



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Tutti gli usi della parola a tutti»

Modelli, tecniche creative e stile della lingua “democratica” di
Rodari

Relatore

Prof. Franco Tomasi

Laureando

Elia Pizzolato

n° matr. 1155459 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

Elia Pizzolato

«Tutti gli usi della parola a tutti»

Modelli, tecniche creative e stile della lingua “democratica” di Rodari

Indice

Premessa	9
1 Rodari rivoluzionario:	
come ha cambiato il mondo della letteratura per l'infanzia	13
1.1 Breve scorcio di storia della letteratura italiana per l'infanzia	14
1.2 Due generi di letteratura per l'infanzia in ambito europeo	18
1.3 Rodari contro la tradizione	21
1.4 Fra tradizione e innovazione: Rodari e la fiaba classica	27
1.5 Prime conclusioni	36
Precisazioni	39
2 Biografia e produzione letteraria, un connubio inscindibile	43
3 Il marxismo e l'esperienza nel Pci nell'opera rodariana	59
4 L'influenza della carriera giornalistica sull'opera rodariana	79
4.1 Il realismo è frutto di un attento sguardo giornalistico	81
4.2 Lo stile giornalistico nella sua letteratura: limpido, semplice, concreto	89
4.3 Fantasia e letterarietà nei suoi articoli di giornale	97
5 Dibattito critico: quando il surrealismo diventa modello per lo scrittore?	103
6 Dibattito critico: quanto incide nella sua opera l'esperienza di maestro?	109
7 La lingua matura di Rodari tra surrealismo e nonsense	113
7.1 Il modello surrealista francese	115
7.2 Un altro modello, il nonsense inglese	134
8 Metrica e stile	161
8.1 La prosa	161
8.2 La poesia	165
8.2.1 Favola e fiaba nelle poesie	174
Conclusioni	177
Bibliografia	183

A papà e mamma
che mai mi hanno negato
una Favola al telefono

Premessa

La letteratura per l'infanzia nel panorama critico italiano non ha mai avuto un ruolo rilevante. Spesso è stata bollata come letteratura "facile", se non semplicistica, e le è stata assegnato un ruolo secondario rispetto alla letteratura "adulta". Si tratta di una disattenzione o una incomprensione che ha delle ricadute significative, specie se si ricorda che l'istruzione e l'educazione del fanciullo sono indispensabili per costruire delle generazioni aperte, culturalmente consapevoli e capaci di leggere e interpretare il mondo con intelligenza critica; del resto studiosi e i pedagoghi sono concordi nel considerare l'infanzia l'età principe in cui insegnamento e formazione incidono, influenzano e plasmano maggiormente le persone.

Il giudizio sull'opera di Rodari è stato fortemente influenzato da questo atteggiamento di fondo. Egli è stato infatti largamente elogiato come scrittore per bambini, senza però vedersi riconosciuto il ruolo più ampio e complesso che ha rivestito nel panorama letterario e sociale del secondo dopoguerra. Non si può negare infatti che lo scrittore abbia avuto un peso rilevante nell'educazione e nella formazione di giovani lettori di mezzo secolo, e che sia stato, nel contempo, uno degli esempi agiti e vissuti di una lingua italiana "nuova", più vivace, partecipata e, nel contempo, concreta.

Le diffuse riserve nei confronti della produzione di Rodari possono essere riconducibile a due motivi, uno di carattere più generale e uno più particolare, di tipo ideologico-politico; per il primo, possiamo rifarci alle parole di Alberto Asor Rosa:

Il primo motivo consiste essenzialmente in quel pregiudizio umanistico antico, sempre presente all'interno della nostra cultura, nei confronti della cosiddetta letteratura per l'infanzia, considerata nella grande maggioranza dei casi come un genere letterario minore, occasionale nelle sue motivazioni e nei suoi sbocchi, e in qualche modo servile, cioè creato e praticato per mere funzioni pratiche.¹

Il secondo motivo di emarginazione consiste invece nell'ostilità dei settori più moderati della nostra cultura e dei circoli filo-cattolici: Rodari è un autore politicamente schierato a sinistra, fin da giovane «incuriosito dal marxismo come concezione del mondo» (come lui stesso dice), iscritto dal 1944 al Partito Comunista, giornalista per diversi anni all'«Unità» e dal 1950 direttore del «Pioniere», settimanale per bambini promosso dal Partito Comunista. Egli è, inoltre, portatore di un atteggiamento di coraggiosa innovazione, di battaglia aperta, di spinta al cambiamento, non soltanto nelle questioni scolastiche ed educative. Tutto ciò in tempi in cui una presa di posizione politica così netta poteva essere pagata pesantemente in termini di carriera e di visibilità.

In una scuola governata da un atteggiamento conservatore, dominata inoltre da una falsa convenzione della neutralità politica e ideologica – sotto la quale si celava un persistere dei valori della religione cattolica – un messaggio rivoluzionario e, per di più, esplicito finiva per violare lo *status quo* e rischiava di creare pericolosi precedenti²; e le opere di Rodari proponevano, in modo innovativo ed aperto, «messaggi» egualitari, umanitari, di sinistra.

¹ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993

² Cfr. G. BINI, *Leggere e trasgredire*, In *Leggere Rodari*.

C'è da chiedersi allora perché non sia stato un autore blandito o, almeno, protetto dai circoli della cultura letteraria di sinistra, schierata politicamente e impegnata socialmente. Come afferma ancora Asor Rosa, «in questo caso ha agito, oltre che il primo pregiudizio, quello umanistico-retorico, forte anche e forse soprattutto nella cultura di sinistra, un certo sospetto verso quel carattere fantastico-provocatorio, [...] quel suo stare costantemente fuori dagli schemi dal punto di vista della ricerca formale ed espressiva»³, quel suo rifiuto di essere etichettato e inserito in un genere fisso, di essere modellizzato rigidamente. Rodari è stato infatti autore spesso d'avanguardia, di rottura, che ha certamente sempre saputo sfuggire a qualsiasi in scatolamento in precise categorie letterarie. I confini della sua poetica sono volutamente liberi, la sua ricerca linguistica sfonda i confini della norma ottocentesca per raggiungere addirittura, come vedremo più nel dettaglio, i luoghi del *nonsense*, del surrealismo, del comico, del gioco linguistico, del ribaltamento semantico.

Negli ultimi due decenni circa, a partire dagli studi di Carmine De Luca, Marcello Argilli, Pino Boero, Francesca Califano, Giulia Massina e molti altri, è avvenuta una lenta e forse ancora insufficiente rivalutazione di Rodari come autore novecentesco di letteratura *tout court*. Nel XXI secolo si è iniziato a inserire i primi testi dell'autore all'interno delle antologie scolastiche e dei manuali per le scuole secondarie di primo grado.

Nell'antologia di lingua e letteratura rivolta agli studenti di prima media *Amico Libro*, della casa editrice Mondadori, sono presenti tredici testi di Gianni Rodari, la maggior parte dei quali sotto il genere poesia, nel sottogruppo «I grandi della poesia». Finalmente un pieno riconoscimento dell'autore e della qualità delle sue filastrocche? Solo in parte, poiché dal secondo volume della stessa opera, per i ragazzi della seconda media, Rodari non compare più.

È forse questa un'ulteriore conferma che anche oggi, per la critica e per gli editori, lo scrittore di Omegna e la letteratura per l'infanzia in generale sono

³ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993

unicamente appannaggio dei bambini, hanno valore fino ai dieci o undici anni, e non oltre; oltre c'è posto solo per la letteratura dei "grandi". Ma Rodari non è forse autore anche per adulti?

Sul Rodari pedagoga invece si registra una situazione del tutto diversa, tanto che si possono contare numerosissimi saggi critici, monografie e interventi vari, tutti concordi nel riconoscere il carattere profondamente educativo dell'opera di Rodari. Nel corso del mio lavoro non tratterò dunque questo aspetto, già abbondantemente sondato dalla critica, anche se inevitabilmente affiorerà più volte in quanto elemento irrinunciabile dell'opera rodariana intesa nella sua totalità; mi concentrerò invece soprattutto sullo scrittore, cercando di studiarne gli aspetti più tecnici della lingua e della sua produzione letteraria, i modelli e le tecniche creative, lo stile e la metrica, per provare ad argomentare per quali ragioni debba essere considerato uno dei massimi autori della letteratura del Novecento italiano.

Rodari è infatti, a mio avviso, uno scrittore a tutto tondo, con un suo precisa evoluzione, con modelli letterari ben precisi, specifiche influenze biografiche sulla sua opera, con una lingua peculiare, una forma e delle tecniche di invenzione fantastica ben precise, tanto che può essere inserito, come afferma lo stesso Asor Rosa, in un filone di letteratura novecentesca italiana in cui coesistono, in un rapporto di reciproca influenza, tendenze realistico-magiche e quotidiano-fantastiche, e di cui fa parte anche Calvino, lo scrittore a cui forse più di tutti è vicino.

In ultima istanza sono convinto che Gianni Rodari sia un autore che innova profondamente la letteratura per l'infanzia e che la sua opera sia a tutti gli effetti letteratura, senza etichette che lo confinino in sottogeneri.

1

Rodari rivoluzionario

Come ha cambiato il mondo della letteratura per l'infanzia

Per comprendere fino in fondo la portata della spinta innovativa introdotta da Rodari nella letteratura per l'infanzia in Italia a partire dagli anni Cinquanta, risulta necessario contestualizzare la sua opera all'interno del panorama storico-letterario italiano. È indispensabile cominciare questo studio dall'Ottocento, in modo da delineare due filoni operanti nell'autore: uno di profonda rottura con la tradizione dei testi per l'infanzia, in particolar con quella italiana, e un secondo di parziale continuità con la tradizione fiabesca, pur con l'introduzione di importanti innovazioni.

Questo doppio movimento è però solo apparente, come vedremo, in quanto egli opera più sul piano del mutamento, per certi versi su quello di una vera e propria rivoluzione, piuttosto che su quello della continuità. La fiaba diviene infatti per Rodari un genere di partenza sapientemente rimodulato e riadattato ad un modo di scrivere e di fare letteratura del tutto originale; essa subisce l'intervento innovativo di uno scrittore che ama modernizzarne i temi e la lingua, adattandoli ad un contesto completamente differente, ad una realtà, quella italiana, in repentino mutamento che ben poco avrebbe avuto in comune con il mondo rurale e ancestrale germanico delle fiabe dei fratelli Grimm.

1.1 Breve scorcio di Storia della letteratura italiana per l'infanzia

La letteratura italiana per l'infanzia ottocentesca è dominata da un filone consolidato, anche se, probabilmente, di scarsa efficacia educativa: quello moralistico-didascalico. Se in questo periodo comincia ad affermarsi un interesse per l'infanzia in quanto tale, senza che essa venga considerata come semplice momento di transizione verso l'età adulta, e si comincia anche a scrivere appositamente per i fanciulli, la scoperta intenzione didascalica finisce per rendere queste opere assai scarsamente appetibili: sono opere di lettura fortemente implicate con la scuola, così come veniva intesa all'epoca.

Le *Novelle Morali* (1801) di Giuseppe Taverna, le *Letture per fanciulli* (1836) di Pietro Thouar, il *Giannetto* (1837) di Alessandro L. Parravicini, *Il giovinetto drizzato alla bontà, al sapere, all'industria* (1838) e *Il buon fanciullo* (1840) di C. Cantù, nascono tutti «per la scuola e seguono i canoni di una rigida morale e di un pesante didascalismo, che non corrispondono né alle tesi avanzate nel Seicento da Comenio, secondo cui le letture rivolte ai ragazzi dovevano possedere caratteristiche di chiarezza, semplicità e ricchezza di immagini, né a quelle avanzate nel Settecento da Rousseau, secondo cui la lettura doveva nascere dall'interesse.»⁴ La veste tipografica del *Giannetto*, ma questo discorso vale per tutti i libri sopra citati, ha ben poco da spartire con un libro per fanciulli come lo intendiamo oggi: possiede infatti caratteri molto piccoli, assenza di illustrazioni, scrittura molto fitta e numero esorbitante di pagine (nella nona edizione sono oltre quattrocento⁵).

