

Andare in mille pezzi per ritrovare una forma. Lettura, infanzia e la metafora letteraria dello smembramento

GABRIELE BRANCALEONI

Assegnista di Ricerca - Università di Bologna

Corresponding author: gabriele.brancaleoni2@unibo.it

Abstract. This paper presents a reflection on literacy education and an analysis on the dynamics that characterize the experience of reading and getting lost in tales' plots. The complexity of the reading experience during childhood is here explored through a parallelism with the metaphor of dismemberment. This metaphor, deeply rooted in our collective imagination, is analysed from the Osiris myth told by Plutarch to contemporary classics, together with fables' different versions, picture books, songs, and TV series.

Keywords. Children's Literacure - Education - Dismemberment - Reading - Experience

Se ti tagliassero a pezzetti
Il vento li raccoglierebbe
Il regno dei ragni
Cucirebbe la pelle
E la luna tesserebbe
I capelli e il viso
E il polline di Dio
Di Dio il sorriso

[...] E adesso aspetterò domani
Per avere nostalgia
Signora libertà, Signorina fantasia
Così preziosa come il vino
Così gratis come la tristezza
Con la tua nuvola di dubbi e di bellezza.¹

1. Sulle tracce di un pinguino famoso

Il seguente contributo propone una riflessione attorno allo sconfinamento nel mondo delle storie da parte dell'infanzia; quindi, alla responsabilità che gli adulti hanno nei confronti delle possibilità fornite ai più piccoli di addentrarsi e smarrirsi tra sinuosi ed impervi itinerari boschivo-letterari.

¹ F. De André, M. Bubola, *Se ti tagliassero a pezzetti*. Dall'album *Fabrizio De André*, Ricordi SMRL 6281, 1981.

Questa auspicabile esperienza d'infanzia viene analizzata e approfondita grazie all'accostamento con una metafora letteraria originaria, profondamente radicata nell'immaginario, legata al corpo e all'identità dell'essere umano, anzi, più specificatamente, in questo caso, al corpo e all'identità dell'essere umano bambino.

La metafora a cui saranno dedicate queste pagine è infatti quella dello smembramento: il corpo fatto a pezzi, mandato in frantumi, frammentato, sezionato, parcellizzato, spaccato e sparso, disseminato, sparpagliato, ma poi raccolto, contenuto, riunificato, riassemblato, ricompattato, ricucito, rinnovato.

La metafora dello smembramento entra nella storia delle rappresentazioni in racconti cosmogonici e sociogonici², compare quindi nel mito³, entra poi nell'agiografia⁴, si ripropone trasversalmente in tante trame di fiabe appartenenti a diverse culture⁵, si insinua nella letteratura⁶, nel cinema⁷, affermandosi così in modo capillare nella circolarità dell'immaginario grazie alla sua forza evocativa, alla sua stratificata polisemia, alla sua insidiosa capacità di creare turbamento.

La metafora sarà di seguito analizzata nel contesto di diverse narrazioni e forme di racconto, sarà quindi utilizzata come *categoria interpretativa* per approfondire l'esperienza della lettura e della frequentazione, da parte dell'infanzia -colei che letteralmente non possiede ancora la parola⁸-, del mondo delle storie, qui considerato come plurale spazio altro in cui possiamo raccogliere tutte le forme di linguaggi che danno sostanza a un narrato⁹.

Tanti sono i personaggi della letteratura per l'infanzia che subiscono il doloroso destino del corpo diviso in parti, disassemblato, talvolta disperso o infine ricompattato.

² Cosmogonia: ipotesi sull'origine del cosmo, dell'umano e delle forze che regolano la natura. Sociogonia: racconti sulla nascita delle prime tribù, società, gerarchie e organizzazioni umane. Cfr. Lincoln, B. Baiocchi, M. *Sacrificio e creazione, macellai e filosofi*. In *Studi Storici*, Anno 25, No. 4, Oct. - Dec. 1984, pp. 859-874.

³ La rappresentazione dello smembramento è rinvenibile in miti di diverse culture ed epoche. Qui per brevità si rimanda solo ad alcuni, quali: il mito egiziano di Iside e Osiride (Cfr. Plutarco; *Iside e Osiride*. Bompiani, Milano, 2002), il mito greco di Dioniso zegreo (che sarà trattato nel capitolo terzo), il mito di Penteo, di Licurgo, di Orfeo, tutti riconducibili al culto e ai rituali dedicati a Dioniso, il mito di Romolo fatto a pezzi dai senatori. Per questi e altri approfondimenti consultare Frazer, J. *Il ramo d'oro* (1964). Bollati Boringhieri: Torino, 2012; o Eliade, M. *Dizionario del Mito*. Milano: Jaca Books, 2018.

⁴ Si veda il martirio di San Simone, Zelote, discepolo di Gesù di Nazaret, fatto a pezzi dai suoi persecutori, per questo raffigurato nell'iconografia sacra accanto a una sega e divenuto protettore dei taglialegna e dei falegnami. Per approfondimenti Cfr. A. Zuccari, *Baronio e l'iconografia del martirio*. In: *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Roma: Viella, 2012.

⁵ Seguono approfondimenti dedicati alla fiaba. Si vedano in particolare capitoli 2 e 4.

⁶ Come non ricordare la creatura di Mary Shelley composta di membra di cadaveri ricucite insieme, topos orrorifico e d'aberrazione, principio del ritornante. A questo accosterei poi i tanti frammentati, doppi o multipli, di personalità, rinvenibili nella letteratura, partendo dalla coppia Jekyll/Hyde di Stevenson.

⁷ Tra le rappresentazioni cinematografiche si ricordano i copri smembrati di Raoul Ruiz (Cfr. Roberti, B. *Il mistero dell'escarnazione: corpo in frammenti e corpo bambino nel cinema di Raoul Ruiz*. In: *Corpo parlante: contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema, multimedialità e arti visive*. Macerata: Quodlibet, 2021.) o i corpi dilaniati di Quentin Tarantino (Cfr. Selvaggi, C. *Pulp Fiction: il cinema postmoderno di Quentin Tarantino*, in *Psicobiettivo: rivista quadrimestrale di psicoterapie a confronto*: XXXII, 1, 2012. Milano: Franco Angeli, 2012.), o ancora le parti del corpo assenti, mutilate o sostituite presenti in tutti i generi cinematografici, fino ad arrivare alle protesi cibernetiche del cinema di fantascienza (Cfr. Campani, E. M. *Il corpo sconvolto*. Firenze: Cadmo, 2004.).

⁸ Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 1978.

⁹ Cfr. S. Calabrese, *La comunicazione narrativa*. Milano: Mondadori, 2010; Cfr. P. Jedlowski, *Storie comuni*. Milano: Mondadori, 2000.

Le reazioni di rifiuto di fronte a questa immagine così inquietante sono fortemente radicate nella nostra specie: al corpo d'altronde è legata una lunga storia di significati e attribuzioni¹⁰, le quali lo hanno visto, in tempi e con intensità alterne, più o meno implicato, interpellato e unito all'idea di consistenza, continuità e integrità dell'essere umano, della sua essenza, contenitore della sua anima, della sua psiche, vettore della sua presentificazione. Lo smembramento, la frammentazione fisica è forse la più violenta delle immagini mortifere: il corpo in pezzi, l'annullamento dell'unità corpo/persona, della sua identità, della storia che il corpo rappresenta nel suo essere traccia evidente del proprio divenire e del proprio essere unicità e continuità. Già il mito, d'altronde, ci insegna che la pratica del cadavere smembrato e sparso, a cui non era data degna sepoltura, era la maledizione più grave, che costringeva l'anima a vagare senza trovare la pace del riposo eterno e ai vivi non lasciava neppure un luogo in cui onorare il corpo defunto¹¹.

Quando poi il corpo straziato è un corpo bambino l'immagine diviene insostenibile, inavvicinabile, drammatica per la portata simbolica che essa assume: è l'infanzia della specie ad essere attaccata, l'idea d'infanzia¹², la depositaria del futuro e delle speranze ultime, immagine di innocenza indifesa, immagine di fragilità e piccolezza impotente qui brutalmente annientata e smaterializzata.

Conosce la repulsione che ingenera questa rappresentazione l'albo illustrato *Urlo di mamma*¹³ di Jutta Bauer, il quale, da parte di quella porzione di mondo adulto che si relaziona con l'infanzia, subisce spesso reazioni paradossalmente opposte, tanto avverse quanto favorevoli¹⁴. Se una parte lo rigetta turbata, un'altra se ne impossessa ingenuamente, come fosse una sorta di "strumento" da utilizzare per parlare ai bambini di rabbia adulta e conflittualità tra mamma e figli, o come uno scritto che assolve il proprio sentire talvolta aggressivo nei confronti dell'infanzia. Esiste anche una terza porzione di lettori adulti che in questo piccolo libro riconosce una poeticità e profondità metaforica non usuale.

