

Leggere e rileggere ORIZZONTI

suggerimenti per l'utilizzo didattico di ORIZZONTI
raccolta di racconti in tre volumi
con percorsi di rilettura

A cura di
Raffaella Paggi



FINALITÀ

ORIZZONTI propone un percorso di letture per la scuola secondaria di I grado con l'intento di

– **introdurre gli studenti nel mondo della letteratura** attraverso una scelta paradigmatica di testi in prosa significativi e di forte interesse narrativo, particolarmente adatti a lettori che abbandonano l'infanzia per entrare nella giovinezza, validi dal punto di vista linguistico-letterario, appartenenti a generi adeguati a chi muove i suoi primi passi nel mondo letterario, ancora privo di quelle conoscenze culturali e linguistiche necessarie per affrontare un percorso storico critico della letteratura, tipico del curriculum liceale.

– **Favorire un percorso non solo di lettura ma anche di scrittura e oralità:** confrontandosi con i testi gli studenti sono invitati a diventare loro stessi scrittori di testi funzionali o espressivi, favorendo la crescita della competenza testuale scritta e orale, nella certezza che si impara a scrivere scrivendo e imitando dei grandi modelli. La rilettura del testo sottoforma di declamazione, scrittura, drammatizzazione, illustrazione per gli studenti è più efficace ai fini della conoscenza di molte tecniche di analisi.

– **Invogliare gli studenti alla lettura di racconti e romanzi e alla visione di film** in modo personale e critico, proponendo loro alcuni racconti dotati di autonomia narrativa, alcuni inviti alla lettura di testi che possono andare a formare una biblioteca di classe, alcuni inviti alla visione di film che hanno attinenza o con il genere o con i temi emergenti nelle sezioni.

– **Superare una concezione della lettura frammentaria, dispersiva, tecnicistica,** spesso tipica delle antologie, che tendono a proporre di tutto un po', a discapito dell'interesse dei testi e dunque della loro sensatezza, e ad appesantire la lettura con apparati didattici esageratamente tecnici e specialistici per chi sta muovendo i suoi primi passi nel mondo letterario. I curatori sono convinti che sia più formativo fornire gli studenti di *exempla* testuali significativi e comunicativi con cui confrontarsi e su cui lavorare accordando il tempo necessario al cammino interpretativo, paragonabile più a un'amicizia con il testo che a un'analisi stereotipata o eccessivamente dettagliata dei suoi elementi.

– **Diffondere una concezione di testo come atto comunicativo vivo,** dotato di senso, capace di trasmettere idee e ideali incarnati in personaggi, immagini, eventi, ambienti che interpellano il destinatario e, facendogli fare un'esperienza della lingua e della testualità, lo aiutano a comprendere la propria esperienza personale e sociale, favorendo una crescita categoriale, cioè linguistica, culturale ed esistenziale al contempo.



STRUTTURA DELL'OPERA

ORIZZONTI è composto da **tre volumi**, che non necessariamente sono da adottarsi in successione nei tre anni della scuola media. Si vuole infatti, nel rispetto della libertà di insegnamento, offrire degli strumenti ai docenti che liberamente possono decidere quando introdurre i loro studenti nei diversi generi letterari. **Auspicabile l'adozione dei tre volumi in solido al primo anno**, così da poterne disporre liberamente nell'arco del triennio.

Ogni volume è suddiviso in quattro sezioni intitolate con il nome del genere letterario di appartenenza dei racconti.

ORIZZONTI DELLA FANTASIA

I racconti proposti sono ascrivibili per lo più alla sfera del fantastico, inteso non come gioco d'evasione dalla realtà per puro intrattenimento, ma come esplorazione di un mondo altro per tornare nel proprio con una maggiore consapevolezza di sé stessi e della realtà.

La raccolta si apre con una silloge di **favole** della tradizione per approdare, in progressione cronologica, a testi scritti ai nostri giorni che hanno come protagonisti animali parlanti. Un genere solo apparentemente destinato all'infanzia, sia perché in realtà i testi delle favole sono testi argomentativi, in quanto propongono una tesi meritevole di essere discussa attraverso una semplice narrazione, sia perché sotto le spoglie dell'animale si nasconde sempre l'uomo: *de te loquitur fabella...*

I **racconti di animali** presenti nella seconda sezione sono di due tipi: nel primo si vedono agire animali parlanti che vivono l'avventura della crescita e con cui il giovane lettore può facilmente paragonarsi; il secondo presenta vicende di uomini che osservando il comportamento degli animali si pongono importanti interrogativi esistenziali.

Nella sezione **fiabe** vengono presentate alcune delle più belle fiabe italiane e straniere, scelte e per il loro valore letterario e per la loro significatività, nella convinzione che esse incarnino e condensino in immagini evocative e di imperitura memoria, le questioni esistenziali più profonde che ogni uomo affronta, in particolare in quel prezioso momento della crescita in cui si affaccia prepotentemente il bisogno di prendere coscienza di sé in rapporto alla realtà.

La raccolta si chiude con i **racconti di fantascienza**, che, nella sterminata produzione del genere, sono stati scelti con due criteri: racconti che mettono a tema l'incontro con l'altro e racconti che prefigurano un possibile futuro valutando le conseguenze di problematiche odierne (la tecnologia, la comunicazione di massa...). Anche in questo caso si vuole favorire non una sorta di gioco di evasione, bensì una presa di consapevolezza di questioni scottanti nella realtà in cui viviamo, sulle quali il giovane necessita dei criteri di giudizio.

ORIZZONTI DELL'AVVENTURA

Il secondo volume della raccolta è incentrato sul tema dell'avventura, intesa non come rocambolesco succedersi di eventi, bensì come condizione della vita con cui ciascuno deve misurarsi. Avventura come "pericolo", parola che ha la stessa radice della parola "esperienza". «*Experientia* è formata da *ex*, il prefisso che vuol dire "fuori da", e da *perientia* che a sua volta nasce dall'antica radice indoeuropea "*per*", la stessa del greco *peirao* e dal latino arcaico *prior*, il nostro verbo tentare» (E. Rigotti).

La prima sezione, **storie di ragazzi**, è dedicata ai classici della letteratura per ragazzi, che vedono protagonisti di divertenti e commoventi vicende fanciulli alle prese con la voglia di crescere, di affrontare le sfide che la vita di tutti i giorni pone. Si tratta di episodi – dotati comunque di autonomia narrativa – tratti da storie più corpose. Una sorta di assaggio letterario per invogliare alla lettura del libro intero.

Lo stesso criterio, quello dell'assaggio, è stato usato per la seconda sezione, intitolata **racconti d'avventura**. Essi hanno come protagonisti gli eroi: avventurieri, corsari, capitani di lungo corso che si trovano coinvolti in vicende gloriose, in terre esotiche e lontane, capaci di far sognare al lettore grandi imprese, affrontare incalcolabili rischi, trovare inestimabili tesori, purché disposto a condividere le loro gioie e le loro pene senza paura.

La terza sezione, dedicata al **racconto umoristico**, mette a tema l'avventura della parola, che permette di esplorare tutto ciò che esiste o che potrebbe accadere e di far assaporare l'impossibile, se ci si lascia divertire e attrarre dai suoi segreti.

E infine la sezione dedicata ai **racconti polizieschi**, che sfidano la ragione del lettore nella risoluzione di indagini alla ricerca del colpevole, affinché l'ordine sia ristabilito e la verità trionfi. Un genere letterario che chiama in causa soprattutto la logica, ma la scelta è ricaduta su testi capaci di mettere in moto la ragione nella sua interezza, come capacità di considerare tutti i fattori in gioco in un'indagine, non esclusa la complessità delle dinamiche dell'agire umano, il mistero del male, l'esigenza profonda della giustizia.

ORIZZONTI DEL POSSIBILE

Il terzo volume propone racconti verisimili o tratti da storie vere. Non si troveranno in essi creature fiabesche o oggetti magici, eroi senza macchia e senza paura, bensì storie di tutte le giorni, realmente accadute o tali da poter accadere. Il mondo del possibile insomma, incarnato in novelle scritte in tempi lontani e vicini, racconti autobiografici, memoriali di guerra, cronache di inviati speciali. Il lettore, se si lascerà attrarre dalle reali e possibili vicende di uomini comuni, scoprirà la straordinarietà di ogni attimo dell'esistenza, la cui eccezionalità risiede innanzitutto nel suo accadere.

La prima sezione è dedicata alle **novelle** italiane e straniere, da Boccaccio fino a scrittori contemporanei che hanno trovato nella *short story* un genere particolarmente congeniale a incarnare in eventi, tanto possibili quanto straordinari, problematiche dense e complesse dell'umana esistenza. Quella della novella è una tradizione plurimillennaria che non smette di sorprendere il lettore assetato di storie capaci di stupire, coinvolgere, trasmettere significati.

Racconti di guerra, la seconda sezione, raccoglie episodi tratti da romanzi di autori del Novecento, che hanno voluto narrare ai posteri le vicende belliche delle guerre mondiali e delle prigionie nei campi di concentramento nazisti e comunisti. I testi sono stati scelti nell'intento di proporre pagine appassionanti per la forza con cui riescono a trasmettere l'orrore della guerra e al contempo l'irriducibilità del cuore umano che nessuna condizione avversa può annichilire. Un utile strumento anche per rendere più vivo e concreto lo studio della storia.

Storie di vita vera sono raccolte anche nella terza sezione, intitolata **pagine autobiografiche**, la quale propone racconti di storie personali che si intrecciano con altre vite e testimoniano la serietà e la tenacia con cui i rispettivi autori hanno perseguito i loro interessi e i loro desideri, non lasciandosi arrestare da nessuna fatica, piccola o grande che fosse; e le parole della loro memoria sono sempre infuocate dal desiderio di rischiare, di "buttarsi" in ciò che la vita proponeva loro. Pagine ancora più vive se il lettore coglie in loro l'invito a guardare il proprio presente non solo come il frutto del passato, ma anche

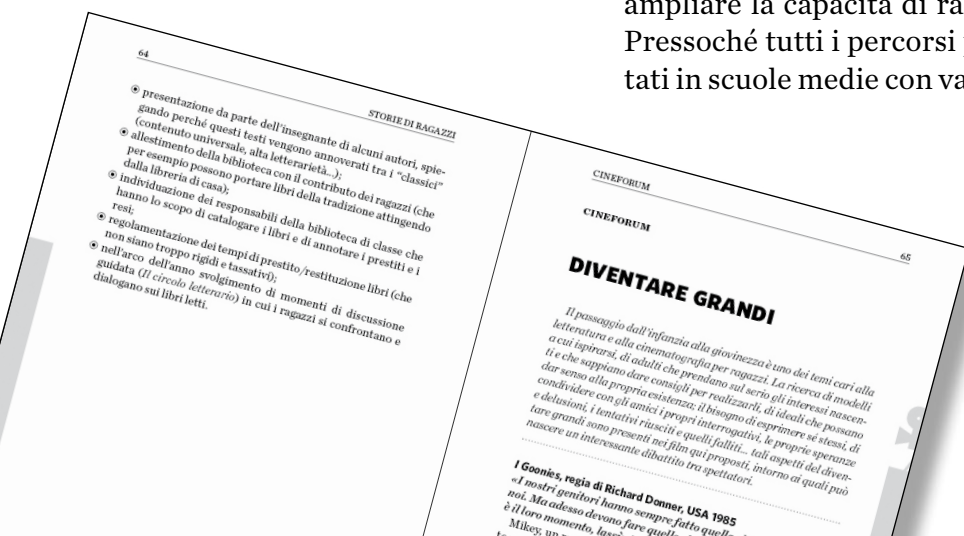
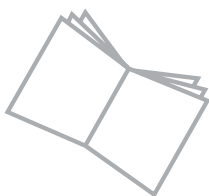
come seme del futuro: solo un impegno serio e curioso con la vita presente permette di spalancarsi in trepida attesa del domani.

La quarta sezione, **squarci di mondo**, presenta alcuni testi, scritti da giornalisti dotati di particolare capacità letteraria, i quali narrano e commentano incontri con uomini di varie parti del mondo. Si tratta di pagine capaci di destare la curiosità su quello che c'è oltre il confine della propria limitata esperienza, per introdursi in una realtà più ampia, di cui spesso si sente parlare dai mass media in modo distorto, parziale e scandalistico. Mentre ciò che è interessante è che nel mondo vivono uomini diversissimi, ma accomunati dalle stesse esigenze, i quali affrontano, in condizioni per lo più avverse, il loro cammino alla ricerca della felicità.