La statica rigidità nella struttura, nei temi e nel linguaggio dei libri per la scuola di questo periodo ha un fine ben preciso, quello di «omogeneizzazione sociale e punta a formare l'uomo e il cittadino attraverso la presentazione di una serie infinita di ideali modelli umani portatori di irreprensibili qualità morali e civili.»⁶

⁴ G. MARRONE, *Storie e generi della letteratura per l'infanzia*, Armando editore, Roma, 2002, pagg. 56-57.

⁵ Ibidem

⁶ P. BOERO E C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 22.

Si pongono fuori dal coro *Le avventure di Pinocchio* di Collodi, uscite in volume nel 1883, che furono tradotte in numerose lingue e conobbero una fortuna internazionale. Si tratta di un libro che rappresenta una novità travolgente sia per la vivacità dell'azione, sia perché si adottarono fin da subito una veste grafica più attraente, che comprendeva illustrazioni artisticamente inserite nel corpo del testo, sia per il contrasto con la letteratura didascalica allora dominante. Non ci stupisce dunque se nel 1883 una commissione ministeriale, istituita per esaminare i libri di testo e scegliere i più adatti all'adozione scolastica, individua tra quelle non consigliate le opere di Collodi che «han pregi molti di sostanza e di dettato, ma sono concepiti in modo così romanzesco, da dar soverchio luogo al dolce, distraendo dall'utile; e sono scritti in stile così gaio, e non di rado così umoristicamente frivolo, da togliere ogni serietà all'insegnamento».⁷

Non è questo il luogo per approfondire ulteriormente un testo tanto importante per la letteratura mondiale, quanto però rimasto tristemente un *unicum* nel panorama italiano del tempo, un'isola di buona letteratura per l'infanzia, dedicata a tutti i bambini, in un mare di libri dedicati solo agli scolari, destinati al solo scopo didattico. Utilità e divertimento, secondo quella concezione, non potevano coesistere.

Infatti, nemmeno *Cuore* di De Amicis (pubblicato poco dopo, nel 1886), pur essendo molto più piacevole rispetto ai testi pre-collodiani e pur essendo esplicitamente dedicato ai fanciulli delle scuole elementari, si scollerà di dosso quel pedagogismo patriottardo e quel paternalismo edificante che occupano quasi tutta la letteratura per l'infanzia ottocentesca in Italia. Data la persistenza di motivi moralistici (il protagonista, Enrico, è molto attento alle regole di comportamento, alla bontà d'animo, al patriottismo e al sacrificio del singolo per la patria), anche *Cuore* deve essere necessariamente inserito in quel filone che accoglie al suo interno spazi e tempi tanto diversi, quanto contiene delle prerogative e degli elementi comuni: l'esaltazione del buon bambino-cittadino e il fine didascalico vengono espressi tramite un profondo sentimentalismo e un rozzo patetismo di toni.

⁷ T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1974, p. 43.

Con il primo Novecento la situazione inizia progressivamente a cambiare grazie, in particolar modo, alla nascita di svariati giornali per l'infanzia. *In primis* nasce nel 1899 il settimanale romano *Novellino*, che propone per la prima volta in Italia la grande novità di pagine con illustrazioni a colori che, affiancando i racconti e le fiabe, stimolano l'immaginazione dei giovanissimi lettori. Segue nel 1908 il *Corriere dei piccoli*, supplemento illustrato del *Corriere della sera*, caratterizzato da una geniale veste grafica e da un condensato di temi e generi vari: scienza, narrativa, attualità e poesia in forma di fumetto, filastrocca, fiaba, racconto, articolo ecc. Ha meno fortuna invece il giornalino *La Domenica dei Fanciulli*, nato a Torino grazie all'impegno dello storico editore Paravia, fortuna che invece subito acquisisce *Il Giornalino della Domenica*: comparso nel 1906, quando l'editore Bemporad incarica Luigi Bertelli, in arte Vamba, di progettare un nuovo settimanale per ragazzi, esso diventa ben presto un rilevante spazio dove si impongono importanti pubblicazioni dei romanzi a puntate, molti dei quali avranno fortuna editoriale anche come volumi a sé stanti: esempio straordinario è *Il Giornalino di Gian Burrasca*, opera dello stesso Vamba, che verrà pubblicato a puntate tra il 1907 e il 1908 proprio sul periodico diretto dall'autore e che si snoda tra «burle, moralismi, politiche corrotte e pedagogia autoritaria.»⁸

La spinta innovatrice primonovecentesca è fruttifera: si rinnovano i temi e gli argomenti, che ora abbracciano un sapere più vasto; migliorano le scelte tipografiche; compaiono le illustrazioni a colori; gli editori iniziano ad investire in maniera cospicua sulla letteratura per l'infanzia che abbandona il suo carattere meramente scolastico. Perdurano però, sebbene depotenziati, alcuni elementi dei testi del secolo precedente: il moralismo aleggia ancora su buona parte della produzione e accanto ai libri più innovativi persiste la corrente conservativa di stampo ottocentesco. Il passo compiuto è notevole ma ancora troppo debole, sia per la forte resistenza della sopradetta corrente, capace di incidere in particolare nel campo dei testi scolastici, sia per il diffuso analfabetismo che ancora caratterizza la penisola.

⁸ G. MARRONE, *Storie e generi della letteratura per l'infanzia*, Armando editore, Roma, 2002.

Con l'avvento della Prima Guerra Mondiale e poi del ventennio fascista questa evoluzione viene però bruscamente censurata:

Il regime fascista non lascia la letteratura giovanile libera da condizionamenti, da ossequi, da servitù culturali e politiche. Tutt'altro. All'ipoteca pedagogica, da sempre accesa sulle storie per bambini, si aggiunge nel ventennio di Mussolini l'ipoteca dell'indottrinamento fascista. I libri per l'infanzia diventano strumento di penetrazione tra i giovani e i giovanissimi con il compito di alimentare, con storie di varia esemplarità, l'ideologia del regime, a partire dalla mitizzazione di Mussolini.⁹

L'imperativo in questa fase è quindi quello di educare gli italiani, creando una mentalità fatta di patriottismo, di esaltazione della forza e della purezza italiana, di retorica glorificante i miti e i riti guerreschi. Piccolo ma significativo esempio è il libro *Una favola vera* di Hardouin di Belmonte, pubblicato da Hoepli nel 1933, che, in una veste grafica accattivante, comprensiva di illustrazioni colorate, racconta ai bambini, in forma favolistica e demagogica, la vita di Mussolini. Duplice è la finalità: da una parte esaltare la figura del dittatore, dall'altra tracciare le caratteristiche e le norme di comportamento a cui ogni fanciullo e giovane doveva attenersi.

Le parole utilizzate non sono altro che gretta propaganda di regime.

Il bambino (Benito Mussolini) «era fiero e autoritario e faceva disperare la mamma che cercava di domarlo tenendolo in classe con gli altri bambini», ancora «e mantenne la promessa. Si occupò, come il Padre, di politica e più tardi di giornalismo interessandosi e cercando di aiutare il popolo, quello che produce, che soffre, che lotta; e la sua vita non è che **studio, miseria, battaglia** (riproduco in grassetto i termini che nell'edizione originale sono in grassetto).¹⁰

⁹ P. BOERO E C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 168.

¹⁰ HARDOUIN DI BELMONTE, *Una favola vera*, Hoepli Editore, Milano 1933.

Così si conclude il libro:

Per ora ricordati solo
che egli dedica la sua esistenza
al bene della Patria,
e abbi anche tu, sin d'ora,
per lui della riconoscenza.
Non lo vediamo quasi mai
ma si ha la sensazione
che perfino l'aria che respiriamo
è piena del suo fascino
e della sua forza;
e dalle capitali d'Europa
e d'oltre Oceano
si attende da Roma la parola del Duce.¹¹

Poco importa se i risultati della macchina del consenso non saranno quelli tanto agognati dal regime, poco importa se una circoscritta parte della letteratura giovanile riuscirà a ritagliarsi una sorta di zona franca, uno spazio non influenzato dai beceri proselitismi delle politiche di regime; la letteratura per l'infanzia, che con tanta fatica era riuscita a rinnovarsi, subisce un deciso arresto e anzi compie un rilevante passo indietro rispetto alle innovazioni che aveva raggiunto.

1.2 Due generi di letteratura per fanciulli in ambito europeo

In ambito internazionale è necessario individuare due filoni di narrativa per bambini e ragazzi. Il primo può essere definito d'avventura. È costituito da romanzi che raccontano vicende e gesta di personaggi immersi nella natura selvaggia o in civiltà ancora primitive che abitano territori esotici. Sono testi che spesso nascono come

¹¹ HARDOUIN DI BELMONTE, *Una favola vera*, Hoepli Editore, Milano 1933.

romanzi d'appendice per un pubblico adulto, ma che diventano ben presto indispensabile lettura per gli adolescenti di ogni dove. *I tre moschettieri* di Dumas, *Viaggio al centro della terra e Il giro del mondo in ottanta giorni* di Verne, *L'isola del tesoro* di Stevenson, *Il libro della giungla* di Kipling, *Le avventure di Tom Sawyer* di Mark Twain, *Il richiamo della foresta* di London, solo per citarne alcuni tra i più celebri e apprezzati. All'interno di questo importantissimo filone, che ebbe molta più fortuna all'estero che in Italia, va indiscutibilmente inserito lo scrittore veronese Emilio Salgari, celebre per l'opera *La tigre della Malesia* uscita a puntate e poi pubblicata in volume nel 1900 con il titolo *Le tigri di Mompracem*; il libro è incentrato sulle vicende di un pirata di nobili origini, Sandokan, che compie le sue imprese in Malaysia appunto. Le sue avventure e il suo carisma stimoleranno l'immaginazione di svariate generazioni di giovani lettori italiani.

Il secondo filone è quello di tipo fiabesco, genere ricco di elementi magici e fantastici e caratterizzato da una struttura fissa, oggetto di uno studio ormai classico di Vladimir Propp, che riconosce otto categorie di personaggi-tipo e individua uno schema base e trentuno funzioni. Il massimo esempio di questo genere sono le *Fiabe per bambini e famiglie* (1812-1815) di Jacob e Wilhelm Grimm, una minuziosa raccolta di racconti popolari con lo scopo di descrivere il folclore tedesco e le saghe germaniche, e le *Fiabe* (1835-1872) di Hans Christian Andersen. Esse, a differenza del libro dei fratelli Grimm, non nascono da un'accorta ricerca, riorganizzazione, analisi filologica e riscrittura, bensì direttamente dalla memoria dell'autore per i racconti popolari che fin da piccolo aveva potuto ascoltare. Questi vengono da lui liberamente rielaborati e riprodotti secondo contenuti e forme nuovi e personali.

Per l'utilizzo di elementi fantastici, di oggetti e personaggi magici si può, con le dovute precauzioni, inserire all'interno di questo filone anche *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll. Precauzione indispensabile perché, nonostante il romanzo abbia alcuni elementi da spartire con questo genere, per molti altri invece se ne discosta, sconvolgendo e ribaltando molte caratteristiche del genere. Completamente nuovo è soprattutto il linguaggio, fondato sul *nonsense*, sui giochi di parole e

dell'equivoco, sulla creazione linguistica. Nuova è anche la distorsione del contenuto favolistico e magico verso orizzonti nonsensici e paradossali.

Abbiamo dunque celermente delineato tre filoni della letteratura ottocentesca e primonovecentesca per l'infanzia: quello moralistico-didascalico che occupa l'intero Ottocento italiano e in parte anche la prima parte del Novecento, quello d'avventura che nasce e si sviluppa maggiormente fuori dai confini della penisola, quello fiabesco che nasce dalla riscoperta di racconti tradizionali e popolari (fratelli Grimm) per poi crearne di nuovi (Andersen).