In questo albo illustrato dedicato ai piccolissimi si mette in scena in poche pagine la complessità della relazione affettiva primaria, madre-bambino, rendendo protagonisti una coppia di pinguini presentata senza preamboli nel momento più acuto di uno scontro: un urlo di mamma deflagra, investe il piccolo pinguino e lo frantuma, ne sparge i pezzi in diversi ambienti paesaggistici: la testa tra le stelle, il corpo in mare, le ali nella giungla, il becco sui monti e così via. I tentativi di "cercarsi" o di chiedere aiuto sono preclusi al piccolo dalla dislocazione delle sue parti, quando ecco, stanche di vagare nel deserto, le zampe sono raggiunte improvvisamente da un'ombra ristoratrice: una grande

¹⁰ Cfr. D. Le Breton, *Antropologia del corpo*. Milano: Meltemi editore, 2021.

¹¹ Relativamente al corpo non sepolto si veda per esempio il mito di Antigone, e il tema delle sepolture nei miti omerici: Cfr. p. Gagliardi, *Il tema del cadavere nei lamenti funebri omerici*. In: *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 13, 2010, pp. 107-136.

¹² Sull'infanzia idealizzata e angelicata Cfr. L. Marchetti, *Il fanciullo e l'angelo. Sulle metafore della redenzione*. Palermo: Sellerio, 1996.

¹³ J. Bauer, *Urlo di mamma*. Milano: Nord-sud edizioni, 2000.

¹⁴ Il CRLI (Centro di Ricerca in Letteratura per l'Infanzia) svolge da anni attività di formazione e terza missione, incontrando educatrici, insegnanti e professori con le quali si mette in dialogo raccogliendo tendenze, rappresentazioni, resistenze, fenomeni di promozione o censura. Cfr. Bernardi, M. *Un laboratorio culturale e scientifico: il << Centro di ricerca in letteratura per l'infanzia >> dell'Università degli studi di Bologna*. In: «HISTORY OF EDUCATION & CHILDREN'S LITERATURE», XII, n 1, 2017, pp. 757 – 767.

nave fluttuante, condotta dalla mamma pinguino agli angoli della Terra, le permette di recuperare e ricucire insieme, con ago e filo, tutte le parti del suo piccolo. L'atto del rammentare anticipa le scuse della madre, come ad introdurre il ri-congiungimento affettivo, il rinsaldamento del legame, la riconferma della presenza materna che ricompatta la presenza filiale.

La Bauer sceglie di utilizzare due personaggi animali¹⁵: una rappresentazione antropomorfa sarebbe risultata evidentemente inaccettabile per i lettori, al contrario la dimensione metaforica rende maggiormente avvicinabile il contenuto eccessivo e fastidioso, diviene lo spazio per dare voce all'inaccettabile del sentire profondo, l'escamotage attraverso cui l'autore riesce ad ingannare il censore sociale e a far parlare i movimenti tellurici, anche più oscuri, del desiderio¹⁶. Questo albo, proposto solitamente negli scaffali 0-3 anni, è infatti un trattato illustrato dell'ambivalenza non solo del vissuto materno, ma anche della relazione di cura in educazione, è un invito verso la storia della genitorialità¹⁷, del legame dell'adulto con la sua progenie, della conseguente evoluzione dell'idea di infanzia¹⁸ e della cura verso di essa.

Lo smembramento del piccolo pinguino è il risultato di una reazione di allontanamento, forse in parte di rifiuto, forse un tentativo trattenuto di distruttività, non è possibile evincerlo, ma quella che primariamente si proporrebbe come una frattura necessaria nella diade madre-figlio (educatore-educando, mentore-discente) pare poi propagarsi nel profondo del soggetto unito, dipendente, non separato, ancora intimamente parte, non ancora individuo. Così la conseguente e inevitabile frammentazione¹⁹ sparge "la testa tra le stelle, il corpo in mare, le ali nella giungla, il becco sui monti, il culletto in città, le zampe nel deserto". Lo smembramento è incipit di un itinerario di apertura e trasformazione per entrambi i personaggi: per il piccolo pinguino si tratta di un percorso di contaminazione e fusione con i luoghi del mondo, per la madre si tratta invece di un viaggio di riscoperta e riconoscimento dell'identità altrà del figlio, a far parte della quale è entrato il mondo.

¹⁵ G. Grilli, *Il corpo bambino e la natura umana. La letteratura per l'infanzia come discorso filosofico*. in: *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*. Milano: Edizioni Junior-Bambini, 2020, pp. 33-68.

¹⁶ Cfr. G. Alfano, G. Colangelo, *Il testo del desiderio*. Roma: Carrocci editore, 2018.

¹⁷ Cfr. R. Di Silvio, *Essere genitore: dai sistemi di parentela, alla famiglia post-familiare. L'antropologia, la natura e la cultura*. In: *Minori Giustizia*, n°1, 2017, pp. 21-29. Cfr. Guidetti, M., Lallemand S., Morel, M. F. *Enfances d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Armand Colin, 1997.

¹⁸ Cfr. E. Becchi, e J. Dominique (a cura di) *Storia dell'infanzia*. Vol. I e II. Bari: Laterza, 1996.

¹⁹ La metafora ricorda i primi due stadi teorizzati da Winnicott per descrivere il processo d'individuazione del bambino nella separazione dalla madre: le fasi dell'holding e dell'handling. La prima descrive le azioni materne del sostenere, del cullare, del contenere (fisicamente e psichicamente) e proteggere, le quali producono nel piccolo il senso di unità e continuità, la capacità di mentalizzazione del vissuto; la seconda rimanda invece alle azioni di manipolazione del corpo, alle carezze, al contatto affettivo e allo scambio di calore, alla definizione del confine corporeo-epidermico dell'individuo, azioni che comportano la personalizzazione del Sé, l'integrazione psiche-soma. Quando queste due fasi e pratiche fondamentali sono carenti o assenti il bambino può essere soggetto ad angosce quali l'andare in pezzi, il non possedere un corpo, l'isolamento e la solitudine, la perdita di orientamento. Cfr. Winnicott, D. *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando Editori, 1970.

2. Smembramento e iniziazione

Così acconto al piccolo pinguino di *Urlo di mamma* è possibile accostare, sul percorso di quello stesso peregrinare iniziatico, altri protagonisti fiabeschi spezzettati, ai quali si aggiungono personaggi squarciati²⁰, mutilati²¹, decapitati²².

In *Il Ginepro*, per esempio, nella raccolta curata dai Fratelli Grimm²³, dall'amore di una coppia di nobili nasce un figlio rosso come il sangue e bianco come il latte. La donna morta al parto viene seppellita sotto l'amato albero di ginepro. Il figlio così si trova orfano di madre, presto sostituita in casa da una matrigna gelosa e avara. Nasce una sorellina dal secondo matrimonio, pretesto che porta la matrigna al desiderio di eliminare il figliastro d'intralcio per il futuro ereditario della figlia. Prima decapitato brutalmente dalla donna tramite il pesante coperchio affilato di una madia, poi fatto a pezzi, cucinato e dato in pasto al padre, il giovane principe, anzi le sue ossa vengono seppellite dalla sorellina sotto lo stesso albero di ginepro sotto cui riposavano le spoglie della madre. Inizia da qui un percorso di ascesa e rinascita per stadi: dalle radici all'albero, dall'albero ai rami, dai quali è dischiuso un bellissimo uccello, uccello della verità e della vendetta, che, compiuta la quale, ricongiuntosi all'albero, ridarà forma e vita al personaggio defunto. Il giovane fatto a pezzi è restituito alla terra-madre-albero che ne accompagna le mutazioni, ne permette l'ascesa al volo degli uccelli – animali psicopompi per eccellenza – e l'accesso alla successiva e definitiva rinascita.

Ne *La favola del Principe Ivan, dell'uccello di fuoco e del lupo grigio*²⁴ contenuta nella raccolta di fiabe di Afanasjev, *Ivan*, il più piccolo dei tre fratelli principi, dopo aver superato tre prove molto difficili, ormai vicino all'arrivo del suo viaggio di ritorno verso casa, fermatosi per riposare sotto un albero, cade vittima dei fratelli che stavano anch'essi rientrando, ma a mani vuote e sconfitti. Viene così codardamente ucciso nel sonno, fatto a pezzetti e derubato del suo amore e delle prove della sua riuscita. Qui è il grande lupo grigio della tradizione russa²⁵ a presentarsi in soccorso dopo tredici giorni d'attesa: con la collaborazione di corvo *Corvonic* -nuovamente un uccello, accompagnatore d'anime, animale dell'occulto- recupera l'acqua della morte e della vita *ai confini del mondo, nell'ultimo dei reami*. Tramite l'acqua della morte le parti del corpo sono recuperate ed avvicinate, tramite l'acqua della vita rinsaldate e rianimate²⁶.