STRUTTURA DELLE SEZIONI

Ogni sezione contiene:

1. un **buon numero di testi** scelti in ordine al loro valore narrativo, alla paradigmaticità entro il genere, all'autorevolezza del loro autore, alla qualità linguistica, alla forza comunicativa, al senso e alla categorialità veicolate. Ogni testo è brevemente introdotto e seguito da una sintetica presentazione dell'autore, affinché lo studente impari ad apprezzare la lettura come incontro con un uomo reale, che offre attraverso i suoi testi la sua peculiare ricerca del senso dell'esistenza;
2. alcune **schede di approfondimento** delle caratteristiche del genere letterario o di tematiche emergenti nella sezione;
3. **il circolo letterario**: una scheda dedicata alla cosiddetta *biblioteca di classe* per suggerire, attraverso una recensione, alcune letture da effettuarsi personalmente e liberamente qualora interessati dai racconti proposti: è infatti importante in questa fascia scolare che ognuno trovi il genere a lui più congeniale, perché l'esperienza insegna che così i giovani si appassionano alla lettura;
4. **cineforum**: si propongono alcuni film il cui genere nasce e si sviluppa da un particolare tipo di narrazione o il cui contenuto tratta temi emergenti nella sezione, al fine di favorire un interesse al mondo cinematografico non puramente finalizzato all'intrattenimento, ma anche alla propria crescita culturale;
5. **percorsi di rilettura**: nella convinzione che ogni docente abbia un suo metodo di analisi dei brani e che dunque uno strumento didattico non possa in nessun modo sostituire la sua proposta personale, non si intende fornire un apparato didattico che imponga domande ed esercizi sempre validi a prescindere dal contesto della lezione, bensì si propongono alcuni suggerimenti per l'impostazione di percorsi di lettura e possibili lavori da svolgere in classe e a casa finalizzati allo sviluppo di una valida competenza di lettura. La richiesta di leggere ad alta voce, di rileggere il testo alla ricerca di informazioni, di scrivere, riscrivere, parlare, dialogare, drammatizzare, illustrare vuole essere in tali percorsi occasione di esercitare la parola scritta e orale, l'azione, la creatività per ampliare la capacità di ragionare, giudicare e comunicare. Pressoché tutti i percorsi proposti sono stati già sperimentati in scuole medie con validi risultati.



Al fine di condividere con i lettori le ragioni delle scelte che hanno portato alla realizzazione di *ORIZZONTI* proponiamo alcuni testi di grandi scrittori, che, riflettendo sul loro mestiere, ci offrono interessanti occasioni per comprendere il valore della lettura, la natura della narrazione, il compito della fantasia, dell'avventura, della verisimiglianza e della memoria, nella certezza che l'esplorazione delle meraviglie del possibile sia una delle strade più affascinanti per introdursi alla conoscenza della realtà e per incrementare l'autocoscienza, finalità ultime di un percorso scolastico che valga la pena di essere proposto e vissuto.

STORIE IN CUI ACCADE QUALCOSA

di RAYMOND CARVER

Il primo criterio seguito dai curatori per la selezione dei racconti è il “forte impulso narrativo”: vale la pena tramandare alle nuove generazioni storie che narrino “avvenimenti importanti”, raccontate in modo da imprimersi per sempre nel paesaggio dell'anima del lettore. Così scrive lo scrittore americano Raymond Carver, anche lui alle prese con una selezione di racconti:

Quando abbiamo cominciato a mettere insieme i racconti di questo libro, uno dei criteri che abbiamo adottato – magari non esplicito, ma c'era senz'altro – prevedeva che uno dei fattori decisivi per la scelta di un racconto fosse il suo interesse narrativo. Eravamo anche d'accordo che non dovevamo per forza essere democratici, e neanche rappresentativi, nella selezione che stavamo facendo. Dopotutto lo spazio dell'antologia era limitato, come pure limitato era il numero di racconti che potevamo includervi. Dovevamo prendere delle decisioni non sempre facili. Comunque, a parte questo, non eravamo affatto interessati a proporre ai lettori ulteriori esempi di quella che qualcuno ha salutato come «la nuova narrativa» – autoreferenziale, fabulistica, magico-realista, con tutte le varietà, germogli e frange che ne derivavano. Eravamo interessati a racconti che non solo avessero un forte impulso narrativo, con personaggi con cui potevamo interagire come esseri umani, ma in cui gli effetti del linguaggio, della situazione e dell'intuizione di fondo erano intensi e totali – insomma racconti che a volte erano animati anche dall'ambizione di ampliare la visione che avevamo di noi stessi e del mondo. [...]

Il fattore più importante, a questo proposito, è la comune preferenza accordata, in entrambe le raccolte, alla narrativa vivida e vitale, ovvero a racconti modellati con tale realismo da riuscire a volte ad avvicinarsi a certi aspetti della nostra vita. O, se non proprio alla nostra, perlomeno alla vita di esseri umani nostri simili – uomini e donne adulti impegnati nell'ordinaria, ma talvolta anche notevole, attività della vita e, come noi, del resto, con una piena consapevolezza della loro mortalità.

Negli ultimi trent'anni molti scrittori hanno decisamente voltato le spalle agli interessi e alle tecniche del realismo [...]. Al realismo un certo numero di scrittori – alcuni dei quali dotati di notevole talento e di considerevole statura – ha preferito sostituire il surrealismo e il fantastico. Una più ristretta e meno dotata cerchia di scrittori ha mescolato al bizzarro e all'incredibile una dose di spietato e a volte inquietante nichilismo. Ora pare che la ruota abbia fatto un altro giro e la narrativa che si riavvicina alla vita – completa di personaggi, motivi, sviluppi e conflitti riconoscibili – una narrativa dunque di *avvenimenti importanti* (le due cose sono inseparabili) sembra si sia imposta di nuovo a un pubblico di lettori che si è stancato del frammentario e del bizzarro. La narrativa che chiede al lettore di rinunciare – a volte, perfino di negare – a quel che la ragione, il buon senso, le emozioni, il senso di giustizia personale gli suggerisce – sembra oggi giorno in fase di ritirata. [...]

Nel prendere in esami i meriti di ciascun racconto, ci siamo chiesti sempre a quale livello di sentimenti e di intuizione stava operando lo scrittore. Quanto forte e coerente era la sua *sincerità* (il termine è di Tolstoj, era uno dei suoi criteri di eccellenza) nei confronti del contenuto del racconto? La grande narrativa – la buona narrativa – come ogni lettore serio sa bene, ha una grande importanza emotiva e intellettuale. E la migliore narrativa dovrebbe avere un certo *peso*, non c'è altra parola per dirlo (i Romani usavano la parola *gravitas* per indicare un'opera di sostanza). Comunque la vogliamo chiamare (magari non c'è bisogno di definirla), è una qualità che tutti riconoscono quando si rivela. Quando si finisce di leggere un bellissimo racconto e si mette via il libro, ci si dovrebbe fermare un momento, come per riprendersi. In questo momento, se lo scrittore è riuscito nel suo intento, ci dovrebbe essere il senso di una comunione emotiva e intellettuale. [...] la miglior narrativa, quella di cui stiamo parlando, dovrebbe provocare una reazione del genere. Dovrebbe lasciare un'impressione tale che l'opera, come suggeriva Hemingway, diventi parte dell'esperienza del lettore. Altrimenti, sul serio, perché mai si dovrebbe chiedere alla gente di leggerla? Anzi, diremo di più – perché mai la si scrive? Nella grande narrativa (ed è vero, non dobbiamo mai illuderci che non sia così) si prova sempre lo «choc del riconoscimento» quando si manifesta il significato umano dell'opera. Quando, per dirla con Joyce, l'anima del racconto, la sua «*quidditas*, ci salta addosso spogliandosi della vesti dell'apparenza».

Nella sua introduzione alle opere di Guy del Maupassant, Tolstoj scrisse che il talento è «la capacità di prestare un'attenzione intensa e concentrata all'argomento [...] il dono di vedere quello che gli altri non hanno visto». Riteniamo che gli scrittori presenti in queste pagine siano riusciti a fare proprio questo, a prestare «un'attenzione intensa» al loro argomento, a vedere con forza e chiarezza quello che gli altri non hanno visto. D'altra parte, considerando alcuni di questi racconti e la loro insistenza nel rappresentare quello che è «familiare», secondo noi c'è anche un altro fattore in gioco – magari un'ulteriore definizione di «talento». Vorremmo avanzare l'ipotesi che il talento, il genio, addirittura, sia anche il *dono di vedere quello che tutti hanno visto, ma vederlo in modo più chiaro, da ogni lato*. Comunque, in entrambi i casi, è un'arte.

Gli scrittori di questa antologia hanno talento, ne hanno anzi in abbondanza. Ma hanno anche un'altra cosa: la capacità di raccontare bene una storia, e di buone storie, come tutti sanno, ce n'è sempre un gran bisogno. [...] Speriamo che i lettori siano colpiti da molti di questi racconti e che magari vi trovino occasione di ridere, rabbrivire e meravigliarsi – insomma di essere *commossi*, e forse anche un po' ossessionati, da alcune vite in essi rappresentate.

R. Carver, *Il mestiere di scrivere*, Einaudi, Milano 2008, pp. 82-87

LE PAROLE GIUSTE

di RAYMOND CARVER

Ancora Raymond Carver ci aiuta a esprimere un secondo criterio di selezione dei testi: la forza delle parole con cui sono scritti. Parole capaci di rendere tutto nuovo, parole giuste, non approssimative e sfocate, parole non appesantite dall'emozione e dal sentimentalismo, non impoverite dal nichilismo e dallo scetticismo, bensì ricche di esperienza. Queste le parole che abbiamo cercato e che desideriamo consegnare ai nostri lettori.

Su una delle schede sei-per-dodici che ho attaccato alla parete c'è un frammento di una frase di Čechov: «... e all'improvviso tutto gli fu chiaro». Per me queste parole sono piene di meraviglia e di possibilità. Mi piace la loro limpida semplicità e l'accento di rivelazione che vi è implicito. C'è anche del mistero. Cos'è che non gli era chiaro prima? Perché gli diventa chiaro proprio ora? Cos'è successo? E soprattutto, cosa accadrà ora? Risvegli

così improvvisi portano con sé delle conseguenze. Provo un'acuta sensazione di sollievo – e di attesa.

Una volta ho sentito Geoffrey Wolf dire a un gruppo di aspiranti scrittori: «Niente trucchi da quattro soldi». Ecco un'altra frase che dovrebbe andare su una scheda sei-per-dodici. Anzi, io la correggerei un po': «Niente trucchi». Punto e basta. I trucchi non li sopporto. Quando leggo narrativa, al primo segno di trucco o di trovata, non importa se da quattro soldi o elaborata, mi viene istintivo cercare riparo. In definitiva i trucchi sono noiosi e io tendo ad annoiarmi facilmente, il che potrebbe avere qualcosa a che fare con il periodo limitato di attenzione di cui sono capace. Ma la scrittura estremamente elaborata e chic o quella chiaramente stupida mi fanno veramente venire sonno. Gli scrittori non hanno bisogno di ricorrere a trucchetti e trovatine né sta scritto che essi debbano essere sempre più in gamba di tutti. A costo di sembrare sciocco, uno scrittore a volte deve essere capace di rimanere a bocca aperta davanti a qualcosa, qualsiasi cosa – un tramonto o una scarpa vecchia – colpito da uno stupore semplicemente assoluto. [...]

I veri sperimentatori devono RENDERE TUTTO NUOVO, come consigliava Pound, e in questo processo devono scoprire le cose da soli. Ma, a meno che non siano usciti di senno, devono voler anche rimanere in contatto con noi, devono portare a noi notizie dal loro mondo.

In una poesia o in un racconto si possono descrivere delle cose, degli oggetti comuni usando un linguaggio comune ma preciso e dotare questi oggetti – una sedia, le tendine di una finestra, una forchetta, un sasso, un orecchino – di un potere immenso, addirittura sbalorditivo. Si può scrivere una riga di dialogo apparentemente innocuo e far sì che provochi un brivido lungo la schiena del lettore – l'origine del piacere artistico, secondo Nabokov. Questo è il tipo di scrittura che mi interessa di più. Non sopporto cose scritte in maniera sciatta e confusa, sia che si presentino sotto pretese sperimentali sia che si tratti semplicemente di realismo reso in maniera goffa. Il narratore del meraviglioso racconto di Isaac Babel intitolato *Guy de Maupassant*, parlando della tecnica narrativa, a un certo punto dice: «Non c'è ferro che possa trafiggere il cuore con più forza di un punto messo al posto giusto». Anche questa frase dovrebbe essere copiata su una scheda sei-per-dodici.

Evan Connell disse una volta che si rendeva conto di aver finito un racconto quando, rileggendolo, si sorprende a togliere delle virgole e poi lo rileggeva da capo e rimetteva le virgole al loro posto. Mi piace questa maniera di lavorare su qualcosa. Rispetto molto questo genere di cura che uno si prende per quello che fa. In definitiva, le parole sono tutto quello che abbiamo, perciò è meglio che siano quelle giuste, con la punteggiatura nei posti giusti in modo che possano dire quello che devono dire nel modo migliore. Se le parole sono appesantite dall'emozione incontrollata dello scrittore, o se sono imprecise e inaccurate per qualche altro motivo – se sono, insomma, in qualche maniera sfocate – fatalmente gli occhi del lettore scivoleranno sopra di esse e non si sarà ottenuto un bel niente. Il senso artistico del lettore non sarà affatto stimolato. Henry James diceva che questo infelice genere di scrittura era affetto da «debolezza di specificazione». [...]

R. Carver, *Il mestiere di scrivere*, Einaudi, Milano 2008, pp. 6-9

I SIGNIFICATI DI 'FANTASIA'

di CLIVE STAPLES LEWIS

Il primo volume di ORIZZONTI è dedicato ai racconti di fantasia (favole, fiabe, storie di animali parlanti e racconti di fantascienza). La magia, il soprannaturale, le creature fantastiche sono elementi antitetici all'introduzione alla realtà o fantasia e realtà possono

La parola *fantasia* è un termine sia letterario che psicologico. Come termine letterario un racconto di fantasia indica una narrazione che abbia a tema le cose impossibili e soprannaturali. [...]

Come termine psicologico, invece, la fantasia ha tre significati.

