in alto il giacchettino rosso così che lo possa vedere

tutta la classe. «Di chi è? È un mese ormai che sta nello sgabuzzino dei cappotti.» «Mio, no», dicono tutti. «Non è mio.» «Eppure deve essere di qualcuno», continua a ripetere la signora Price, ma nessuno se lo ricorda. È un giacchettino bruttissimo con i bottoni di plastica rossi e un colletto e le maniche tutte slungate che quasi si potrebbe usare come corda per saltare. Ci avrà mille anni e anche se fosse mio non lo direi mai. Forse perché io sono magra, forse perché le sto antipatica, quella scema di Sylvia Saldívar se ne esce: «Mi sa che è di Rachel.» Un giacchettino brutto come quello, tutto strappato e liso, però la signora Price le crede. Prende il giacchettino e lo piazza

proprio sul mio banco, però quando apro la bocca non ne esce neanche una parola.

«Quello non è... io no... lei non... Non è mio», riesco finalmente a dire con una vocina che è la mia di quando forse avevo quattro anni.

«Certo che è tuo», dice la signora Price. «Ricordo di avertelo visto addosso una volta.» Solo perché è più anziana ed è la maestra, lei ha ragione e io no. Non è mio, non è mio, non è mio, ma la signora Price sta già aprendo il libro a pagina trentadue, il problema numero quattro. Non so perché, ma tutto a un tratto mi sento male dentro, come se la parte di me che ha tre anni mi volesse uscire dagli occhi, solo che io li strizzo per bene e stringo forte forte i denti e cerco di ricordarmi

che oggi ho undici anni, undici anni. La mamma mi farà la torta stasera e quando papà tornerà a casa mi canteranno tutti Tanti auguri a te! Ma quando il malessere mi passa e riapro gli occhi, il giacchettino rosso è ancora lì sul banco come una grande montagna. Con il righello lo spingo verso un angolo. Sposto i libri, la matita e la gomma il più lontano possibile dal giacchettino. Sposto perfino la sedia un po' più a destra. Non è mio, non è mio, non è mio.

Nella mia testa penso a quanto manca all'ora di pranzo, a quanto manca fino al momento in cui posso prendere il giacchettino rosso e gettarlo aldilà del recinto della scuola, o lasciarlo appeso a un pachimetro, oppure appallottolarlo

tutto e buttarlo in un vicolo. Solo che alla fine dell'ora di matematica la signora Price urla davanti a tutta la classe: «Adesso basta, Rachel, smettila!» perché ha visto che ho spinto il giacchettino rosso proprio sul bordo estremo del banco e ormai pende giù come una cascata, ma a me non me ne importa niente.

«Rachel», mi riprende la signora Price. Dalla voce sembra che si stia arrabbiando. «Infilati subito quel giacchettino e smettila con queste sciocchezze.» «Ma mica è...» «Subito!» intima la signora Price.

A questo punto vorrei tanto non avere undici anni perché tutti gli anni che mi porto dentro – dieci, nove, otto, sette, sei, cinque, quattro, tre,

due e uno – cominciano a spingermi dietro gli occhi appena infilo un braccio in una manica del giacchettino che puzza di ricotta e poi l'altro nell'altra manica e rimango lì impalata con le braccia lontane dal corpo come se il giacchettino mi facesse male ed è proprio così, perché mi prude tutto ed è pieno di germi che non sono neanche miei. Ed è a quel punto che tutto quello che mi sono tenuta dentro da stamattina, da quando la signora Price mi ha piazzato il giacchettino sul banco, alla fine si sfoga e all'improvviso mi ritrovo a piangere davanti a tutti. Vorrei tanto essere invisibile, ma non lo sono. Ho undici anni, oggi è il mio compleanno e piango davanti a tutti come se ne avessi tre. Abbasso la testa sul banco

e sprofondo la faccia nelle maniche di questo stupido giacchettino da pagliaccio. Ho la faccia bollente e la bava mi esce dalla bocca perché non riesco a bloccare quei versi da animale che mi vengono da dentro, fino a che non ho più lacrime da piangere e il mio corpo si limita a scuotersi tutto come quando si ha il singhiozzo e la testa mi duole tutta come quando si beve il latte troppo in fretta. Ma il peggio succede poco prima che suoni la campanella del pranzo. Quella scema di Phyllis Lopez, che è ancora più scema di Sylvia Saldívar, dice che si è appena ricordata che il giacchettino rosso è suo! Io me lo sfilo subito e glielo do, solo che la signora Price fa finta che non è successo niente.

Oggi compio undici anni. C'è una torta che la mamma sta preparando per stasera e quando papà tornerà a casa dal lavoro ce la mangeremo. Ci saranno le candeline, i regali e tutti canteranno Tanti auguri a te, Tanti auguri a Rachel, solo che ormai è troppo tardi. Oggi compio undici anni. Ho undici, dieci, nove, otto, sette, sei, cinque, quattro, tre, due e un anno, ma vorrei tanto averne centodue. Vorrei avere tutt'altro che undici anni, perché voglio che oggi sia un giorno ormai lontano, lontano lontano come un palloncino scappato di mano, come una minuscola o nel cielo, così piccolo che bisogna strizzare gli occhi per vederlo.

La cosa che la gente non capisce dei compleanni e che nessuno dice mai è che quando si hanno undici anni se ne hanno anche dieci, nove, otto, sette, sei, cinque, quattro, tre, due e uno.¹⁰³ E quando ci si sveglia la mattina dell'undicesimo compleanno ci si aspetta di sentirsi come se si hanno undici anni e invece neanche per niente. Si aprono gli occhi e tutto è come ieri, solo che è oggi. E non ci si sente per niente come si avessero undici anni. Ci si sente d'averne ancora dieci. Ed è proprio così – appena sotto l'anno che ci rende undicenni.¹⁰⁴

Tipo certe volte si dicono delle stupidaggini, no?, be',¹⁰⁵ quella è la parte di sé che ha ancora dieci anni. O magari certe volte si sente il bisogno

di sedersi in braccio a mamma perché si ha paura, quella è la parte di sé che ha cinque anni. E magari un giorno che ormai si è cresciuti e si è grandi, magari si sente il bisogno di piangere come se si avessero tre anni. Va benissimo. Glielo dico sempre a mamma quando è triste e ha bisogno di piangere. Magari si sente come se avesse tre anni. Perché il modo in cui si cresce è un po' come una cipolla o come i cerchi dentro i tronchi degli alberi o come le mie bamboline di legno che entrano una dentro l'altra.¹⁰⁶ Ecco come ci si sente ad avere undici anni.

(103) Questa conta alla rovescia, come un ritornello, tornerà diverse volte nel testo. La ripetizione di questa immagine crea un effetto ad accumulo: tutte le volte che l'immagine viene ripetuta acquista più rilevanza agli occhi del lettore, con il fine di ottenere una particolare emozione alla fine. È grazie a questa conta alla rovescia che la voce narrante appare al contempo buffa e seria.

SPUNTI E DOMANDE

- > Vi è piaciuto l'effetto del conto alla rovescia?
- > È un'immagine in cui vi ritrovate o no?

(104) Lo stile vuole mimare la voce soprattutto interiore di una ragazzina di undici anni. Quando si racconta qualcosa in prima persona è necessario usare le parole che userebbe il personaggio a cui quel mondo appare, non necessariamente per parlare agli altri, ma per parlare a sé stessa, cioè per pensare.

(105) Nella scrittura ogni regola può essere sovvertita. In un tema a scuola non sarebbe permesso scrivere come si parla, ma nei racconti può essere una bella idea mimare lo stile della parlata in modo da rendere più credibile il punto di vista di chi racconta.

(106) Le metafore e le similitudini servono a rendere più chiaro il discorso. Si usano perché non c'è un modo diretto migliore per esprimere il concetto che si desidera (o magari il modo esiste, ma non così aderente al modo di vedere le cose del personaggio che esprime il punto di vista). Attenzione a non abusarne!

Intanto non ci si sente undicenni. Almeno non subito. Ci vuole qualche giorno, perfino settimane, certe volte addirittura mesi prima che si risponda Undici quando qualcuno chiede l'età. E poi mica ci si sente undicenni svegli, almeno fino a quando non si hanno quasi dodici anni. È proprio così.¹⁰⁷

Solo che oggi¹⁰⁸ vorrei tanto non avere soltanto undici anni che tintinnano dentro di me come monetine in una scatoletta di latta di quelle dei cerotti. Oggi vorrei tanto avere cento e due anni invece di undici perché se avessi centodue anni avrei saputo cosa rispondere quando la signora Price mi ha messo quel giacchettino rosso sul banco.¹⁰⁹ Avrei saputo dirle che non era mica mio invece di rimanere lì

impalata nel banco con quell'espressione sulla faccia e niente che mi usciva dalla bocca.

«Di chi è questo?» fa la signora Price, tenendo in alto il giacchettino rosso così che lo possa vedere tutta la classe. «Di chi è? È un mese ormai che sta nello sgabuzzino dei cappotti.»

«Mio, no», dicono tutti. «Non è mio.»

«Eppure deve essere di qualcuno», continua a ripetere la signora Price, ma nessuno se lo ricorda. È un giacchettino bruttissimo con i bottoni di plastica rossi e un colletto e le maniche tutte slungate che quasi si potrebbe usare come corda per saltare. Ciavrà mille anni e anche se fosse mio non lo direi mai.

(107) In questa prima parte viene presentata la teoria/tesi del racconto: come ci si sente ad aver appena compiuto undici anni. È un'immagine potente, perché consola dalla paura di abbandonare quelli che si era prima e di non poter più essere come una volta.

(108) Viene introdotto l'aspetto problematico, che prepara al conflitto. In una struttura in tre atti, il primo atto stabilisce la situazione del protagonista all'inizio della storia (Rachel compie undici anni, che significa contenere tutti gli anni che si è avuto fino a quel momento); poi introduce il conflitto, la prova che il protagonista/l'eroe dovrà affrontare (qualcuno ha dimenticato a scuola un bruttissimo giacchetto e nessuno sa di chi sia).