²⁰ Solo per menzionarne alcune: *I tredici briganti* o *I tre racconti dei tre figli dei tre mercanti* in: I. Calvino, *Fiabe italiane*. Vol. 1-2. Torino: Einaudi, 1956. Oppure *Il fidanzato brigante*, o *L'uccello strano* in: J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. (Trad. C.Bovero.) Torino: Einaudi, 1951; o ancora *Barbablù* in: C. Perrault, *Tutte le fiabe*. (Trad. Vidale, M.) Roma: Donzelli, 2016.

²¹ Si veda *Occhio-in-fronte, Lassassino senza mano, Il dimezzato* in: I. Calvino, *Fiabe italiane*. Op. Cit. Oppure esemplare la mutilazione dei piedi delle sorellastre di Cenerentola, in: J. e W. . Grimm, *Le fiabe del focolare*. Op. Cit.

²² Si vedano *I dodici buoi, Il bambino nel sacco, La testa della maga, Il soldato napoletano* in: I. Calvino, *Fiabe italiane*. Op. Cit. Ma anche *Il fedele Giovanni, Il diletto Orlando, I due fratelli* in: J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. Op. Cit.

²³ J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. Op. Cit, pp. 163-169.

²⁴ A. N. Afanasjev, *Antiche fiabe russe*. (Trad. Venturi, G.) Torino: Einaudi, 1953, pp. 3-12.

²⁵ Cfr. M. Bernardi, *Alterità della fiaba e figure dell'ambiguità: la baba-jaga, il lupo, le trame, gli indizi*. In: *Letteratura per l'infanzia e alterità*. Milano: Franco Angeli, 2016.

²⁶ Per approfondire le attribuzioni e i significati sedimentati nell'immaginario relativamente all'acqua: Cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Como: Red edizioni, 1992.

Lo smembramento di *Urlo di mamma* ci rimanda allora alla Fiaba²⁷, laddove bambine e bambini spesso rapiti, abbandonati, cacciati, perseguitati, si avviano per sentieri di smarrimento boschivo, per affrontare seduzioni e incantamenti, minacce e messe alla prova, per incontrare infine volti e luoghi mortiferi e oscuri, varcando la soglia dell'ultima casina nel bosco, la casa su zampe di gallina, la casa dallo steccato d'ossa umane e dalle porte di membra mutilate.

La struttura e il contenuto del racconto fiabesco trovano la loro matrice originale nel cuore di itinerari iniziatici rituali tribali, così grazie agli studi del formalismo russo e dell'antropologia culturale ci è possibile ulteriormente approfondire i significati delle rappresentazioni e delle ritraduzioni di quelle pratiche che la narrazione ha saputo sublimare, metaforizzare e quindi conservare fino ad oggi tra le vorticoshe spire dell'immaginario.

Propp nel suo *Radici storiche del racconto di fate* dedica un lungo capitolo allo smembramento e all'eroe fatto a pezzi²⁸, annoverando questa metafora tra le forme di rappresentazione delle mutilazioni sacre: pratiche atte a segnare il corpo in modo visibile e irreversibile, così da lasciare una traccia riconoscibile dell'iniziazione avvenuta e permettere all'iniziando l'accesso al consesso degli adulti. Il mistero e il silenzio dovevano custodire quanto avvenuto nell'altrove magico del rito, soltanto il segno lasciato sul corpo avrebbe testimoniato l'esperienza: la scarnificazione, la circoncisione, il tatuaggio, la falange mozzata, i lobi o altre parti del corpo forate-lacerate e adornate di gioielli celebrativi erano modi per raccontare della trasformazione, della nuova forma assunta, dell'incontro con gli avi e gli spiriti protettori della tribù indotto da alterazioni percettive tramite sostanze psicotrope o tramite stimolazioni atte a indurre uno stato di trance.

Lo squartamento, il dilaniamento del corpo umano hanno una grande importanza in molte religioni e in molti miti, e ne hanno una importantissima anche nel racconto di fate. In questo lavoro possiamo accennare ad alcuni casi in cui lo squartamento e la risurrezione sono fonte di forza o condizione di divinazione.²⁹

I riti avevano la funzione di scandire e definire tempo e spazio della vita della comunità, andando a delineare l'identità della tribù così come quella di ogni singolo componente: alcuni riti sancivano le tappe salienti e i passaggi della vita, altri le stagioni e la ciclicità della vita della natura, altri ancora servivano ad attribuire ruoli o a riconoscere particolari doti ai soggetti, o ancora a definire appartenenza/esclusione dal tessuto sociale quindi dalla norma e da quanto era considerato benevolo e favorevole alla sopravvivenza del gruppo. Per questo i riti avevano luogo nello spazio liminare, nella zona terza che stava tra il noto e l'ignoto, tra l'espplorato ma oscuro e l'imminente inesplorato minaccioso, tra il dentro e il fuori, una zona non frequentata in cui spesso confluivano scarti, resti e liquami, in cui trovava casa il folle, lo straniero rigettato, il malato contagioso, il deforme, il difforme, ma anche lo stregone/strega o sciamano che spesso era appartenente anche a una o più delle categorie appena menzionate ed era il/la solo/a

²⁷ Cfr. M. Bernardi, *La voce remota. La fiaba, l'infanzia, l'eredità delle storie*. Pisa: ETS, 2019.

²⁸ Cfr. V.J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*. (Traduzione di Coisson C.). Torino: Boringhieri, 1972. In particolare il paragrafo intitolato: *Squartati e richiamati alla vita*, p. 151.

²⁹ *Ivi*, p. 153.

celebrante dei riti, custode di quello spazio di frontiera che divideva dall'altrove in cui si pensava dimorassero i trapassati, gli spiriti degli avi.

Nella zona liminale si era lontani dallo spazio e dal tempo della vita normata e quindi dal tempo dettato e scandito dalla comunità, si lasciava la struttura per accedere all'antistruttura³⁰, alle potenzialità della rinegoziazione della regola-della forma-della materia, si tornava a uno stato pre-sociale, pre-identitario, pre-natale, in cui si sperimentavano vissuti di fusione e promiscuità con i corpi, gli elementi e la natura, riconoscendosi nell'unione indistinta con il tutto panteistico, riscoprendosi in una matrice essenziale comune a tutto il vivente, a tutto il vissuto. In quella zona dell'indistinto, collocata spazialmente e temporalmente tra la vita e la morte, l'inizianda e l'iniziando erano introdotti all'esperienza del limite. Tramite pratiche talvolta cruente e dolorose il soggetto viveva quelle che Propp definisce esperienze di *morte temporanea*³¹, drammatizzazioni della morte, forme d'incontro catartico con il confine esistenziale che dà forma alla vita stessa, negandola³².

Tutti [i miti analizzati] rielaborano un tema comune: andare nell'aldilà, tornare dall'aldilà. Questo nucleo narrativo elementare ha accompagnato l'umanità per millenni. Le innumerevoli variazioni introdotte da società diverse, basate sulla caccia, l'allevamento l'agricoltura non ne hanno modificato la struttura di fondo. Perché questa permanenza? La risposta è forse semplicissima. Raccontare significa parlare qui e ora con un'autorità che deriva dall'essere stati (letteralmente o metaforicamente) là e allora. Nella partecipazione al mondo dei vivi e a quello dei morti, alla sfera del visibile e a quella dell'invisibile, abbiamo già riconosciuto un tratto distintivo della specie umana. Ciò che si è cercato di analizzare qui non è un racconto tra i tanti ma la matrice di tutti i racconti possibili³³.

Là, su quel confine tra noto e ignoto, gli iniziandi venivano invitati a mettere un piede nell'altro mondo, a gettare uno sguardo oltre l'entrata degli inferi, ad assumere consapevolezza della caducità, del possedere un'origine quindi un passato di cui appropriarsi ed entrare a far parte tramite il racconto, la memoria e la pratica del tramandare. Nella soglia divenivano attori sulla ribalta del presente, esploratori del crinale tra passato e futuro, erano fatti eredi delle storie, iniziati alla rinarrazione del proprio racconto, che è, in fondo, per tutti, crocevia di storie altre e sempre precedenti³⁴: abitanti del tempo, costruttori di relative e fallaci permanenze nel flusso continuo che è il divenire.

3. Lettura e straniamento. Bagnati dall'acqua della morte contro ogni possibile immedesimazione

Il rito iniziatico col passare del tempo è decaduto³⁵ e ne è rimasta una traccia mnemonica nel precipitato della Fiaba. L'essenza di quella pratica, di quell'esperienza liminare è sopravvissuta e continua a proporsi nella sua forza trasformativa reintroducendoci ogni

³⁰ Cfr. V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*. (Traduzione Greppi Collu N.). Brescia: Morcelliana, 2001.

³¹ Cfr. V. J. Propp, *Op. Cit.*, p. 149.