1. Una costruzione immaginaria che, in un modo o nell'altro, appaga il soggetto e viene da questi confusa con la realtà: una donna che si trovi in queste condizioni immagina, ad esempio, che qualche personaggio famoso si sia innamorato di lei; un uomo crede di essere il figlio perduto di genitori nobili e ricchi e che presto sarà ritrovato, riconosciuto e ricoperto di lussi e di onori. Gli avvenimenti più comuni vengono trasformati, spesso non senza ingenuità, perché costituiscano una prova della verità di quella convinzione così preziosa. A questo genere di fantasia non darò alcun nome perché non sarà più necessario citarla: l'illusione, a parte qualche caso, non è di alcun interesse letterario.

2. Una costruzione immaginaria piacevole, coltivata costantemente dal soggetto a suo danno, ma senza l'illusione che sia realtà: un sogno a occhi aperti (di cui il sognatore è consapevole) di vittorie militari o erotiche, di potenze o di fasti, perfino di pura e semplice popolarità, ripetuto monotamente o rielaborato di anno in anno. Una simile fantasia diventa la principale consolazione, e quasi l'unico piacere, della vita del sognatore. Questi si ritira in «questa invisibile confusione della mente, questa prodigalità segreta dell'essere», ogni qual volta le necessità della vita lo lascino libero. Le cose reali, perfino quelle che appagano altre persone, sono insipide per lui; diventa incapace di tutti gli sforzi necessari per raggiungere una felicità che non sia semplicemente immaginaria. Chi sogna ricchezze illimitate non risparmierà neanche sei *pence*. Il Don Giovanni immaginario, in genere, non si sforzerà minimamente di rendersi piacevole a tutte le donne che incontra. Definisco questa attività 'sogno patologico'.

3. La stessa attività di cui sopra, con la differenza, però, che l'individuo se la concede con moderazione e per poco tempo, come una vacanza breve o uno svago, ed è debitamente subordinata ad attività più efficaci e di maggiore importanza. Forse non abbiamo neanche bisogno di discutere se un uomo sarebbe più saggio vivendo senza tutto ciò, poiché nessuno lo fa. Questa fantasticheria non è semplicemente fine a sé stessa: quello che facciamo è spesso quello che avevamo sognato di fare. I libri che scriviamo sono i libri che, in un sogno a occhi aperti, una volta immaginavamo di scrivere, anche se, certamente, non in modo così perfetto. Definisco questa attività 'sogno normale'.

Ma gli stessi sogni normali possono essere di due tipi, e la differenza che intercorre tra questi due tipi è importantissima. Un tipo può essere definito Egoistico, l'altro Disinteressato. Nel primo tipo il sognatore a occhi aperti è sempre l'eroe, e ogni cosa è vista attraverso i suoi occhi. È lui che dà le risposte più argute, che seduce le belle donne, che possiede lo yacht d'alto bordo o che viene acclamato come il più grande poeta vivente. Nel secondo tipo il sognatore a occhi aperti non è l'eroe del sogno e, talvolta, non vi è nemmeno presente. Così, un uomo che nella realtà non ha nessuna possibilità di andare in Svizzera può divertirsi a fantasticare su una vacanza alpina. Sarà presente nella narrazione, ma non tanto come eroe quanto piuttosto come spettatore. Se fosse veramente in Svizzera la sua attenzione non sarebbe incentrata su di sé, ma sulle montagne: allo stesso modo, nella costruzione del sogno, la sua attenzione è rivolta esclusivamente alle montagne che lui immagina. Talvolta, addirittura, il sognatore non è assolutamente presente nel sogno a occhi aperti. Probabilmente io sono tra quelli che, durante una notte insonne, si divertono a immaginare paesaggi inventati. Disegno con la mente grandi fiumi con gabbiani che gridano sull'estuario, passo attraverso le curve di gole di montagna sempre più strette e ripide, fino al mormorio delle sorgenti che si ode appena in una

piega della brughiera. Ma io non sono lì né come esploratore né come turista. Osservo quel mondo dall'esterno. Uno stadio ulteriore viene spesso raggiunto dai bambini; di solito è un lavoro di *équipe*. Riescono a inventare un mondo intero, popolarlo e rimanervi al di fuori. Ma quando si è giunti a questo stadio, è entrato in azione qualcosa di più della semplice fantasticheria: sta avanzando la costruzione, l'invenzione, in una parola la narrativa.

In questo modo, se il sognatore a occhi aperti ha talento, avviene un semplice passaggio dalla costruzione disinteressata di sogni all'invenzione letteraria. C'è perfino un passaggio dal tipo Egoistico a quello Disinteressato e, poi, alla narrativa autentica [...].”

C.S. Lewis, *Lettori e letture. Un esperimento di critica*, Vita e pensiero, Milano 1997, pp. 73-76

RISCOPERTA, EVASIONE, CONSOLAZIONE

di JOHN R.R. TOLKIEN

In un celebre saggio, Tolkien, indaga le origini delle fiabe e il loro compito nella modernità, riscoprendone l'attualità, illustrandone l'alto valore formativo e sfatando il pregiudizio sulla fiaba come lettura esclusivamente infantile finalizzata a una malintesa evasione.

Abbiamo bisogno della Riscoperta. Dovremmo di nuovo guardare il verde, e ancora una volta dovrebbero farci trasalire (senza accecarci) il blu, e il giallo e il rosso. Dovremmo incontrare il centauro e il drago, e quindi forse scorgere improvvisamente, come gli antichi pastori, pecore, e cani, e cavalli – e lupi. Questa riscoperta, le favole ci aiutano a farla. Soltanto in tal senso la propensione per esse può renderci, o mantenerci, infantili.

La Riscoperta (che comprende un ritorno alla salute e il suo rinnovamento) è un ri-acquisto, il riacquisto di una chiara visione. Non dico che si tratti di «vedere le cose come sono», e non mi mescolo coi filosofi, anche se potrei azzardarmi a dire di «vedere le cose come noi siamo (o eravamo) destinati a vederle», quali cose distinte da noi. Abbiamo bisogno, in ogni caso, di pulire le nostre finestre, cosicché le cose viste con chiarezza possano essere liberate dal grigio offuscamento della banalità e della familiarità – liberate dalla possessività. Di tutti i volti, quelli dei nostri *familiars*, sono insieme quelli con cui è più difficile fare giochi con la fantasia, e quelli che è più difficile vedere con fresca attenzione, percependo la loro somiglianza e la loro differenza: il fatto che sono dei volti, e tuttavia dei volti unici. Questa banalità è in realtà la pena che si sconta per l'«appropriazione»: le cose che sono trite, o (in senso cattivo) familiari, sono le cose di cui ci siamo appropriati, legalmente o mentalmente. Diciamo di conoscerle. Sono divenute come le cose che un tempo ci hanno attratto con il loro splendore, il loro colore o la loro forma: ci abbiamo messo sopra le mani, e le abbiamo rinchiuse col nostro tesoro, le abbiamo fatte nostre, e facendole nostre abbiamo smesso di guardarle.

[...] fu nelle fiabe che io intuì per la prima volta la potenza delle parole, e la meraviglia delle cose, di cose come pietra, e legno, e ferro; albero ed erba; casa e fuoco, pane e vino.

Voglio concludere, ora, considerando l'Evasione e la Consolazione, che sono – è naturale – strettamente connesse. [...] Perché non dovremmo evadere dalla «torva assurdità assira» dei cappelli a cilindro o dall'orrore morlockiano delle fabbriche? Perché non dovremmo condannarli? Essi sono condannati persino dagli scrittori della forma letteraria che è la più «d'evasione» di tutte, la fantascienza. Questi profeti spesso predicano (e molti sembrano bramare) un mondo simile ad una grande stazione ferroviaria dal tetto di vetro. Ma da loro è di norma molto difficile ricavare cosa mai gli uomini possano fare in una simile città mondiale. Essi possono abbandonare «l'intera panoplia vittoriana» per indumenti più confortevoli (con cerniere lampo) ma, sembrerebbe, useranno la loro libertà soprattutto per trastullarsi con giocattoli meccanici, al gioco ben presto

nauseante dello spostarsi ad alta velocità. A giudicare da alcuni di questi racconti, essi saranno lascivi e avidi come sempre; e gli ideali dei loro idealisti difficilmente vanno oltre la splendida nozione di costruire nuove città dello stesso tipo su altri pianeti. È invero un'età di «mezzi migliori per fini peggiori». E fa parte della malattia essenziale di questi giorni – che produce il desiderio di evadere, non proprio dalla vita, ma dal nostro tempo presente, e dalla infelicità che ci siamo procurati da soli – il fatto che noi siamo acutamente consapevoli sia della bruttezza della nostre opere, che della loro malvagità. Coticché per noi malvagità e bruttezza sembrano essere indissolubilmente collegate. Ci riesce difficile concepire insieme il male e la bellezza. La paura per la bellissima fata che corre attraverso le età più antiche, non riusciamo quasi ad afferrarla. E cosa ancora più allarmante: la stessa bontà è priva della bellezza che le è propria. Nel Regno delle Fate si può benissimo immaginare un orco che possieda un castello orribile come un incubo (perché così lo vuole la malvagità dell'orco), ma non si può immaginare un edificio costruito con buoni propositi – una locanda, un ostello per viaggiatori, la corte di un re nobile e virtuoso – che sia ciò nonostante disgustosamente brutto. Al giorno d'oggi, sarebbe troppo sperare di vederne uno che non lo sia, a meno che non sia stato costruito prima dei nostri tempi.

Questo è tuttavia solo l'aspetto moderno e particolare (o accidentale) dell'«evasione» che forniscono le fiabe, un aspetto che condividono con i romanzi d'avventura, e con altre storie che provengono dal passato o lo riguardano. Molte storie del passato sono divenute «d'evasione» solo in quanto attraversate da un richiamo che, da un tempo in cui gli uomini erano di norma felici del lavoro delle loro mani, è sopravvissuto sino al nostro tempo, in cui molti provano disgusto per le cose fatte dall'uomo.

Ma ci sono anche altri e più profondi aspetti «d'evasione» che sono comparsi nelle favole e nelle leggende. Ci sono altre cose più torve e terribili da cui fuggire, che non il rumore, il puzzo, la spietatezza e lo sperpero di un motore a combustione interna. Ci sono fame, sete, povertà, dolore, angustia, ingiustizia, morte. E quando anche gli uomini non sono alle prese con cose ardue come queste, ci sono antiche limitazioni, dalle quali le fiabe offrono una sorta di evasione, e vecchie ambizioni o vecchi desideri (che toccano le radici stesse della fantasia) cui esse offrono una sorta di soddisfazione e di consolazione. Alcuni sono debolezze perdonabili, o curiosità: come il desiderio di visitare, liberi come un pesce, le profondità del mare, o l'anelito per il volo di un uccello, silenzioso, grazioso ed economico, quell'anelito che l'aeroplano delude, tranne che in rari momenti, quando lo si vede alto, silenzioso per il vento e la distanza, mentre si libra verso il sole: cioè esattamente, quando è immaginato e non usato.

Vi sono desideri più profondi, come il desiderio di conversare con altri esseri viventi. È su questo desiderio, antico quanto il Peccato Originale, che si fonda soprattutto la capacità di parlare alle bestie e ad altre creature nelle fiabe, e soprattutto la comprensione magica del linguaggio loro proprio. Questa ne è la radice, e non la «confusione» attribuita alle menti degli uomini del passato non storico, una presunta «mancanza di ciò che separa noi stessi dalle bestie». Un vivido senso di questa separazione è estremamente antico; ma anche la percezione che si sia trattato di una rottura: uno strano destino e una strana colpa che ci sovrastano. Le altre creature sono come altri regni con cui l'uomo ha rotto le relazioni, e che vede ora soltanto dall'esterno e da lungi, essendo in guerra con loro, o al massimo nelle condizioni di un difficile armistizio.

[...] E infine vi è il desiderio più antico e profondo, quella della Grande Evasione, l'Evasione dalla Morte. Le fiabe procurano un gran numero di esempi e di forme diverse di questo desiderio – che potrebbe essere chiamato il vero spirito *evasivo* o (direi) *fuggitivo*. Ma fanno lo stesso altre storie (in particolare quelle di ispirazione scientifica), e fanno lo stesso altri studi. Le fiabe sono realizzate da uomini e non da esseri fatati. E le storie umane sugli elfi sono senza dubbio piene di Evasione dall'Immortalità. Non si può pretendere che le nostre storie si elevino sempre al di sopra del nostro livello co-

mune. Ma lo fanno spesso. Poche lezioni vengono impartite in esse più chiaramente del fardello di questo tipo d'immortalità, o piuttosto di una serie senza fine di vite, da cui il «fuggitivo» vorrebbe scappare. Perché la fiaba è particolarmente adatta a insegnare cose di questo genere, di molto tempo fa e anche di oggi. La morte è il tema che più ha ispirato George MacDonald.

Ma la «consolazione» procurata dalle fiabe ha anche un altro aspetto oltre alla soddisfazione di antichi desideri. Di gran lunga è la Consolazione del Lieto Fine. Mi arrischiere quasi ad affermare che ogni fiaba compiuta dovrebbe averlo. Quantomeno direi che la Tragedia è la vera forma del Teatro, la sua più alta funzione; ma il contrario vale per la Fiaba. Dal momento che non sembra via sia una parola per esprimere questo opposto – lo chiamerò *Eucatastrofe*. Il racconto *eucatastrofico* è la vera forma della fiaba, e rappresenta la sua più elevata funzione.

