

lo con te è diverso, non ho mai provato le stesse cose prima”), imporre stratificazioni corporee e razziali (“alle battone negre piace, non ti dicono mai di no”), mostrare il nostro status sociale e appartenenza di classe (“ma vai appresso a quella, è una sciacquetta, non fa per te!”), ecc. [...] Le parole di cui disponiamo, inoltre, ci permettono di poter pensare a ciò che è sessualmente possibile, normale o desiderabile (pp. 6-7).

Definire il sessuale come apprendimento implica infine che quest’ultimo, ovviamente, non avviene necessariamente una volta per tutte ma è, per sua natura, continuo. La prospettiva dei copioni sessuali riconosce cioè

un potenziale continuo di riordino dei significati [...], un riordino che ha conseguenze permanenti nel senso che le modifiche successive sono importanti [...] così come lo erano i significati precedenti e originari e, sotto vari aspetti, persino più significativi (p. 73).

L’interazione – teorizzata da Gagnon e Simon – tra le sceneggiature culturali, i copioni interpersonali e quelli intrapsichici ha sicuramente un effetto normativo-regolativo: i repertori sessuali disponibili rendono plausibili e opportuni – permettono cioè – alcune pratiche, alcune configurazioni identitarie e relazionali, alcuni desideri ed emozioni, ma – al contempo – scoraggiano, occultano e sanzionano altre possibilità. Se questa configurazione appare, dal punto di vista storico, tendenzialmente lenta ai mutamenti (nelle società tradizionali), è anche vero che nelle società post-paradigmatiche come la nostra gli individui sono maggiormente responsabilizzati nel loro ruolo di autori dei propri copioni sessuali (si pensi ad espressioni come “essere se stessi” o alla descrizione del coming out degli omosessuali come svelamento del proprio più intimo desiderio) rendendo il nostro desiderio sessuale, oggi, un tema “sfocato”, a cui accostarsi con spirito di ricerca, una sorta di matrice potenzialmente multidimensionale (p. 20). Ciò rende forse oggi più dinamica una caratteristica intrinseca dei copioni sessuali: il fatto che possano cambiare, senza che necessariamente il mutamento lasci memoria della “costruzione”, permettendo così una concezione “naturalistica” che occultata la mutabilità stessa della sessualità. Infatti,

Nel processo di adattamento, riscrittura e riorganizzazione dei nostri copioni al fine di incontrare nuove esigenze concrete possiamo non soltanto perdere i vecchi copioni che erano collegati a circostanze precedenti, ma anche perdere la relazione tra questi vecchi copioni e le abilità che erano state apprese o coordinate attraverso l’esistenza di tali copioni. [...] Questa capacità adattiva – o sarebbe meglio dire, in realtà, questa necessità adattiva – dei copioni e delle abilità concrete di staccarsi dai contesti originari in cui sono stati appresi e di contribuire poi flessibilmente ad una situazione nuova ci nascondono le condizioni di esistenza che c’erano in precedenza (p. 62).

Se è superfluo precisare che la modificabilità dei nostri script sessuali non implica affatto che ciò possa essere fatto in modo intenzionale, come ad esempio con delle fantomatiche “terapie riparative”, è invece opportuno sottolineare come la prospettiva di Gagnon e Simon sia utilissima per spiegare le mutazioni che intervengono con i passaggi d’età, per comprendere la fluidità sessuale e persino per ripensare il coming out.

*Giuseppe Burgio*

Leonardo Accone, *Le mille e una nota. Letteratura, musica, infanzia. Orizzonti interdisciplinari e pedagogici*, Lecce, Pensa MultiMedia editore, 2015,

La lettura ad alta voce ricopre certamente un ruolo importantissimo nella trasmissione non tanto delle informazioni quanto delle sensazioni. Il complesso processo che viene portato avanti durante quest’interazione è costituito da un insieme di caratteristiche – vocalizzazione, interpretazione e contatto diretto con l’ascoltatore – che integrano ed ampliano il *corpus* narrativo. La narrazione, che di per sé pone il lettore bambino in una condizione privilegiata di analisi e scoperta delle emozioni, viene ulteriormente arricchita aggiungendo quell’*input* fonetico che va ben al di là del semplice

stimolo sonoro, ma che si unisce alla parte significativa della narrazione per formare un unico *continuum*. Essa favorisce nel bambino lo scaturire di una sorgente infinita di emozioni che gli sarebbero altrimenti precluse. Nell'opera di Acone vediamo come la parte attiva della narrazione – la fonetica della lettura ad alta voce – oltre che veicolare attraverso diverse lingue, possa cambiare completamente linguaggio e come la musica possa di fatti sostituirsi alla parola al fine di narrare eventi e infondere emozioni. Così come nella lettura, anche nella musica abbiamo un esecutore/lettore che non solo narra/suona gli avvenimenti ma che, proprio attraverso l'utilizzo del linguaggio musicale, così come la parola, infonde nella narrazione le proprie impressioni, favorendo ed integrando la trasmissione del messaggio col risultato del raggiungimento di un elevato livello di intimità.