(109) Arriva la messa in scena. Dopo l'introduzione teorica, i personaggi vengono calati in una scena concreta, dove sta succedendo qualcosa.

Forse perché io sono magra, forse perché le sto antipatica, quella scema di Sylvia Saldívar se ne esce: «Mi sa che è di Rachel.»¹¹⁰ Un giacchettino brutto come quello, tutto strappato e liso, però la signora Price le crede. Prende il giacchettino e lo piazza proprio sul mio banco, però quando apro la bocca non ne esce neanche una parola. «Quello non è... io no... lei non... Non è mio», riesco finalmente a dire con una vocina che è la mia di quando forse avevo quattro anni. «Certo che è tuo», dice la signora Price. «Ricordo di avertelo visto addosso una volta.» Solo perché è più anziana ed è la maestra, lei ha ragione e io no. Non è mio, non è mio, non è mio, ma la signora Price sta già aprendo il libro a pagina

trentadue, il problema numero quattro.¹¹¹ Non so perché, ma tutto a un tratto mi sento male dentro, come se la parte di me che ha tre anni mi volesse uscire dagli occhi, solo che io li strizzo per bene e stringo forte forte i denti e cerco di ricordarmi che oggi ho undici anni, undici anni. La mamma mi farà la torta stasera e quando papà tornerà a casa mi canteranno tutti Tanti auguri a te! Ma quando il malessere mi passa e riapro gli occhi, il giacchettino rosso è ancora lì sul banco come una grande montagna. Con il righello lo spingo verso un angolo. Sposto i libri, la matita e la gomma il più lontano possibile dal giacchettino. Sposto perfino la sedia un po' più a destra. Non è mio, non è mio, non è mio.¹¹²

(110) Qui comincia il **secondo atto**. Abbiamo introdotto l'aspetto problematico (il giacchettino rosso) e ora abbiamo stabilito in conflitto (Sylvia dice che il giacchettino è di Rachel).

(111) Notare l'utilizzo continuo delle cifre: l'età, il conto alla rovescia, il numero della pagina e dell'esercizio. Aiutano a immaginare un mondo scandito da regole che sembrano incomprensibili.

(112) Notare l'utilizzo delle ripetizioni: «Non è mio, non è mio, non è mio», «Ho undici anni, ho undici anni», «Tanti auguri a te», la mamma che prepara la torta e papà che torna a casa per mangiarla... Mostrano senza spiegarlo che chi parla non è creduta e, per questo, ha bisogno di ripetere.

Nella mia testa penso a quanto manca all'ora di pranzo, a quanto manca fino al momento in cui posso prendere il giacchettino rosso e gettarlo aldilà del recinto della scuola, o lasciarlo appeso a un parchimetro, oppure appallottolarlo tutto e buttarlo in un vicolo. Solo che alla fine dell'ora di matematica la signora Price urla davanti a tutta la classe: «Adesso basta, Rachel, smettila!» perché ha visto che ho spinto il giacchettino rosso proprio sul bordo estremo del banco e ormai pende giù come una cascata, ma a me non me ne importa niente. «Rachel», mi riprende la signora Price. Dalla voce sembra che si stia arrabbiando. «Infilati subito quel giacchettino e smettila con queste

sciocchezze.»¹¹³

«Ma mica è...»

«Subito!» intima la signora Price.

(113) Il personaggio sprofonda in una situazione sempre peggiore. Non basta essere accusata di essere la proprietaria dell'orribile giacchettino, Rachel è costretta anche a indossarlo. Il giacchettino che «puzza di ricotta», «mi prude tutto» ed è «pieno di germi» comunica il senso di schifo e ridicolo che si prova a indossarlo.

A questo punto vorrei tanto non avere undici anni perché tutti gli anni che mi porto dentro – dieci, nove, otto, sette, sei, cinque, quattro, tre, due e uno – cominciano a spingermi dietro gli occhi appena infilo un braccio in una manica del giacchettino che puzza di ricotta e poi l'altro nell'altra manica e rimango lì impalata con le braccia lontane dal corpo come se il giacchettino mi facesse male ed è proprio così, perché mi prude tutto ed è pieno di germi che non sono neanche miei. Ed è a quel punto che tutto quello che mi sono tenuta dentro da stamattina, da quando la signora Price mi ha piazzato il giacchettino sul banco, alla fine si sfoga e all'improvviso mi ritrovo a piangere davanti a tutti. Vorrei tanto

essere invisibile, ma non lo sono. Ho undici anni, oggi è il mio compleanno e piango davanti a tutti come se ne avessi tre.¹¹⁴ Abbasso la testa sul banco e sprofondo la faccia nelle maniche di questo stupido giacchettino da pagliaccio. Ho la faccia bollente e la bava mi esce dalla bocca perché non riesco a bloccare quei versi da animale che mi vengono da dentro, fino a che non ho più lacrime da piangere e il mio corpo si limita a scuotersi tutto come quando si ha il singhiozzo e la testa mi duole tutta come quando si beve il latte troppo in fretta.

(114) Climax emotivo della storia: Rachel è riuscita a trattenere le lacrime fino a questo momento, ma non ce la fa più. Scoppiata a piangere davanti a tutti. Il climax è il momento in cui la tensione raggiunge il suo apice. Qui il personaggio ha raggiunto il suo punto più basso.

Ma il peggio succede poco prima che suoni la campanella del pranzo.¹¹⁵ Quella scema di Phyllis Lopez, che è ancora più scema di Sylvia Saldívar, dice che si è appena ricordata che il giacchettino rosso è suo! Io me lo sfilo subito e glielo do, solo che la signora Price fa finta che non è successo niente. Oggi compio undici anni. C'è una torta che la mamma sta preparando per stasera e quando papà tornerà a casa dal lavoro ce la mangeremo. Ci saranno le candeline, i regali e tutti canteranno Tanti auguri a te, Tanti auguri a Rachel, solo che ormai è troppo tardi. Oggi compio undici anni. Ho undici, dieci, nove, otto, sette, sei, cinque, quattro, tre, due e un anno, ma vorrei tanto

averne centodue. Vorrei avere tutt'altro che undici anni, perché voglio che oggi sia un giorno ormai lontano, lontano lontano come un palloncino scappato di mano, come una minuscola o nel cielo, così piccolo che bisogna strizzare gli occhi per vederlo.¹¹⁶

(115) Entriamo nel **terzo atto**. Se il primo atto presenta lo status quo (la situazione iniziale), il secondo atto il conflitto e la lotta per affrontarlo, il terzo risolve il conflitto e porta alla conclusione. Qui Rachel, l'eroe, viene sconfitta: è vero che alla fine si fa avanti il vero proprietario del giacchettino, ma ormai la giornata del suo compleanno è stata rovinata. L'ingiustizia è stata compiuta, nessuno le chiede scusa per aver dubitato di lei.

(116) La conclusione riprende la tesi dell'inizio: come ci si sente ad avere undici anni? Essere diventati grandi significa soffrire, ma anche imparare di avere ancora dentro di sé i sé stessi più piccoli e fragili, e non vergognarsene.

Suggerimenti

Struttura in tre atti

La **trama** è *cosa succede*; la **struttura** è *come succede*. La maggior parte delle storie della narrativa contemporanea occidentale è basata sulla **struttura in tre atti**. Si chiama così perché la storia viene idealmente divisa in tre parti.

Primo atto: nel primo atto vengono presentati i personaggi e il contesto, e viene introdotto un aspetto problematico che minaccia lo status quo. È chiaro che l'aspetto problematico non si risolverà da solo.

Nel racconto che abbiamo letto, ci viene presentata Rachel, ci viene detto che ha appena compiuto undici anni e che si sente in un certo modo; poi ci viene detto che a scuola qualcuno ha dimenticato un disgustoso giacchettino misterioso. Potete fare ai ragazzi altri esempi: Harry Potter è un orfano che vive a casa degli zii crudeli, ma un giorno riceve una misteriosa lettera da un'ancora più misteriosa scuola.

Secondo atto: nel secondo atto, l'eroe parte per la sua missione, per risolvere il conflitto che lo affligge. A volte l'eroe non agisce (e questo è parte del problema!). Il conflitto diventa un aspetto fondamentale della storia e mette a dura prova il protagonista.

Nel racconto che abbiamo letto, una bambina accusa ingiustamente Rachel di essere la proprietaria del

giacchettino. La situazione peggiora: la maestra crede a Sylvia, dà il giacchettino a Rachel e le impone addirittura di indossarlo. In altri esempi: Harry parte per Hogwarts e si fa tanti nuovi amici, ma scopre anche l'esistenza di una grave minaccia.

Terzo atto: nel terzo atto l'eroe o risolve la situazione o soccombe.

Nel nostro caso, Rachel viene sconfitta dall'ingiustizia. Nessuno ammette di aver sbagliato. In *Harry Potter e la pietra filosofale* Harry e i suoi amici smascherano il professore malvagio e impediscono a Voldemort di mettere le mani sulla pietra filosofale.

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: "Scrivi di una volta che hai subito un'ingiustizia e racconta come ne sei uscito".

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

dappertutto: genitori e figli, fratelli maggiori e fratelli minori, insegnante e studenti, molti (forti) contro uno (debole) o uno (forte) contro molti (deboli).