La consolazione delle fiabe, la gioia del lieto fine: o, più correttamente, della buona catastrofe, dell'improvviso «capovolgimento» felice (perché non esiste un vero finale per nessuna fiaba): questa gioia, che è una delle cose che la fiaba può produrre superbamente bene, non è in essenza né «evasiva» né «fuggitiva». Nella sua ambientazione fiabesca – ed oltremondana – è una grazia improvvisa e miracolosa: e non bisogna mai contare sul suo ripetersi. Non nega l'esistenza della *discatastrofe*, del dolore e del fallimento: la possibilità che ciò si verifichi è necessaria alla gioia della liberazione; essa nega (a dispetto di un gran numero di prove, se si vuole) la sconfitta finale e universale, ed è in quanto tale un *evangelium*, che fornisce una visione fuggevole della Gioia, quella Gioia oltre le muraglia del mondo, intensa come il dolore.

La caratteristica di una buona fiaba, del tipo più elevato o completo, è che, per quanto siano sregolati i suoi avvenimenti, per quanto fantastici o terribili le sue avventure, essa possa dare ai bambini o agli uomini che l'ascoltano, quando giunge il «capovolgimento», un'esitazione nel respiro, un palpito ed un sobbalzo nel cuore, prossimo alle lacrime (e spesso accompagnato da esse), altrettanto acuti di quelli che dà ogni altra forma di arte letteraria, e dotati di una sua qualità peculiare. [...]

J.R.R. Tolkien, *Sulle fiabe*, in *Il Medioevo e il fantastico*, Bompiani, Milano 2003, pp. 214-225

A PROPOSITO DEL «ROMANCE»

di ROBERT LOUIS STEVENSON

Il racconto d'avventura, a cui è dedicato il secondo volume di ORIZZONTI, spesso criticato perché considerato esclusivamente finalizzato all'intrattenimento, ha in realtà il compito di rispondere a un bisogno profondo di ogni uomo: il desiderio dell'evento, come ben illustra Robert Louis Stevenson in un saggio che difende il valore del «romance».

Quando la lettura è degna di questo nome, nel procedimento stesso dovrebbe esserci qualcosa di voluttuoso e di travolgente; davanti al libro dovremmo sentirci esaltati, rapiti, praticamente svuotati di noi stessi; e quando smettiamo di leggerlo e lo mettiamo da parte, la nostra mente dovrebbe ancora essere piena di un vero e proprio caleidoscopio di immagini, dense e fluttuanti, tanto da impedirci di prendere sonno o di pensare ad altro. Le parole... debbono danzare da quel momento nelle nostre orecchie, con il rumore e la musica delle onde che si frangono sulla riva; e la storia... ricomincia da capo in una serie di fantastiche e policrome visioni che si susseguono davanti ai nostri occhi. Era questo il piacere segreto che ci spingeva a leggere tanto accanitamente, ad amare i nostri libri con tanta dedizione, nel periodo luminoso e tormentato della fanciullezza. Lo stile prezioso, i concetti, la psicologia, la conversazione, non erano che ostacoli da spazzare via con impazienza man mano che procedevamo eccitati e felici a scavare in cerca di quel certo tipo di incidenti, come un cinghiale fruga nel terriccio per scovare i tartufi.

[...] Tutti quanti, da ragazzi, leggevamo non perché ci attirassero lo stile o i personaggi o le idee, ma perché gli avvenimenti puri e semplici avevano una loro immediata qualità – anche se non si trattava di massacri o di eventi prodigiosi.

[...] Il dramma è la poesia del comportamento, il *romance* la poesia della circostanza. È noto che il piacere che la vita ci dà può essere di due tipi, attivo e passivo: ora siamo consapevoli di essere signori e padroni del nostro destino, ora ci lasciamo trascinare verso l'alto dalle circostanze, come dalla cresta di un'onda, e veniamo scagliati non sappiamo come verso il futuro; a volte ci congratuliamo con noi stessi per il modo in cui ci comportiamo, a volte ci limitiamo a sentirci appagati da ciò che ci circonda. Sarebbe difficile dire quale, fra le due fonti di soddisfazione, sia la più importante; ma la seconda, senza dubbio, è quella che si presenta più spesso.

[...] Ogni cosa nella vita ci rimanda ad altre. Esiste una particolare predisposizione per ogni luogo o evento. [...] E a quanti posti ci avviciniamo trepidanti, con eccitanti premonizioni segrete, «ecco, è qui che incontrerò il mio destino!», limitandoci poi a consumare un pasto e a ripartire come se niente fosse? Io ho abitato sia a Hawes sia a Burford in perenne agitazione, sempre intimamente convinto di essere lì lì per incontrare qualcosa o qualcuno che desse inizio a un'avventura tale da giustificare il fascino del luogo [...] . È questo del resto uno degli appetiti naturali con cui ogni letteratura che sia viva e vitale deve fare i conti. Il desiderio di conoscenza – stavo per scrivere il desiderio del cibo – non è più legittimo di quanto non sia questo bisogno di avvenimenti, a un tempo plausibili e straordinari. Il più sprovveduto dei clowns racconta, o cerca di raccontare, una storia, proprio come il bambino più inarticolato ricorre pur sempre all'invenzione nel gioco; e anche se l'adulto dotato di fantasia, partecipandovi, è subito in grado di arricchirlo di molte circostanze e di particolari allettanti, uno scrittore per quanto sia grande e dotato di creatività non farà altro che mostrarci l'apoteosi e la sublimazione dei sogni a occhi aperti dell'uomo comune. I suoi racconti possono essere alimentati dalla realtà della vita, ma il loro scopo e la loro caratteristica più vera consisteranno nella vocazione a rispondere ai desideri inconfessati e indistinti del lettore, a seguire la logica ideale del sogno. La cosa giusta deve accadere nel luogo giusto, al momento più adatto; ne deve derivare la conseguenza più appropriata; e non solo i personaggi debbono agire e pensare e parlare in modo naturale, ma tutte le circostanze del racconto dovrebbero armonizzarsi fra loro come le note in uno spartito. Le sparse fila della vicenda, di tanto in tanto, arrivano a intrecciarsi, a coagularsi in un'immagine che si disegna sulla tela; i personaggi assumono qua e là un atteggiamento, nei confronti di altri personaggi o della natura, che sigilla il racconto e lo imprime nella nostra mente con la ferma immutabilità di un'illustrazione riuscita. Crusoe che si ritrae di fronte all'impronta di un piede, Achille che inveisce contro i Troiani, Ulisse che piega il grande arco, Cristiano che fugge tappandosi le orecchie, sono questi, e altri del genere, i momenti culminanti della leggenda, e ciascuno di questi si fissa indelebile nella nostra mente. Il resto, tutto il resto, possiamo benissimo dimenticarcelo; possiamo dimenticare le parole, anche se sono belle; possiamo scordarci del commento dell'autore, che magari era intelligente e sincero; ma queste scene assolute, che impongono il sigillo definitivo della verità sulla vicenda e soddisfano in un sol colpo tutte le nostre capacità di piacere e di partecipazione, le adottiamo subito dentro di noi, e niente e nessuno potrà in seguito cancellarne o attutirne l'effetto. Questa è in effetti la forza plastica della letteratura: la capacità di tradurre un concetto, un'emozione, un carattere in un atto concreto, in un atteggiamento esteriore che rimarrà fissato incancellabilmente nel nostro ricordo. [...]

di FLANNERY O'CONNOR

Flannery O'Connor, in una lezione ad aspiranti scrittori, delinea le caratteristiche della narrativa, da lei definita «arte incarnatoria», capace di unire senso del reale e senso del mistero. I criteri che la scrittrice offre per valutare la bontà di un'opera narrativa, racconto o romanzo che sia, sono quelli che i curatori di ORIZZONTI hanno seguito nella scelta dei racconti, soprattutto del terzo volume dedicato al "possibile".

[...] voglio parlare di una caratteristica della narrativa che ritengo il suo minimo comune denominatore – il fatto che sia concreta – e di alcune caratteristiche che ne conseguono. Così facendo, ci occuperemo del lettore nel suo fondamentale senso umano, poiché la natura della narrativa è in gran parte determinata dalla natura del nostro apparato percettivo. La conoscenza umana ha inizio attraverso i sensi, e lo scrittore di narrativa inizia laddove inizia la percezione umana. Agisce attraverso i sensi, e sui sensi non si può agire con delle astrazioni. Ai più riesce molto meglio enunciare un'idea astratta anziché descrivere e quindi ricreare un oggetto che hanno davanti agli occhi. Ma il mondo dello scrittore di narrativa è colmo di materia ed è proprio questo che gli scrittori di narrativa principianti sono così restii a creare. Il loro interesse precipuo va a idee ed emozioni disincarnate. Hanno la tendenza ad essere riformatori e a volere scrivere perché ossessionati non da una storia, ma dal nudo scheletro di qualche concetto astratto. Di problemi, non di persone consapevoli, di questioni e di temi, non dell'ordito dell'esistenza, di anamnesi, e di tutto quel che sa di sociologia, anziché di quei particolari di vita concreti che danno realtà al mistero della nostra posizione sulla terra.

I Manichei separavano spirito e materia. Per loro tutte le cose materiali erano male. Ricercavano lo spirito puro e tentavano di avvicinare l'infinito direttamente, senza alcuna mediazione della materia. Questo è quanto mai lo spirito moderno, e per la sensibilità che ne è contagiata, è difficile se non impossibile scrivere narrativa, poiché la narrativa è più che mai un'arte incarnatoria.

[...] Il tipo di visione che lo scrittore di narrativa deve avere, o sviluppare, per accrescere il significato della propria storia è chiamata visione anagogica, cioè capace di vedere diversi livelli di realtà in un'immagine o in una situazione. I commentatori medioevali delle Scritture rinvenivano tre tipi di significato nel livello letterale del testo sacro: uno allegorico, dove un fatto alludeva ad un altro; uno antropologico, o morale, riguardante ciò che si doveva fare; e uno anagogico, che riguardava la vita divina e il nostro parteciparvi. Pur essendo un metodo applicato alla esegesi biblica, era altresì un atteggiamento verso tutto il creato, e un modo di leggere la natura che comprendeva quasi tutte le possibilità, ed è questa prospettiva ampliata della scena umana che, secondo me, lo scrittore di narrativa è tenuto a coltivare, se mai vorrà scrivere storie che abbiano una pur minima probabilità di entrare in pianta stabile nella nostra letteratura. Sembra un paradosso, ma più la prospettiva personale è ampia e complessa, più è facile da condensare nella narrazione.

Gli altri non fanno che chiedere: «Qual è il tema del suo racconto?», aspettandosi poi una dichiarazione del tipo: «Il tema del mio racconto è la pressione economica della macchina sul ceto medio»... o assurdità del genere. E quando l'hanno avuta, se ne vanno via contenti, senza più sentire il bisogno di leggerlo.

Alcuni credono che una volta compiuta l'immersione nella storia si risalga al significato, ma per lo scrittore di narrativa l'intera storia è il significato, in quanto esperienza e non astrazione.

Ora, deriva da qui la seconda caratteristica comune della narrativa: da come è presentata, il lettore deve avere la sensazione che si svolga intorno a lui. Non vuol dire che deb-

ba identificarsi con il personaggio, provarne compassione o cose simili. Ma solo che la narrativa deve essere in larga misura presentata più che riferita. Un altro modo di dirlo è che, pur essendo un'arte narrativa, fa grande affidamento sull'elemento drammatico.

La storia non è una forma così estrema di arte drammatica come l'opera teatrale, ma se conoscete un po' l'evoluzione del romanzo, allora saprete che come forma artistica si è sviluppato in direzione dell'unità drammatica.

[...] Ma quale sia stato il passato della narrativa o sarà il suo futuro, allo stato presente un brano di narrativa deve essere un'unità drammatica autosufficiente.

Ciò vuol dire che deve recare in sé il significato. Vuol dire che una qualsiasi espressione astratta di compassione, devozione o moralità in un brano di narrativa è solo una spiegazione in più. Vuol dire che non potete completare un'azione drammatica lacunosa aggiungendovi una spiegazione del significato alla fine, in mezzo o all'inizio. Vuol dire che quando scrivete narrativa state parlando *con* personaggi e azioni, non di personaggi e azioni. Il senso morale dello scrittore deve coincidere con il suo senso drammatico.

[...] Ma c'è un granello di stupidità del quale lo scrittore può difficilmente fare a meno: lo starsene a fissare senza andare subito al dunque. Più a lungo guardate un oggetto e più mondo ci vedrete dentro; ed è bene ricordare che lo scrittore di narrativa serio parla sempre del mondo intero, per limitato che sia il suo scenario. Per lui, la bomba lanciata su Hiroshima incide sulla vita lungo il fiume Oconee e non può farci nulla.

Ci si lamenta sempre che il romanziere moderno non nutre speranze e che il mondo da lui dipinto è insopportabile. L'unica risposta è che chi non nutre speranze non scrive romanzi. Scrivere un romanzo è un'esperienza terribile, durante la quale spesso cadono i capelli e i denti si guastano. Mi manda sempre in bestia chi insinua che lo scrivere narrativa sia una fuga dalla realtà. È invece un tuffo nella realtà ed è davvero traumatizzante per l'organismo. Se il romanziere non è sostenuto dalla speranza di far soldi, deve essere almeno sostenuto da una speranza di redenzione, altrimenti non sopravviverà alla prova.

Chi è senza speranza non solo non scrive romanzi, ma, quel che più conta, non ne legge. Non ferma a lungo lo sguardo su nulla, perché gliene manca il coraggio. La via per la disperazione è rifiutare ogni tipo di esperienza, e il romanzo è senz'altro un modo di fare esperienza. [...]