Grazie alla sua trentennale esperienza di concertista affermato, l'Autore offre uno sguardo “dall'interno” che fornisce al lettore la misura di come la musica possa essere utilizzata a fini narrativi portando ad esempio opere del passato, in cui tale processo è stato non solo tentato, ma raggiunto. La musica e il linguaggio sono entrambi costituiti da componenti minimali che, attraverso la loro concatenazione, generano e producono frasi, narrazioni e idee; sono in grado di raccontare sempre qualcosa di nuovo attraverso elementi conosciuti. L'infanzia che risulta quindi presente anche solamente a livello di sensazione, è di fatto uno “spazio” di accoglienza libero da confini ristretti che si lega all'essenza dell'artista che può essere dunque definito “artista-fanciullo”. Lo studioso, citando le parole di Emy Beseghi, ci ricorda come la letteratura per l'infanzia evochi una pluralità di chiavi di lettura che rimandano costantemente all'interdisciplinarietà e come quest'ultima sia relazionata alla pluralità dei riferimenti tra i quali sembra naturale includere anche la musica.

L'Autore inoltre sofferma agli inizi dell'Ottocento, in particolare al 1830, quando si assiste ad una vera rivoluzione nel rapporto tra musica e letteratura. La produzione musicale di quel periodo si fonde con la poesia dando vita – grazie ad autori del calibro di Franz Liszt e Hector Berlioz – ad un nuovo genere musicale: il *Poema Sinfonico*. Questo genere di opera non si declina solo ed esclusivamente in opere che richiamano la già citata fanciullezza – sebbene alcune delle massime realizzazioni si leghino a quel sentimento di “artista-fanciullo” – e trova il proprio esito produttivo in raffigurazioni ben più complesse come si può riscontrare nel *Faust* musicato da Liszt. In esso infatti si può riconoscere un percorso narrativo ben definito e dettagliato, che tratteggia in maniera vivida ed immediata l'opera di Goethe, ampliandone addirittura la caratterizzazione psicologica dei personaggi e fornendo un limpido esempio della potenza narrativa della musica. Acone pone l'accento sul fanciullesco, motore creativo che spinge alla produzione di opere come quelle che Schumann dà alla luce nella prima metà dell'Ottocento, in pieno Romanticismo. Analizzandole sia sul piano musicale che su quello della narrazione, l'Autore mostra al lettore come la genesi di tali opere sia partita proprio dall'idea di un racconto messo in note, come ben esemplificano i titoli dei vari movimenti che compongono *Kinderszenen* e *Kreisleriana*. Come nelle fiabe, anche nell'opera musicale viene trasposta quell'atmosfera indefinita che contribuisce a favorire un'aura onirica alla narrazione; questa si svolge all'interno di uno spazio accogliente comunque separato dalla realtà in quanto mai del tutto definito, uno spazio in cui “il classico *C'era una volta*, ridetermina le coordinate spazio-temporali del ‘racconto musicale’ esattamente come accade nel registro del *fiabesco*” (p. 97).

L'Autore sollecita il lettore ad analizzarne non solamente le opere, ma anche il contesto nelle quali queste hanno preso vita, così da illustrare al meglio il processo ed i riferimenti che hanno portato alla genesi delle opere del grande concertista. Figlio di un libraio “Robert Schumann si presenta come un musicista ‘imbevuto’ quasi più di lettere che di note; lettere che lo hanno nutrito, e che hanno significato e avvalorato tutte le note scritte su pagine e pagine di musica” (p.134). Le *Kinderszenen*, nella loro caleidoscopica struttura, ricalcante vere e proprie scene, hanno infatti tutte le caratteristiche per venire paragonate ad una lettura ad alta voce; hanno l'impianto onirico e il sapore della fanciullezza, sebbene filtrate attraverso la realtà nell'ottica dei ricordi di un adulto, un “artista-fanciullo” che si svela nell'ultima delle scene, *Parla il poeta*.