³² Cfr. V. Jankélévitch, *Pensare la morte?* (Trad. Lisciani-Petrini E.) Milano: Raffaello Cortina, 1995.

³³ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*. Torino: Einaudi, 2008, p. 288.

³⁴ Anche il proprio racconto di esperienza diventa altro dal sé presente nel momento stesso in cui viene enunciato, ormai disidentico, ormai passato.

³⁵ Cfr. V. J. Propp, *Op. Cit.*; Cfr. Agamben, G. *Il fuoco e il racconto*. Milano: Nottetempo, 2014.

volta al senso più profondo di quel portarsi e riportarsi sulla soglia. Dal rito al racconto, fino al rito che è il racconto e il raccontare, nell'esperienza iniziatica che è il fruire di storie e narrazioni torniamo a sperimentare quella sosta sul crinale tra il noto e l'ignoto, sospesi tra il qui e l'altrove, nell'esperienza esistenziale della separazione dal presente fuggente, nel tentativo di significare l'abitare il nostro spazio-tempo cercando senso in quell'altrove letterario che è la materia prima di altri e altrui spazi e tempi.

Il paradigma indiziario che Ginzburg propone come approccio alla ricerca storica³⁶ è qui adottato per sondare i significati che la rappresentazione dello smembramento può assumere migrando tra i secoli, tra le pratiche rituali, da una cultura a un'altra, di voce in voce, da un medium all'altro, grazie all'accostamento e la sedimentazione delle ricorsività e delle similitudini formali che si presentano nel vorticoso flusso della circolarità dell'immaginario. Tra passato, racconti, vicende, Storia, storie, il paradigma indiziario ci permette di transitare dall'antropologia delle pratiche rituali alla storia dei culti, dai narratori alle narrazioni e infine alle metafore. Così la nostra ricerca per accostamenti incongrui può riprendere il suo corso:

Una setta orfica non è mai esistita: esisteva invece, fin dal VI secolo a. C., una serie di poemi pseudoepigrafici, scritti da personaggi diversi (tra cui, a quanto pare, lo stesso Pitagora) che si celavano sotto il nome e l'autorità di Orfeo. In uno di questi poemi si raccontava un mito che conosciamo prevalentemente attraverso le testimonianze tardive di autori cristiani, sia greci (Clemente d' Alessandria) sia latini (Firmico Materno, Arnobio). Argomento del mito era l'uccisione di Dioniso bambino (talvolta identificato con Zagreo, il mitico cacciatore cretese) per mano dei Titani. Col viso spalmato di gesso i Titani uccidono Dioniso dopo averlo distratto con trottole, dadi, uno specchio e altri giocattoli; poi lo fanno a pezzi, lo bollono in un calderone, l'arrostiscono su uno spiedo, finché vengono folgorati da Zeus. Alcune versioni aggiungono che Dioniso viene divorato dai Titani. Altre, che risuscita: dal cuore, che era stato sottratto ai carnefici da Atena, oppure dalle membra, che erano state ricomposte da Demetra o da Rhea. Allo smembramento, seguito dall'immersione in un calderone d'acqua bollente, ricorre la maga Medea per ringiovanire Giasone e per uccidere con un tranello lo zio di lui, l'usurpatore Pelia. Smembramento, bollitura, ricomposizione delle membra e resurrezione si succedono, come si ricorderà, nella storia di Pelope [...]. Le somiglianze tra questi miti e quello sull'uccisione di Dioniso sono state ricondotte a un comune elemento iniziatico³⁷.

Nella sua *decifrazione del Sabba*, Ginzburg, sulle tracce di esperienze di estasi, personaggi claudicanti e riti legati al seppellimento di ossa d'animali, giunge a Dioniso³⁸, smembrato e riassembleto, di cui analizza i miti legati ai riti iniziatici e di passaggio vissuti da diverse culture e culti, legati a differenti tradizioni³⁹.

Dai poemi dedicati all'incontro tra il dio bambino e i Titani sappiamo che una rosa di oggetti lo accompagna, rientrando quindi tra i simboli che spesso caratterizzano la sua iconografia: dei dadi, una trottole, un bendaggio o una ricopertura di gesso - che lo annovera tra i personaggi invisibili o non vedenti⁴⁰ -, e infine, uno specchio.

³⁶ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in: *Miti, emblemi e spie*. Torino: Einaudi, 2000.

³⁷ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*. Op. Cit, pp. 234-235.

³⁸ Per approfondimenti inerenti alla storia del culto dionisiaco consultare M. Eliade, *Dizionario degli dèi*, Milano: Jaca Books, 2019; M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*. Bari: La Terza, 1987; J. p. Vernant, *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*. Bologna: Il Mulino, 2013.

³⁹ In particolare alla tradizione orfica, pitagorica, eleusina, licurgica, fino a quella radicatasi presso Olbia in cui incontrò la cultura sciita. Cfr. C. Ginzburg, *Storia notturna*. Op. Cit.

⁴⁰ Cfr. J. Propp, *Op. Cit.* p. 114-120.

«con spada orrenda i Titani violarono Dioniso che guardava fissamente l'immagine mendace nello specchio straniante». Lo specchio è simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Ma lo specchio è anche simbolo della conoscenza, perché guardandomi nello specchio io mi conosco. E lo è pure in un senso più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo a un riflesso che io possiedo.⁴¹

Il dio bambino, fanciullo primordiale⁴² rappresentato nella solitudine della sua orfanità, accompagnato dall'alea evocata dei suoi giochi/oggetti sacri, si pone di fronte a un oggetto/soglia di straniamento e conoscenza, di illusione e riconoscimento, di smarrimento e comprensione: lo smarrimento nella soglia riflettente preannuncia il conseguente smembramento titanico.

Non solo. Viaggiatore senza dimora che si manifesta in modo ambiguo e imprevedibile, Dioniso è il dio che accade e si rivela, spesso senza essere riconosciuto, per questo è detto da Detienne⁴³ il dio *strano straniero*. Dioniso è infatti il dio *xenos*, che significa sia straniero greco proveniente da un'altra città limitrofa – si noti bene greco e non barbaro- che deve quindi attenersi ai riti specifici di purificazione e ospitalità, sia strano, irriconoscibile “*che non si adattava a nessuno degli dèi greci*”⁴⁴, dall'aspetto insolito. Tale sua natura di *xenos* è rappresentata dalla *maschera*, simbolo della sua *presenza assenza*, segno epifanico del dio che si rivela e si nasconde, che cela un volto da identificare e scoprire ma che sfugge all'essere carpito.

La maschera di Dioniso è l'immagine dell'Alterità più distante e insieme più vicina:

Il volto che immoto guarda con occhi fissi, a cui non si sfugge, è il più rigido simbolo dell'essere presente. La maschera rappresenta qualche cosa che si incontra e a cui non si può sfuggire: perciò essa può venire applicata dall'uomo sul suo volto, per rappresentare l'apparizione divina. Ma la maschera presenta un altro aspetto: al posto della nuca ha il vuoto: essa «nulla possiede che oltrepassi l'impressione di un potente incontro - e, perciò, nemmeno una piena esistenza». Essa vale come simbolo e apparizione di ciò che è presente e, a un tempo, non è presente; la più immediata presenza e assoluta assenza in una sola forma. Così la maschera ci dice che l'apparizione di Dioniso, la quale si distingue da quella delle altre divinità perché tocca direttamente e con forza i nostri sensi, sta legata con l'infinito enigma del doppio aspetto delle cose e della loro contraddittorietà. Essa lo introduce potentemente, inevitabilmente nel presente, e nel medesimo tempo lo sottrae nella indicibile lontananza, e vicinanza, che è anche a un tempo rapimento. Gli ultimi segreti dell'esistenza e del non-essere guardano l'uomo con occhi spaventosi».⁴⁵

La maschera di Dioniso attrae e terrorizza, si presenta con la potenza della forma vuota e mancante, tuttavia piena, oscura nell'imprevedibile molteplicità delle sue possibili manifestazioni: essa porta alla follia della coesistenza indefinibile dei contrari che inonda l'umano con la violenza incomprensibile di un limite illimitato.

⁴¹ G. Colli, *La sapienza greca*. Milano: Adelphi, 1990, p. 42.

⁴² F. Jesi, *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi, 2002, p.11-13.

⁴³ Cfr. M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*. Op. Cit.

⁴⁴ Ivi, p.18.

⁴⁵ Cfr. M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1984, p.198-199, in cui è citato W. Otto, *Dioniso, mito e culto*. Genova: Il melangolo, 2002, p.96-97.