F. O'Connor, *Nel territorio del diavolo. Sul mistero dello scrivere*, Theoria Roma-Napoli 1993, pp. 41-49

LA MEMORIA E OLTRE

di AARON APPELFELD

Nella raccolta ORIZZONTI, in special modo nel terzo volume, viene dato spazio anche a racconti di vita realmente vissuta. Qual è il valore della memoria? Perché ricordare narrando? Un'interessante risposta viene dallo scrittore Aaron Appelfeld durante una Lectio Magistralis tenuta a Milano il 3 marzo 2009.

La memoria è uno strabiliante strumento dell'anima, che ci mette in comunicazione con ciò che è vicino e ciò che è lontano. Se non fosse per i ricordi, il perimetro della nostra vita sarebbe ridotto di molto, confinato a un certo luogo e momento. Fermarsi a ricordare significa vivere sé stessi, foss'anche a tratti, fino alla radice, all'infanzia remota.

È pur vero che non ricordiamo tutto: ci sono immagini del passato, magari anche belle e significative, che chissà perché ci sfuggono dalla memoria o sprofondano nei suoi meandri; ciononostante è molto quel che resta riposto nella scatola magica che chiamiamo

memoria. Nella nostra memoria gli anni della vita si conservano uno sull'altro, e se non si è fra coloro che fuggono da sé stessi, questi tornano a noi, frammentariamente o per esteso: in tal modo, non si è più soli bensì circondati da amici, persone care ancora fra noi oppure scomparse.

Da bambino, quando ero sveglio a letto rivedevo nitidamente i luoghi in cui ero stato in vacanza l'estate: la memoria ti mostra cose lontane negli anni con grande chiarezza, a volte nei minimi dettagli. A volte espunge ciò che non conta e ti offre solo la sostanza, di quel passato. Noi ricordiamo per immagini, trattenendo talvolta i suoni e i profumi. Da bambino trascorrevi le lunghe vacanze estive nei Carpazi: si facevano passeggiate nei boschi, si raccoglievano funghi, fragoline e altri frutti selvatici, si faceva il bagno nei laghetti, si inseguivano gli uccellini variopinti. Eppure i ricordi più intensi di quei tempi dell'infanzia sono per me le notti. Le notti, sì, erano piene di colori e suoni: i nonni cuocevano la confettura dentro marmitte di rame. L'immagine delle nere susine nei calderoni dorati, prima che bollissero, era straordinariamente bella. E poi venivano il bollore schiumoso, i profumi dolci, il fuoco alto. Le vacanze nei Carpazi mi hanno sempre accompagnato, per tutta la vita. Ogni volta che sono di cattivo umore, o amareggiato, apro lo scrigno dei ricordi e mi ritrovo con i miei genitori da giovani, a solcare insieme a loro quel paesaggio delle origini, noi tre seduti a riposare sotto un albero. Agli albori, però, non tutto era roseo. Venivano anche soprassalti di paura o scene spaventose, come quel contadino che tirava la sua vacca con una spessa fune e l'animale non ne voleva sapere di muoversi. A nulla erano servite le frustate. La vacca sapeva perfettamente dove costui l'avrebbe condotta, e restava ostinatamente ferma lì dov'era. Alla fine il contadino aveva estratto l'ascia dalla custodia. Vista la furia di quell'uomo e le sue intenzioni, i miei genitori mi avevano preso e allontanato di lì affinché non assistessi all'orrore. Non vidi mentre la scannava, ma il muggito disperato della vacca mi capita ancora oggi di sentirlo.

La memoria, insomma, ci ripete che quel che è stato non è perduto, sta dentro di noi, che possiamo vederlo, comunicare con esso. Il credente, che ha fede in una vita dopo la morte, trova nei ricordi un rinforzo alla sua convinzione; ma per colui che nasce in un contesto di laicità la memoria è forse l'unica via per sentire, seppure in limitata misura, che la nostra esistenza non è solo un'esperienza frammentaria. Portiamo infatti dentro di noi mondi passati, che alimentano la nostra vita, palesemente e in segreto.

La memoria non ne vuole sapere di considerare la morte come un congedo definitivo, assoluto. [...]

http://www.diesselombardia.it/imgdb/A_APPELFELD_La_memoria_e_oltre_03-09.pdf

LETTURA AD ALTA VOCE

Giacché originariamente la narrativa è ascoltata, non letta, la prima indicazione metodologica che vogliamo suggerire riguarda l'importanza che riveste, anche nella scuola secondaria, la **lettura ad alta voce** sia dell'insegnante sia dei ragazzi. La voce è lo strumento per restituire il senso al testo scritto e l'intonazione intrattiene un legame essenziale con la sintassi in ordine allo strutturarsi del senso nel testo, da ciò deriva che un testo non possa essere compreso nella totalità e nella pregnanza del suo significato se non è attivato un rapporto con la sua valenza sonora. Del resto l'esperienza didattica insegna che spesso problemi di comprensione e di riflessione linguistica nei ragazzi sono legati alla difficoltà di lettura. Ogni attività didattica connessa all'educazione linguistica, in quanto sempre incentrata su testi, dovrebbe dunque avere la lettura come punto di partenza e come finalità, lettura guidata, corretta, verificata, valutata. Non sono da escludere momenti di lettura corale, legati soprattutto alla poesia epica e lirica, i quali consegnano ai ragazzi il senso della sintassi a prescindere da una riflessione su di essa, favoriscono l'apprendimento dei contenuti e la memorizzazione del testo, attraverso un'attività per certi aspetti ludica e capace di sostenere e correggere l'insicurezza connessa alla prova individuale, tipica di alcuni studenti nella scuola di base; nonché occasioni di lettura o recitazione pubblica di testi, per favorirne la comprensione approfondita in vista della comunicazione.

LETTURA INTEGRALE

Un'introduzione efficace al mondo della letteratura non può accontentarsi di una programmazione esclusivamente antologica; si è infatti verificata nella prassi didattica la validità dell'incontro con i **testi letti nella loro interezza**, accorgimento essenziale per la lirica, in quanto ogni poesia può essere considerata opera compiuta dal punto di vista formale e semantico, ma importante anche per la poesia epica e la narrativa. È ritornata la consuetudine in alcune scuole della lettura integrale dei poemi omerici, alternando, per ragioni di tempo, lettura di brani in versi e narrazione dell'insegnante per colmare i salti nella trama e aiutare i ragazzi a tenere le fila dell'intera vicenda. Alcuni *curricula* presentano inoltre il tentativo di affrontare i generi della narrativa esclusivamente attraverso racconti e romanzi nella loro integralità, alternando momenti di lettura in classe e personale, con buoni riscontri sull'incremento dell'interesse per la lettura. Una via possibile è quella di introdurre un certo genere attraverso la lettura dei racconti contenuti nella sezione, in seguito leggere insieme un romanzo o racconto lungo dello stesso genere e infine affidare agli studenti un libro affine da leggere a loro scelta entro una rosa di possibilità proposta dal docente.

ORIZZONTI propone per lo più racconti integrali o pagine scelte di racconti lunghi e romanzi, dotate però di autonomia narrativa. L'intenzione dei curatori è sempre quella di invogliare gli studenti alla lettura del libro intero a partire da una sua pagina o di libri del genere affine ai racconti proposti nelle diverse sezioni. Per questo alla fine di ogni sezione si trova *Il circolo letterario*, che, con brevi recensioni, tenta di invogliare alla lettura di alcuni testi paradigmatici.

RILETTURA

Il gusto per la lettura e la capacità di distinguere la buona dalla cattiva letteratura è un traguardo cui la scuola deve giungere. Ciò implica una concezione dell'ora di lettura, da intendersi come momento per esperire l'incontro con un testo letterario, **l'analisi del quale non deve essere il fine, ma lo strumento dell'interpretazione**. Intendendo

per analisi la consegna della strumentazione essenziale per poterlo comprendere e gustare di più e per poter affrontare autonomamente testi dello stesso genere. Così scrive Clive Staples Lewis, giudicando negativamente un certo modo di intendere la lettura critica in ambito scolastico: «Mi sono anche trattenuto dal descrivere il modo di leggere che qui approvo come ‘lettura critica’. L’espressione, se non usata ellitticamente, mi sembra molto fuorviante. Ho detto in un capitolo precedente che possiamo usare ogni frase, o perfino ogni parola, solo per la funzione che svolge o che non riesce a svolgere: l’effetto deve precedere il giudizio sull’effetto. Lo stesso vale per un’opera intera. Idealmente, dobbiamo prima accoglierla e poi valutarla, altrimenti non abbiamo niente da giudicare. Sfortunatamente questo modo ideale di porsi di fronte ai libri svanisce progressivamente con la nostra permanenza nella professione letteraria o nei circoli letterari. Si verifica, invece, in modo esemplare, nei lettori giovani. Dopo aver letto per la prima volta un capolavoro, ne sono estasiati. Lo criticano? No, lo rileggono. Il giudizio “questo deve essere un capolavoro” può anche avvenire dopo molto tempo. Ma, crescendo, non possiamo fare a meno di esprimere una valutazione; per noi diviene un’abitudine. Così ci viene a mancare quel silenzio interiore, quella volontà di uscire da noi stessi attraverso la quale dovremmo fare spazio alla ricezione totale dell’opera. Questa situazione è ulteriormente aggravata se, mentre leggiamo, sappiamo di avere l’obbligo di esprimere un giudizio; come quando leggiamo un libro per fare una recensione, o un manoscritto di un amico per dargli dei consigli. La matita comincia a lavorare sul margine della pagina e cominciano a formarsi nella nostra mente le frasi di censura o di approvazione. Tutta questa attività impedisce la ricezione.

Per questo motivo nutro dei seri dubbi sul fatto che l’attività di critica sia un esercizio adatto a ragazzi e ragazze. La reazione di uno scolaro intelligente di fronte a un libro è espressa più spontaneamente dalla parodia o dall’imitazione. La condizione necessaria per leggere bene è ‘farci parte’; noi non aiutiamo a sviluppare questa capacità nei giovani se li costringiamo a esprimere continuamente delle opinioni. Particolarmente pericoloso è il tipo di insegnamento che li incoraggia ad avvicinarsi con sospetto a ogni opera letteraria. Questo atteggiamento sorge da una preoccupazione molto fondata. In un mondo pieno di sofisticazioni e propaganda vogliamo proteggere la generazione emergente dall’inganno, vogliamo difenderla contro gli inviti al falso sentimento e al disordine mentale che viene spesso offerto dalle parole stampate. Sfortunatamente la stessa abitudine che li rende insensibili di fronte a un pessimo modo di scrivere può renderli insensibili anche nei confronti di uno ottimo. [...]

La miglior salvaguardia contro la cattiva letteratura è un’ampia esperienza di quella buona; come un rapporto reale e di affetto con le persone oneste protegge meglio dai furfanti che una sfiducia abituale nei confronti di tutti»¹.

In quest’ottica è da intendersi l’idea di **rilettura**: se una delle grandi funzioni della lettura è quella di offrire all’alunno una categorialità più ricca, cioè dotarlo di strumenti di lettura dell’esperienza, la lettura non può ridursi a puro intrattenimento, ma occorre fare una reale esperienza di testualità, entrare a far parte del testo, una volta letto il testo per vedere come va a finire, ritornare a leggerlo per verificare l’ipotesi di significato intuita o consegnata, garantendo così la ricaduta della *fiction* sulla realtà. La rilettura sarà tanto più formativa ed efficace quanto più si configurerà come **attività diversificata** (*rilettura alla ricerca di risposte a precise domande, scrittura, drammatizzazione, illustrazione, discussione...*) **in ordine a una comprensione approfondita del testo, a partire dall’ipotesi di senso che inevitabilmente si formula a una prima lettura, fino al paragone con l’esperienza di vita e con le domande effettive dei lettori concreti presenti in classe**. Ciò implica che non si possa stabilire a priori una batteria di esercizi validi sempre e in ogni occasione per il testo letto, o che l’insegnante pensi alla lezione come una spiegazione di tutti gli aspetti impliciti nel testo. Si impone un

1. C.S. Lewis, *Lettori e letture. Un esperimento di critica*, Vita e pensiero, Milano 1997, pp. 115-117.

diverso concetto di programmazione e di lezione: l'insegnante propone un percorso di letture in base a obiettivi prestabiliti, con l'occhio vigile alle esigenze dei suoi studenti e con l'accortezza di guidarli affinché siano loro a far diventare esplicito ciò che nel testo è implicito, favorendo così in ciascuno una reale e personale esperienza di svelamento dell'essere e di ampliamento della categoria della possibilità. Altro aspetto importante è che la lettura di testi paradigmatici condotta in classe stimoli il gusto della lettura personale, introduca il ragazzo al genere o ai generi a lui più congeniale/i, affinché possa muoversi autonomamente nel mondo della letteratura, con libertà e spirito critico.

RISCRITTURA E SCRITTURA CREATIVA

Vi è un legame inscindibile – ma non automatico – tra scrittura e lettura: occorre che la lettura sia una reale esperienza conoscitiva affinché alimenti la capacità di scrittura e spesso occorre scrivere per entrare nelle pieghe di un testo, soprattutto di un testo letterario, che si caratterizza per la complessità della sua stratificazione semantica e per l'utilizzo della lingua al vertice della sua potenzialità.

Un modo rivelatosi interessante nella didattica per rendere vivido il rapporto lettura-scrittura è incentivare la **riscrittura**: partendo da un testo dato, modificarne il compito per dar vita a una nuova forma. Perché è la domanda da cui il testo si origina che gli dà forma, è la rispondenza al compito che ne determina scelte linguistiche ed espressive. Nei percorsi si troveranno consegne intenzionate a favorire tale esperienza, come la seguente: «Riscrivi la favola *Il cane e la carne* di Fedro mettendo a confronto non un cane e la sua immagine, ma due cani entrambi desiderosi di appropriarsi del pezzo di carne altrui ed entrambi sconfitti, seguendo lo schema narrativo tratto dalla favola: presentazione del protagonista; incontro con il secondo cane; scontro tra i due cani; sconfitta finale di entrambi». In tal caso si chiede di tradurre in una forma differente, ma simile a quella data, una medesima morale. Si potrebbe addirittura chiedere di mettere in crisi la morale della favola, riscrivendola con tutt'altro finale.