Altra opera presa in esame da Acone è quella shumaniana *Sheherazade*, componimento nel quale si musica l'enigmatica e affascinante figura della protagonista de *Le mille e una notte*. Anche in questo capolavoro i riferimenti alla narrazione sono particolarmente forti; la fanciulla protagonista

infatti, grazie alla propria capacità narrativa, riuscirà a rimandare ad oltranza la propria esecuzione da parte del *Visir* fino a farlo innamorare di lei, processo che viene reso attraverso un'atmosfera vaga e di marcata impronta onirica.

Acone in questo lavoro accompagna il lettore attraverso un sentiero ricco di spunti di riflessione, un cammino che si snoda attraverso i continui richiami alle relazioni fra musica e narrazione, fra il mondo delle note e quello delle parole, un viaggio che getta uno sguardo agli interessanti ambiti di sviluppo a livello pedagogico che queste relazioni suggeriscono, poiché, come sottolinea l'Autore: "Che si tratti di musica e letteratura *per l'infanzia, dell'infanzia*, o avente l'immagine *narrata dell'infanzia*, ci troviamo a scoprire una 'felice prossimità' tra musiche e storie 'bambine'; una sorta di inesausta circolarità che non si esaurisce nel recinto di una singola esperienza, ma si 'rinnova' nel potenziale ampliamento che tocca, sfiora ed incrocia suoni, parole, incanti e racconti" (p. 148).

Michela Baldini

Luana Di Profio, *Il viaggio di formazione: fra l'estetica dei paesaggi e l'estetica del sé*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

Intorno al tema del viaggio, Luana Di Profio annoda alcuni degli interessi di ricerca pedagogici da lei coltivati negli ultimi anni: dalla letteratura all'estetica, dall'autobiografia alla letteratura per l'infanzia, dalla pedagogia sociale alla pedagogia della marginalità. Il "nodo" che tiene stretti i vari temi è la categoria della formazione, intesa come maturazione personale, acquisita dal soggetto autonomamente assimilando liberamente e criticamente le forme della cultura.

Il volume chiarisce come viaggiare per il soggetto (e in particolare per un soggetto disposto a riflettere in modo consapevole e critico sulle proprie esperienze) non significhi semplicemente arricchire la propria esperienza attraverso ciò che vedono gli occhi: il viaggio è anche, e soprattutto, da intendere come un percorso che può portare a vedere "ciò che si è", favorendo una forma incisiva di introspezione: infatti, nell'incontrare nuovi luoghi, nuove forme simboliche e nuovi punti di vista sulla realtà, il soggetto ha la possibilità non solo di decentrarsi e di sfuggire a etnocentrismi, ma anche di guardarsi dentro, notando le differenze tra il proprio sé prima e dopo del viaggio. In sintesi, il messaggio centrale del contributo di Di Profio, che si lega alle riflessioni prodotte sul tema da Franco Cambi e altri autori, è che il viaggio sia da considerare, al tempo stesso come "metafora" e come "occasione" di formazione. Come metafora perché rappresenta una rottura rispetto all'abitudine, che si articola proprio su categorie che risultano simmetriche a quelle della formazione (la partenza, l'esplorazione, l'incontro, l'assimilazione, l'approdo, il rinnovamento, ecc.). Come occasione perché collocandosi *altrove* il soggetto può cogliere l'opportunità di scoprire parti sé, dell'altro e del mondo che non erano state incontrate ed esplorate prima.

Nutrendosi di queste considerazioni, il volume offre un ventaglio di riflessioni utili per interpretare il viaggio e per legarlo alla formazione: dalla letteratura per l'infanzia alla letteratura femminile, dai romanzi di formazione per arrivare fino alle riflessioni più estetiche sul paesaggio. Il viaggio è veicolo di formazione nelle esperienze personali dei giovani che intraprendono un'esperienza in Erasmus, così come è elemento determinante all'interno di narratori che, ora in termini più metaforici (si pensi alla "linea d'ombra" di Conrad), ora in termini più espliciti (si pensi alla "strada" di Kerouac), decantano il rapporto tra il viaggiare e la formazione.

Per analizzare il tema del viaggio in ambito pedagogico è opportuno, sottolinea Di Profio, riferirsi alla dimensione biografica e autobiografica: essa risulta determinante per il viaggio, in quanto tale esperienza può diventare formativa in modo più efficace se è accompagnato da una narrazione che rilegge quei vissuti, individua gli eventi come segno e coltiva la memoria. Mentre nel racconto autobiografico tradizionale l'attenzione è rivolta principalmente al sé, nel raccontare i propri viaggi il soggetto sposta l'obiettivo sulle cose intorno a sé: uno spostamento che, tuttavia, "cattura le parti più profonde di sé, dove diventa significativo anche il viaggio che si sceglie di raccontare fra i tanti che ciascuno di noi ha nel proprio bagaglio esistenziale" (p. 35).