Chiarimenti

Per chiarire l'esercizio agli studenti ricordate loro che:

- › non è necessario che il conflitto sia qualcosa di gigantesco o molto grave. In questo racconto abbiamo visto come anche un piccolo inconveniente possa avere delle ricadute importanti sul protagonista, perché dipende dalla prospettiva. La protagonista qui ha undici anni, quindi il suo modo di percepire il mondo e la gravità delle cose è rapportata alla sua età e al suo vissuto;
- › si può anche cadere in piedi! La nostra protagonista ha avuto una brutta giornata, ma non è detto che il racconto dei vostri studenti debba andare nello stesso modo. Le difficoltà possono essere superate con un po' di ironia e i draghi possono essere sconfitti;
- › le situazioni alla "Davide contro Golia" si trovano

Luigi Malerba
La scoperta dell'alfabeto
La scoperta dell'alfabeto

01. Leggere

Al tramonto Ambanelli smetteva di lavorare e andava a sedersi a casa con il figlio del padrone perché voleva imparare a leggere e a scrivere. “Cominciamo dall’alfabeto,” disse il ragazzo che aveva undici anni. “Cominciamo dall’alfabeto.” “Prima di tutto c’è A.” “A,” disse paziente Ambanelli. “Poi c’è B.” “Perché prima e dopo?” domandò Ambanelli. Questo il figlio del padrone non lo sapeva. “Le hanno messe in ordine così, ma voi le potete adoperare come volete.” “Non capisco perché le hanno messe in ordine così,” disse Ambanelli. “Per comodità,” rispose il ragazzo. “Mi piacerebbe sapere

chi è stato a fare questo lavoro.” “Sono così nell’alfabeto.” “Questo non vuol dire,” disse Ambanelli, “se io dico che c’è prima B e poi c’è A forse che cambia qualcosa?” “No,” disse il ragazzino. “Allora andiamo avanti.” “Poi viene C che si può pronunciare in due modi.” “Queste cose le ha inventate della gente che aveva tempo da perdere.” Il ragazzo non sapeva più che cosa dire. “Voglio imparare a mettere la firma,” disse Ambanelli, “quando devo firmare una carta non mi va di mettere una croce.” Il ragazzino prese la matita e un pezzo di carta e scrisse “Ambanelli Federico”, poi fece vedere il foglio al contadino. “Questa è la vostra firma.” “Allora ricominciamo da

capo con la mia firma.” “Prima c’è A,” disse il figlio del padrone, “poi c’è M.” “Hai visto?” disse Ambanelli, “adesso cominciamo a ragionare.” “Poi c’è B e poi A un’altra volta.” “Uguale alla prima?” domandò il contadino. “Identica.” Il ragazzo scriveva una lettera alla volta e poi la ricalcava a matita tenendo con la sua mano quella del contadino. Ambanelli voleva sempre saltare la seconda A che a suo parere non serviva a niente, ma dopo un mese aveva imparato a fare la sua firma e la sera la scriveva sulla cenere del focolare per non dimenticarla. Quando vennero quelli dell’ammasso del grano e gli diedero da firmare la bolletta, Ambanelli si

passò sulla lingua la punta della matita copiativa e scrisse il suo nome. Il foglio era troppo stretto e la firma troppo lunga, ma a quelli del camion bastò “Amban” e forse è per questo che in seguito molti lo chiamarono Amban, anche se poco alla volta imparò a scrivere la sua firma più piccola e a farla stare per intero sulle bollette dell’ammasso. Il figlio dei padroni diventò amico del vecchio e dopo l’alfabeto scrissero insieme tante parole, corte e lunghe, basse e alte, magre e grasse come se le figurava Ambanelli. Il vecchio ci mise tanto entusiasmo che se le sognava la notte, parole scritte sui libri, sui muri, sul cielo, grandi e fiammeggianti come l’universo stellato. Certe parole gli piacevano più di



altre e cercò di insegnarle anche alla moglie. Poi imparò a legarle insieme e un giorno scrisse “Consorzio Agrario Provinciale di Parma”. Ambanelli contava le parole che aveva imparato come si contano i sacchi di grano che escono dalla trebbiatrice e quando ne ebbe imparate cento gli sembrò di aver fatto un bel lavoro. “Adesso mi sembra che basta, per la mia età.” Su vecchi pezzi di giornale Ambanelli andò a cercare le parole che conosceva e quando ne trovava una era contento come se avesse incontrato un amico.

Al tramonto Ambanelli smetteva di lavorare e andava a sedersi a casa con il figlio del padrone perché voleva imparare a leggere e a scrivere.¹¹⁷

“Cominciamo dall’alfabeto,” disse¹¹⁸ il ragazzo che aveva undici anni.

“Cominciamo dall’alfabeto.”

“Prima di tutto c’è A.”

“A,” disse paziente Ambanelli.

“Poi c’è B.”

“Perché prima e dopo?” domandò Ambanelli.¹¹⁹

Questo il figlio del padrone non lo sapeva.¹²⁰

“Le hanno messe in ordine così, ma voi le potete adoperare come volete.”

“Non capisco perché le hanno messe in ordine così,” disse Ambanelli.

“Per comodità,” rispose il ragazzo.

“Mi piacerebbe sapere

chi è stato a fare questo lavoro.”¹²¹

(117) Il racconto comincia **in medias res**. Non ci sono preamboli né osservazioni di carattere generale o teorico. Si tratta di un incipit straordinariamente semplice, a livello sintattico e lessicale. Non c’è bisogno di una virgola, da quanto è chiara la frase. Apparentemente è una frase che potrebbe scrivere un bambino delle elementari. In realtà richiede una grande ricerca. La semplicità è la cosa più difficile.

(118) «Disse» è un **tag di dialogo**; si tratta di tutte quelle indicazioni che il testo dà su chi parla e come parla: “chiese Alberto”, “mormorò Giulia”, “sospirò Antonio” ecc. I tag hanno due funzioni principali: indicano chi parla e come parla. Capita che la ripetizione di “disse” dia una strana sensazione alle persone; siamo abituati dalla scuola a evitare le ripetizioni e a usare il più possibile i sinonimi. In realtà in un dialogo ben scritto “disse” equivale alla punteggiatura, non si nota neppure, anzi permette a chi legge di immaginare l’intonazione di chi parla.

(119) Ambanelli fin da subito si dimostra diffidente nei confronti di un mondo che non conosce.

(120) Il figlio del padrone invece accetta le regole del mondo in cui vive senza metterle in discussione. Non sa perché le cose si facciano in un certo modo, sa solo che è così perché il suo è l’unico mondo giusto e possibile.

(121) Ambanelli tratta le parole come se fossero *cose*. Immagina che ci sia qualcuno che ha fatto «quel lavoro», che ha inventato l’alfabeto, così come c’è qualcuno che munge le vacche e qualcuno che falcia il prato.

“Sono così nell’alfabeto.”
 “Questo non vuol dire,”
 disse Ambanelli, “se io
 dico che c’è prima B e poi
 c’è A forse che cambia
 qualcosa?”

“No,” disse il ragazzino.
 “Allora andiamo avanti.”
 “Poi viene C che si può
 pronunciare in due modi.”
 “Queste cose le ha
 inventate della gente che
 aveva tempo da perdere.”
 Il ragazzo non sapeva più
 che cosa dire.

“Voglio imparare a mettere
 la firma,” disse Ambanelli,
 “quando devo firmare una
 carta non mi va di mettere
 una croce.”¹²²

Il ragazzino prese la matita
 e un pezzo di carta e scrisse
 “Ambanelli Federico”, poi
 fece vedere il foglio al
 contadino.

“Questa è la vostra firma.”
 “Allora ricominciamo da
 capo con la mia firma.”
 “Prima c’è A,” disse il figlio

del padrone, “poi c’è M.”
 “Hai visto?” disse
 Ambanelli, “adesso
 cominciamo a ragionare.”
 “Poi c’è B e poi A un’altra
 volta.”

“Uguale alla prima?”
 domandò il contadino.
 “Identica.”

Il ragazzo scriveva una
 lettera alla volta e poi la
 ricalcava a matita tenendo
 con la sua mano quella del
 contadino.¹²³

Ambanelli voleva sempre
 saltare la seconda A che a
 suo parere non serviva a
 niente, ma dopo un mese
 aveva imparato a fare la sua
 firma e la sera la scriveva
 sulla cenere del focolare per
 non dimenticarla.

Quando vennero quelli
 dell’ammasso del grano¹²⁴
 e gli diedero da firmare la
 bolletta, Ambanelli si passò
 sulla lingua la punta della
 matita copiativa e scrisse il
 suo nome.

(122) Ci troviamo in una situazione di paradosso: un bambino che insegna a un vecchio. I ruoli sono ribaltati.

(123) Ecco il primo gesto fisico e la prima vera sensazione dall’inizio del racconto. Non ci sono stati descritti né il ragazzo né Ambanelli, non ci è stato descritto l’ambiente in cui si trovano, non sappiamo se si siano messi in cucina, se siano a casa del ragazzo o in quella di Ambanelli. Il primo gesto fisico e concreto è quello della mano del ragazzo appoggiata sulla mano dell’adulto per ricalcare le lettere.

(124) Finisce la sequenza della lezione e si apre un altro tempo, in un altro posto. È come un cambio di scena nel cinema.

Il foglio era troppo stretto e la firma troppo lunga, ma a quelli del camion bastò “Amban” e forse è per questo che in seguito molti lo chiamarono Amban, anche se poco alla volta imparò a scrivere la sua firma più piccola e a farla stare per intero sulle bollette dell’ammasso.¹²⁵

Il figlio dei padroni diventò amico del vecchio e dopo l’alfabeto scrissero insieme tante parole, corte e lunghe, basse e alte, magre e grasse come se le figurava Ambanelli. Il vecchio ci mise tanto entusiasmo che se le sognava la notte, parole scritte sui libri, sui muri, sul cielo, grandi e fiammeggianti come l’universo stellato.¹²⁶ Certe parole gli piacevano più di altre e cercò di insegnarle anche alla moglie. Poi imparò a legarle insieme

e un giorno scrisse “Consorzio Agrario Provinciale di Parma”.¹²⁷ Ambanelli contava le parole che aveva imparato come si contano i sacchi di grano che escono dalla trebbiatrice e quando ne ebbe imparate cento gli sembrò di aver fatto un bel lavoro.

“Adesso mi sembra che basta, per la mia età.” Su vecchi pezzi di giornale Ambanelli andò a cercare le parole che conosceva e quando ne trovava una era contento come se avesse incontrato un amico.¹²⁸

(125) Il tono, come ci è capitato spesso di notare durante le varie letture in questa antologia (come nel *Gorgo* di Beppe Fenoglio o in *Ricongiungimento insperato*), è quello fiabesco, nascosto dagli elementi della letteratura realistica. La storia avrebbe potuto cominciare con “C’era una volta un contadino che voleva imparare a scrivere”; invece la narrazione è irrorata di elementi ironici, come il dettaglio della firma monca e del soprannome.