Giunti nel secondo dopoguerra, negli anni '50 e '60 del Novecento, accanto alla corrente, ancora persistente, di tipo conservatore e moralista, si fa strada con forza in Italia una nuova tendenza progressiva, libertaria e democratica che muta completamente l'approccio alla letteratura per l'infanzia. Gli autori introducono temi mai toccati fino ad allora, accompagnati da toni e stile rinnovati. Vengono perciò sostanzialmente abbandonati i due primi filoni, già saturi e rappresentativi di un mondo ormai passato, mentre il terzo, quello della fiaba di Andersen e dei Grimm, viene ripreso, rimodulato e riammodernato, in particolare da Calvino e dal nostro Rodari.

Il genere d'avventura non ha avuto un'influenza rilevante sullo scrittore di Omegna. Certo, le vicende e le gesta avventurose non mancano all'interno dei suoi testi, in particolare nei racconti, ma questi sono generalmente privi degli elementi portanti di questo tipo di letteratura: terre esotiche, popolazioni primitive, natura selvaggia, prove di forze e di coraggio ecc. Ripercorrendo la vasta produzione rodariana incontriamo solo sparuti racconti incentrati su questi elementi, *C'era due volte il barone Lamberto* per esempio. Non mancano qua e là le terre lontane e le vicende avventurose, ma queste vengono subito proiettate sul piano temporale del presente o su quello del futuro e così facendo vengono svuotate del valore intrinseco del genere, rimanendo elementi isolati utili a costruire contesti paradossali, realtà utopiche, mondi fantastici. Il reale tende ad entrare di prepotenza nei racconti,

corrompendone l'orizzonte avventuroso ed esotico. In *C'era due volte il barone Lamberto* ad esempio, tra le pagine di avventura (il barone vive su un'isola, deve difendersi dai pirati, ecc.) si insinuano elementi tratti dal mondo moderno, come i *mass media*, le banche, le lire. L'isola stessa ha un nome ben preciso e si trova in Italia, l'Isola di San Giulio nel Lago d'Orta, visitabile da chiunque. Rodari dirada la nebbia del luogo sconosciuto e selvaggio. Non rimane che un racconto moderno in cui convivono vari elementi della tradizione mescolati insieme a formare una storia paradossale e inverosimile. Una storia che ricorda da vicino quelle della trilogia *I nostri antenati* di Calvino, ma che ben poco ha in comune con il genere d'avventura propriamente detto.

1.3 Rodari contro la tradizione

Nei confronti della tradizione moralista della letteratura italiana per giovani Rodari, in tacita collaborazione con Calvino, compie un intervento di profonda rottura: questa nuova letteratura non soltanto riesce a svincolarsi dal patetismo ottocentesco e dal piatto didascalismo edificante, «all'opposto è alimentata dalla volontà di confrontarsi con i problemi più cocenti dell'attualità per presentarli, senza mascheramenti e doppiezze pedagogiche, ai ragazzi»¹². I nuovi problemi sociali, la crisi bellica internazionale, la corsa ai missili, le innovazioni e storture prodotte dall'avvento di sempre più moderne tecnologie, lo straniamento dell'essere umano di fronte a una realtà in repentino mutamento sono tutti temi che entrano di prepotenza all'interno dei testi per fanciulli, senza alcuna ideologizzazione, superando l'idea che non fossero argomenti adatti a bambini e ragazzi. Il mondo fino ad allora preservato nell'orizzonte dell'ingenuità infantile viene squassato dalla nuova materia dell'attualità raccontata anche ai più piccoli senza propaganda e senza l'edulcorante rappresentazione di una realtà idealizzata.

¹² P. BOERO E C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 243.

Da questo punto di vista il personaggio della letteratura giovanile che in modo esemplare rappresenta il clima sociale e culturale di questi due decenni e che per questo può essere eletto personaggio-simbolo degli anni che, nel bene e nel male, hanno determinato il rinnovamento dell'Italia facendone un paese moderno, è il *Marcovaldo* di Italo Calvino, un chapliniano povero-diavolo, alle prese con smarrimenti e sconfitte ma anche con le ostinazioni di chi, in uno stato di euforico, inossidabile ottimismo, partecipa come può all'epoca di nuova opulenza.¹³

Quando nel 1966 Calvino presenta il *Marcovaldo* al pubblico, descrive perfettamente il quadro italiano degli anni Cinquanta e Sessanta.

Un'umanità alle prese con i problemi più elementari di lotta per la vita era stato il tema del «Neorealismo» letterario e cinematografico negli anni di indigenza e di tensione del dopoguerra. Le storielle di *Marcovaldo* cominciano quando la grande ondata neorealista accenna al riflusso: i temi che romanzi e film del dopoguerra avevano ampiamente illustrato, quali la vita della povera gente che non sa cosa mettere per pranzo o per cena, rischiano di diventare luoghi comuni per la letteratura, anche se nella realtà restano largamente attuali.

L'Autore sperimenta allora questo tipo di favola moderna, di divagazione comico-melanconica in margine al Neorealismo. A poco a poco, l'atmosfera del paese cambia: all'immagine di un'Italia povera e «sottosviluppata» si contrappone l'immagine di un'Italia che sta raggiungendo, almeno in parte, il livello di sviluppo tecnico e di possibilità di lavoro e di consumo dei paesi più ricchi; nasce l'euforia (e l'illusione) del «miracolo economico», del «boom», della «società opulenta». Anche in letteratura altri temi diventano d'attualità: non si denuncia più la miseria quanto un mondo in cui tutti i valori diventano merci da vendere e comprare, in cui si rischia di perdere il senso della differenza tra le cose e gli esseri umani, e tutto viene valutato in termini di produzione e consumo. Le favole ironico-melanconiche di *Marcovaldo* ora si situano a margine a quella «letteratura» sociologica. La corsa di *Marcovaldo* e famiglia, sempre senza un

¹³ Ivi

soldo, attraverso il supermarket gremito di prodotti, è l'immagine simbolica di questa situazione¹⁴.

Rodari vive questa nuova realtà in modo simile a Calvino; sono parole, quelle dell'autore di *Marcovaldo*, che delineano perfettamente il panorama e i movimenti attraverso i quali si muovono i due autori in questi anni cruciali, non solo per la letteratura dell'infanzia. Le storie di Rodari, infatti, prendono avvio spesso da elementi fantastici, esotici, fiabeschi, ma vengono immediatamente ricondotte alla concreta adesione alla realtà quotidiana, una realtà in profondo mutamento, della quale vengono sottolineate storture e pericoli, senza per questo cadere in toni moralistici. L'avvento delle grandi tecnologie del secondo dopoguerra, la televisione e mille altri strumenti rivolti anche ai bambini, diventano un'opportunità più che un ostacolo alla crescita personale dei fanciulli. È il periodo delle lotte per il lavoro operaio e per i diritti degli studenti e dei giovani, e Rodari, giornalista di sinistra dell'«Unità», decide di rivolgersi alle classi più povere dando loro voce in maniera schietta e concreta, abbandonando i patetismi lacrimevoli di De Amicis. Egli parla con toni da umoristica, denuncia i problemi del lavoro, della povertà, dell'ingiustizia, della guerra che ancora incombe sulla testa dei popoli europei, senza mai cadere nel patetismo, ma giocando piuttosto sull'ironia e sulla parodia per descrivere con umorismo ed allegria le difficoltà dell'Italia del tempo.

La cruda descrizione della miseria italiana del dopoguerra, centro di gravità della corrente neorealista, non è più motivo di interesse per lo scrittore, che piuttosto deve confrontarsi con una nazione in pieno cambiamento e progresso. Le istanze della Resistenza si confondono all'interno di un vortice di mutamenti repentini che creano innovazioni e benessere economico per molti, ma anche nuove disparità sociali. Le fiabe e le filastrocche diventano luogo del fantastico e del reale allo stesso tempo, i due piani si intrecciano in modo da delineare un mondo nuovo, un mondo certamente migliore e auspicabile.

¹⁴ ITALO CALVINO, *Marcovaldo*, edizione scolastica, Einaudi, Torino 1966.

L'intervento di Rodari in questo contesto e con queste modalità è davvero rivoluzionario dunque perché rovescia completamente la tradizionale staticità della letteratura per l'infanzia italiana in cui ancora «la gran maggioranza dei libri per ragazzi segue la tradizione di derivazione deamicisiana e pascoliana di buoni sentimenti edificanti, moralismi leziosi e logori».¹⁵

Lo stesso scrittore si pronuncia così nel 1965 descrivendo *Cuore* di De Amicis e l'apporto che tale libro può ancora dare alle generazioni di quel periodo storico:

Le pagine da dissacrare in De Amicis non sono poche [...] il Cuore ci appare più che mai un lavoro contraddittorio: inimitabile nell'accendere slanci e commozioni [...] inimitabile anche nel sostituire la retorica alla realtà [...]. Il Cuore fu scritto per una generazione di minoranza, in un'epoca in cui la maggioranza dei bambini italiani non avevano una scuola [...]; mostrava un'Italia bell'e fatta, pronta per essere amata com'era, senza correzioni [...], una Patria per cui morire, non un mondo cui dedicare le proprie energie per migliorarlo.¹⁶

Del resto, è possibile affermare che «La scrittura rodariana rompe gli schemi letterari tradizionali nella letteratura per l'infanzia che sino allora aveva rinunciato a modellarsi sugli stessi interessi di quella fascia d'età per privilegiare il tono scolasticistico, ed entra così con un carattere, appunto, dichiaratamente antiscolastico nella scuola, imponendo perciò strategie e procedimenti ermeneutici innovativi sia sul piano dell'apprendimento linguistico che dell'avvio alla lettura»¹⁷.

Rodari si mette a servizio dell'infanzia, non, come avveniva in precedenza, della scuola, bensì direttamente dei bambini in generale e in particolare di quelli appartenenti alle classi subalterne, i figli di operai e di contadini. Il gioco viene ora visto come un'attività vera, «fondamentale per ogni processo formativo perché senza

¹⁵ P. BOERO E C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 259.

¹⁶ G. RODARI, *Batte ancora il cuore di De Amicis*, in «Il giornale dei genitori», 8.10.1965.

¹⁷ F. Bacchetti, *Nel linguaggio rodariano*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Del Cerro, Tirrenia – Pisa, 2002, p. 76.

profitto, senz'altro diverso dal gioco come "distrazione" ed "ozio" colpevolizzato dai volgarizzamenti educativi nostrani; l'occhio asciutto dell'infanzia nel guardare cronaca e storia, opposto alle tante lacrime strappate – secondo gli intendimenti deamicisiani – dagli occhi dei bambini poveri».¹⁸ Un occhio capace di guardare alle piaghe più profonde di quel periodo storico, senza rassegnazione, ma con un atteggiamento di presa di coscienza e di maturazione. Il bambino abbandona il suo gioco perché scopre il mondo violento degli adulti e cresce in fretta, non ha più interesse nei confronti del gioco e il suo sguardo osserva con occhi disillusi una realtà profondamente diversa dal mondo edulcorato che gli viene cucito addosso.

Così accade nella famosa filastrocca *Bimbo di Modena* uscita su «L'Unità» del 29 gennaio 1950, a seguito dell'uccisione a Modena di sei lavoratori da parte della polizia:

– Perché in silenzio, bambino di Modena,
e il gioco di ieri non hai continuato?
– Non è più ieri: ho visto la Celere
quando sui nostri babbi ha sparato.
Non è più ieri, non è più lo stesso:
ho visto, e so tante cose adesso.
So che si muore una mattina
sui cancelli dell'officina
e sulla macchina di chi muore
gli operai stendono il tricolore.