Un passaggio ulteriore può essere la **scrittura creativa**: chiedere agli studenti di cimentarsi nell'invenzione e nella scrittura di un racconto si è rilevato in molti casi un'esperienza ineguagliabile di incremento della capacità di scrittura. A una condizione: che il docente si metta a disposizione dello studente per guidarlo, correggerlo, senza la fretta della conclusione in vista della valutazione. Discutere con un proprio studente su un testo scritto da lui intorno alla scelta di un aggettivo, di una virgola da mettere o da togliere, di un'espressione poco felice... è un'attività didattica molto più efficace che una lezione teorica sulle tecniche di scrittura. Utilissimi per i docenti che volessero cimentarsi in tale impresa i saggi *Scrivere racconti*² di Flannery O'Connor, *Una lezione di scrittura creativa*³ di Raymond Carver e *Come si scrive un giallo*⁴ di G.K. Chesterton.

È importante inoltre sottolineare che scrivere è produrre un testo e il testo per sua natura è comunicativo, ha **destinazione pubblica**. Andrebbero pertanto moltiplicate le occasioni di lettura alla classe o a un pubblico più ampio degli scritti degli studenti, di pubblicazione in raccolte o sui giornalini scolastici o sul sito della scuola, di partecipazione a concorsi. Spesso ciò si rivela più incentivante ad imparare a scrivere che neanche il desiderio di prendere un bel voto.

2. F. O'Connor, *Nel territorio del diavolo. Sul mistero dello scrivere*, Theoria Roma-Napoli 1993, pp. 57-72.

3. R. Carver, *Il mestiere di scrivere*, Einaudi, Milano 2008, pp. 99-130.

4. G.K. Chesterton, *Come si scrive un giallo*, Sellerio, Palermo 2002.

Novella e teatro hanno importanti elementi in comune, come si evince dalla riflessione della scrittrice Flannery O'Connor sulla natura e lo scopo della narrativa: «La narrativa deve essere in larga misura presentata più che riferita. Un altro modo di dirlo è che, pur essendo un'arte narrativa, fa grande affidamento sull'elemento drammatico. La storia non è una forma così estrema di arte drammatica come l'opera teatrale, ma se conoscete un po' l'evoluzione del romanzo, allora saprete che come forma artistica si è sviluppato in direzione dell'unità drammatica»⁵.

In molte scuole anglosassoni l'ora di drammatizzazione è divenuta curriculare, vista la grande incidenza che la messa in scena delle opere teatrali ha nell'apprendimento della lingua e della letteratura. Molti tentativi in tal senso sono stati effettuati con successo anche nelle scuole italiane, sia allestendo rappresentazioni a partire da testi teatrali, sia cimentandosi con gli studenti nella produzione di copioni a partire da racconti e romanzi e nella loro messa in scena. Recitare una parte significa vivere l'esperienza di un personaggio, far proprie le sue parole, il suo modo di intendere e di agire. Si tratta di una esperienza di immedesimazione che rimane indelebile nella propria formazione. Per questo occorre molta ocularità nella scelta dei testi da rappresentare e un lavoro intelligente di riscrittura e di assegnazione delle parti. Un esempio di tale attività si trova nel percorso di rilettura “*Vizi e virtù (dalla novella al teatro)*” relativo alle novelle nel volume *ORIZZONTI DEL POSSIBILE*.

ILLUSTRAZIONE

Dice Flannery O'Connor: «Imparare a guardare, infatti, è la base per l'apprendimento di qualsiasi arte, tranne la musica. Molti dei narratori che conosco dipingono, non perché siano particolarmente dotati, ma perché dipingere li aiuta a scrivere. Li costringe a osservare le cose. **Scrivere narrativa non è tanto questione di dire cose, quanto piuttosto di mostrarle**»⁶. Proprio per questa affinità tra l'arte pittorica e la narrativa, si è rivelata utile anche in ambito scolastico la collaborazione tra tali attività per imparare a leggere e a disegnare, sia che si tratti di illustrare paesaggi o personaggi descritti nel racconto, di rendere in immagini le sequenze narrative di una storia, di fissare attraverso la rappresentazione pittorica una scena che ha particolarmente colpito il lettore, sia che si descrivano a parole immagini o si inventino racconti a partire da esse.

CIRCOLO LETTERARIO

Uno dei compiti principali della scuola è favorire l'**esercizio del giudizio**, inteso non come verdetto di assoluzione o di condanna o come espressione di opinioni su un testo (come ben mette in guardia Lewis nel passaggio sopra citato sulla 'lettura critica'), ma come attestazione della corrispondenza o meno tra le proprie esigenze profonde di uomo, le proprie attese di lettore e i testi letti. A tal fine è fondamentale che l'ora di lettura preveda dei **momenti argomentativi**, considerando che argomentare significa mettere a tema un soggetto, ragionando sul quale lo si vuole conoscere meglio, valutare, giudicare, convincendo sé stessi e gli altri del proprio giudizio, non con l'imposizione tipica della retorica deteriorata, bensì sottoponendo le proprie ragioni al vaglio critico dell'interlocutore. Non si tratta di uno scambio di opinioni o di tesi, ma di uno **scambio di ragioni**, finalizzato a comprendere meglio e a comunicare perché un certo testo è riuscito a cambiare qualcosa nel lettore. Passaggi del testo, pagine particolarmente interessanti e problematiche, interi racconti o romanzi possono essere il soggetto ideale

5. F. O'Connor, *Natura e scopo della narrativa*, in *Nel territorio del diavolo*, cit., p. 46.

6. F. O'Connor, *Scrivere racconti*, in *Nel territorio del diavolo*, cit., p. 61.

per un dialogo costruttivo e per imparare ad argomentare avendo come interlocutori il docente e i compagni di classe. Per questo si propone spesso nei percorsi di rilettura alla fine delle sezioni di dialogare intorno ad espressioni o testi, formulare oralmente o per iscritto il proprio giudizio sul significato delle vicende narrate o sull'operato dei personaggi o ancora sulle scelte stilistiche dell'autore, mettendosi in posizione di ascolto sincero e di interazione dialogica con i compagni. Nel secondo volume, *ORIZZONTI DELL'AVVENTURA*, la scheda "Guardando all'interno...": *la Biblioteca di classe* propone alcune possibili forme, già sperimentate, con cui attuare in classe il circolo letterario, rispettose della gradualità necessaria al procedere dell'età e dell'esperienza dei lettori.

CINEFORUM

Uno degli ambiti sui quali occorre insegnare a esercitare il giudizio è sicuramente quello dei mass media, che per la loro invadenza e persuasività, sono i maggiori responsabili della formazione della mentalità dei giovani. Si è pensato utile a tale proposito consigliare alcuni film, inerenti il genere o le tematiche dei racconti letti, nella convinzione che la narrazione cinematografica possa essere di grande aiuto nella formazione culturale dei giovani. Naturalmente il cinema richiede modalità di analisi differenti dal testo letterario, e in questo il docente potrà farsi indirizzare da esperti del settore: non vanno sottovalutate infatti la differenza nei tempi e nei modi di ricezione dell'opera, l'incidenza dell'immagine e della musica nella trasmissione del significato, le scelte della regia... Potrà invece essere molto simile a quello del circolo letterario il momento di dialogo in vista della formazione del giudizio. Si consiglia pertanto di seguire, apportando le dovute modifiche, le indicazioni fornite nella già citata scheda "Guardando all'interno...": *la Biblioteca di classe* in *ORIZZONTI DELL'AVVENTURA*: non si tratterà di presentare la pagina più bella, bensì la scena più bella; non si dovrà persuadere alla lettura ma alla visione; si potranno confrontare i film tra di loro, ma anche, per quanto possibile, con i racconti e i romanzi letti.

VERSO LA DEFINIZIONE DI UN CANONE DI NARRATIVA

Gli insegnanti appartenenti al gruppo “La Cetra” da molti anni condividono il tentativo di giungere alla compilazione di un canone di letture ritenute formative e capaci di introdurre nel mondo della letteratura i giovani studenti.

Alcuni racconti e romanzi sono da tali insegnanti ritenuti particolarmente significativi, tanto da considerarli **essenziali** nel curriculum di educazione letteraria insieme alla lettura dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Questi libri vengono letti integralmente, in classe (*in toto* o in alternanza alla lettura domestica), e intorno ad essi si articola il percorso di scrittura, sia in quanto strumento necessario all'interpretazione, sia come attività creativa a partire dall'imitazione di modelli.

Altri libri, sono invece **consigliati** e affidati alla lettura personale, a partire dai racconti affrontati in classe che introducono o a un certo genere o a una determinata tematica, sviluppata nel romanzo. Intorno a tali letture si articola un percorso di sviluppo dell'oralità, in quanto gli studenti sono chiamati a preparare momenti di lettura espressiva e di dialogo finalizzati a comunicare le proprie scoperte e i propri giudizi sui testi ai compagni o, in alcune occasioni, a un pubblico più vasto.

Si intende qui di seguito proporre, in estrema sintesi, le ragioni della scelta dei **libri essenziali**⁷, letture cioè ritenute particolarmente significative, e si rimanda, per le recensioni dei **libri consigliati**, ai box intitolati *Il circolo letterario* alla fine di ciascuna delle sezioni che compongono i tre volumi di *ORIZZONTI*.

LO HOBBIT – O LA RICONQUISTA DEL TESORO

di JOHN R.R. TOLKIEN

Lo Hobbit è un libro *fantasy* in cui la fantasia, l'immaginazione, il mito non sono intesi come strumenti di estraniamento dalla realtà, ma «mezzi di recupero della freschezza della visione della realtà» (P. Gulisano). E per ritrovare sé stessi e il senso della realtà occorre fare un viaggio, come quello che compie Bilbo, uno *hobbit* di una umanità straordinaria, un eroe semplice, di quelli che si incontrano nelle fiabe, coinvolto suo malgrado in una spedizione finalizzata al recupero del tesoro dei nani, custodito dal terribile e diabolico drago Smog. Un'avventura pericolosa e poco attraente per uno *hobbit*, che nulla ha a che fare con il popolo dei nani e che ha ereditato dal padre l'amore per la vita comoda e tranquilla. Ma qualcosa ridesta in lui il desiderio di avventura, derivatogli dalla madre, un desiderio per molti anni sopito e risvegliato da una chiamata: è Gandalf il mago a chiamarlo per nome, a scommettere su di lui e a dargli un ruolo nella vicenda, quello di scassinatore.

Travolto dall'entusiasmo di Gandalf e dei nani che invadono casa sua, Bilbo si lascia coinvolgere in un difficile viaggio, durante il quale, come spesso accade nelle fiabe, incontra personaggi che aiutano e altri che ostacolano, scopre il potere dei mezzi magici, e soprattutto percorre un cammino di formazione superando le sue paure, colmando il vuoto della conoscenza di sé e del vasto mondo che non sapeva lo circondasse. Questa è la vera conquista del piccolo *hobbit*, l'oro infatti non spettava a lui ma ai nani e Bilbo non riporta a casa nessun bottino, se non l'inquietante anello che rende invisibili. Tutto questo però non completamente o non sempre da solo, ma con amici, alleati, di cui impara ad apprezzare anche gli aspetti negativi. Adirittura alla fine del viaggio si dimostra capace di amare e perdonare chi lo ha tradito. Su tutto il testo domina dunque il grande

7. La presentazione delle ragioni sottese alla proposta di tali libri è frutto del dialogo tra i docenti del gruppo “La Cetra”. Si riportano tra parentesi i nomi di chi ha avuto cura di attestare tali riflessioni.

tema del viaggio, e «non si viaggia se non per ritornare: per annunciare le scoperte fatte, per decantare le meravigliose imprese compiute, per rivedere i luoghi e le persone da cui ci si è separati, e per confrontarsi con la persona che si era e che ci si è lasciati alle spalle, ritrovandosi cambiati e trasformati» (P. Gulisano).

Val la pena, anzi è irrinunciabile, leggere *Lo hobbit*, per viaggiare con la fantasia in un mondo che apparentemente non ha nulla a che spartire con il nostro, ma ne incarna tutte le dinamiche esistenziali, permettendo al lettore di compiere lo stesso cammino conoscitivo del protagonista. (Raffaella Paggi)

L'ISOLA DEL TESORO

di ROBERT LOUIS STEVENSON

Un titolo di per sé stesso interessante, perché le parole “tesoro” e “isola” richiamano immediatamente il desiderio del nuovo, della scoperta, dell'avventura che costituisce tutti gli uomini e che i giovani lettori sentono urgere in modo tanto coinvolgente. E sin dalle prime pagine la narrazione introduce il lettore in una vicenda misteriosa e intricata, i cui fili si è naturalmente portati a seguire.

Fondamentalmente misterioso è, in particolare, il mondo dei pirati: procedendo nella lettura se ne conoscono le abitudini, si scoprono i luoghi delle loro incursioni, diventa familiare il loro gergo, si penetrano un po' alla volta i segreti della vita d'alto mare. Ma questi pirati sono inquietanti: si presentano da subito coinvolti in rapine, responsabili di orrendi delitti, traditori, disordinati e poco ragionevoli. Attraenti e repellenti al tempo stesso sono i pirati che mostrano una personalità più piena come Silver o Ben Gunn o Gray. Essi vivono sempre in bilico tra la rincorsa di vantaggi immediati o di un bene più consistente.