(126) Due elenchi a breve distanza l’uno dall’altro: le parole e come sono fatte, e le parole e dove sono scritte. Questi due elenchi servono a distendere la prosa e ad aprirla, ad alzare lo sguardo dai due personaggi, oltre che a fare apparire le parole quasi come personaggi.

(127) La comicità trasforma un ente burocratico e distante in un’impresa quasi mitica.

(128) Il racconto è molto breve, eppure ha tutta l’impalcatura del **viaggio dell’eroe**. Il personaggio ha una evoluzione molto chiara: passa dall’essere diffidente all’andare per il mondo con coraggio. L’impresa da affrontare è imparare a leggere, e le lettere stesse diventano l’antagonista da sconfiggere, l’ostacolo da superare. L’eroe alla fine ha sconfitto le sue paure: le parole non sono più delle cose sconosciute e quindi spaventose, ma gli sono amiche.

02. Scrivere

L'esercizio in classe

Finita la lettura e il commento al testo, ora è il momento che i ragazzi scrivano.

Esercizio: "Scrivi un dialogo avvenuto tra te, uno dei tuoi nonni o un anziano".

Oppure:

"Scrivi, se ti è mai capitato, di quella volta che hai spiegato a uno dei nonni come fare qualcosa (come usare lo smartphone, scaricare un'applicazione, giocare un videogioco, ecc.)".

Tempo a disposizione: 10 minuti.

Supporto: preferibilmente il cellulare (sulle note o qualsiasi applicazione permetta loro di scrivere un testo).

05 • TEORIA

Glossario

Glossario

IL PUNTO DI VISTA

Il punto di vista è il **filtro attraverso cui il lettore percepisce la storia**. Si chiama così perché, nella cultura occidentale contemporanea, la vista è il senso più importante, ma sarebbe più corretto definirlo **punto di vita**, perché grazie alla scrittura gli eventi vengono descritti e vissuti attraverso *tutti i sensi*, cioè *attraverso il corpo*. Sapere governare il punto di vista della narrazione è fondamentale per fare in modo che chi legge continui a **credere nella storia**: se compare un elemento, anche linguistico, estraneo al punto di vista – una parola fuori posto perché troppo tecnica o difficile, un ragionamento troppo semplice o complesso, un'emozione stonata rispetto al carattere del protagonista – questa fiducia viene meno.

Il punto di vista comprende ma non si limita alla scelta della **persona grammaticale** in cui si scrive. Il 99% delle storie è scritto in prima o in terza persona singolare, ma esistono delle eccezioni: non è vietato scrivere in seconda persona singolare, o in prima plurale.

» **Quando si scrive in prima persona si usa "io"**. La scrittura in prima persona suona naturale e dà una sensazione di vicinanza con chi racconta, perché offre facile accesso ai suoi sentimenti ed emozioni. Istintivamente si pensa che la narrazione in prima

persona sia più "vera", perché chi sta raccontando ha vissuto davvero quello di cui parla. In realtà, la prima persona può essere un artificio letterario perché è applicata dallo scrittore a un personaggio inventato. Inoltre, chi racconta in prima persona, anche se ha vissuto davvero quella storia, potrebbe anche mentire. Ma sempre chi racconta, che sia una persona reale o un personaggio inventato, possiede una voce, un modo di pensare, di parlare e di reagire alle situazioni, cioè un carattere, conosce e utilizza alcune parole e altre no. Questo significa che quando si racconta in prima persona è necessario usare le parole che userebbe il personaggio, perfino se è bugiardo. Il lessico e la sintassi devono sempre essere adeguati al personaggio che si vuole interpretare, altrimenti si rischia di suonare falsi e innaturali. La prima persona al presente indicativo deve anche tenere in considerazione l'emotività del personaggio che sta filtrando la storia. Se il personaggio è turbato o spaventato o sconvolto perderà lucidità: userà frasi più brevi, concitate e sconnesse. Se invece la situazione raccontata è tranquilla, le parole per raccontarla saranno scelte con più cura e le frasi saranno più complesse.

» **Quando si scrive in terza persona si usa "lui/lei"**. Il narratore in terza persona può essere "onnisciente" o "limitato" (quello che la narrativa contemporanea predilige).

» **La terza persona onnisciente** è quella di un narratore che, appunto, "tutto conosce": ha libero accesso al passato, al presente e al futuro dei personaggi, ai loro pensieri e alle loro emozioni, e all'ambiente che li circonda. Con un narratore del

genere è difficile mantenere dei segreti senza che il lettore si senta tradito.

» **La terza persona limitata** è quella di un singolo individuo. Le persone possono essere anche più di una, ma in momenti separati. In questo caso chi racconta può farlo perché, per qualche ragione, è stato un testimone della storia che racconta.

Molta della narrativa di oggi è scritta in terza persona singolare, perché è la modalità di narrazione più simile a quella del cinema e della televisione. La terza persona dà la sensazione di poter essere gestita "come una telecamera", anche se la letteratura ha più libertà della telecamera perché per esempio può pensare e commentare. Scrivere in terza persona viene spesso percepito come "più distante" dal personaggio rispetto alla prima, ma non è vero. Anche la terza persona può essere molto intima e scrutare nell'interiorità e nell'emotività dei personaggi. È solo un modo diverso di esprimere la cosa. Un esercizio interessante è scrivere in terza persona qualcosa che si è vissuto in prima.

SHOW, DON'T TELL

È il nome di **una fondamentale tecnica narrativa**. In italiano si traduce, letteralmente, "Mostrare, non raccontare"; traduzione più libera ma altrettanto efficaci potrebbero essere: "Concreto, non astratto", "Fammi vedere le cose, non spiegarmele" o "Mostra, racconta, non spiegare". È quindi **un'esortazione agli scrittori perché favoriscano il concreto ed evitino l'astratto**,

ciò costruiscano la loro storia attraverso le cose e le sensazioni, più che i concetti generali.

La narrazione deve essere un susseguirsi di dettagli concreti che stimolino i sensi del lettore, che richiama immagini, suoni, odori, sapori e sensazioni.

Esempio:

Gesualdo è alto.

Il termine «alto» è astratto, quindi stiamo *spiegando*.

Gesualdo è costretto ad abbassare la testa per entrare in casa. Nelle foto di classe viene sempre messo in fondo, contro la parete, e comunque le teste degli altri gli arrivano a metà petto.

Questa è una serie di dettagli concreti, quindi stiamo *raccontando*.

Raccontare è più efficace di spiegare, perché non perde l'attenzione di chi legge o ascolta:

> **Il cervello del lettore**, se stimolato da dettagli concreti, vive nell'immaginazione le situazioni descritte e ha una risposta emotiva, **immedesimandosi nel punto di vista del protagonista o narratore** della storia. Perciò un testo astratto, anche breve, annoia, mentre un testo raccontato, non importa quanto lungo, si gusta senza problemi.

> **Quando si scrive in maniera astratta si esprime un giudizio**. Piegarsi per entrare dalle porte è un dettaglio oggettivo, l'aggettivo alto è una valutazione soggettiva. Può anche trattarsi di una valutazione giusta e condivisa, ma questo non cambia il problema: invece di immaginare l'altissimo Gesualdo, immaginiamo l'autore che ci dice che Gesualdo è alto.

> **Quando si scrive in maniera concreta si è**

costretti a scegliere i particolari davvero importanti per la storia. Cosa mi spinge a sottolineare che Gesualdo è alto? Qual è la rilevanza del suo essere alto per la storia? Forse la sua altezza è importante perché spesso chi è alto sembra anche più imponente, e questo dettaglio è fondamentale; ma allora non è forse meglio mostrare Gesualdo che fa sollevamento pesi ed è molto muscoloso? Forse la sua altezza è importante perché spesso i bambini e i ragazzi alti vengono scambiati per più grandi della loro età, e questo dettaglio è fondamentale; ma allora non è forse meglio mostrare che a Gesualdo è già spuntata un po' di barba e la sua voce è più profonda di quella dei suoi compagni? Forse la sua altezza lo fa apparire goffo e fuori posto nel mondo, in questo caso il fatto che debba abbassarsi per passare attraverso le porte è un particolare calzante.

> **Le spiegazioni astratte non rimangono in mente, mentre i racconti concreti sì**. Se ci si limita a spiegare che Gesualdo è alto, il particolare della sua altezza potrebbe essere dimenticato dopo poche pagine; invece, i dettagli concreti e vividi rimangono in mente al lettore anche anni dopo aver chiuso il libro. L'abilità di chi scrive sta anche nel saper trovare particolari abbastanza universali da essere riconosciuti da tutti, ma abbastanza insoliti da non essere banali.

IL VIAGGIO DELL'EROE

Le storie sono essenzialmente dei viaggi: **un eroe o un'eroina partono dal mondo conosciuto per**

avventurarsi in uno sconosciuto che li metterà alla prova. Questo mondo può essere fisico (la Scuola di Magia e Stregoneria di Hogwarts, la Terra di Mezzo, New York City, una nuova scuola) o metaforico (un viaggio interiore, nella mente, nel cuore e nello spirito). Durante il suo viaggio, l'Eroe cambia e il suo arco di trasformazione rende la storia interessante. È sorprendente notare che questa struttura è alla base di quasi ogni avventura, anche di quelle che gli studenti scriveranno, per esempio, nell'esercizio del primo ricordo di questa antologia.

Ricordate: il viaggio dell'eroe è **una mappa** per orientarsi in una storia, un modo per interpretare il mondo della narrativa, **non una ricetta** da seguire obbligatoriamente punto per punto. Di solito è un buon **metodo diagnostico** per capire se qualcosa di una storia non sta funzionando e perché: ti aiuta a ripercorrere i passi che hai fatto e a capire dove potresti aver preso l'uscita sbagliata.