Nel 1951 l'analfabetismo è quasi al 14%, appena il 18% della popolazione in età scolastica risulta iscritto alla scuola secondaria, ma, soprattutto, soltanto il 18,5% degli italiani usa normalmente la lingua nazionale, mentre il 63,5% usa normalmente il dialetto in ogni circostanza.¹⁹ In queste condizioni i libri per l'infanzia, quelli personali,

¹⁸ P. BOERO, *La letteratura per l'infanzia e la «svolta» di Rodari*, in AA.VV., *Gianni Rodari – La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Edizioni del Cerro, Pisa 2002

¹⁹ DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia Unita*, cit. pp. 130-131.

non quelli scolastici, hanno una diffusione davvero limitata e circoscritta. L'operazione di Rodari perciò è ancor più clamorosa proprio perché si rivolge al pubblico delle classi povere, utilizzando come canale di comunicazione coi suoi giovani lettori «l'Unità», il giornale del Partito Comunista vicino alla classe operaia. È il primo autore per l'infanzia che ha tanto a cuore i piccoli lettori delle classi inferiori tanto da affermare «lo considero mio committente il movimento operaio e democratico più che il mio editore»²⁰

Quella dello scrittore è una piccola rivoluzione, come ha già più volte dichiarato, in prima istanza sul piano dei contenuti, dato che le sue filastrocche e storie sono abitate da personaggi della realtà di tutti i giorni come pompieri, professori, portinaie, bidelli, ferrovieri, capo stazione, vigili urbani e da figure di fantasia come l'omino di neve, gli uomini di burro, quelli blu, quelli di carta, in un connubio meravigliosamente riuscito di quotidiano e fantastico. Ma la novità si registra anche sul piano linguistico, perché scrivere rivolgendosi ai bambini figli di operai e contadini comporta necessariamente «l'abbandono dell'italiano sdolcinato, astratto, artificioso, che la tradizione della letteratura infantile aveva imposto in quasi un secolo di esercizio, e diventa d'obbligo l'adozione di una lingua concreta e immediata, affrancata dalle astrattezze stucchevoli e languide, una lingua in presa diretta con la quotidianità, capace di parlare delle cose di tutti i giorni. È la lingua di una scuola speciale:»²¹

C'è una scuola grande come il mondo.

Ci insegnano maestri, professori,

avvocati, muratori,

televisioni, giornali,

cartelli stradali,

il sole, i temporali, le stelle.

²⁰ G. RODARI, *Scuola di fantasia*, a cura di C. De Luca, introduzione di M. Lodi, Editori Riuniti, Roma 1992, pag. 37.

²¹ P. BOERO E C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 260.

Questa scuola è il mondo intero
quanto è grosso:
apri gli occhi e anche tu sarai promosso.

A tal proposito ha osservato De Mauro: «chi parla ai bambini, chi tesse favole o *nonsense* non può parlare solo di valor civile e immortalità dell'anima, ma deve parlare appunto delle mille piccole cose, con le mille comuni parole, e deve sapere fare scoccare scintille fra i diversi strati dell'esperienza e della lingua»²².

Fondamentale per Rodari in questo senso è stata la sua carriera lavorativa, infatti è certamente l'esperienza giornalistica che gli ha fatto maturare la capacità di elaborare un linguaggio chiaro, preciso, che sa andare dritto al punto, incentrato sui fatti e sugli elementi della realtà piuttosto che sulle parole astratte e vaghe più tipicamente poetiche. Egli stesso sottolineerà l'importanza del suo percorso osservando: «Non sono arrivato ai bambini dalla strada della letteratura, ma da quella del giornalismo». Non solo, bisogna considerare anche che egli era uomo di sinistra, interessato a temi vicini alla fascia sociale che rappresentava come giornalista all'Unità e oltremodo abituato ad usare, anche per tale motivo, un linguaggio schietto e pulito, che fosse comprensibile e funzionale alle lotte operaie e contadine, piuttosto che un linguaggio più settario, com'era quello borghese. Egli quindi era fatalmente aggrovigliato a quella particolare realtà italiana e di quella realtà proiettata sull'età giovanile ne era diventato un portavoce fondamentale.

1.4 Rodari e la fiaba classica fra tradizione e innovazione

Nei confronti, infine, del filone della fiaba europea, dei fratelli Grimm e di Andersen, Rodari si pone in rapporto di continuità pur innovando molte delle

²² T. DE MAURO, *Prefazione* a G. Rodari, *Il gatto viaggiatore e altre storie*, a c. di C. De Luca, «L'Unità» - Editori Riuniti, Roma 1990, p. XIV.

caratteristiche tipiche del genere: le sue storie sono nutrite tanto di Tradizione quanto di Avanguardia.

È proprio negli anni Cinquanta che si sviluppa un profondo interesse per la fiaba tradizionale: incominciano a circolare gli studi di Propp (*Le radici storiche dei racconti di fate* viene pubblicato in Italia nel 1949); Calvino opera il poderoso lavoro di raccolta dei racconti della tradizione popolare italiana poi pubblicati nel 1956 con il titolo *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*; decollano in Italia gli studi sul folklore (si veda De Martino e le sue indagini sulla cultura popolare del Sud italiano)²³.

Anche Rodari prende coscienza del valore storico-popolare e narrativo della fiaba. La fiaba tradizionale e quella rodariana hanno un primo punto di accordo nell'attenzione privilegiata verso il popolo, il suo mondo e le sue subalternità; la differenza eclatante è che mentre la prima nasce in un contesto popolare, di tradizioni e cultura folcloristiche, e viene tramandata di generazione in generazione, fino a quando letterati e studiosi decidono di raccoglierle e metterle per iscritto (come fanno ad esempio i fratelli Grimm), diversamente i racconti e le filastrocche di Rodari sono generalmente invenzione dell'autore, nascono dal suo genio creativo e dalla capacità di osservare il mondo contemporaneo che circonda lui e la società italiana in quegli anni. Il patrimonio fiabesco diventa un canovaccio per il suo lavoro letterario in prosa e in poesia, insieme ai miti, assunti nella loro funzione simbolica. Le fiabe, egli sottolinea, sono «un deposito stratificato di più culture, un archivio in cui il tempo ha depositato le sue pratiche», un «reliquo di cui la fantasia popolare ha fatto il suo tema».²⁴

Allora il confronto con la Tradizione (quella della letteratura per fanciulli che è saldamente ancorata al genere-fiaba) diventa determinante in senso creativo, poiché il creativo è composto di variazioni, rovesciamenti, decostruzioni, aggiunte, spostamenti, rimodulazioni, nessi, i quali implicano la conoscenza e la consapevolezza

²³ Cfr. F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in AA.VV., *Gianni Rodari – La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Edizioni del Cerro, Pisa 2002.

²⁴ G. RODARI, *Il Cane di Magonza*, Editori Riuniti, Roma 1982.

del genere fiaba, delle sue tecniche e della sua fenomenologia. Il riuso è così assolutamente legittimato e possibile²⁵.

È proprio su questo aspetto che si può giocare un rapporto di vicinanza tematica con Andersen (ma non con i fratelli Grimm), anzi con lo scrittore danese è possibile individuare un interessante *trade union*, in quanto «il modo in cui Andersen si poneva in un rapporto costante con il bambino, proponendo storie che nascevano dai suoi ricordi d'infanzia, dalla sua fantasia e dalla situazione sociale del tempo, lo ritroviamo in uno scrittore del nostro secolo molto amato dai bambini e apprezzato dagli adulti: Gianni Rodari.»²⁶ «È Andersen il fiabista-tipo per Rodari. Nei suoi testi l'uso creativo della fiaba, la sua distorsione tra cultura popolare e cultura moderna, la ripresa del fiabico attraverso affabulazioni originali e d'autore viene posto come il contrassegno più evidente e più prezioso.»²⁷ Andersen gioca con le fiabe e le proietta nella realtà tanto da riuscire a trasfigurare ogni aspetto ludico e rituale antico. Egli è il maestro per eccellenza del riuso della fiaba, della sua traslazione nel mondo moderno, ancorandola agli aspetti del meraviglioso, del fantastico e alla sua preminente funzione educativa di immaginazione creativa. «Andersen è il creatore di quella fiaba contemporanea di cui Rodari è, e vuole essere, l'erede.»²⁸

Lo scrittore di Omegna, infatti, in alcuni casi procede da racconti tratti dalla tradizione fiabesca popolare italiana, perlopiù già largamente noti, per riscriverne alcune parti o il finale, sconvolgerli, riadattarli, introducendo elementi derivanti dalla sua vena fantastica e creativa. Sono racconti scritti specificamente per bambini, nati per loro e perciò studiati perché possano divertire, piacere ed anche educare.

«Bisogna però anche ricordare la doppia storia che la fiaba ha avuto, quella popolare e quella letteraria (colta), come pure il suo slittamento verso l'infanzia, tipico della modernità, quando l'immaginario collettivo adulto si salda alla scienza e a temi e

²⁵ Cfr. F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in AA.VV., *Gianni Rodari – La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Edizioni del Cerro, Pisa 2002.

²⁶ G. MARRONE, *Storie e generi della letteratura per l'infanzia*, Armando editore, Roma, 2002

²⁷ F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in AA.VV., *Gianni Rodari – La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Edizioni del Cerro, Pisa 2002.

²⁸ IBIDEM

generi che non vadano a cozzare contro l'estremo razionalismo dei grandi, e il folklore fiabico regredisce: viene «lasciato in eredità ai bambini», così come è accaduto per i giocattoli»²⁹.

Non va dimenticato in tutto ciò che il genere conserva il valore iniziatico connesso ai riti di passaggio dall'infanzia all'età adulta e alle prove a cui il giovane viene sottoposto proprio per dimostrare questa sua maturazione. Il distacco, il pericolo, l'isolamento, gli ostacoli da superare, gli oggetti sacri, il ritorno alla comunità con un nuovo ruolo e una nuova posizione, sono tutti passaggi fondamentali del rito tradizionale che entra nel mito e di conseguenza anche nella fiaba. Questa esperienza ancestrale è ancora paradigma della crescita, della maturità, del passaggio dall'età fanciullesca a quella adulta e ciò rende la fiaba ancora attuale, utile in un contesto completamente stravolto, ancora vicina al mondo del bambino e certamente educativa sia per l'identificazione che provoca, «il bambino riferisce a sé l'avventura vissuta dal protagonista della fiaba»³⁰, sia per il meraviglioso che produce nel bambino e che provoca la stimolazione alla immaginazione da una parte, alle sue possibilità reali dall'altra.

Questi riti iniziatici si traducono, all'interno del paradigma-fiaba, in una serie di tecniche e topoi che si possono individuare tanto nella fiaba tradizionale, quanto in quelle di Rodari. Molte storie dello scrittore, infatti, contengono al proprio interno alcuni caratteri fondamentali del genere, individuati dal celebre antropologo russo Vladimir Propp nel suo scritto *Morfologia della fiaba*, tanto da poter essere definite diretta continuazione della tradizione fiabesca. La presenza di un unico protagonista che deve affrontare diverse prove in una sorta di rito iniziatico ancestrale; la persistenza di elementi magici, come oggetti, personaggi, animali, ecc., o almeno di elementi fantastici ed irrazionali; l'esistenza dei personaggi-tipo (l'antagonista, l'aiutante, il premio, il donatore, ecc.) e di alcune delle funzioni specifiche come l'allontanamento, il divieto, l'infrazione e via discorrendo.

²⁹ G. RODARI, *Il Cane di Magonza*, Editori Riuniti, Roma 1982.

³⁰ Ibidem.

Esempio emblematico è quello della “Favola al telefono” *La strada che non andava in nessun posto*, nella quale il protagonista, chiamato col *nomen omen* di Martino Testadura, si ribella al “divieto” di percorrere una strada considerata inutile dagli abitanti, in nome della *curiositas* fanciullesca.