Jim e il lettore che in esso si immedesima devono stare in guardia, lottare, mostrarsi coraggiosi e astuti per far fronte a tanta bestialità. Ma la *suspence* non ingenera mai nel lettore l'incertezza del lieto fine, infatti tutto il racconto è un *flash back*, narrato dal protagonista divenuto grande, e quindi scampato ai pericoli incontrati. È bello e rassicurante ricordare un gravissimo pericolo, in cui la vita è stata posta seriamente e più volte in gioco, quando questo è già passato: aiuta a capire ciò che è accaduto, a tirare le somme di quel che si è imparato.

Interessante la figura di Jim, il ragazzino che entra nell'avventura quasi per caso, con il ruolo di mozzo, il cui pregio è quello di cogliere le occasioni al volo rincorrendo il possibile vantaggio, senza pensare troppo ai rischi e neppure ai divieti degli adulti. Da mozzo diviene via via protagonista dell'azione, fino a compiere atti che si riveleranno, malgrado le sue intenzioni, risolutivi per la vicenda.

Bella anche la figura del dottor Livesey: solido, concreto, ragionevole. Tratta i pirati secondo quel che si meritano, non dimenticandosi, tuttavia, che sono uomini e concedendo loro una possibilità di riscatto. Complementare a Livesey è il conte Trelawney, tutto entusiasmo e sentimento, poca ragione. Eppure anche il suo contributo si rivela importante, almeno nell'infiammare gli animi a intraprendere il viaggio alla ricerca del tesoro.

La lettura dell'*Isola del Tesoro*, introduce il lettore giovane in un mondo avvincente e pericoloso, da cui escono rafforzate le ragioni per un impegno costruttivo nella sua realtà, cosciente che tutto può rivelarsi utile nel cammino, anche i limiti dei compagni di viaggio, e che il male che alberga in ognuno non è l'ultima parola sulla possibilità di raggiungere il tesoro che ci aspetta. (Daniela Voli)

di RUDYARD KIPLING

Il primo e il secondo libro della giungla sono due raccolte di racconti tra i quali spiccano per notorietà quelli dedicati a Mowgli, ragazzo allevato dai lupi. In tutto sette (*I fratelli di Mowgli*, *La caccia di Kaa*, “*Tigre-Tigre!*”, nel primo libro; *La giungla alla riscossa*, *L’ankus del re*, *Cane rosso*, *La corsa di primavera* nel secondo libro) i racconti che costituiscono le storie di Mowgli sono difficilmente ascrivibili a un genere narrativo codificato: sarebbe riduttivo considerarli quali favole allegoriche di animali, in quanto da una parte si configurano come un’epopea della giungla, dall’altra presentano un personaggio, un ragazzo alla ricerca della sua identità e in tal senso potrebbero essere definiti racconto di iniziazione e di formazione. Gli altri racconti, che hanno come protagonisti animali parlanti (*La foca bianca*; *Al servizio della regina*) o pensanti (*Rikki-Tikki-Tavi*) e ragazzi iniziati al mondo degli adulti (*Toomai degli elefanti*), introducono, rispecchiano e completano gli intenti narrativi che animano le vicende e i personaggi delle storie di Mowgli.

Le storie di Mowgli sono da considerarsi una lettura adatta ai ragazzi della scuola secondaria di primo grado, in quanto la tipologia degli eventi narrati, l’età del protagonista, la natura dei personaggi, per lo più animali, favoriscono l’immedesimazione nel mondo del racconto, che può essere compreso nelle sue dinamiche se l’adulto che guida la lettura consegna ipotesi di interpretazione dei fatti e dei personaggi. Ogni animale e ogni evento ha infatti un preciso ruolo nella formazione di Mowgli, che aiuta o distoglie dalla realizzazione della sua umanità, la quale si rivela in un crescendo di consapevolezza dei fattori che lo costituiscono (qualche esempio: Mowgli piange, a differenza degli animali, cioè ha consapevolezza della sproporzione tra il suo desiderio infinito e la finitezza della realtà; scopre con sconcerto che l’uomo può mentire e raccontare storie inventate mentre il linguaggio degli animali può solo registrare ciò che accade e segnalare il pericolo, ovvero scopre che l’uomo è libero di usare il linguaggio nella pienezza del suo valore segnico per aderire alla realtà e per attestare il suo rapporto con essa; prova l’attrazione per il potere quando viene rapito dal popolo delle scimmie e si rende conto che può essere usato contro sé stessi e gli altri quando trova l’*ankus* del re, un prezioso pungolo per elefanti che scatena l’avidità degli uomini al punto da trasformarli in assassini pur di possederlo; ritrova pienamente sé stesso quando viene abbracciato da Messua, sua madre, naturale o adottiva che sia, e solo allora capisce di appartenere al popolo degli uomini, cioè di coloro, unici al mondo, che sanno per chi vivono). Il lettore dunque può essere guidato a scoprire sé stesso, ciò che contraddistingue lui in rapporto al resto del creato, vivendo un’avventura di “iniziazione” al mondo dei grandi del quale via via scopre e comprende le leggi.

Interessante tra l’altro l’idea di legge proposta da Kipling: solitamente percepita dai ragazzi come restrizione alla libertà, nella giungla la legge è quell’insieme di credenze, regole, pillole di saggezza che contraddistinguono un popolo. Aderire alla legge significa dunque appartenere al popolo, essere di qualcuno. Non a caso le scimmie, gli animali più spregevoli della giungla in quanto sono attratti dagli oggetti degli uomini con cui giocano e dagli atteggiamenti dell’uomo che imitano senza capirne la funzione, non hanno legge (come i Ciclopi dell’*Odissea*, gli esseri più incivili e disumani incontrati da Ulisse nel suo viaggio).

Altrettanto interessante la scelta finale di Mowgli di appartenere al popolo degli uomini, controcorrente rispetto alla tendenza della nostra società a considerare l’animale più meritevole dell’uomo, in quanto incapace di fare il male. Mowgli sceglie di essere uomo pur sapendo che l’uomo può compiere il male, ha visto tutti gli aspetti negativi della società umana, ma nulla è più forte dell’abbraccio di Messua: l’uomo può compiere il male perché ha facoltà di decidere se essere libero amando e lasciandosi amare, o schiavo del-

la sua istintività e delle sue pulsioni. Non esiste merito senza libertà, non si può parlare di libertà senza implicare l'amore.

Affinché tali aspetti emergano in un lavoro di rilettura (cioè di lettura che verifichi la consegna di un'ipotesi interpretativa) occorre che il giovane lettore sia in grado, naturalmente guidato, di leggere tra le righe degli eventi e dei personaggi e non riduca il testo alla sua trama. Si suggerisce quindi la lettura delle storie di Mowgli in una classe che abbia una certa dimestichezza con il testo narrativo (indicativamente una seconda media) e che inizi a problematizzare alcune questioni relative al diventar grandi. (*Raffaella Paggi*)

IL MASTINO DEI BASKERVILLE

di ARTHUR CONAN DOYLE

Il genere giallo, caratterizzato da un mistero su cui occorre far luce e da una concatenazione di fatti particolarmente avvincente, entusiasma i giovani lettori. All'interno del genere, i gialli di Conan Doyle, e in particolare *Il mastino dei Baskerville*, presentano alcune caratteristiche che li rendono particolarmente adatti alla lettura alla fine della seconda media o all'inizio della terza.

Innanzitutto stupisce Sherlock Holmes, così attento, così osservatore, così matematicamente preciso nelle sue deduzioni. Seguirlo nelle sue indagini significa quasi accettare una sfida, mettere alla prova le proprie capacità di osservare e applicare la ragione. Certo non sfuggono in Holmes una certa presunzione e un certo freddo distacco, ma è pur vero che attraverso di lui il lettore vede una quantità di particolari e riconosce tra essi relazioni evidenti eppure altrimenti trascurate. Il richiamo all'aderenza alla realtà dei fatti, ad andare al di là e al profondo dell'apparenza viene immediatamente colto e percepito come affascinante.

Come è tipico dei racconti gialli, la trama non è lineare, pertanto i giovani lettori devono essere messi in grado di seguire la vicenda, nonostante i salti temporali, e di collegare gli indizi. Tuttavia i ruoli dei personaggi risultano abbastanza definiti, ovviamente fatta salva la necessaria sospettabilità di tutti i possibili indiziati, e nel loro agire non sono determinati da problematiche personali complesse, per esempio di tipo psicologico.

Tutta la vicenda si sviluppa attorno alla determinazione di Holmes che, aiutato dal suo amico Watson, intende far luce su un intricatissimo mistero dai contorni vagamente soprannaturali e diabolici, che ha come teatro la nebbiosissima brughiera inglese, per giungere a poi a confermare la convinzione che il mistero è solo un'abile montatura e che di diabolico esistono solo la brutalità e la malvagità di chi l'ha ideata. Si tratta, quindi, di proporre una lettura particolarmente adeguata ai ragazzi che iniziano ad osservare il mondo con una maggior consapevolezza e a voler capire quanto li circonda.

La narrazione inoltre è ricca di eventi, di colpi di scena, di fili che si intrecciano, si sospendono e si riprendono: tutto ciò tiene legato il lettore ansioso di conoscere gli sviluppi di quanto accade e suggerisce di contenere la lettura in un periodo ragionevolmente breve, per non dissipare il gusto e soddisfare la naturale curiosità di conoscere la soluzione dell'enigma.

La rilettura può risultare poi ugualmente stuzzicante se volta a mettere in evidenza le tracce disseminate qua e là con cui l'autore ci attira verso la soluzione o ci svia da essa. Si tratta quasi per il lettore di verificare le proprie abilità di osservazione o di ragionamento e di far luce integralmente su tutti gli aspetti dell'oscura vicenda, soffermandosi sui particolari sfuggiti in un primo momento. (*Daniela Voli*)

di HARPER LEE

Scout, una ragazzina nell'età in cui ci si accorge del mondo.

Il mondo sono i luoghi in cui lei vive durante l'inverno, la scuola e la casa, e durante l'estate, le strade della cittadina immaginaria del sud degli Stati Uniti, Maycomb, e i giardini delle case del vicinato. È un mondo interessante, è un mondo tutto da scoprire.

Ma c'è una casa del vicinato dentro la quale vive un fantasma maligno: la gente dice che c'è, ma Scout non l'ha mai visto. Passare davanti a quella casa mette paura, giocare è più bello se c'è da sfidare quella paura, varcare la siepe, entrare nel giardino.

Perché è nata questa paura? Perché la gente ha messo in giro alcune voci dovute al fatto che la famiglia che abita quella casa non fa uscire di casa il figlio da anni e "sta per conto suo": colpa imperdonabile per i compaesani, che scatenano ogni fantasia. Perché su questo Arthur, detto con onomatopea "Boo", circolano delle leggende spaventose. Sono opinioni, sono leggende, sono giudizi, sono pregiudizi.

Però succedono cose strane. Scout e il fratello trovano dei regalini per loro in un buco dell'albero che sta davanti a quella casa. Durante un'incursione nel giardino di quella casa il fratello perde i pantaloni, rimasti impigliati nella rete durante la fuga, che vengono fatti ritrovare ricuciti e piegati non si sa da chi. E altre strane attenzioni. È impossibile che sia stato il fantasma.

Il padre di Scout, Atticus, venuto a sapere che il divertimento preferito dei suoi figli è sfidare la paura, sfidare il buio oltre la siepe (il titolo in italiano), li sgrida, perché si divertono alle spalle della riservatezza di quella famiglia, perché in verità si divertono alle spalle di un indifeso (il titolo originale: uccidere un passero), che è stato chiuso in casa dal padre per ragioni che non li riguardano e che non devono giudicare senza motivo. Atticus sa tutto di quel ragazzo, e dice che non bisogna disturbarlo. Quel che dice il padre è confermato dai regalini e dalle attenzioni, quel che dice la gente non regge alla verifica cui il padre invita i suoi figli.

È questo *Il buio oltre la siepe*: un romanzo sui ragazzi che grazie agli adulti scoprono che giudicare senza motivo, e giudicare un indifeso, è più facile che conoscere ed accettare una verità, e che per difendere la verità ci vuole un coraggio maggiore, perché bisogna andare contro l'opinione e il pregiudizio dei più. Atticus avrà questo coraggio quando in tribunale dimostrerà l'innocenza di un negro, accusato di aver violentato una ragazza bianca. In verità la ragazza è stata picchiata dal padre ubriaco e scroccone, ma questo padre sa che per tutto il paese è scontato che sia stato un negro, ed è lui ad accusarlo.

Gli adulti aprono la mente ai ragazzi, in questo romanzo, e li invitano ad osservare la realtà e a conoscerla prima di poterla giudicare e per poterla giudicare con verità. Ma è il rapporto con i ragazzi che li rende credibili, sono i criteri di verifica che gli propongono che li rendono credibili. E i criteri funzionano: i ragazzi conosceranno un tale Dolphus Raymond che abita con una negra fuori città, e che fa finta di essere un ubriaccone: «Ma non è onesto fingere di essere peggio di quel che si è...» «Non è onesto, ma per la gente va bene. Vedete, la gente si sente meglio se può attaccarsi a qualche valida scusa».