Chris Vogler, nel suo saggio *Il viaggio dell'Eroe*, ha diviso il viaggio in 12 tappe:

- 1) **Mondo ordinario**: il mondo in cui l'Eroe vive e che conosce prima di partire per la sua avventura. Il mondo ordinario viene descritto nel **primo atto**. (Privet Drive n. 4, la Contea degli Hobbit, la vecchia scuola, la vita prima di conoscere il primo amore, ecc.) Nel *Gorgo*, di Beppe Fenoglio, ci viene descritta la «grossa famiglia» del protagonista, la sorella gravemente malata e il fratello in guerra in Abissinia; in *Undici*, di Sandra Cisneros, Rachel sta andando a scuola il giorno del suo undicesimo compleanno.
- 2) **Richiamo all'avventura**: all'Eroe si presenta un problema, una sfida o un'avventura. Una volta

accettato il richiamo, l'Eroe non potrà più tornare al mondo ordinario. Il richiamo stabilisce la posta in gioco e l'obiettivo dell'eroe (Harry riceve la lettera di Hogwarts, viene ritrovato l'Unico Anello, mamma e papà decidono di traslocare, il vero amore fa la sua apparizione, ecc). Nel *Gorgo*, il protagonista si accorge delle intenzioni di suo padre; in *Undici*, qualcuno ha dimenticato a scuola un brutto giacchetto.

3) Rifiuto del richiamo: l'Eroe ha paura o non è sicuro di farcela o pensa che sia tutto inutile e sia meglio restare dove sta. Di solito interviene qualcuno o succede qualcosa che lo convince o costringe a superare questo momento. Ricordiamo che i dodici passi sono delle indicazioni, delle linee guida, non un elenco di passi obbligatori. L'eroe o l'eroina non devono essere necessariamente riluttanti, come nel caso di Harry Potter, che anzi è contento di partire per Hogwarts. Nel *Gorgo* di Beppe Fenoglio, invece, il bambino è spaventato dall'impresa.

4) Il Mentore: spesso l'Eroe è avviato all'avventura dal Mentore, una figura di solito anziana e saggia, paterna, che guida e prepara l'Eroe ad affrontare l'ignoto e l'avventura (Merlino, Gandalf, Albus Silente, Obi-Wan Kenobi, ecc.). È una figura tipica della letteratura di genere, in particolare nella fantascienza e nel fantasy.

5) Varco della prima Soglia: l'Eroe decide di intraprendere l'avventura ed entra nel mondo stra-ordinario varcando la prima Soglia. Questo momento contrassegna il punto di svolta tra il primo e il secondo atto. Da questo punto in poi,

l'Eroe non può più tornare indietro (Harry parte per Hogwarts, Bella inizia una relazione con Edward, Wade trova il primo easter egg). Ne "Il gorgo" il bambino segue il padre che si dirige verso il fiume con la scusa di girare le fascine.

6) Prove, alleati, nemici: l'Eroe si trova ad affrontare nuove sfide, si fa degli alleati e si crea dei nemici, mentre impara come funziona il mondo stra-ordinario (Harry comincia a frequentare Hogwarts e stringe amicizia con Hermione e Ron, si forma la Compagnia dell'Anello, Wade si allea con i suoi amici per trovare tutti gli easter egg). Nei racconti ci sono meno personaggi che nei romanzi e spesso l'eroe affronta da solo tutte le prove: il bambino del *Gorgo* non può contare sulla madre e non vede alcun adulto a cui poter chiedere aiuto; in *Undici* Rachel è da sola contro la maestra e c'è persino una compagna che testimonia contro di lei.

7) Avvicinamento alla Caverna più recondita: la Caverna più recondita è un luogo pericoloso dove si nasconde l'oggetto della ricerca. Entrando qui l'Eroe varca la seconda grande Soglia. Prima di entrarvi deve spesso prepararsi e studiare strategie, affrontando i pericoli più grandi, come la morte.

8) Prova centrale: l'Eroe se la vede brutta e deve affrontare la sua paura più grande. Non si sa se ci riuscirà o no. La morte può essere reale nelle storie di avventura (Katniss nell'Arena) ma può trattarsi anche di una morte metaforica: la coppia si divide per un litigio, la mamma viene licenziata dal suo lavoro, eccetera. È un momento critico per ogni storia e i lettori tengono il fiato sospeso: con l'avanzare della storia si sono affezionati all'Eroe

e fanno il tifo per lui. Tirano un sospiro di sollievo quando l'Eroe supera il grande pericolo ed evita la morte.

9) Ricompensa: sopravvissuto alla morte, l'Eroe festeggia e ottiene una ricompensa. A volte la ricompensa è qualcosa di materiale (il trofeo dopo aver vinto la partita, un premio in denaro, la sconfitta del tiranno) altre volte è metaforica (il potere dell'amicizia, la fiducia nel futuro, credere in sé stessi). In *Harry Potter e la pietra filosofale* Harry vince la partita di Quidditch, guadagnandosi il rispetto dei compagni.

10) La via del ritorno: l'Eroe non ha ancora terminato il suo viaggio. Ci troviamo nel terzo atto e l'Eroe affronta le conseguenze della Prova centrale. La fase della Via del ritorno sottolinea la decisione di tornare al mondo ordinario.

11) Resurrezione: L'Eroe deve affrontare l'ultima difficile prova di Morte e Resurrezione prima di tornare nel mondo Ordinario. Anche questa volta l'Eroe rischia la morte, reale o metaforica. Solo superando questa prova l'Eroe potrà considerarsi rinato e tornare alla vita ordinaria con nuove facoltà.

12) Ritorno con l'Elisir: L'Eroe torna nel mondo ordinario, ma non senza un qualche tesoro o lezione dal mondo straordinario, che sia un tesoro reale (la pietra filosofale, la mano della principessa) o un insegnamento/una lezione che cambierà il suo modo di vedere il mondo.

Non tutte le storie aderiscono perfettamente a questo elenco, ma ci sono degli elementi che sono

comuni a quasi tutte le storie: un eroe o un'eroina partono per un viaggio (reale o metaforico) e si trovano davanti a delle sfide, che dovranno affrontare da soli per ottenere quello di cui hanno bisogno.

LA STRUTTURA IN TRE ATTI

La trama è *quello che succede* in una storia: l'insieme di eventi e di situazioni, collegati da un principio di causa/effetto, che ottengono una risposta emotiva dal lettore.

La struttura (o ordito) è *come succede*: la disposizione degli eventi in modo che non sembri arbitraria o casuale.

La struttura in tre atti è una delle teorie narratologiche più famose e più utilizzate nei romanzi, nel cinema e nella televisione *mainstream*. Non è una teoria scientifica, come potrebbe essere la teoria dell'evoluzione, e non è una teoria nel senso di ipotesi, come potrebbe essere "Ho una teoria sul perché ho spesso mal di testa": è un modo di interpretare l'ecosistema di una storia.

» **Primo atto**: Nel primo atto vengono presentati il protagonista e il mondo in cui vive, con le sue regole. Di solito il protagonista si sente insoddisfatto o incompleto in qualche modo.

» **Esempio**: Harry Potter è un orfano di undici anni che vive con gli zii che lo odiano e lo trattano male; Katniss Everdeen vive nel povero distretto 12 e fa del suo meglio per aiutare sua madre e sua sorella; nel film *Aladdin*, Aladdin è

un ladruncolo di strada che vive alla giornata; nel film *Il Re Leone*, Simba è il principe ereditario della Valle dei Re; nel *Gorgo* di Beppe Fenoglio il protagonista ci mostra la sua «grossa famiglia», ci racconta della sorellina malata e del fratello in guerra; in *Undici* di Sandra Cisneros, è il giorno dell'undicesimo compleanno di Rachel e quella sera la aspetta la festa con i regali e la torta.

A questo punto di solito avviene un **incidente scatenante** (solitamente esterno alla volontà del protagonista) che lo obbliga ad agire. Il protagonista esprime un **desiderio**, solitamente di carattere pratico, che secondo la sua opinione potrebbe risolvere i suoi problemi. È spesso la differenza tra il **desiderio** (ciò che il protagonista pensa risolverà i suoi problemi) e il **bisogno** (ciò di cui davvero ha bisogno per risolvere i suoi problemi) il cuore della storia.

» **Esempio**: Il protagonista del *Gorgo* di Fenoglio capisce di dover salvare suo padre; in *Undici* Rachel vuole passare un bel compleanno e festeggiare con i suoi genitori; Harry Potter riceve la lettera da Hogwarts (Harry vuole andare a Hogwarts); Katniss si offre come tributo al posto della sorellina (Katniss vuole salvare la sorella e sopravvivere); Aladdin conosce la principessa Jasmine al mercato (Aladdin vuole conquistare la principessa); Mufasa viene ucciso dal fratello Scar (Simba non vuole subire le conseguenze di quello che crede sia stato colpa sua).

Non si tratta di una **ricetta**, bensì di una **mappa**: è un modo per orientarsi, non è una lista di cose da fare obbligatoriamente per ottenere un certo risultato. Questi passaggi sono facili da individuare in storie tradizionali e nella narrativa *mainstream*, ma ci sono molti libri e film che non sono altrettanto facili da analizzare in quest'ottica.

Il protagonista a questo punto **parte per l'avventura** e si passa al secondo atto.

» **Secondo atto**: Il protagonista esce dal "mondo del primo atto" ed entra nel "mondo del secondo atto". Nei libri fantasy spesso si tratta di un vero e proprio ingresso *in un altro mondo*, ma si può trattare di un mondo metaforico, che differenziamo da quello precedente perché funziona con altre regole.

» **Esempio**: Il bambino del *Gorgo* segue suo padre nella valle; in *Undici* Rachel viene incolpata di aver dimenticato il giacchetto; Harry arriva nella Scuola di Magia e Stregoneria di Hogwarts; Katniss entra nell'Arena; Aladdin usa i poteri del Genio per diventare il Principe Ali; Simba si rifugia nell'Oasi di Timon e Pumba per fuggire dalle proprie responsabilità.