Dioniso allora diventa il dio dello straniamento portato in quanto c'è di più familiare; come scrive Vernant, egli

è nel cuore stesso della vita, su questa terra, l'intrusione improvvisa di ciò che disorienta la nostra esistenza quotidiana, il corso normale delle cose, noi stessi: il travestimento, la mascherata, l'ebbrezza, il gioco, il teatro e infine la trance, il delirio estatico. [...] Dioniso insegna, o costringe, a divenire altri da ciò che si è normalmente, fare già in questa vita terrena, l'evasione verso una sconcertante estraneità.⁴⁶

L'alterità di Dioniso non si manifesta per opposizione ossimorica, ma piuttosto si insinua nella forma di un graduale capovolgimento dell'ordine dato, uno stravolgimento dei riferimenti capace di rendere ciò che è familiare assolutamente irricognoscibile, conducendo quindi a un rinnovamento dello sguardo così reso capace di cogliere le cose nella loro vera complessità, e a riconoscere il valore dell'ordine nel caos.⁴⁷

Così il dio fanciullo ancestrale, fanciullo orfano, bambino rinnovatore che si apre alla conoscenza dell'alterità nello spazio di una superficie riflettente -fase anticipatoria e propedeutica al suo essere fatto a pezzi-, ci introduce all'accostamento tra la metafora dello smembramento e l'esperienza di lettura e immersione nella dimensione narrativa.

3.1 Smembramento narrativo

Il racconto orale, mandato a memoria, guidato dal gesto ripetuto e consolidato, disseminato nell'aria dalla voce del narratore mendicante o accompagnato alla fatica del lavoro, al ritmo cadenzato del corpo avvinghiato a una necessità di sopravvivenza, unica possibilità d'evasione salvifica.

La condivisione segreta di un libretto pieno di immagini e colori, particolari e profili e significati celati tra i tratti, sotto un lenzuolo estivo, una torcia in mano, il desiderio ansante di sprofondare dimentichi di sé. L'ascolto di una ninna nanna, di una nenia, di un canto antico, di un canto genitoriale, stanco ed esausto, assente e trascinato, grato e carico di aspettative, custode del sonno e del futuro in attesa. La ripetizione di una poesia come compagna invisibile di un attimo intimo, di una solitudine costitutiva e mal celata, di un sentire nascosto e forse universale. La carezza ad una foto sbiadita e ingiallita dal tempo, forse di un genitore quand'era bambino o di qualcuno d'amato quando era un altro in un tempo andato o anche di un tale sconosciuto: la presenza di un'assenza? consolazione e ricongiunzione in una storia originaria? Semplice spunto per immaginare una vicenda? Ancora. La lettura di un romanzo, corto e lungo, al cui interno sta la storia di qualcun altro, di nessuno, la tua; tra le cui pagine sta la finzione volta a proporre una trama, ad imporre un ordine al disordine dell'esistenza; tra le cui parole sta la possibilità del viaggio e della scoperta per il lettore bambino.

Potrebbe continuare a lungo il racconto dei racconti, l'elenco delle esperienze narrative in cui incappa quotidianamente l'infanzia e per il quale nasce questo contributo, appello ulteriore all'educazione alla fruizione di storie.

⁴⁶ J, p. Vernant, *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*. Bologna: Il Mulino, 2013, p. 6.

⁴⁷ Cfr. A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*. Milano: Feltrinelli, 1991, p. 17-32.

L'attraversamento di spazi narranti, di ambientazioni immaginifiche, di rappresentazioni e messe in scena del reale di cui sono fatti i racconti; l'accesso quindi ad esperienze artistiche, in cui parola, suono, immagine, colore, corpo concorrono alla proposizione di una storia, possono essere considerate come veri e propri riti di passaggio. Viaggi iniziatici a cui al lettore è chiesto in prima istanza l'allontanamento dalla dimora confortevole delle conferme quotidiane, il consenso per il proprio rapimento, il rendersi inerme di fronte alla presa in ostaggio da parte delle parole. Segue la scelta ostinata di volgersi verso lo spazio liminale boschivo del racconto, mettersi in cammino con l'andatura lenta del flâneur errante, o optare per la corsa divorante, precipitare di pagina in pagina senza sosta. In quella dimensione di sospensione temporale, in cui il tempo della vita incontra e si intreccia al tempo del narrare, il lettore si apre all'esperienza del ricollocamento in uno spazio-tempo esistenziale personale, rivisitato e rinnovato nella percezione.

3.2 Smembramento come smarrimento panteistico

Ecco allora che immersi nel racconto, abbassate le difese dell'incredulità, messi da parte gli impedimenti del presentismo frenetico e performativo, all'apice dell'attraversamento iniziatico è possibile incappare in un fortuito smembramento sotto forma di smarrimento e spaesamento: il lettore si perde, si sforma, la sua monolitica e inscalfibile identità si scompone, parti diverse e difformi risuonano, si sparpagliano, perdono la loro usuale collocazione e si fondono alle diverse parti del racconto, si ricongiungono con il tutto della storia, con tutte le storie che si celano tra le pieghe e gli interstizi del narrato, tra tutti gli infiniti racconti paralleli⁴⁸ involuppati e celati tra parola e parola. Nella soglia limitata di quel numero contato di frasi-parole-immagini si concentrano le illimitate versioni che nascono nell'incontro⁴⁹ tra la trama e gli infiniti suoi spettatori lettori, una serie di riverberi caleidoscopici che deflagrano nell'impatto tra una storia e le tante storie che ogni singolo lettore porta in sé: i rispecchiamenti, le evocazioni, le intuizioni, le costruzioni immaginarie di scenari e volti: il testo si riscrive incontrando il lettore, le parole si risignificano fondandosi sulle attribuzioni di senso provenienti dalle appartenenze in dialogo. Il lettore infatti, a sua volta, viene letto e guardato dall'extralocalità⁵⁰ del testo, non ha parola se non quella che proviene dall'alterità del linguaggio dell'autore che sovente può prendere il sopravvento, viene circondato dalle storie che hanno nutrito lo scrittore, dalle parole che ha scelto di utilizzare e da quelle che ha scelto di non utilizzare per dare forma ai suoi personaggi. Lo smembramento del lettore si attua quindi come incontro che toglie la parola, che rende momentaneamente muto, che inonda l'orizzonte linguistico e immaginifico e porta al naufragio: l'identità sparsa per il mondo narrativo si smarrisce come unità, e, come le parti del piccolo pinguino – “*volevo cercarmi ma gli occhi erano in cielo, volevo gridare ma il becco era sui monti...*”⁵¹ –, così le parti del lettore si cercano nella loro nuova forma, si cercano nella differenza che si è insinua-

⁴⁸ Cfr. G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*. Milano: Adelphi, 2013.

⁴⁹ Cfr. E. Raimondi, *Un'etica del lettore*. Bologna: Il Mulino, 2007.

⁵⁰ Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi, 1988. Inoltre, per approfondimenti ulteriori, Cfr. S. Petrilli, *Altrove e altrimenti: filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, con e a partire da Bachtin*. Milano: Mimesis, 2012.

⁵¹ J. Bauer, *Urlo di mamma*. Op. Cit.

ta e può dar voce agl'antri nascosti e indicibili, nella pluralità di sguardi dislocati con cui osservarsi e attraverso cui poter finalmente dare dignità e parola alle tante disidentità⁵² che conformano la persona⁵³. Proprio come *Pezzettino*⁵⁴ di Lionni, che riconosce la sua appartenenza a sé stesso ("Ma io devo essere di qualcuno!"⁵⁵) sull'isola *Chi-sono* solo dopo la caduta, solo dopo essere andato in frantumi, solo dopo aver compreso che "anche lui, come tutti, era fatto di tanti pezzettini"⁵⁶, lui era tanti Pezzettini.

3.3 Smembramento come straniamento

Un altro fenomeno nel quale il lettore ha la possibilità di imbattersi è quello dello straniamento⁵⁷ sklovskiano, grazie al quale gli è dato di trovarsi straniero a sé stesso e straniero nella realtà di cui ha quotidianamente esperienza. Per Sklovskij, infatti, l'artificio retorico dello straniamento consta semplicemente nel non nominare le cose con il loro nome "ma nel descriverle come se [lo scrittore] le vedesse per la prima volta"⁵⁸, con parole altre, per liberare le cose e gli eventi dagli automatismi percettivi della vita, per restituire e riprodurre tramite l'arte il divenire dell'esperienza, quindi il suo essere attraversata dalla differenza, dal mutare inarrestabile.

Al lettore straniato, smembrato e disperso, è data l'esperienza del viaggiatore che in terra straniera guarda da distante la propria dimora, la propria origine, la propria cultura; ravvisa nel proprio linguaggio e nel discorso comune le stereotipie, i vizzi, le banalizzazioni, le cronicità asfittiche; rivede da lontano e distaccato il proprio percorso, la propria storia, il proprio volto riflesso⁵⁹.