- "Quella strada lì? Non va in nessun posto. È inutile camminarci".
"E fin dove arriva?".
- "Non arriva da nessuna parte".
"Ma allora perché l'hanno fatta?".
- "Non l'ha fatta nessuno, è sempre stata lì".
"Ma nessuno è mai andato a vedere?".
- "Sei una bella testa dura: se ti diciamo che non c'è niente da vedere...".
"Non potete saperlo se non ci siete mai stati".³¹

Quando, per rispondere alla sua sete di “perché” e al suo istinto logico, Martino Testadura deciderà di percorrerla, si troverà di fronte a un enorme e splendente castello abitato da una generosa principessa che lo sommergerà di tesori e ricchezze. La struttura è quella tipica della fiaba: un bambino vive in un villaggio (protagonista e contesto propri del genere), c'è una strada che gli adulti vietano di percorrere perché non conduce in nessun luogo (divieto), il bambino non si accontenta delle spiegazioni approssimative e illogiche degli adulti e, quando diventa a sua volta un uomo, decide di lanciarsi all'avventura; il protagonista deve superare delle vicissitudini in quanto la strada è lunga, dissestata e si snoda in un fitto bosco (peripezie e prove da superare), ben presto il dolore e la fatica divengono insopportabili, tanto che ha intenzione di abbandonare l'impresa quando gli giunge in soccorso un cane (aiutante), il quale lo sprona e gli indica la via; il protagonista giunge quindi ad un lussuoso castello (luogo tipico), abitato da una splendida signora che gli dona gioielli e tesori (presenza della principessa e premio finale).

³¹ Favole al telefono, 1962

Fino a questo punto del racconto siamo perfettamente all'interno dell'orizzonte tradizionale della fiaba con i suoi *topoi* ricorrenti, siamo all'interno dello schema e delle categorie delineate da Propp: la continuità con il genere è palese.

Rodari, a questo punto, inserisce diversi elementi di rottura rispetto alle concezioni proprie del genere: la fiaba prevedrebbe un finale in cui il protagonista sposa la principessa o quantomeno si stabilisce nel castello, oppure torna a casa e vive felice, contento e ricco, risolvendo i problemi economici della sua famiglia.

Nel testo rodariano, però, non si accenna minimamente alla famiglia del personaggio, non viene assolutamente dipinta come povera (come spesso invece avveniva per la fiaba tradizionale, si vedano *Hänsel e Gretel*, *Pollicino*, *Il pifferaio di Hamelin*, ecc.), non proprio nominata; non si parla nemmeno di principessa, bensì solo di bella signora; lo scrittore intende così evitare di cadere sui binari tradizionali del genere fiabesco e lo fa introducendo delle piccole ma efficaci deviazioni. La più rilevante di esse è la conclusione stessa della vicenda, che termina così: Martino Testadura porta al villaggio vari carretti colmi di tesori che distribuisce a tutti gli abitanti con altrettanta generosità con la quale la signora li aveva a lui donati; gli abitanti tentano a loro volta di individuare il castello e di percorrere la strada, ma sempre invano. Rodari, a chiusa del racconto, inserisce un intervento certamente di stampo più favolistico, una sorta di morale finale, ma sciolta da quel caratteristico tono pesantemente didascalico, preferendo un motto più fresco e stimolante: «Perché certi tesori esistono soltanto per chi batte per primo una strada nuova.»

Lo scarto rispetto alla tradizione si esplica dunque nell'adattamento della fiaba ai fini educativi e pedagogici, a favore di un'utilità concreta che non nega la bellezza delle pagine del testo ma ne amplia l'orizzonte promuovendo una visione del mondo semplice, ma non semplicistica, e adatta a tutti, grandi e piccini. La fiaba e i suoi aspetti topici sono ancora presenti, ma vengono depotenziati e parzialmente mascherati; così gli elementi fiabeschi, magici, fantastici, anche di stampo romantico, sopravvivono e vengono riscoperti per essere adattati ad una realtà nuova e per essere riusati in una prospettiva e in un contesto diversi.

Tale dinamismo rodariano è ancora più palese in altri e innumerevoli testi in cui gli elementi fiabeschi vengono proiettati su di un nuovo orizzonte, quello della modernità e del suo contesto effettivo, tangibile, oggettivo che era assente nella fiaba tradizionale, nella quale in particolar modo i luoghi risultavano vaghi e senza nome. Le storie vengono animate da personaggi che fanno mestieri di tutti i giorni, da specifiche città d'Italia, da vie e quartieri ben precisi, da oggetti e strumenti del quotidiano o del quotidiano fantastico, che appaiono verosimili e familiari al fanciullo. La spada e il pozzo magici vengono sostituiti dalla pipa magica, dal pianoforte magico, dai marziani, dalle torte volanti. È la favola (o meglio fiaba) moderna di cui parlava Calvino.

Nella *Sirena di Palermo*, esempio paradigmatico del procedimento rodariano di comporre le storie e stravolgere i caratteri tipici della fiaba, un povero pescatore, sulle cui spalle pesa già una famiglia numerosa, scopre nella sua rete una sirena e, impietositosi, decide di adottarla. Fin qui, la storia sembra restare perfettamente sui binari del genere tradizionale nei temi, nei personaggi, nei toni, nel carattere popolare. Lo sviluppo che delinea Rodari, però, li altera, introducendo elementi fortemente realistici: la sirena per non essere scoperta, ammazzata e imbalsamata come una sorta di trofeo, viene posta all'interno di una carrozzina e le viene coperta la parte inferiore del corpo con la scusa di una malattia agli arti inferiori. Quindi viene collocata fuori dalla porta di casa di «un povero vicolo, in un quartiere di vicoli poveri e stretti»³² di Palermo animati di gente semplice e di bancarelle che vendono qualsiasi cosa. La giovane sirena diventa ben presto amica di ogni abitante della zona e occupa il suo tempo a raccontare storie a chi sosta con lei, facendolo con dolcezza e maestria tanto da incantare tutti, proprio come una sirena.

- Quella bambina è una sirena, - dicevano i vecchi pescatori. – Guardate come ha incantato tutti. È proprio una sirena.³³

³² GIANNI RODARI, *Il libro degli errori*, Einaudi Ragazzi, Torino 1993, pag. 194.

³³ Ivi, pag. 196.

Com'era avvenuto già per il racconto citato in precedenza, ma qui in modo ancor più marcato, non vi è alcuno spazio per uno sviluppo e un lieto fine fiabeschi. La protagonista non si trasforma in una splendida principessa, né ritorna in acqua dove diventa regina del regno subacqueo. Semplicemente si adatta con spirito positivo ad una realtà che non le appartiene assolutamente, ma che è quella del lettore o quantomeno che il lettore conosce, provando a mantenere la sua identità di sirena e adeguandosi al fatto che non potrà più tornare ad esserlo completamente, proprio perché ha deciso di abbandonare il mare.

L'elemento fantastico, che qui è rappresentato dal protagonista stesso, va a cozzare con la dura realtà del mondo contemporaneo e proprio da questo scontro nasce il gioco fantastico di Gianni Rodari. Lo spunto del soggetto è ascrivibile certamente alla *Sirenetta* di Andersen, fiaba che funge inevitabilmente da modello di partenza, e per il personaggio e per il fatto che la protagonista giunge, più o meno volontariamente, sulla terraferma. Le somiglianze, però, terminano qui; Rodari sviluppa la sua fiaba, la sua storia secondo il suo immaginario e il suo sistema letterario. Nasce così una nuova e diversa Sirenetta.

Terzo esempio che rinsalda la tesi lo ricaviamo direttamente da uno scritto di Carmine De Luca: «nelle fiabe e nei racconti, superato il varco, il processo di reinvenzione è totale, il meccanismo fantastico coinvolge tutto e si mette in moto al massimo dei giri. [...] Si prenda, ad esempio, *Giacomo di Cristallo* delle *Favole al telefono* (Rodari, 1962). Ha molti degli elementi specifici della fiaba, tutta l'impostazione è dettata dai canoni della fantasia.

Eppure, il legame con la realtà storica è strettissimo, immediato. La tensione emotiva su cui è giocato in crescendo lo svolgimento della "favola" probabilmente, agli occhi di un bambino, avrebbe perso un po' del suo vigore e del suo fascino se Rodari avesse raccontato la vicenda di Gramsci in carcere (perché – sia detto per inciso – la favola sembra proprio suggerire questa vicenda). Invece, lo straordinario aggancia l'attenzione del bambino (e perché no dell'adulto?) in quanto reinventa la realtà, la

osserva e rappresenta – come dirà lo stesso Rodari – da un “particolare e liberissimo punto di vista”.»³⁴

La fiaba, anche con i suoi *topoi* e i suoi schemi, appare quindi indispensabile a Rodari, è il luogo per eccellenza dell’invenzione fantastica e della creatività, è il genere per eccellenza che è capace di raggiungere proficuamente il bambino (ma anche l’adulto), di avvicinarsi a lui. La fiaba tradizionale però non è più efficace poiché ancorata ad un mondo ormai trascorso e superato, troppo primitivo e distante dalla dimensione nuova che vive il fanciullo italiano alla metà del Novecento. L’autore ha bisogno di manipolarla, attualizzandola e proiettandola nella realtà storica e nel contesto sociale dell’Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, affinché raggiunga, con disarmante chiarezza e concretezza, il giovane lettore. È proprio con la *Grammatica della fantasia* che il rapporto di riuso e distorsione dei classici, si viene meglio a definire attraverso una teorizzazione pratica – l’ossimoro vuole indicare che la *Grammatica* è sì un compendio delle teorie pedagogico fantastiche rodariane, ma proiettate sul piano di realizzazione concreta – dei suoi giocattoli linguistici, delle tecniche creative, della “fantastica”.

Appare evidente come Rodari metta in primo piano la sua creatività, la capacità inventiva e le tecniche surrealiste, mentre il fiabico e le sue strutture sono posti in disparte. Queste tecniche però operano anche sul sistema fiaba, decostruendolo, variandolo, distorcendolo in un processo di alta creatività. «Le storie dell’ultimo Rodari ci portano verso un altro approccio alla fiaba e alla letteratura – classica – per l’infanzia, un approccio che si scandisce tra *presenza e distorsione*, tra *ripresa e decostruzione*, tra *valorizzazione, congedo e spostamento*. Per dare vita a un genere posto dopo-la-tradizione, più libero, fantastico, creativo, al centro del quale sta ora non più la fiaba ma, appunto, la fantasia: che è libero pensiero affabulatorio in cui il rapporto col possibile/impossibile si fa asse portante del narrare. La tradizione non

³⁴ C. DE LUCA, *Gianni Rodari – La Gaia scienza della fantasia*, Abramo editore, Catanzaro 1991, pag. 38 e 39.

guida più il pensare narrativo, piuttosto vi agisce come un bacino, attraverso il quale attivare il *ludus* della creatività.»³⁵

Così all'interno della *Grammatica della fantasia*, tra le tecniche e i procedimenti inventivi espressi da Rodari, trovano posto «Le fiabe popolari come materia prima», «A sbagliare le storie», «Cappuccetto rosso in elicottero», «Le fiabe a rovescio», «Insalata di favole», «Fiabe a ricalco», «Le carte di Propp», «Fiabe in chiave obbligata». Queste tecniche, che l'autore sperimenta nei suoi testi e teorizza nella *Grammatica*, muovono tutte dal fiabico e dalla tradizione fiabesca antica con le sue "norme" e i suoi *topoi*, ma arrivano a valorizzare il fantastico e delinearlo nella sua ampia libertà, quindi nella sua ottica decostruttiva. La fiaba, sia quella popolare sia quella d'autore, è il pretesto, nel senso letterale del termine. L'autore la rivisita secondo punti di vista nuovi, inediti, personali, perché egli è convinto che «noi siamo in grado di 'trattare' le fiabe classiche in un'intera serie di giochi fantastici»³⁶.