Il secondo atto si concentra di solito sulla soddisfazione del **desiderio** del protagonista. Nelle storie di pirati è nel secondo atto che si sviluppa la vera caccia al tesoro; nelle storie d'amore è la fase della conquista. L'avventura non deve essere per forza qualcosa di eclatante o di epico, come decidere di portare l'Unico Anello a Mordor

(*Il Signore degli Anelli*) o trovare tutti gli easter egg per conquistare Oasis (*Ready Player One*); può trattarsi di qualcosa di più intimo, piccolo e personale, come confessare i propri sentimenti alla ragazza che ti piace (*L'altra metà*), imparare ad accettarsi (*Love, Simon*), raggiungere il papà e impedirgli di fare quello che ha in mente (*Il gorgo*), passare un bel compleanno (*Undici*). I personaggi fanno i loro progressi nel cercare di realizzare il loro desiderio, chi con successo e chi meno, e si raggiunge quello che si definisce il **midpoint**, che di solito rappresenta un punto di rottura e che cambia le carte in tavola.

» **Esempio:** Il bambino del *Gorgo* raggiunge il papà che lo affronta con il forcone; in *Undici* Rachel viene accusata dalla compagna di essere la proprietaria del giacchetto e la maestra non le crede; Harry si diverte a esplorare il mondo magico, ma scopre che qualcosa di oscuro si muove nell'ombra; Rue muore tra le braccia di Katniss, facendole capire che deve combattere non solo per se stessa; Aladdin e il Genio litigano, perché Aladdin vuole venire meno alla sua promessa di liberarlo; Simba incontra Nala, la sua amica di infanzia, che gli chiede di tornare e prendersi le sue responsabilità.

A questo punto di solito il protagonista deve affrontare la difficoltà più grande, cosa che lo porta a toccare anche il punto più basso di sconforto e di disperazione: ad esempio, il bambino non retrocede di fronte al papà e disubbidisce alla sua

volontà; Jafar ruba la lampada magica, sbugiarda Aladdin davanti a tutti e lo scaglia lontanissimo con la magia; Simba deve affrontare i suoi demoni e il senso di colpa. Harry, Ron ed Hermione credono di essere sulle tracce di Piton e lo inseguono giù per la botola, costretti ad affrontare prove sempre più difficili.

» **Terzo atto:** A questo punto le carte in tavola sono cambiate. Se prima eravamo concentrati sul desiderio del protagonista, ora la nostra attenzione è sul suo bisogno; entrando nel terzo atto, il protagonista deve prendere delle decisioni difficili. Il protagonista deve spesso affrontare questo momento da solo.

» **Esempio:** Harry deve entrare da solo nella stanza per affrontare Voldemort, anche se è arrivato lì grazie all'aiuto dei suoi amici (scoprire la forza dell'amore e dell'amicizia); Katniss e Peeta sono insieme, ora, quindi la domanda non è più se Katniss sopravviverà da sola (desiderio), ma se loro due sopravviveranno insieme (Katniss non combatte più solo per se stessa); il bambino del *Gorgo* ritorna verso casa con suo papà, non si chiede più se salverà suo papà (desiderio), ma se è ancora un bambino e se suo padre è ancora suo padre (la sensazione delle formiche sul collo è la risposta a questo bisogno); Aladdin torna ad affrontare Jafar ma non utilizza più la magia per sconfiggerlo, bensì l'astuzia (non devi mentire, devi essere te stesso); Simba torna alla Valle dei Re per affrontare le proprie colpe e lo zio Scar che

ha devastato il regno (bisogna sempre affrontare le proprie responsabilità); Rachel capisce che diventare grandi non significa limitarsi a spegnere le candeline (desiderio), ma imparare ad affrontare il mondo e le sue ingiustizie (bisogno).

Il **bisogno** del personaggio è diverso dal suo **desiderio**: il desiderio è una questione pratica, che aiuta il lettore a misurare i progressi della storia e spinge in avanti la trama fino alla fine del secondo atto; il bisogno è qualcosa di interiore che ha a che fare con la **trasformazione del personaggio**. Il personaggio comincia la storia in un modo ed esce dalla storia trasformato, anche se torna nel posto fisico da dove è partito (la città natale, il villaggio, il vecchio lavoro ecc.).

06 • TEORIA/PRATICA

Guida al commento degli esercizi

Linee guida generali

In questa sezione trovate le **linee guida generali** per commentare gli esercizi degli studenti. È la parte del laboratorio in cui è più difficile fornirvi una scaletta precisa perché è impossibile sapere con esattezza che tipi di testo produrranno i vostri studenti e quale sia il livello medio della classe. Possiamo però analizzare insieme alcune tendenze generali ed errori comuni, quando si propone questo genere di esercizi. Dovrete fare molto affidamento sul vostro intuito e sulla vostra sensibilità, perché spesso per gli studenti la scrittura è un modo per raccontare problemi e disagi che altrimenti non saprebbero esprimere. Gli strumenti di lettura e analisi dei testi utilizzati nell'antologia sono importanti anche perché costituiscono un terreno di incontro neutro per esprimersi e dialogare, migliorando le proprie capacità di scrittura e lettura. Questa sezione è **una bussola** con la quale orientarvi durante il commento in aula.

SCRIVERE

Terminati i 10 minuti dello svolgimento dell'esercizio, i ragazzi leggeranno a turno ad alta voce quello che hanno scritto (se qualcuno non se la sentisse, la lettura può essere fatta da un compagno o dall'insegnante).

Per ogni testo, proporrete un brevissimo commento, dialogando con l'autore o l'autrice.

- 1) Dedicate a ogni testo circa **5 minuti**.
- 2) Non è necessario fare un commento parola per parola, come abbiamo fatto per i racconti contenuti nell'antologia. Basta trovare:

» **Qualcosa di particolarmente bello o interessante da far notare alla classe.** Può trattarsi di un'immagine particolare (esempio: "Ho sentito il tempo *congelarsi*" invece che "fermarsi") o una scelta diversa da quella del resto dei compagni (esempio: un testo scritto in prima persona invece che in terza o viceversa). Qualsiasi cosa vi abbia colpiti in modo positivo o abbia attirato la vostra attenzione merita di essere detto.

» **Un consiglio per migliorare.** Ricordate, questo non è un compito e i ragazzi non vengono valutati con i parametri di un tema o di un esercizio di italiano. I consigli non sono voti o valutazioni, ma ogni testo può migliorare *in senso narrativo*.

3) **Gli altri studenti possono intervenire.** Potete chiedere alla classe se ha notato qualcosa di particolare nel testo del compagno, se c'è un'immagine che li ha colpiti particolarmente, o quale sentimento suscita secondo loro il testo. Questo aiuta a mantenere alta l'attenzione anche quando si ragiona sui testi degli altri, e fa vedere a chi scrive il proprio testo dall'esterno.

4) **Cercate di spogliarvi il più possibile dal ruolo dell'insegnante di italiano.** Fate loro capire che questi testi non seguono i principi di giudizio ai quali sono abituati. Va bene anche fare errori grammaticali o sintattici, va bene utilizzare un lessico colloquiale, va bene persino scrivere parolacce – cose che normalmente nei temi sono vietate o corrette; basta che siano funzionali all'obiettivo della narrazione.

Facciamo ora qualche esempio.

Esercizio: “Scrivi il tuo più lontano ricordo”.

Esempio 1

Non ho molti ricordi di quando ero bambino, però sicuramente qualcosa di importante o divertente me lo ricordo. La cosa più bella che ricordo è di quando avevo tipo 7 anni. Mi ricordo che mio padre mi fece questa sorpresa e mi portò a vedere il Milan al San Siro a Milano. Questo è il mio ricordo più bello che ho di quando ero bambino, perché ero felicissimo di vedere la mia più grande passione dal vivo insieme a mio padre che mi tiene per mano a guardarla insieme.

Cosa si potrebbe far notare alla classe:

› **L’immagine del papà che tiene la mano al figlio mentre guardano la partita.** È bella perché è concreta. Riesci a visualizzare la mano grande dell’uomo che stringe quella piccola del bambino sugli spalti dello stadio. Dà proprio il senso di due persone legate sia emotivamente (dal rapporto di parentela e dalla passione per il calcio) sia fisicamente (le due mani che si stringono come un nodo che allaccia due persone).

› **Quando i due si tengono per mano il ricordo passa al presente.** In un compito in classe sarebbe un dettaglio da correggere, ma qui rende bene cosa significa ricordarsi un dettaglio con intensità e riportarlo nel testo come se lo si vivesse di nuovo, davanti agli occhi del lettore e della persona che ricorda.

› **Il fatto che l’autore sottolinei di non ricordare molto, ma quella cosa in particolare sì.** Significa che è un evento che è rimasto impresso e quindi è molto significativo.

Che cosa è possibile migliorare?

Abbiamo visto che la parte che rimane più impressa è l’immagine del padre e del figlio che si tengono per mano allo stadio. È un’immagine concreta che stimola i sensi e permette all’immaginazione di costruire una scena. **Il resto del testo, invece, è astratto.** Proviamo quindi ad aggiungere altri dettagli concreti. Lo si può fare facendo delle domande allo studente, per aiutarlo a ricordare:

- › Come eri vestito per vedere la partita? Avevi la maglietta o la sciarpa della tua squadra?
- › Faceva caldo o freddo?
- › Riuscivi a vedere bene il campo? Com’era il verde del prato?
- › Cosa hai provato nel trovarti in mezzo a tanti altri tifosi che urlavano per la tua squadra? Ti ha emozionato o ti ha spaventato vedere tanta gente tutta insieme?
- › Siete tornati poi a vedere altre partite o è stata quella volta e basta?

Come potete notare, quello che stiamo cercando di fare è trasformare un aneddoto in un racconto. Le domande che fate devono quindi incentivare la concretezza e sottolineare i principi di tensione della storia. Se lo studente rispondesse a ogni domanda ripetendone l’inizio, il racconto emergerebbe da sé.