Il buio oltre la siepe non è un romanzo sul razzismo: occorre sfatare questo mito, che relega questo romanzo fra i romanzi scritti a tema. Questo romanzo non ha un tema. «Entrare in un grande libro è come entrare nel mondo» (C. Magris), e qui c'è il mondo, e anche il mondo dominato dal pregiudizio. Il mondo in cui gli adulti smascherano gli imbrogli del mondo e i tranelli in cui potrebbero cadere i ragazzi, cioè educano.

Un romanzo formativo per la ragione perché mette davanti alle cose come stanno, indi-

ca la verità con decisione e delicatezza, con arguzia anche lessicale e con ironia. Educa ad un atteggiamento corretto nei confronti della realtà, degli uomini. Si esce dalla lettura diversi da come ci si è entrati, cambiati.

Questo è un romanzo imperdibile. (*Francesco Francia*)

CENTOMILA GAVETTE DI GHIACCIO

di GIULIO BEDESCHI

In guerra si è salvi per caso dalle ferite e dalla morte, ma non si rimane vivi per caso. Cosa tiene vivi? Non può essere per un caso o per un ordine di comando che un soldato decide di rimanere al suo posto in battaglia, né può essere il caso a decidere la sanità mentale o la follia di un uomo, la sua barbarica o retta moralità. Che cosa fa rimanere uomini, in guerra? In guerra, dove tutto è contrario alla vita, dove ogni oggetto e ogni azione sono pensati per uccidere, per annientare l'uomo. Cosa fa rimanere uomini? Ma in fondo, cosa fa essere uomini?

Solo con una domanda così si può leggere questo libro. E dopo averlo letto si può stare certi che questa era la domanda giusta. In guerra è più evidente che tutto può cambiare in un attimo, che tutto può finire in un istante, e che fra cinque minuti io potrei non esserci più. E allora, cosa sto facendo ora? Che senso ha quel che sono io ora? Come bisogna vivere questo istante, che potrebbe essere l'ultimo? È chiaro che non c'è bisogno dell'esperienza di guerra perché la domanda sul senso del presente si affacci nella vita di una persona. Ma c'è bisogno di un'esperienza da cui uscire con questa domanda. E questo libro è questa esperienza.

La letteratura di guerra è vastissima, e soddisfa ogni aspettativa, ma fra tutti i romanzi questo presenta caratteristiche che ne rendono imprescindibile la lettura, soprattutto per un ragazzo.

Innanzitutto Bedeschi «sta dentro il racconto degli altri» (Carlo Bo) che sono gli alpini. Gli alpini sono persone quanto mai comuni e anche quando si comportano da eroi rifiutano ogni concessione all'eroico, all'esempio, sono persone che si esauriscono completamente nell'assolvere il loro compito obbedendo alla propria immagine di soldati e obbedendo alle cose. Il metro morale dell'alpino è sempre quello delle cose: una battaglia, una strada da tenere, una notte da passare nel gelo, sotto tende che aiutano il vento a fare il suo mestiere e via di seguito, stare accanto ai feriti, ai moribondi. La forza dell'alpino è la forza di chi sa giudicare le cose per quello che sono e dunque possiede anche il senso del mistero. Dunque la prima caratteristica è il rispetto per i personaggi del suo romanzo, dei quali lo scrittore racconta il realismo.

Ma questo realismo non è incosciente o istintivo, né tantomeno previo, postulato teoricamente, e l'alpino non conosce la sopportazione. L'alpino non ha bisogno di strumenti per riscattarsi moralmente, per evadere dalla realtà. Di fronte a tutte le cose, e non solo alle cose di guerra, che sono fatte così la gente di Bedeschi afferma "è così", l'unico atteggiamento consentito in un cuore onesto: l'accettazione di contro alla sopportazione. Quella gente sa che bisogna risolvere subito i problemi del quotidiano immediato, non specula, non sta a vedere dove finisce il male e comincia il bene, l'atto è il solo mezzo che ha e che decide di usare. E questa è una lezione che Bedeschi ha imparato bene. Il romanzo non concede nulla alla filosofia, nulla alla commiserazione pacifista, non sollecita mai una frase, non suscita mai la leggenda, la letteratura eroica, sa benissimo che di fronte a certi fenomeni (e, da questo punto di vista, la guerra è scelta come il fenomeno per eccellenza) non ci sono parole che siano in grado di rovesciare la situazione. Egli non si mette fra la realtà e la sua pagina, ma si mette al seguito della storia che racconta, esattamente come gli alpini non si trincerano dietro a giustificazioni ma stanno di fron-

te a quel che c'è così com'è e lo affrontano per come va affrontato. E quindi, in secondo luogo, la consapevolezza del realismo.

Non per ultimo, “il lievito nascosto della vita”. Dalla lettura di tante tragedie non deriva mai un senso di disperazione, al lettore. Questo perché si seguono gli alpini e sono gli alpini ad impostare il rapporto con le cose e quindi anche con le tragedie. C'è una comunicazione spontanea fra gli alpini, quella rispettata dallo scrittore anche nella forma linguistica dialettale, che giunge fino a noi. In questo modo di raccontare, il fatto non perde nulla del suo smalto, ed anzi è reso in modo molto attuale e presente, ma soprattutto l'immagine dell'uomo non viene mai dissacrata, non c'è mai nulla di atroce, neppure di fronte alla devastazione di poveri corpi. È la gente umile, che non discute i motivi dei sacrifici e delle fatiche perché li conosce già da prima della guerra, che preferisce dare una mano invece di torcere quella degli altri, che non ha paura della morte perché è cresciuta in una famiglia e in una religione in cui e grazie a cui ha imparato la dignità della vita quotidiana che fa diventare uomini, essere uomini, e chiamare la morte coll'ironia del nome di “megera sdentata”. Gente cui tutto è reso possibile, soprattutto l'attaccamento alla vita, grazie all'aiuto e alla compagnia degli altri. Per cui, terza caratteristica, la tradizione e la famiglia di appartenenza, il passato vagliato, verificato, e trattenuto.

Questo romanzo è apparentemente facile, ma in realtà è composto di episodi affascinanti e preziosi, che rivelano la loro ricchezza solo al lettore attento alle profondità del semplice. È un romanzo che può ben situarsi a conclusione di un percorso di avvicinamento alla letteratura, quale è quello della scuola media, tanto più se all'inizio c'è stata la lettura integrale dell'*Iliade*, il poema della forza soverchiante, da cui non c'è salvezza per i vivi. È un romanzo adatto ai ragazzi di terza media perché riprende l'approccio alla vita di precedenti romanzi e poemi, e perché comunque educa a un approccio realista e completo – in una parola: cattolico – ai drammi inevitabili della vita, e in questo senso favorisce l'esperienza di cui si parlava all'inizio. È un romanzo di guerra, se per guerra si intende quella lotta quotidiana per affermare il bene, concetto esposto dall'autore prima dell'inizio del romanzo con una citazione di Tucidide: «Il male non è soltanto di chi lo fa: è anche di chi, potendo impedire che lo si faccia, non lo impedisce». Nella partita fra il male (che in guerra è stato enorme) e il bene, chi vince è il bene per merito di questa piccola porzione di popolo italiano formato dagli alpini, fedele alla sua antica verità.

L'edizione da preferire è quella integrale Mursia, introdotta da Carlo Bo, anche se quella scolastica è stata espunta dall'autore stesso di alcuni episodi non ritenuti adatti ai ragazzi, sicuramente per motivi di brevità. (*Francesco Francia*)

I CURATORI

I curatori di *ORIZZONTI* sono persone appassionate allo studio della lingua italiana e alla letteratura, che hanno maturato una valida esperienza come ricercatori di testi per i ragazzi e hanno sperimentato l'efficacia di un percorso didattico incentrato sulla lettura e sulla rilettura innanzitutto dei testi appartenenti alla tradizione.

Raffaella Paggi, docente di lettere e dirigente scolastico nella scuola secondaria di I grado, direttore della collana *La cetra* di Itaca.

Silvia Beltrami, già collaboratore di Paggi per l'editoria scolastica, è laureata in Lingue e letterature straniere.

Adele Mirabelli, docente di lettere e dirigente scolastico nella scuola secondaria di I grado, curatore di antologie scolastiche.

I curatori si sono avvalsi della collaborazione di docenti di lettere della scuola secondaria di I grado, in particolare di **Sara Ghidoli**, **Alfredo Marchisio**, **Maria Silvia Riccardi**. Insieme a tali docenti e ad altri con cui sistematicamente si riflette su temi inerenti la didattica della lingua e della letteratura, i curatori hanno vagliato le precedenti raccolte editate da Itaca *Storie fantastiche* e *Il circolo letterario*, conservando i testi rivelatisi più utilizzati nella prassi didattica, eliminando quelli ritenuti meno comunicativi ed efficaci, aggiungendone altri sperimentati come validi o scoperti nella lettura personale dei curatori e dei collaboratori. I curatori hanno inoltre tradotto nei *percorsi di rilettura* esperienze didattiche effettuate da loro stessi o da altri docenti che si sono rivelate particolarmente capaci di favorire la crescita della competenza di lettura dei loro studenti, nonché di impostare un percorso di scrittura e oralità a partire dalla frequentazione del testo letterario per cimentarsi nella produzione di vari generi testuali (da quelli più funzionali alla comunicazione e all'apprendimento a quelli più espressivi e creativi).

La collana, progettata e coordinata da Raffaella Paggi, è intesa a proporre strumenti didattici per un'educazione linguistica e letteraria unitaria, nella convinzione che la lingua sia lo scrigno del tesoro culturale di un popolo, tramandata di generazione in generazione al fine di offrire ai giovani lo strumentario per addentrarsi nella realtà, e la letteratura occasione preziosissima per incontrare l'alterità e interrogarsi circa i significati ultimi dell'esistenza.

I curatori della collana scolastica *I libri de “La Cetra”* sono docenti di italiano della scuola secondaria di I grado, che condividono sistematicamente la loro riflessione sulla didattica e la loro ricerca culturale.

Ogni testo della collana è corredato di una guida volta a proporre i fondamenti del metodo, attraverso una serie di riflessioni su argomenti chiave per l'insegnamento della disciplina e di indicazioni didattiche per applicarlo.



GLI ALTRI VOLUMI DELLA COLLANA

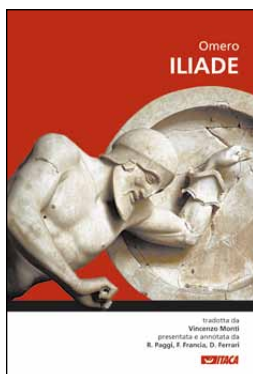
Nel suono il senso

Grammatica della lingua italiana ad uso scolastico

di Raffaella Paggi, Luciana Albini, Daniele Ferrari
Itaca, Castel Bolognese 2007 (quinta edizione)

Due tomi indivisibili: TEORIA - ESERCIZI

ISBN 9788852601439 Euro 25,00



Iliade

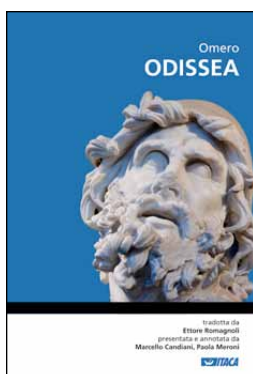
di Omero, tradotta da Vincenzo Monti

Presentata e annotata da Raffaella Paggi,

Francesco Francia, Daniele Ferrari

Itaca, Castel Bolognese 2004 (terza edizione)

ISBN 9788852600678 Euro 14,90



Odissea

di Omero, tradotta da Ettore Romagnoli

Presentata e annotata da Marcello Candiani,

Paola Meroni

Itaca, Castel Bolognese 2010

ISBN 9788852602221 Euro 14,90

in libreria e on line

itacalibri.it

FINALITÀ	2	VERSO LA DEFINIZIONE DI UN CANONE DI NARRATIVA	
STRUTTURA DELL'OPERA		LO HOBBIT – O LA RICONQUISTA DEL TESORO	
ORIZZONTI DELLA FANTASIA	3	di John R.R. Tolkien	23
ORIZZONTI DELL'AVVENTURA	3	L'ISOLA DEL TESORO	
ORIZZONTI DEL POSSIBILE	4	di Robert Louis Stevenson	24
STRUTTURA DELLE SEZIONI	6	LE STORIE DI MOWGLI ne I LIBRI DELLA GIUNGLA	
ANTOLOGIA DI SAGGI CRITICI		di Rudyard Kipling	25
STORIE IN CUI ACCADE QUALCOSA		IL MASTINO DEI BASKERVILLE	
di Raymond Carver	7	di Arthur Conan Doyle	26
LE PAROLE GIUSTE		IL BUIO OLTRE LA SIEPE	
di Raymond Carver	8	di Harper Lee	27
I SIGNIFICATI DI 'FANTASIA'		CENTOMILA GAVETTE DI GHIACCIO	
di Clive Staples Lewis	9	di Giulio Bedeschi	28
RISCOPERTA, EVASIONE, CONSOLAZIONE		I CURATORI	30
di John R.R. Tolkien	11	LA COLLANA "LA CETRA"	31
A PROPOSITO DEL «ROMANCE»			
di Robert Louis Stevenson	13		
NATURA E SCOPO DELLA NARRATIVA			
di Flannery O'connor	15		
LA MEMORIA E OLTRE			
di Aaron Appelfeld	16		
SUGGERIMENTI DIDATTICI			
LETTURA AD ALTA VOCE	18		
LETTURA INTEGRALE	18		
RILETTURA	18		
RISCRITTURA E SCRITTURA CREATIVA	20		
DRAMMATIZZAZIONE	21		
ILLUSTRAZIONE	21		
CIRCOLO LETTERARIO	21		
CINEFORUM	22		