Nell'esperienza dello *smembramento-straniamento* l'accostamento per conoscere e comprendere l'altro non avviene per *immedesimazione*, da considerarsi impropria, vista l'impossibilità a rendersi *medesimi*; bensì, al contrario, avviene per riconoscimento della irriducibile distanza e differenza, nell'accettazione della frustrazione della comprensione totale, possessiva, talvolta manipolante⁶⁰. Lo *smembramento-straniamento* è l'esperienza

⁵² Cfr. G. Lai, *Disidentità*. Milano: FrancoAngeli, 1999.

⁵³ Letimologia della parola *persona* è legata al verbo latino *personare*, formato da *per-* = *attraverso* + *sonare* = *risuonare*. Ci si riferiva agli attori del teatro classico che "parlavano attraverso" (la maschera lignea che indossavano in scena). Un'altra interpretazione etimologica della parola *persona* individua le origini del termine nell'etrusco *persu*, e nell'indi *persuna*, che indicano "personaggi mascherati", a loro volta, derivanti dal greco *πρόσωπον* (*prósōpon*) che indica sia il *volto dell'individuo*, sia la *maschera* dell'attore e il *personaggio* rappresentato. Un'ulteriore interpretazione etimologica della parola *persona*, individua nel termine latino *pars* = *parte, funzione, ruolo* di un personaggio. Da <https://www.etimologiaitaliana.it/2018/01/persona-personalita.html> [ultimo accesso 28 maggio 2023].

⁵⁴ L. Lionni, *Pezzettino*. Milano: Babalibri, 2013.

⁵⁵ Ivi.

⁵⁶ Ivi.

⁵⁷ Cfr. V. Sklovskij, *Una teoria della prosa*. Bari: De Donato, 1966.

⁵⁸ Ivi, p.17.

⁵⁹ Relativamente a romanzi divenuti classici della Letteratura per l'infanzia è fondamentale ricordare, primo fra tutti, lo sguardo straniante di *Lemuel Gulliver* di Jonathan Swift, senza il quale non sarebbe nato probabilmente lo straniante viaggio di *Alice* nel suo Paese delle meraviglie tramite la penna di Carroll. Cfr. J. Swift, *I viaggi di Gulliver*. (1726, Trad. Valori, A.) Milano: BUR, 2000; Cfr. L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*. (1865, Trad. D'Amico, M.) Milano: BUR, 2012.

⁶⁰ Cfr. C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli, 1998. In particolare i capitoli *Straniamento*. *Preistoria di un procedimento letterario*; e *Uccidere un mandarino cinese. Le implica-*

a cui accompagna Dioniso: indugiare nello stravolgimento del noto e dell'usuale; permanere nella coesistenza tragica e conflittuale degli opposti irrisolvibili; rendersi *xenos* per dialogare con ciò che è strano e straniero, con ciò che porta a follia e alla frammentazione sconfinante; aprirsi alla conoscenza dell'alterità solo tramite un approccio exotopico⁶¹, rispettando quella distanza, compiendo quel passo fuori, al di là, indietro, quel movimento disequilibrante, disallineante, destabilizzante.

In *Dov'è il mio corpo?* (I lost my body), film d'animazione del 2019 diretto da Jérémy Clapin, basato sul romanzo del 2006 di Guillaume Laurant, assistiamo a uno smembramento che ci introduce a un'esperienza di straniamento: protagonista di questo racconto è una mano⁶² che seguiamo nel suo viaggio cittadino alla ricerca di un corpo perduto che scopriremo essere il corpo di Naoufel. Il punto di vista narrativo ci è offerto da una parte di corpo, una parte che racconta per il tutto ma rispettando la specificità e parzialità della sua percezione sensoriale. La realtà descritta è tattile. Il racconto si gioca tra la memoria del corpo - la cosiddetta body memory⁶³ - e la sindrome dell'arto fantasma, come se fosse proprio la ferita, la lesione, lo smembramento appunto, a mobilitare la narrazione, ad attivare quel processo di riconnessione dei pezzi del ricordo autobiografico: d'altronde si tratta di un'assenza, di un passato, di un mancato.

3.4 Smembramento come presenza dell'assenza

Lo smembramento, come ci ricorda la vicenda di Ivan nella fiaba di Afanasjev, si risolve grazie al contatto in prima istanza con *l'acqua della morte*, la quale ricompone le parti disperse, le riavvicina e le predispone alla rinsaldatura nella nuova forma. Bagnati dall'acqua della morte le parti si riaccostano ferite, lese, differenti, si riavvicinano da mutilate, segnate dall'esperienza della frammentazione. L'acqua della morte presentifica i vuoti tra le parti del corpo dilaniato, presentifica gli iati, le distanze e le assenze.

Il lettore smembrato non può più nascondersi alle proprie lacerazioni, alla ferita esistenziale propria del vivente quindi del morente, essenzialmente limitato, descritto dal confine ineludibile che è la sua stessa fine.

Proprio perché riconcilia con la morte l'opera d'arte rappresenta un'esperienza di lutto, che si consuma e si estingue nei tempi di una rappresentazione o di una lettura. Lo spettatore smarrisce l'eroe e sé stesso, ma resta l'unico a cui nulla può accadere. La sua immunità è assoluta; la sua identificazione, come ho già sottolineato, è costantemente revocabile e in questo consiste la sua specificità: è caduca, se vogliamo precaria, ma questo - ci suggerisce Freud - le conferisce un «valore di rarità nel tempo»; ne fa uno scudo, un mezzo perché la morte appaia come una divinità riconciliata.⁶⁴

zioni morali della distanza.

⁶¹ Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*. Op. Cit. In particolare i capitoli: *Risposta a una domanda della redazione del Novyj mir*; e *Dagli appunti del 1970-71*. Per ulteriori approfondimenti Cfr. N. Pasero, *Quattro tipi di alterità*. In "Le forme e la storia", VIII, 2015, n°2, pp. 775-784.

⁶² Come non pensare immediatamente alle tre mani presenti nella fiaba *Vassilissa la bella* in A. N. Afanasjev, *Antiche fiabe russe*. Op. Cit., o al personaggio *Mano* (the Thing) della famiglia Addams (Cfr. Miserocchi, K. Addams, C. *La famiglia Addams. Una storia diabolica*. Modena: Logos, 2011.).

⁶³ Cfr. S. C.Kocha, C., Caldwellband, T. Fuchs, *On body memory and embodied therapy*. In *Body, Movement and Dance in Psychotherapy*. Vol. 8, No. 2, 2013, pp. 82-94.

⁶⁴ M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 1985, p. 359.

Così come riconcilia con la morte, l'accostamento all'arte, alla letteratura, riconcilia con i finali, aiuta a immaginarne vari e alternativi, educa a lasciare andare, a perdere un poco ogni giorno, a perdersi un poco ogni giorno. Tramite la lettura impariamo a separarci.

4. Lettura e formazione. Bagnati dall'acqua della vita per la tessitura di una nuova pelle

All'acqua della morte segue il bagno tramite l'acqua della vita, acqua che rinsalda le parti e infonde in esse nuova linfa. La metafora dello smembramento è seguita quasi sempre da quella della ricucitura, del riassetto, o talvolta, similmente, da una mutazione in altra forma vivente, vegetale o animale che sia. Il lettore smembrato può ora riconnettere i suoi frammenti e tornare a creare legami tra le sue parti, costituire una nuova trama tra le storie che compongono la propria matrice identitaria narrativa, dare una nuova forma⁶⁵ alla propria persona, alla propria maschera.

Mi chiedo: cosa vuol dire cucire? Un ago entra ed esce da qualcosa lasciandosi dietro un filo segno del suo cammino che unisce luoghi e intenzioni. Le cose unite restano integralmente quelle che erano, solo attraversate da un filo. Più che saldare e incollare, che portano insieme estraneità, il filo unisce come si unisce guardando o parlando. Niente è fisicamente trasformato. Le cose unite restano integralmente quelle che erano. Solo attraversate da un filo. Traccia di intenzioni. Raggio laser. Nota assoluta. Percorso del pensiero. Un bussare alla porta, entrare. Esplorazione non presa di possesso. Perché il filo si può tagliare, sfilare e tutto, luoghi e tracce del pensiero, tornano intatti. Affidati alla memoria. Che è altro filo, altro cucire.⁶⁶

Tanti sono i personaggi dell'immaginario legati alla tessitura: vecchie cucitrici, donne all'arcolaio o al telaio; donne potenti peregrinanti dal mito alla fiaba che tengono nelle loro mani le tracce filiformi del dispiegarsi dei destini umani. Le Parche, divinità degli inferi che tessono, filano e recidono gli intrecci e le sorti degli esseri viventi; Atena, dea della tessitura e della filatura, divinità erede – insieme a tante altre divinità femminili greche – della antica e primigenia dea Madre del Mediterraneo; la Dea che dialoga con Parmenide nel *De Naturae*, colei che “vigila sull'essere”, garante della rete dei legami tra tutte le cose⁶⁷; Penelope che smonta e rimonta l'ordito dell'esistenza perché non termini il suo tempo e quello dell'amato Ulisse – tessitore di inganni e narratore d'eccezione.