La cosa più bella che ricordo è di quando avevo tipo 7 anni. Mio padre mi fece questa sorpresa e mi portò a vedere il Milan al San Siro. Ero felicissimo di vedere la mia più grande passione dal vivo insieme a mio padre che mi tiene per mano a guardarla insieme. Mi ricordo che avevo la maglia di Leão perché mio papà me l’aveva comprata fuori dallo stadio. Era primavera, c’era il sole, ma anche il vento. Quando siamo usciti dalla scala è apparso il campo tutto verde brillante, illuminato, ma se guardavo i tifosi vedevo tanto rosso e tanto nero, che sono i colori del Milan. C’era come una tensione nell’aria, ma non faceva paura, si sentiva il suono della gente a ondate, che si fermava se gli avversari arrivavano vicino alla nostra porta e c’era un pericolo, ma è diventato un unico urlo quando abbiamo fatto gol. È stata l’unica volta che siamo stati insieme a San Siro, ma quando siamo usciti eravamo contenti.

Un’altra cosa che è possibile far notare è che la parola “ricordo” viene ripetuta molto spesso. Di per sé, non è un errore. Lo abbiamo visto fare a Elias Canetti in *Il mio più lontano ricordo*, dove la parola “rosso” viene ripetuta per sottolineare l’importanza dell’immagine e per mimare la parlata di un bambino. In questo caso, però, la continua ripetizione del concetto è probabilmente sintomo di insicurezza: lo studente ha fatto fatica a trovare di che cosa scrivere e ha girato un po’ intorno, per prendere tempo, fino a che non gli è arrivata l’immagine di lui e suo padre allo stadio – di cui, tra l’altro, è riuscito a riportare la vividezza con la stretta delle due mani. Il consiglio che potete dare in questo caso è asciugare il testo e tagliare la parte introduttiva per arrivare direttamente al cuore del

racconto, che è la sorpresa di andare finalmente allo stadio a vedere il Milan.

Esempio 2

Quando avevo 6 anni, mi sono persa all'aeroporto. Ero con mia madre e mia sorella, stavamo aspettando per imbarcarci in aereo. A un certo punto mi alzo e inizio a correre, dopo un po' che ero distratta mi accorgo che non ci sono più mia madre e mia sorella, non mi spavento ma quando sento la voce della persona che dice di imbarcarsi mi sale un po' l'ansia perché ho paura di rimanere lì e che mia madre e mia sorella se ne vadano senza di me. Poco dopo vedo due poliziotti venire verso di me chiamandomi per nome e cognome, mi consolano e mi riportano da mia madre.

Cosa si potrebbe far notare alla classe:

» Il ricordo scelto è molto narrativo, quindi ha molto potenziale. C'è un eroe che parte per un viaggio (va ad esplorare l'aeroporto, i bambini sono curiosi!), ma si trova di fronte a un ostacolo (la bambina si è persa, non sa più dove sono i genitori! È successo a tutti di perdersi in un supermercato o in un luogo affollato, anche solo per qualche minuto, quindi è una sensazione di paura che conosciamo bene). La risoluzione della storia è felice (la bambina viene ritrovata).

» Il punto di vista della bambina piccola è reso bene grazie a quel «la voce della persona che dice di imbarcarsi». È corretto che un bambino si esprima così: di certo a sei anni non sai cosa sia un altoparlante o un addetto alla reception, quindi non puoi usare quelle parole specifiche (anche se sono

giuste) per descrivere quello che sta succedendo.
 » Di nuovo, **quando il ricordo si fa concreto il tempo passa dal passato al presente.** È una cosa che ai ragazzi capita spesso di fare, inconsapevolmente. È interessante farglielo notare, perché permette loro di rendersi conto di quanto sia più vivida un'immagine rispetto a un'astrazione, che li spinge a usare un tempo verbale più distante da loro.

Che cosa è possibile migliorare?

» **La narrazione passa da passato a presente.**

Di per sé non è sbagliato, come abbiamo visto nell'esempio precedente, ed è anche una cosa che, in generale, è interessante far notare alla classe in senso positivo; in questo caso, però, forse sarebbe più efficace restare sempre al presente. Questo permette al lettore di immedesimarsi meglio nel qui ed ora, e nel punto di vista della bambina di sei anni.

» **Il testo risulta distaccato.** Manca la componente emotiva che caratterizzerebbe meglio i sentimenti provati dalla bambina. È vero che vengono date delle indicazioni, come «non mi spavento» e «mi sale un po' l'ansia», ma si tratta di descrizioni astratte ed è più efficace cercare di renderle concrete. Per questo potremmo chiedere allo studente:

- » Perché ti sei allontanata da tua madre e da tua sorella? Stavi giocando? Qualcosa aveva attratto la tua attenzione? Un negozio, un altro bambino, un cane, eccetera.
- » Quando ti è salita un po' l'ansia cosa hai

provato? Avevi voglia di piangere o hai pianto? Sei rimasta ferma dov'eri o hai provato a fare qualcosa, come tornare sui tuoi passi o cercare con lo sguardo qualcosa che ti aiutasse a riconoscere tua madre e tua sorella? Guardavi gli altri adulti cercando tua mamma e tua sorella? Come ti guardavano loro?

- » Avevi qualcosa con te, come un giocattolo o uno zainetto?
- » Ti ricordi se l'aeroporto era affollato?
- » I poliziotti ti hanno presa in braccio o ti hanno presa per mano?
- » Cosa hai provato quando hai visto i poliziotti?
- » Come hanno reagito tua madre e tua sorella quando sei tornata? Erano sollevate o erano arrabbiate con te? Avevi paura che fossero arrabbiate?

Ad alcune domande è possibile che lo studente risponda "non me lo ricordo" o "non lo so". In questi casi, ricordate loro che spesso le storie partono, sì, da ricordi o da dettagli reali, ma che è possibile inventare o modificare o arricchire il ricordo di dettagli narrativi quando non è possibile o non si vuole accedere al ricordo reale. Potete chiedere anche al resto della classe cosa secondo loro funzionerebbe meglio in una storia e perché.

Esempio 3

Il mio più lontano ricordo è quando ho incontrato per la prima volta la mia migliore amica. Il primo giorno di asilo ho visto una bambina coi capelli biondi scuro e a prima vista mi è parsa molto simpatica. Come ogni

bambina mi sono approcciata con la classica frase che i bambini dicono quando vogliono fare amicizia: “vuoi giocare con me?” e da quel giorno siamo inseparabili, abbiamo sempre avuto le stesse passioni tanto che ora condividiamo praticamente l’armadio. Dire quella frase mi ha sconvolto la vita, mi ha portata a conoscere la persona che mi accompagna da undici anni e mi sostiene e c’è sempre quando ho bisogno. Oltre a essere il mio più lontano ricordo è anche il più importante che ho.

Cosa si potrebbe far notare alla classe:

Non dimenticate che questi esercizi parlano spesso di esperienze reali e sinceramente sentite. Potete anche ringraziare per aver condiviso un ricordo così speciale e così affettuoso, che parla di amicizia in maniera schietta e commovente.

» **È molto particolare l’espressione «condividiamo praticamente l’armadio».** Rende bene il senso di intimità e di sorellanza di queste due bambine, che hanno in comune talmente tante cose da avere anche degli stili simili. Anche se magari non è precisamente quello che lo studente intendeva, l’immagine di condividere l’armadio suggerisce anche il gesto di scambiarsi i vestiti, che è una cosa molto intima.

Che cosa è possibile migliorare?

» «Come ogni bambina mi sono approcciata con la classica frase che i bambini dicono quando vogliono fare amicizia: “vuoi giocare con me?”» Questa è quella che potremmo definire una “frase commento”. Non è la bambina di tre, quattro anni

a pensarlo e a dirlo, ma è la sé stessa adulta o più grande che commenta, col senno di poi, un comportamento infantile. Questo tipo di commento però allontana il lettore dal ricordo diretto di queste due bambine che si scoprono e si conoscono in quel lontano primo giorno d’asilo. Invece di immaginare la protagonista che si avvicina a quella che diventerà la sua migliore amica, immaginiamo qualcuno che ci descrive con ironico distacco quello che sta succedendo. Perché non provare a rimanere nel corpo e nella mente di quella bambina e riproporre quella parte di ricordo con i suoi occhi?

» Potreste chiedere:

- » Cosa stava facendo la tua migliore amica che ti ha fatto pensare che fosse simpatica?
- » Che cosa hai subito notato di lei?
- » Come si chiama la tua migliore amica? Non è necessario utilizzare il nome vero, si può anche inventarne uno, ma usare il suo nome renderebbe la sua caratterizzazione più completa.
- » A cosa avete giocato insieme, quel giorno?
- » C’è un momento in particolare che ti viene in mente in cui questa amica ti ha fatta sentire sostenuta?
- » Avete frequentato le stesse scuole, dopo l’asilo?

“CONCRETO, NON ASTRATTO”: Come capisco quali domande fare allo studente?

Gli esempi che vi abbiamo riportato servono a descrivere una tendenza piuttosto comune tra gli studenti, quando svolgono un esercizio narrativo. Se viene chiesto loro “racconta di quella volta che non

sei riuscito a dormire” o “racconta il tuo più lontano ricordo” loro scrivono cose del genere:

L’ultima volta che non sono riuscito a dormire è stato quando ho visto un film horror molto spaventoso da solo. Dopo non riuscivo a prendere sonno perché pensavo alle scene che avevo visto e pensavo di vedere dei mostri. Ho avuto incubi tutta la notte.

Oppure:

Ricordo quella volta che mi sono fatto davvero tanto male ma ho fatto finta di niente.

Tecnicamente il testo risponde alla domanda, ma con una spiegazione, non con una storia. Questo perché gli studenti sono abituati a rispondere alle domande delle verifiche e raramente scrivono testi narrativi in autonomia, anche se magari leggono e/o guardano molte serie e molti film. In altre parole, sono abituati a spiegare, non a raccontare.