L'atteggiamento di Rodari nei confronti della tradizione fiabesca e verso la fantasia sarà costante lungo tutta la sua produzione: il pensiero creativo si misura e si scontra con la tradizione decostruendola e pur di essa nutrendosi.

1.5 Prime conclusioni

Il percorso qui delineato mostra come Gianni Rodari (in collaborazione con Calvino) abbia innovato profondamente il modo di intendere e produrre letteratura per l'infanzia, ponendo fin dall'inizio la classe operaia e contadina, il mondo popolare quindi, al centro della sua produzione come protagonista assoluta; la lingua, i temi, i toni, le storie vengono modificati e adattati ad una realtà completamente nuova, l'Italia del boom economico e della crescita. Vengono abbandonati i caratteri

³⁵ F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in AA.VV., *Gianni Rodari – La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Edizioni del Cerro, Pisa 2002.

³⁶ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973, pag. 53.

peculiarmente ottocenteschi, ancora vivi in altri autori italiani di quel periodo, dei moralismi e del chiuso didascalismo tipici della letteratura nostrana.

Egli resta estraneo alla tradizione della letteratura infantile, ai suoi codici, ai suoi registri, ai suoi modelli, rispetto ai quali, negli anni Cinquanta, opererà una svolta in senso ludico da un lato, e etico- politico dall'altro superando il carattere retorico-pedagogico. La tradizione opera in lui attraverso la fiaba, e quella popolare e quella d'autore, e a quest'ultima, nata dal rimaneggiamento della fiaba popolare, si lega strettamente grazie alla "guida ideale" di Andersen. La fiaba d'autore però non può sopravvivere secondo i canoni tradizionali, perciò viene decostruita e profondamente innovata per renderla uno specchio fantastico del proprio tempo (si vedano i tre esempi evidenziati sopra). Sono proprio la fantasia e la creatività, non la Tradizione, a caratterizzare l'opera di Rodari che è resa vitale proprio dai percorsi di distorsione, di gioco, di invenzione, di innovazione.

Questa cruciale riforma di modernizzazione darà un forte scossone alla letteratura per l'infanzia e si riverbererà nei decenni e negli scrittori successivi. Una vera e propria piccola e lenta rivoluzione.

Precisazioni

Sono ormai numerosi gli articoli, i saggi, i lavori critici e le parole spese per studiare e sviscerare le peculiarità pedagogiche dell'opera rodariana. Invece, il sistema lingua, lo stile e i modelli di Rodari sono stati analizzati spesso in maniera disorganica e insufficiente. Gli scritti a riguardo sono pochi e affrontano la materia a pizzichi, mentre è da ritenere fondamentale un'osservazione d'insieme e uno studio più approfondito e vasto della materia, che possiede indiscutibilmente elementi di grande interesse e soprattutto di grande innovazione.

Bisogna precisare, però, un aspetto: disgiungere il Rodari delle filastrocche da quello delle novelle, scindere il Rodari della prosa da quello della poesia, separare il Rodari autore di testi per ragazzi e quello, di età più tarda, che si rivolge eminentemente ai ragazzi o ai quasi adulti, sarebbero interventi invasivi e meccanici. L'autore e tutta la sua produzione vanno intesi nella loro totalità e interezza, in quanto organismo unico che, seppur non escludendo un percorso formativo dello scrittore e lo sviluppo di nuove istanze nella sua opera, non può essere suddiviso per generi o spezzettato in filoni distinti. Vi sono, inevitabilmente, elementi di distinzione tra le filastrocche e i racconti, tra il Rodari dei primi scritti (*Gelsomino nel paese dei bugiardi*) e degli ultimi (*Il gioco dei quattro cantoni*), tra i libri per bambini di cinque e sei anni e quelli rivolti a ragazzi di dodici, tredici anni. Questi però non costituiscono un fronte sufficientemente largo da poter individuare un "Rodari prima" e un "Rodari dopo", una netta distinzione nella sua produzione che anzi andrà, come già detto, considerata nella sua evoluzione senza soluzione di continuità.

Califano: «In ogni caso non si nota nella sua opera la netta volontà di differenziare la produzione per l'infanzia da quella destinata a un altro tipo di pubblico. Rodari viene definito da Faeti, a tal proposito, «uno scrittore senza il suo “doppio”» che vive con piena coerenza la sua attività, esprimendo tutto sé stesso in ogni scritto, e affronta consapevolmente la pericolosa «ghettizzazione» a cui sono soggetti coloro che si dedicano ai generi letterari meno celebrati. De Luca propone un ulteriore spunto a questa riflessione:»³⁷

[...] ma è ora di chiedersi quale rapporto si istituisca tra la produzione umoristico-satirica [...] e la produzione per ragazzi (novelle, filastrocche, ecc.). [...] Non esiste tra l'una e l'altra produzione nessuna soluzione di continuità. Le modalità trasgressive della vena ironica, umoristica e satirica costituiscono il più delle volte la «materia prima» che, trasferita in un ambito in cui prevalgono i meccanismi creativi e fantastici del pensiero infantile e adattata alle forme di questi meccanismi dà origine al «prodotto finito» delle novelle e delle filastrocche.

L'espressione «materia prima» è di conio rodariano e viene raccolta da De Luca per indicare il sostrato che dà fondamento ai suoi scritti, di ogni genere e con qualsivoglia destinatario.

Anche Asor Rosa, pur tentando di individuare tre livelli della produzione di Rodari, che a grandi linee corrispondono a tre fasi cronologicamente diverse, quella pedagogica-realistica essenzialmente in prosa, quella delle filastrocche e costruzioni poetiche e quella della fiaba, non può non constatare che sono «certo accomunati da una trama di relazioni profonde e continue, da un impianto complessivo anche molto unitario»; e ancora che un'operazione di questo tipo avrebbe «tutti i limiti e gli schematismi che operazioni del genere comportano» e infine sottolineando che questi livelli non si possono esaurire ciascuno in se stesso, «ma piuttosto tornando e

³⁷ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico; Realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 1998

ricorrendo a fasi alterne, a seconda dell'emergere e del riemergere d'interessi e curiosità predominanti». ³⁸

Si aggiunga, inoltre, che manca, nella pur vastissima produzione rodariana, un testo che spicchi sugli altri; si possono piuttosto individuare alcuni libri certamente meglio riusciti rispetto ad altri ma non uno di essi è entrato nella storia della letteratura come capolavoro assoluto dell'autore (a differenza del *Pinocchio* di Collodi per esempio). Motivo in più questo per considerare Rodari e la sua produzione nella loro totalità e nell'organica complessità.

Constatato il fatto che l'opera rodariana debba considerarsi come un *unicum*, capiterà che in questa analisi, per mera finalità pratica, si possa far ricorso a operazioni di discernimento e separazione della produzione in parti e filoni, in livelli e generi. Tale azione risulta alquanto utile per condurre uno studio più funzionale e preciso della lingua e dello stile dei suoi libri, anche se non crediamo possa risolversi nell'individuazione di due o più Rodari diversi. Invitiamo perciò il lettore a tener sempre presente questa indispensabile premessa.

³⁸ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, A.A.V.V., a cura di M. Argilli, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 10.

2

Biografia e produzione letteraria, un connubio inscindibile

È necessario partire dall'assunto per cui la lingua delle opere di Rodari e il moderno sistema di comunicazione linguistica dai lui sviluppato non sono frutto solo dei suoi studi e della sua carriera scolastica, ma nascono in prima istanza in due contesti di pratica concreta della scrittura e della lingua: l'attività giornalistica e l'adesione alla sinistra italiana e al PCI. Sono proprio queste due esperienze a incidere profondamente sulla sua poetica in generale, sui contenuti, sulle scelte ideali, sugli insegnamenti che propone, e probabilmente in modo ancor più profondo sulla semantica e nella veste formale dei suoi testi. Emergono, infatti, nello stile dell'autore tutti gli elementi tipici del giornalismo di sinistra che spiegano questo indissolubile rapporto tra Rodari scrittore per bambini e Rodari giornalista e militante del Pci. La sua esperienza come maestro, considerando che è durata la miseria di pochi anni, ha avuto un ruolo secondario nella formazione pedagogico-educativa dell'autore come scrittore di testi per fanciulli e nella creazione del suo personalissimo sistema-lingua.

Date queste premesse, appare indispensabile perciò, per comprendere fino in fondo le istanze che hanno influenzato profondamente l'autore, entrare nel mondo di Rodari, in particolare degli anni '50 e '60, studiandone gli aspetti biografici, le informazioni sulla sua vita professionale, gli scritti prodotti in quel periodo di vasta formazione culturale.

Gianni Rodari nasce il 23 ottobre 1920 a Omegna sul Lago d'Orta e lì frequenta le scuole fino a quando il padre, di professione fornaio, muore prematuramente (Rodari ha dieci anni) e la famiglia si trasferisce a Gavirate. «Tre esperienze sembrano essere fondamentali nell'infanzia di Rodari: l'ambiente, il padre, la religione.

La valle [Val Strona], per un bambino di Omegna quale io sono stato, tutto casa, scuola e oratorio, era un luogo di favole aeree...³⁹

Gli basta infatti guardarsi intorno, dal cortile di casa, soprattutto nell'Omegna di allora, per abbandonarsi a suggestioni fantastiche. Le poche cose che ricorderà dell'infanzia saranno infatti soprattutto fantasie solitarie».⁴⁰

A Gavirate, nel varesotto, vive dal 1930 al 1947, dove studia prima in seminario e quindi successivamente frequenta l'istituto Magistrale, diplomandosi nel 1937 e preparando da solo, in un anno, l'ultimo biennio di scuola. La vita di Rodari entra in una fase cruciale, fatta di profondi mutamenti e di prese di coscienza, anche nei confronti del fascismo e proprio nel suo periodo più caldo. Maturano così le sue prime convinzioni politiche.

Le prime critiche coscienti al fascismo le formulai nel 1936, durante la guerra in Abissinia e la proclamazione dell'impero. In quell'epoca i miei filosofi erano Nietzsche, Stirner e Schopenhauer e trovavo ridicolo l'impero. Ero molto influenzato da uno studente [Amedeo Marvelli] che patteggiava per il sistema parlamentare inglese, del quale però capivo assai poco. Nello stesso anno a scuola, nel corso di economia politica, mi imbattei nel corporativismo, che veniva presentato come sintesi del socialismo e liberalismo. Contemporaneamente divenni amico di giovani operai gaviratesi, con i quali mi accompagnavo la sera. In casa di questi conobbi uno «che era stato un comunista», il compagno Furega Francesco (muratore), della sezione di Gavirate, comunista nel 1921, che mi raccontò a suo modo la nascita del fascismo. Lessi in quel tempo una «vita di

³⁹ G. RODARI, *Ricordi e Fantasie fra Nigoggia e Mottarone*, in «Lo Strona», n. 4, 1979.

⁴⁰ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 6.

Lenin» (Ossendowski), una di Stalin, e l'autobiografia di Trotzki e la storia della Rivoluzione dello stesso Trotzki. Queste opere ebbero due risultati: quello di portarmi a criticare coscientemente il corporativismo e quello di farmi incuriosire sul marxismo come concezione del mondo. Dal '35 al '38 lessi alla Biblioteca Civica di Varese il cui direttore era rimasto un vecchio socialista: *Il Manifesto, Il 18 brumaio, Miseria della Filosofia* e altre opere di Marx in un volume di una edizione di Avanti 1911, il mio primo testo politico; *La donna e il socialismo* di Bebel, *Histoire du Socialisme* di Guesde, *Il Capitale* [...] Nel '38 con alcuni giovani di Gavirate [...] facemmo un gruppo che chiamammo «giovani comunisti». [...] Lo stesso esperimento ripetemmo nel 1941, anche con Gamberoni Delio, attualmente attivista della Federazione di Varese del Pci e Segretario della Sezione di Gavirate.⁴¹

Pare chiaro che la sua crescente simpatia verso il marxismo lo porta a prediligere strade socio-politiche laiche e distanti dagli ambienti conservatori della Chiesa. Se, infatti, nel 1935 Rodari aveva incominciato a militare nell'Azione Cattolica, ricoprendo anche la carica di presidente della sezione di Gavirate, già nel 1937 abbandona la presidenza e si allontana dall'associazione. Nello stesso anno inizia ad insegnare come maestro, essendo stato esentato dalla guerra per motivi di salute; vince la cattedra nel 1941 e si iscrive inevitabilmente al partito fascista "pur di tirare avanti". Durante la guerra muoiono i suoi amici e il fratello Cesare viene internato in un campo di concentramento in Germania nel settembre del '43.