Trasmigrando poi nella Fiaba questi personaggi si affiancano alla vecchina – altro volto della Baba Jaga – che insegna a Vassilissa ad utilizzare il telaio⁶⁸; alle vecchie tessitrici incontrate sulla via della fuga dal principe Ivan⁶⁹; alla vecchia filatrice che nasconde la giovane guardiana delle oche sotto una seconda pelle magica⁷⁰; alla tredicesima fata che ferita nell'orgoglio condanna Rosaspina alla morte previa puntura tramite il fuso di un arcola-

⁶⁵ Cfr. R. Fadda, *Promessi a una forma*. Milano: Franco Angeli, 2016.

⁶⁶ M. Lai, intervistata in B. Pietromarchi, L. Lonardelli, (a cura di) *Tenendo per mano il sole*, 3D produzioni, Milano 2019; https://www.youtube.com/watch?v=G3_wA3Wg5js [ultimo accesso 28 maggio 2023]. Per approfondimenti Cfr. M. Forti, (a cura di) *Maria Lai: tenendo per mano il sole*. Roma: Maxxi, 2019.

⁶⁷ A. Tagliapietra, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*. Milano: Raffaello Cortina, 2017, pp. 73-84.

⁶⁸ *Vassilissa la bella* in: A. N. Afanasjev, *Antiche fiabe russe*. Op. Cit, pp. 28-34.

⁶⁹ *La strega e la Sorella del Sole* in: A.N. Afanasjev, *Antiche fiabe russe*. Op. Cit, pp. 151-153.

⁷⁰ *La guardiana d'ocche alla fonte* in: J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. Op. Cit, pp. 557-563.

io⁷¹; alla sorellina Elisa che cuce camiciole d'ortica per i suoi undici fratelli che rischiano di restare per sempre cigni⁷²; alle tre filatrici magiche dal piede, labbro e dito malforme⁷³.

Accanto a questi, altrettanti sono i personaggi che sotto una nuova pelle, un nuovo manto, una nuova tessitura, una nuova superficie si trasformano, custodiscono e celano all'occhio esterno profonde mutazioni in atto, sotto superfici di nascondimento contengono il lavoro di ridefinizione della loro forma.

Sotto un nuovo ordito, sotto un nuovo racconto, sotto una rete di nuovi legami tra vecchie e nuove parole i personaggi, e con loro i lettori/spettatori, risignificano la loro esperienza, ridanno senso ai vissuti, rinominano la realtà e le relazioni che intercorrono con essa.

Sia il greco *peira* ed *empeiria*, sia il latino *experientia* rinviano a un'ipotetica radice indoeuropea *per-*, che ritroviamo in molti vocaboli implicanti l'idea di "rischio", "pericolo", "tentativo", "prova". Si tratta di parole che evocano i sentimenti collegati alle situazioni di precarietà e insicurezza, in primis la paura, ma anche la curiosità e il senso di possibilità. [...] Questa interessante immagine ci richiama un altro termine in cui risuona la nostra radice *per-* ovvero il termine greco *peras*, che di solito si traduce con limite, ma anche con legame. Qui, dalla memoria etimologica della parola emerge la duplice considerazione del *peras* collegato al superamento di un confine al suo attraversamento, ma anche alla constatazione del limite come ciò che determina, in sé, l'essere vivente situato nel suo ambiente e nella sua corporeità, nella singolarità e nella appartenenza alla propria morte. [...] "Occorre notare", rilevava in proposito Giorgio de Santillana, "che Parmenide non adoperò per Limite il termine già corrente di *peras*, bensì *peiras*, parola per certi versi arcaica, indicante la tessitura o il disegno, più che il semplice confine. *Peiras*, infatti, deriva dal verbo *peiro*, una forma arcaica di *perao*, anch'esso dipendente dalla radice indoeuropea *per*, che significa passo da parte a parte, infilzo, infilo."⁷⁴

Una ragazza fugge dal padre incestuoso nascondendosi sotto una *Pelle d'asino*⁷⁵; un giovane soldato in sfida con il Diavolo vaga per sette anni coperto da una *Pelle d'orso*⁷⁶; una giovane principessa che ama il padre più di quanto gli sia caro il sale fugge all'esecuzione celando la sua identità sotto una *Pel di topo* e lo stesso plot familiare persecutorio porta una giovane a vestire le *Pelle di una vecchia* morta e ad assumere il nome di Occhi-marci⁷⁷; una fanciulla perseguitata viene murata viva fino al collo - rivestita di un antro di mattoni - da due sorellastre gelose che solo l'Uccel bel-verde potrà smascherare⁷⁸; Harry Potter sotto il mantello dell'invisibilità diviene a piacimento spettatore non visto di fatti salienti per la sua detection⁷⁹; Leonardo Di Caprio ed il suo personaggio nel

⁷¹ *Rosaspina* in: J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. Op. Cit, pp. 176-178.

⁷² *I cigni selvatici* in: H. C. Andersen, *Fiabe*. (Trad. Castagnoli Manghi, A. e Rinaldi, M.) Torino: Einaudi, 1970, pp. 44-57.

⁷³ *Le tre filatrici* in: J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. Op. Cit, pp. 55-56.

⁷⁴ A. Tagliapietra, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*. Op. Cit, pp. 74-77

⁷⁵ *Pelle d'asino* in: C. Perrault, *Tutte le fiabe*. Op. Cit, pp. 150-187.

⁷⁶ *Pelle d'orso* in: J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. Op. Cit, pp. 354-357.

⁷⁷ *Principessa Pel di topo* in: J. e W. Grimm, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*. (Trad. C. Miglio) Roma: Donzelli, 2012, p. 117; ma lo stesso motivo lo troviamo nella versione dei Grimm intitolata *Dognipelo*, in: J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. Op. Cit, pp. 245-248; e infine nella versione della tradizione italiana, *Pelle di vecchia* in I. Calvino, *Fiabe italiane*. Op. Cit, pp.294-296.

⁷⁸ *L'Uccel bel-verde* in I. Calvino, *Fiabe Italiane*. Op. Cit, pp. 366-373.

⁷⁹ J. K. Rowling, *Harry Potter e la pietra filosofale*. (Trad. Astrologo, M.) Firenze: Salani, 1998.

film *The Revenant*⁸⁰, dentro e sotto carcasse di animali, a un passo dalla morte, si rigenera e raccoglie le forze per poter ritornare; i ragazzi smarriti di Peter Pan sono coperti di pelli d'orso per non assomigliare al loro capo e per meglio sottolineare la loro identità di personaggi condannati ad un limbo⁸¹; Jim Hawkins dentro la pancia di un barile di mele è pronto a rinascere eroe della sua avventura⁸²; Pinocchio dentro la pancia del pescecane muore figlio e rinasce padre⁸³; mia nipote di due anni vestita di un pigiama con orecchie e coda da volpe si avvia sicura ogni sera verso la transizione oscura e misterica del sonno/morte temporanea notturna.

Insieme ai tanti iniziandi simbolicamente reinfetati dentro carcasse o pelli di animali nei riti di passaggio⁸⁴, questi personaggi si spogliano dell'essere umano vecchio per cambiare pelle, volto, nome, per cambiare la loro superficie, il loro limite, la tessitura dei legami che li de-termina, per modificare la fila dei punti cuciti in traiettorie, spesso illeggibili o non immediatamente comprensibili, a costituire la loro storia.

A conclusione di questo contributo, è bene allora tornare a porre l'attenzione sulla necessità di far approdare l'infanzia in contesti narrativi accoglienti, affettivamente caldi, capaci di ascolto profondo, di dialogo rispettoso, nutriente e responsabilizzante, capaci di far librare verso spazi del possibile e di liberare orizzonti per nuove significazioni e progettazioni dei propri sé e della realtà collettiva che abitano. Spazi in cui liberare orizzonti liberanti. Luoghi in cui offrire narrazioni e racconti e letterature che abbiano una tensione utopica, un respiro emancipante, una tendenza al ribaltamento sovversivo, allo smarrimento inquietante e quindi questionante, allo smembramento moltiplicante i punti di vista, gli sguardi, le idee.

Facendosi accompagnare dal brano di De André⁸⁵, posto ad introduzione di questo contributo, finché ci saranno adulti, autori, illustratori, insegnanti ed educatori che sapranno offrire esperienze estetiche narrative complesse e ricche, finché sarà data ai nuovi arrivati la possibilità di smarrirsi e smembrarsi in esse, finché sarà data quindi occasione di sensificare l'essere soggetti abitanti il crinale del divenire - quindi del perdere e del trovare -, allora - forse - *Signora Libertà* e *Signorina Fantasia* avranno ancora spazi di ritessitura, aree di salvaguardia, luoghi di rigenerazione ed invenzione, altrove in cui è possibile sperare ancora nell'azione salvifica e corale del vento, del regno dei ragni e della luna.