Come aiutarli a sviluppare, da questa traccia, un testo narrativo? Una strada è guidarli con domande che li aiutino a procedere attraverso dettagli concreti in modo da aiutarli a impossessarsi della struttura e dei principi di tensione della storia. La raccomandazione è che rispondano ripetendo l’inizio della domanda. Usate sempre il principio dello *show, don’t tell* ed esortate chi scrive a prediligere **il concreto, non l’astratto**. Ogni esercizio e ogni tipo di testo vi presenterà delle specifiche diverse, perché tratterà delle tematiche diverse. Generalmente però potete appoggiarvi a questo schema.

1. Quando?

Il primo **atto concreto** è stabilire *quando* una cosa

è successa. Il *quando* può avere a che fare con l'età (Quanti anni avevi quando è successo?), ma anche con il periodo dell'anno (Era estate o inverno?), persino con il periodo storico (Che anno era?) o con l'attività (Che cosa stavi facendo?). È un modo molto semplice per sollecitare l'immaginazione concreta: stabilire l'età aiuta a capire qual è il punto di vista corretto per la storia (il punto di vista di un bambino di cinque anni è diverso da quello di un ragazzo di tredici: reagiscono in maniera diversa, hanno competenze e conoscenze diverse); il periodo dell'anno può stimolare considerazioni come l'atmosfera, la temperatura, il meteo, eccetera (una tempesta estiva, la neve la vigilia di Natale, un giorno di agosto molto caldo).

Esempio 1

“Racconta di quella volta che non sei riuscito a dormire.”

L'ultima volta che non sono riuscito a dormire è stato quando ho visto un film horror molto spaventoso da solo. Dopo non riuscivo a prendere sonno perché pensavo alle scene che avevo visto e pensavo di vedere dei mostri. Ho avuto incubi tutta la notte.

Domanda: Quando non sei riuscito a dormire era estate, inverno, autunno o primavera? Il giorno dopo avevi scuola o eri in vacanza? Com'era quella notte?

Risposta: La notte in cui non sono riuscito a dormire era estate, c'erano le finestre aperte perché faceva caldissimo e la luce dalla luna nella stanza faceva delle ombre che non mi piacevano. Ero agitato perché il giorno dopo dovevo andare a pescare e dovevo svegliarmi presto.

Esempio 2

“Racconta il tuo più lontano ricordo.”

Ricordo quella volta che mi sono fatto davvero tanto male ma ho fatto finta di niente.

Domanda: Quando è successo che ti sei fatto male? È una cosa recente o eri piccolo? Che cosa stavi facendo quando ti sei fatto male?

Risposta: È successo l'anno scorso, mentre giocavo una partita di calcio, mi sono davvero fatto male ma ho fatto finta di niente.

2. Cosa? Come? Dove?

Occupiamoci ora del *cosa* è successo. Tenete sempre presente il principio dello **show, don't tell**. Riprendiamo gli esempi di prima.

Esempio 1

La notte in cui non sono riuscito a dormire era estate, c'erano le finestre aperte perché faceva caldissimo, e la luce della luna nella stanza faceva delle ombre che non mi piacevano. Ero agitato perché il giorno dopo dovevo andare a pescare e dovevo svegliarmi presto.

«Ero agitato» è un'espressione astratta. Il lettore non riesce a immaginare bene in che modo questa agitazione si manifestava. Quindi cerchiamo di capire.

Domanda: Come ti faceva sentire e che cosa ti faceva fare l'agitazione?

Risposta: Sentivo gli occhi secchi e sbarrati come se le palpebre fossero incollate in alto e non riuscivo a smettere di guardare il soffitto, sapevo che mio padre sarebbe venuto alle cinque a svegliarmi per andare a pesca e mi sembrava di vedere lunghi mostri marini e l'acqua agitata sopra la mia testa.

Esempio 2

È successo l'anno scorso, mentre giocavo una partita di calcio, mi sono davvero fatto male ma ho fatto finta di niente.

«Mi sono fatto davvero male» e «ho fatto finta di niente» sono espressioni astratte. Il lettore non riesce a immaginarsi la scena e non è in grado di quantificare il dolore; ci si può fare male in tanti modi, che vanno dal “sono stato punto da un insetto sul collo” a “mi sono rotto qualcosa”, quindi anche il «ho fatto finta di niente» prende tutto un altro significato, a seconda del contesto. Cerchiamo di capire.

Domanda: Come e dove ti sei fatto male? In che modo hai fatto finta di niente?

Risposta: Mi sono fatto male alla caviglia, ho messo male il piede e ho sentito che faceva crack. Io però non ho nemmeno gridato e ho continuato a giocare fino alla fine.

A questo punto abbiamo tra le mani due testi di interesse narrativo. I due protagonisti (eroi) devono sconfiggere un nemico (in un caso la paura, nell'altro il dolore) per ottenere quello che desiderano (andare a pescare il giorno dopo, vincere o finire la partita).

3. Chi?

Arriviamo al cuore della questione.

Ovviamente non si pretende che i ragazzi riescano, in dieci minuti, a concepire e a portare a termine un racconto finito. Il nostro obiettivo è aiutarli a prendere confidenza con l'utilizzo degli strumenti della storia e a capire quali sono i principi di tensione narrativa. Negli esempi abbiamo incontrato due **esperienze universali** (il non riuscire a dormire e l'affrontare una

sfiga, in questo caso declinata in ambito sportivo, ma funzionerebbe allo stesso modo se fosse scolastica o relazionale). L'esperienza universale, grazie alla forma della storia, diventa **particolare** perché ogni personaggio la vive in modo personale; grazie allo **show don't tell**, però, i tratti individuali diventano ancora più universali, perché grazie all'utilizzo del concreto il lettore riesce a mettersi nei panni di chi vive l'esperienza, non importa quanto distante dal nostro vissuto.

A questo punto, quindi, cerchiamo di lavorare il più possibile sul punto di vista. È tutta questione di equilibrio, non dobbiamo scendere nel morboso o nella curiosità fine a sé stessa. Non è un aneddoto, è una storia. Quindi cerchiamo di capire quali sono i principi di tensione narrativa.

Esempio 1

- Di che cosa ha davvero paura il personaggio?

Questo stabilisce la motivazione del personaggio e crea un legame emotivo con lui.

Il motivo per cui il personaggio è agitato è perché prevede di essere stanco tutto il giorno l'indomani e di non riuscire a godersi la giornata? Ha paura che suo padre lo sgridi perché avrebbe dovuto essere più disciplinato? È agitato all'idea di andare a pescare, in particolare, perché ha paura dell'acqua o perché è qualcosa che non si sente tanto bravo a fare?

- Il personaggio ci tiene ad andare a pesca il giorno dopo?

Qui si tratta di capire se c'è una "posta in gioco". Non riuscire a dormire di per sé è una situazione sgradevole, ma la tensione narrativa è soggetta all'aumentare delle aspettative: il personaggio rischia di perdere qualcosa?

Che cosa? È un'occasione irripetibile? È qualcosa che stava aspettando da molto tempo?

- Con chi va a pescare il giorno dopo?

Anche qui siamo nel territorio della "posta in gioco". È una tradizione familiare o un appuntamento con gli amici? È l'attività a essere importante o lo è la compagnia e l'occasione?

La notte in cui non sono riuscito a dormire era estate, c'erano le finestre aperte perché faceva caldissimo, e la luce della luna nella stanza faceva delle ombre che non mi piacevano. Sentivo gli occhi secchi e sbarrati come se le palpebre fossero incollate in alto e non riuscivo a smettere di guardare il soffitto, sapevo che mio padre sarebbe venuto alle cinque a svegliarmi per andare a pesca ma mi sembrava di vedere lunghi mostri marini e l'acqua agitata sopra la mia testa. Avevo visto un film una volta su uno squalo che attaccava una barca e papà mi aveva detto che questo poteva succedere al massimo al mare, che noi andavamo al lago e di pesci così non ce n'erano, ma io il lago lo avevo visto, aveva l'acqua fangosa e non si vedeva cosa c'era in fondo. Il soffitto quella notte ondeggiava proprio come quella acqua nera e io ero sotto con i pesci.

Esempio 2

- Perché il personaggio sente di dover far finta di niente e di continuare?

Questo stabilisce la motivazione del personaggio e crea un legame emotivo con lui.

Era una partita importante? Il personaggio ha un ruolo importante nella partita? Gli altri giocatori o l'allenatore contano su di lui? Si sente responsabile

per gli altri? Oppure si vergogna e ha paura di fare una brutta figura? Con chi ha paura di fare una brutta figura? Con i compagni? Con l'allenatore? Con qualcun altro? È una questione di principio?

- Il personaggio si è infortunato seriamente?

Questo alza la posta in gioco e stabilisce quali sono i rischi che corre il personaggio.

Il personaggio si è slogato la caviglia? Il personaggio ha sentito dolore quando ha messo male il piede o l'adrenalina era tale che lui per primo non si è accorto di essersi fatto male? Qualcun altro si è accorto dell'infortunio?

- Come è avvenuto l'infortunio?

I dettagli concreti permettono di entrare nel corpo del personaggio e di vivere la sua esperienza come se fosse la nostra, anche se magari non abbiamo mai fatto quello che ha fatto il personaggio.

Il personaggio è scivolato o inciampato da solo?

Qualcuno gli ha fatto fallo? Cosa stava facendo il personaggio quando si è fatto male?

L'anno scorso mio padre è venuto per la prima volta a vedermi giocare una partita di calcio. Lui di solito non c'è mai perché viaggia per lavoro e sta via anche un mese intero. Non so perché, ma sembra che debba andare via sempre quando ho una partita. Ma l'anno scorso è venuto. Ero molto contento e volevo fare bella figura, volevo che vedesse che so giocare bene, che sono migliorato. Volevo fare gol davanti a lui. Purtroppo aveva piovuto tutta la notte e l'erba era viscida. Ho messo male il piede e ho sentito la caviglia fare crack. Ho sentito una fitta lungo tutto la gamba e mi è venuto improvvisamente da vomitare. Ma non potevo smettere di giocare.