È questo un periodo di profondi mutamenti nell'animo dello scrittore, di maturazione e di prese di posizione importanti. Si delinea in maniera sempre più netta, a causa delle esperienze biografiche, il suo spirito antimilitarista e pacifista che si esprimerà in svariate filastrocche e racconti in cui la guerra e tutto ciò che ne deriva verranno presentati come qualcosa di inutilmente nocivo per l'umanità intera. Si può dire che la sua indole pacifista si formi in questo periodo, certamente non per esperienze di guerra vissute in prima persona bensì per situazioni, come la morte degli

⁴¹ Tratto da M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 10.

amici o l'arresto del fratello, che inevitabilmente lo coinvolgono, emotivamente e personalmente.

Nasce la prima coscienza politica e sociale, l'attenzione nei confronti degli oppressi e il disgusto verso il fascismo. La sua adesione al marxismo non è semplicemente un vezzo giovanile, nasce da un coinvolgimento da parte di amici certo, ma si evolve e si avvale di uno studio profondo dei testi, dell'approfondimento mai saziante delle tematiche e degli ideali del comunismo che lo porteranno, appena dopo la guerra, ad iscriversi e militare nel Pci. È perciò adesione consapevole e decisa: Rodari su quelle istanze costruirà il proprio spirito politico e sociale, ma anche la sua personalità più profonda che si tradurrà nella letteratura per l'infanzia così come in molti altri ambiti in una dura critica verso i dogmi delle destre europee.

Nasce, infine, sempre in questo fecondo periodo della sua vita, la vicinanza nei confronti della scuola e dei bambini. La scelta del lavoro di maestro sembra essere stata compiuta in maniera quasi casuale, un lavoro come un altro per un Rodari ventenne che aveva per la testa di tutto eccetto i suoi allievi.

Dovevo essere un pessimo maestro, mal preparato al suo lavoro e avevo in mente di tutto, dalla linguistica indo-europea al marxismo (il cavalier Romussi, direttore della biblioteca civica di Varese, benché il ritratto del duce fosse in vista sopra la sua scrivania, mi consegnò senza batter ciglio qualsiasi libro di cui gli avessi fatto regolare richiesta); avevo in mente tutto fuorché la scuola. Forse, però, non sono stato un maestro noioso. Raccontavo ai bambini, un po' per simpatia un po' per voglia di giocare, storie senza il minimo riferimento alla realtà né al buonsenso, che inventavo servendomi delle «tecniche» promosse e insieme deprecate da Breton.⁴²

Indispensabile ci pare la precisazione di Argilli riguardo l'affermazione finale di Rodari sul suo rapporto con il Surrealismo francese: «senz'altro non sarà stato un maestro noioso, ma che già allora nelle storie che raccontava ai bambini usasse quelle tecniche è del tutto inattendibile. Più prove fanno infatti presumere che allora non

⁴² G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi editore, Torino 1973.

conosceva Breton né il surrealismo o, se li conosceva, non avevano alcuna influenza su di lui (e non l'avranno per molti anni ancora, neanche quando comincerà a scrivere per bambini). Del resto, le poesie che scrive in questo periodo non sono affatto sfiorate dall'esperienza surrealista.»⁴³

L'influenza di tale corrente si sentirà in maniera chiara nelle fasi successive della sua produzione, in particolare negli anni '60, e sarà un modello fondamentale per le costruzioni semantiche e in generale linguistiche adottate nelle sue filastrocche. Nelle prossime pagine affronteremo in maniera più approfondita l'aspetto.

Il primo approccio di Rodari alla scuola e ai bambini non è consapevole e sentito e perciò gli frutterà un'esperienza assolutamente marginale per lo sviluppo e la sua maturazione letteraria e nella costituzione del Rodari scrittore e letterato. Può, invece, aver parzialmente influito sulla sua abilità pedagogica, se non altro sulla capacità di creare una relazione profonda, durevole e autentica con i suoi piccoli allievi. Una prima palestra per la sua crescita di educatore, non di narratore per l'infanzia. Saranno piuttosto altre vicende biografiche a incidere effettivamente nella formazione letteraria dello scrittore, cioè il giornalismo e la militanza partitica, due entità a lungo rimaste inscindibili nella vita di Rodari.

Dopo la caduta del fascismo avviene l'incontro di Rodari col Partito Comunista Italiano e inizia il periodo di forte militanza e di impegno politico attivo a fianco dei partigiani e della sinistra italiana. Sono anni in cui Rodari dimentica il proprio mestiere di maestro per unirsi dell'azione diretta di contrasto all'occupazione nazi-fascista dell'Italia. Il suo spirito marxista si fa così più saldo e rinvigorito, i suoi ideali si forgiavano sotto l'egida dei valori della sinistra, anche i più radicale.

Nel dicembre del 1943 viene richiamato alle armi dalla Repubblica Sociale Italiana, ma già nel maggio del 1944, trovati dei collegamenti, getta l'uniforme ed entra nella clandestinità. In questo periodo viene operato di appendicite sotto falso nome. Nel 1944 si iscrive al Pci e fino al 25 aprile 1945 vive alla macchia, a Regosella

⁴³ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 12.

(Saronno), appartenendo al Battaglione Bartolomeo Bai, della 121° Brigata, sezione di Gavirate.

Alla fine della guerra acquista sempre più considerazione tra gli iscritti al Pci per cui viene delegato al V Congresso nazionale del partito, che si tiene a Roma dal 29 dicembre al 5 gennaio 1946.⁴⁴

[...] Dopo la liberazione sono stato ispettore di zona per l'organizzazione della Federazione di Varese, responsabile della Commissione Giovanile di Federazione, poi di quella di Stampa e propaganda e direttore del settimanale della Federazione «L'Ordine Nuovo» e membro della segreteria della Federazione...⁴⁵

È questo certamente il secondo momento fondamentale della maturazione di Rodari come uomo e scrittore per l'infanzia, dopo quello precedentemente analizzato di presa di coscienza politica, filo-marxista e pacifista, e di contatto con la scuola e i bambini. Infatti, l'incarico di dirigere L'Ordine Nuovo, periodico della Federazione varesina del Pci, gli fa scoprire la sua vocazione giornalistica, mestiere che lo accompagnerà nei decenni successivi.

Sempre in questo periodo cresce il suo interesse letterario e si palesa gradualmente la sua indole di scrittore. Nel 1946, con lo pseudonimo di Francesco Aricocchi (il suo secondo nome e il cognome della madre) pubblica su «La prealpina» alcune *Leggende della nostra terra*, trascrizione di storie popolari; su «L'Ordine Nuovo» la poesia *L'Amico de l'Unità*⁴⁶, due racconti, *Il bacio* e *La signora Bibiana*,

⁴⁴ Cfr. M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, pp. 14-15.

⁴⁵ Su Rodari funzionario della Federazione di Varese e direttore de «L'Ordine Nuovo», cfr. Ambrogio Vaghi, *Quel giovane comunista di Varese con tante idee*, in «L'Ordine Nuovo», periodico della Federazione varesina del Pci, n. 3, 1980.

⁴⁶ «L'amico de l'Unità

Una sera di sabato il treno / uscì da un temporale / corse a lungo tra basse tettoie di mattoni, / un operaio con spalle di montagna / lesse forte ai compagni dal giornale, / udì l'antica signora decaduta / nello strettissimo collo di pizzo, / l'uomo torvo seduto a covare il suo posto / come un uovo d'oro. // L'operaio con spalle di montagna / schiacciava allegramente una valigia, / lesse a lungo negli occhi dei compagni / che i pesci giravano armoniosi / gridando i loro nomi festivi, / giravano i temporali / lentamente sui dischi del cielo, / e il treno sempre libero, sempre sul punto / di sfuggire fischiò, mandò vapore. // E l'operaio chiuse il suo giornale, / chiuse le larghe spalle di montagna, / disse "quel

chiaramente suggestionati dal realismo magico di Massimo Bontempelli, e nel 1947, a puntate, la traduzione dell'opera di Bertolt Brecht, *La linea politica*, compiuta insieme a Giuliano Carta.⁴⁷ L'esperienza letteraria è ancora acerba, il suo stile marcatamente prosastico e molto distante da quello delle *Filastrocche in cielo e in terra*. Il suo estro poetico e la sua lingua paiono irriconoscibili e si possono ascrivere a una fase ancora embrionale. Nonostante tutto, è un periodo della vita di Rodari che produce in lui importanti mutamenti; lo scrittore matura la scelta di dedicarsi al giornalismo come mestiere e la produzione letteraria inizia a fare capolino nella sua vita professionale.

Nel marzo del 1947 la sua carriera giornalista evolve ulteriormente. Lascia la direzione dell'«Ordine Nuovo», dopo essere stato chiamato a «l'Unità» di Milano, dapprima come cronista, poi come vicecapocronista e inviato speciale, alternando servizi di cronaca e politici.

È il vero momento di svolta nella sua vicenda biografica, letto dal nostro punto di vista di letteratura per l'infanzia e del sistema-lingua rodariano che ne consegue. Rodari «lavora in cronaca, allegro, pronto alla battuta, con quel viso da ragazzo, un ciuffo di capelli renitenti al pettine, sempre sugli occhi pungenti e arguti. Quando lui è presente, in cronaca è spettacolo: fa discorsi o recita in vari dialetti, imita o fa il verso a questo o a quello: improvvisa originali e divertenti filastrocche che talvolta si ritrovano scritte qua e là sui tavoli o sui muri⁴⁸.»

Giunto nella grande città, superate le timidezze e l'inevitabile periodo di adattamento, Rodari è sicuro di sé e viaggia spedito nella realizzazione della scelta di vita da lui ormai effettuata: essere giornalista del Pci. All'interno di questo mondo egli però inizia a ritagliarsi spazi di svago letterario che vengono dedicati alla scrittura per bambini. È una letteratura occasionale, che nasce indipendentemente dalla sua volontà e che segna una svolta fondamentale nella sua vita. Inizia a farsi strada la terza

giorno leggevo l'Unità / la traccia della volpe sulla neve e / la pista silenziosa dei ladri di legna, / ma sul ponte / subito dai moschetti luccicò / il sole di ogni sabato uscito / dai pini nebbiosi. Se il cuore mi batteva? // E l'operaio chiuse il suo giornale, / si levò, salutò, lo rivedemmo / a un passaggio a livello, / dalla tasca sporgeva l'Unità, / curvò le buone spalle di montagna / l'operaio che azzurro se ne va (1946)»

⁴⁷ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 15.

⁴⁸ F. GAMBETTI, *La grande illusione*, Mursia, 1976, p. 85.

sua presa di coscienza, quelle letteraria e artistica, che lo condurrà, anni dopo, a rinunciare definitivamente al giornalismo militante di partito per dedicarsi alla letteratura per bambini e a un giornalismo non schierato politicamente.

È noto l'episodio che lo porta nel 1949 a scrivere per la prima volta qualcosa per bambini.