Bibliografia

- Agamben, G. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 1978.
- Agamben, G. *Il fuoco e il racconto*. Milano: Nottetempo, 2014.
- Afanasjev, A. N. *Antiche fiabe russe*. (Trad. Venturi, G.) Torino: Einaudi, 1953.
- Alfano, G. Colangelo, G. *Il testo del desiderio*. Roma: Carrocci editore, 2018.

⁸⁰ *The Revenant*. Regia di Inárritu, A. G. 20th Century Fox, 2015, USA.

⁸¹ J. M. Barrie, *Peter Pan*. (Trad. Dandolo, M.) Torino: Einaudi, 2015.

⁸² R. L. Stevenson, *L'isola del tesoro*. (1883, Trad. Talice, B. M.) Milano: BUR, 2010.

⁸³ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*. Milano: BUR, 2011.

⁸⁴ Cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.

⁸⁵ Cfr. F. De André, M. Bubola; *Se ti tagliassero a pezzetti*. Op. Cit.

- Andersen, H. C. *Fiabe*. (Trad. Castagnoli Manghi, A. e Rinaldi, M.) Torino: Einaudi, 1970.
- Bachelard, G. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Como: Red edizioni, 1992.
- Bachtin, M. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi, 1988.
- Barrie, J. M. *Peter Pan*. (Trad. Dandolo, M.) Torino: Einaudi, 2015.
- Bartorelli, G., Bianchi, G., Salvatore, R., & Stevanin, F. (Eds.). *Il corpo parlante: Contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema, multimedialità e arti visive*. Macerata: Quodlibet, 2021.
- Bauer, J. *Urlo di mamma*. Milano: Nord-sud edizioni, 2000.
- Becchi, E. e Dominique, J. (a cura di) *Storia dell'infanzia*. Vol. I e II. Bari: Laterza, 1996.
- Bernardi, M. *La voce remota. La fiaba, l'infanzia, l'eredità delle storie*. Pisa: ETS, 2019.
- Bernardi, M. *Letteratura per l'infanzia e alterità*. Milano: Franco Angeli, 2016.
- Bernardi, M. *Un laboratorio culturale e scientifico: il «Centro di ricerca in letteratura per l'infanzia» dell'Università degli studi di Bologna*. In: «HISTORY OF EDUCATION & CHILDREN'S LITERATURE», 2017, XII, n 1, 2017. Pp. 757 – 767.
- Calabrese, S. *La comunicazione narrativa*. Milano: Mondadori, 2010.
- Calvino, I. *Fiabe italiane*. Vol. 1-2. Torino: Einaudi, 1956.
- Campani, E. M. *Il corpo sconvolto*. Firenze: Cadmo, 2004.
- Carroll, L. *Alice nel Paese delle meraviglie*. (1865, Trad. D'Amico, M.) Milano: BUR, 2012.
- Colli, G. *La sapienza greca*. Milano: Adelphi, 1990.
- Collodi, C. *Le avventure di Pinocchio*. Milano: BUR, 2011.
- Detienne, M. *Dioniso a cielo aperto*. Bari: La Terza, 1987.
- Di Silvio, R. *Essere genitore: dai sistemi di parentela, alla famiglia post-familiare. L'antropologia, la natura e la cultura*. In: Minori Giustizia, n°1, 2017. Pp. 21-29.
- Eliade, M. *Dizionario degli dèi*. Milano: Jaca Books, 2019.
- Eliade, M. *Dizionario del Mito*. Milano: Jaca Books, 2018.
- Forti, M. (a cura di) *Maria Lai: tenendo per mano il sole*. Roma: Maxxi, 2019.
- Fadda, R. *Promessi a una forma*. Milano: Franco Angeli, 2016.
- Frazer, J. *Il ramo d'oro* (1964). Bollati Boringhieri: Torino, 2012.
- Gagliardi, P. *Il tema del cadavere nei lamenti funebri omerici*. In: Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique, numéro 13, 2010. pp. 107-136.
- Ginzburg, C. *Miti, emblemi e spie*. Torino: Einaudi, 2000.
- Ginzburg, C. *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- Ginzburg C. *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*. Torino: Einaudi, 2008.
- Grilli, G. *Il corpo bambino e la natura umana. La letteratura per l'infanzia come discorso filosofico*. In: In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia. Milano: Edizioni Junior-Bambini, 2020. Pp. 33 – 68.
- Grimm, J. e W. *Le fiabe del focolare*. (Trad. Bovero, C.) Torino: Einaudi, 1951.
- Grimm, J. e W. *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*. (Trad. Miglio, C.) Roma: Donzelli, 2012.
- Guidetti, M., Lallemand S., Morel, M. F. *Enfances d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Armand Colin, 1997.
- Jankélévitch, V. *Pensare la morte?* (Trad. Lisciani-Petrini E.) Milano: Raffaello Cortina, 1995.
- Jedlowski, P. *Storie comuni*, Milano: Mondadori, 2000.

- Jesi, F. *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi, 2002.
- Kocha, S. C.; Caldwellband, C.; Fuchs, T. *On body memory and embodied therapy*. In: *Body, Movement and Dance in Psychotherapy*. Vol. 8, No. 2, 2013. Pp. 82-94.
- Lai, G. *Disidentità*. Milano: FrancoAngeli, 1999.
- Lavagetto, M. *Freud, la letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 1985.
- Le Breton, D. *Antropologia del corpo*. Milano: Meltemi editore, 2021.
- Lincoln, B. Baiocchi, M. *Sacrificio e creazione, macellai e filosofi*. In *Studi Storici*, Anno 25, No. 4, Oct. - Dec. 1984.
- Lionni, L. *Pezzettino*. Milano: Babalibri, 2013.
- Manganelli, G. *Pinocchio: un libro parallelo*. Milano: Adelphi, 2013.
- Marchetti, L. *Il fanciullo e l'angelo. Sulle metafore della redenzione*. Palermo: Sellerio, 1996.
- Miserocchi, K. Addams, C. *La famiglia Addams. Una storia diabolica*. Modena: Logos, 2011.
- Otto, W. *Dioniso, mito e culto*. Genova: Il melangolo, 2002.
- Pasero, N. *Quattro tipi di alterità*. In "Le forme e la storia", VIII, 2015, n°2. Pp. 775-784.
- Perrault, C. *Tutte le fiabe*. (Trad. Vidale, M.) Roma: Donzelli, 2016.
- Petrilli, S. *Altrove e altrimenti: filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, con e a partire da Bachtin*. Milano: Mimesis, 2012.
- Plutarco; *Iside e Osiride*. Bompiani, Milano, 2002.
- Propp, V. J. *Le radici storiche dei racconti di fate*. (Traduzione di Coisson C.). Torino: Boringhieri, 1972.
- Raimondi, E. *Un'etica del lettore*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Rowling, J. K. *Harry Potter e la pietra filosofale*. (Trad. Astrologo, M.) Firenze: Salani, 1998.
- Selvaggi, C. *Pulp Fiction: il cinema postmoderno di Quentin Tarantino*, in "Psicobiiettivo: rivista quadrimestrale di psicoterapie a confronto", XXXII, 1, 2012. Milano: Franco Angeli, 2012.
- Stevenson, R. L. *L'isola del tesoro*. (1883, Trad. Talice, B. M.) Milano: BUR, 2010.
- Sklovskij, V. *Una teoria della prosa*. Bari: De Donato, 1966.
- Swift, J. *I viaggi di Gulliver*. (1726, Trad. Valori, A.) Milano: BUR, 2000.
- Tagliapietra, A. *La metafora dello specchio*. Milano: Feltrinelli, 1991.
- Tagliapietra, A. *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*. Milano: Raffaello Cortina, 2017.
- Turner, V. *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*. (Traduzione Greppi Collu N.). Brescia: Morcelliana, 2001.
- Untersteiner, M. *Le origini della tragedia e del tragico*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1984.
- Van Gennep, A. *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.
- Vernant, J. P. *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*. Bologna: Il Mulino, 2013.
- Winnicott, D. *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando Editori, 1970.
- Zuccari, A. *Baronio e l'iconografia del martirio*. In *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Roma: Viella, 2012.

Filmografia

The Revenant. Regia di Inárritu, A. G. 20th Century Fox, 2015, USA.

Musicografia

F. De André, M. Bubola; *Se ti tagliassero a pezzetti*. Dall'album *Fabrizio De Andrè*, Ricordi SMRL 6281, 1981.

Sitografia

<https://www.etimoitaliano.it/2018/01/personapersonalita.html> [ultimo accesso 28 maggio 2023].

Pietromarchi, B. Lonardelli, L. (a cura di) *Tenendo per mano il sole*. Milano: 3D produzioni, 2019; https://www.youtube.com/watch?v=G3_wA3Wg5js [ultimo accesso 28 maggio 2023].