Redattore capo era Fidia Gambetti, e fu lui a invitarmi a scrivere qualche pezzo allegro, divertente, per il giornale della domenica. Doveva essere una specie di angolo umoristico. Io feci le mie prove e il risultato, lì per lì, mi parve sconsolante: le mie storie parevano piuttosto adatte ai bambini che agli adulti. O forse erano quel tipo di storie che gli adulti leggono, e ci si divertono, ma per non confessare che le hanno lette volentieri dicono: «Ma queste sono storie per bambini!» Gambetti e Ulisse (Davide Lajolo, che era il direttore dell'«Unità» milanese) decisero che la domenica il giornale avrebbe pubblicato un angolo per i bambini, curato da me. In quell'angolo pubblicai le prime filastrocche, fatte un po' per ischerzo. Le filastrocche piacquero. Cominciarono a scrivermi mamme e bambini, per chiedermene altre «Fanne una per il mio papà che è tramviere», «Fanne una per il mio bambino che abita in uno scantinato». Io facevo queste filastrocche e firmavo «Lino Picco». E per un paio di anni andai avanti così senza pensarci troppo.⁴⁹

Il suo centro di gravità rimane sempre, come avveniva per molti giovani dopo l'esperienza della resistenza, l'impegno politico e culturale all'interno del Pci. In maniera involontaria però il suo percorso giornalistico sta mutando direzione e già in questo periodo collabora anche con una rubrica per bambini all'interno di «Vie Nuove», il settimanale diretto da Luigi Longo.

Nel 1950, il Pci decide di pubblicare un periodico rivolto ai bambini per affiancare la costituzione dell'Associazione Pionieri d'Italia (Api). L'unico giornalista che ha

⁴⁹ *Gianni Rodari racconta come diventò scrittore. Storia delle mie storie.* («Il pioniere dell'Unità»), inserto dell'«Unità», 4 marzo 1965. Cfr. anche *Esercizi di fantasia* cit., pp. 85-86.

dimostrato di saper scrivere per ragazzi viene designato per impostare e dirigere, insieme a Dina Rinaldi, il «Pioniere», il cui primo numero esce il 10 settembre 1950.

È per lui un incarico di partito come un altro e non si può dire che ne sia molto entusiasta: «In principio non volevo proprio saperne, ma in quei tempi eravamo tutti molto disponibili».⁵⁰ Rodari è perciò costretto a trasferirsi a Roma e a vivere come può in una pensione. Proprio la scoperta della città, le ricerche, le passeggiate gli forniscono i materiali che userà nei suoi racconti realistici, quasi tutti ambientati nella capitale, nei quali anche la cadenza dialogica dei protagonisti è tipicamente romana; tutti aspetti che approfondiremo nei capitoli successivi.

È solo quando assume la direzione del settimanale, cioè dal settembre del '50 fino al '53, che Rodari inizia a occuparsi professionalmente di scrittura per l'infanzia e scopre la vena di narratore per ragazzi, anche se non è ancora convinto di intraprendere questa strada professionale in maniera definitiva. I suoi due primi libri, infatti, non nascono dalla sua specifica volontà.

Il libro delle filastrocche raccoglie quelle già pubblicate sull'«Unità» di Milano e su «Vie Nuove».

Prima che me ne fossi reso conto, ne avevo messo insieme un buon numero. Io non le avevo nemmeno ritagliate dal giornale. Quando nacque (a Dina Rinaldi, con la quale ero passato a dirigere il «Pioniere») l'idea di farne un libretto, dovetti pensare un po' a metterle insieme. Si chiamò *Il libro delle filastrocche*, ed ebbe abbastanza fortuna... Intanto avevo preso sempre più sul serio il mio nuovo lavoro. Non l'avevo scelto, mi era capitato, avevo un po' buttato per aria i miei programmi; ma giacché mi ci trovavo, valeva la pena di farlo bene, il meglio possibile⁵¹.

Il romanzo di Cipollino nasce invece dal grande successo che il personaggio aveva sul «Pioniere», dove appariva settimanalmente su tavole illustrate. Anche in questo caso l'opera di Rodari è più indotta da agenti esterni che stimolata da

⁵⁰ Citato nella nota introduttiva a *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, 1972, p. VII.

⁵¹ *Gianni Rodari racconta come diventò scrittore. Storia delle mie storie*. («Il pioniere dell'Unità»), inserto dell'«Unità», 4 marzo 1965. Cfr. anche *Esercizi di fantasia* cit.

un'iniziativa personale e ciò dimostra ulteriormente che lo scrittore sente questo suo impegno lavorativo come una momentanea deviazione dalla rotta della sua carriera giornalistico-politica. Rodari si impegna, certo, ma i suoi ideali sociali e culturali lo spingono a progetti più distanti; probabilmente lui stesso, in questo periodo, considerava la letteratura per l'infanzia un'esperienza secondaria e di svago rispetto al ruolo di cronista dell'Unità e ai grandi temi che doveva affrontare al giornale; una materia sicuramente più impegnata che occupava a livello nazionale le assemblee di partito, i comizi nelle piazze, le discussioni dell'opinione pubblica.

Appare allora chiaro che il processo che ha portato lo scrittore a diventare autore di professione di letteratura per l'infanzia non è stato rapido e repentino, ma lento e graduale, seguendo passaggi progressivi e mai del tutto volontari. L'impressione è che questo sviluppo progressivo gli venga sempre imposto da agenti esterni o dall'alto, dai dirigenti di partito, e che finora non sia mai veramente da lui apprezzato e sentito come qualcosa di gradito e definitivo. Lo stesso Argilli in «Gianni Rodari, una biografia» sottolinea infatti come «malgrado il successo che i suoi primi libri hanno avuto tra il pubblico della ristretta rete distributiva delle edizioni del Pci sia notevole, e addirittura trionfale quello riscosso dalle traduzioni in Urss, Rodari è ben lieto di tornare a un più impegnativo lavoro politico-giornalistico, quando alla fine del 1953 viene incaricato di dirigere il nuovo settimanale della Figc, «Avanguardia», l'organo nazionale dell'allora fortissima Federazione giovanile comunista, mezzo milione di iscritti, dal cui vivaio il partito preleva i suoi futuri dirigenti».⁵²

Nel frattempo, si è sposato con Maria Teresa Ferretti e cerca di ricondurre la sua carriera professionale sui binari dell'impiego come giornalista politico e di partito. Ma è proprio in questo frangente, in cui è direttore dell'«Avanguardia» e poi dell'«Unità», che nasce in lui una forte insofferenza verso quegli ambienti. Il lavoro di dirigente politico e di giornalista di partito inizia a stargli stretto e matura in lui un certo disagio nei confronti delle logiche di partito e verso alcuni componenti e intellettuali

⁵² M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 19.

del Pci. «Rodari inoltre acquisisce un'immediata e piena consapevolezza antistalinista»⁵³ che lo porterà a scontrarsi con alcune fasce del suo schieramento politico. Dopo la chiusura di «Avanguardia» lavora dal '56 al '58 come inviato per l'«Unità» ma non abbandona mai la collaborazione con il «Pioniere» e continua a pubblicare altri testi per i giovani lettori delle testate del partito. Il 1° dicembre 1958 si trasferisce a «Paese sera» e così «si realizza la scelta che contrassegnerà tutta la sua vita: affiancare al lavoro di scrittore per l'infanzia quello di un giornalismo chiaramente politico, ma non partitico.»⁵⁴

Tutta la sua produzione letteraria degli anni '50 viene completamente ignorata dalla critica ufficiale e si diffonde solo nel ristretto pubblico di sinistra raggiunto dalle pubblicazioni di partito, fino a quando, alla fine del 1959 firma con Einaudi un contratto per due libri. È un altro momento di svolta nella sua vita: l'anno successivo escono le *Filastrocche in cielo e in terra* e la sua notorietà di scrittore inizia a diffondersi in tutta Italia. Rodari finalmente comincia ad affermarsi come autore per bambini e comprende che quella può diventare la sua seconda strada professionale. È la presa di coscienza letteraria definitiva, seppur assolutamente inaspettata.

Caro Einaudi,

ho ricevuto le «filastrocche» e tocco il cielo con tutte e dieci le dita. Devo proprio dirle grazie dell'edizione bellissima, molto più bella di come potevo aspettarmela. Il libro rallegra piccoli e grandi solo a sfogliarlo e ispira una gran simpatia, credo di poterlo dire come se si trattasse di un libro di un altro. In famiglia mi guardano e trattano con accresciuto rispetto, e per la prima volta posso chiudere la porta del mio studio (anche se ci vado a leggere un libro giallo). Insomma ho ricevuto i calzoni lunghi: se ha dei nemici, disponga di me.

«È l'inizio di un fitto carteggio, nutrito di stima e simpatie reciproche. A Giulio Einaudi si rivolgerà appellandolo: Sire, Dear Sir, Caro padrone, Caro Colonnello, Monsignore, ecc. Tutta la corrispondenza con Einaudi e vari redattori della casa

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Ivi p. 20.

editrice è uno scintillio di umorismo, di preziose citazioni giocate con ironica disinvoltura, e costituisce una preziosa fonte di informazione sui suoi progetti di lavoro e sul significato che attribuiva ai suoi libri.»⁵⁵

Rodari capisce dunque che la carriera di scrittore per ragazzi può diventare finalmente la sua professione, il successo è indiscutibile, la capacità di toccare corde che nella storia della letteratura per l'infanzia non erano mai state toccate è fin da subito lampante. La scrittura è certamente più matura, le sue filastrocche sono più fresche, agili e pedagogicamente efficaci. Le influenze dotte si scorgono distintamente, in particolar modo quella del surrealismo francese e del *nonsense* inglese.

È certamente rinfrancato anche dal punto di vista economico, sebbene neppure il successo ottenuto con le edizioni Einaudi lo liberi da una situazione finanziaria precaria, come dimostrano le numerose lettere che invia alla casa editrice e ai suoi collaboratori per sollecitare pagamenti, richiedere anticipi, pur non abbandonando mai lo stile brioso e giocoso che caratterizza tutti i suoi scritti. Che scriva lettere al suo editore o che scriva filastrocche rivolte a un pubblico di giovani lettori, il filo rosso rimane quello di una lingua vivace, contraddistinta da battute argute, giochi linguistici e rimandi scherzosi.

Caro don Giulio, [...] spero di poter ricevere presto il rimanente dell'anticipo (ho avuto 250 000 lire). Non mi perito di dire che contavo su quel rimanente per le ferie. Comunque non mi appello al giure ecc. ecc., ma solo all'amicizia: pensare ai miei figlioletto che chiedono pane, mare e Jugoslavia...

(lettera a Giulio Einaudi del giugno '61)

Ancora, questa volta all'Amministrazione, in data 12 settembre 1968:

Nel giugno scorso, sottoposta a tortura alla presenza di un cardinale di Santa Chiesa, codesta amministrazione confessò di dovermi un assegno riparatorio di

⁵⁵ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 21.

cinquecentomila, i sensi della più profonda costrizione e l'impegno penitenziale di mandarmi duecentomila lire al mese. Debbo prendere nota che nel calendario di Codesta (sempre Amministrazione) il mese di luglio e il mese di agosto non esistono. Adesso siamo a settembre. Presto sarete in ritardo di tre mesi. Non vi spaventano le fiamme dell'inferno? Non vi commuove il pianto delle mie vedove e dei miei orfani? Guardate che l'enciclica vietava l'uso della pillola, non degli assegni: non confondiamo il diavolo con l'acqua santa e Malthus con il Governatore Carli.

A Filippo Santoni de Sio, il 12 giugno 1973:

Quanto ai 3 testoni e rotti di cui risuldo tuttora creditore, io consiglierai:

- Uno entro la fine di giugno, per consolarmi dell'atroce morte della mia gatta, dopo un inutile parto-taglio cesareo;
- Il resto al piccolo trotto e senza interessi (500 al mese?).

Insomma, le fragilità economiche saranno il *leitmotiv* dei carteggi con la casa editrice in questo periodo, ancor più dopo che Rodari si è imbarcato nell'impegnativa ristrutturazione di una casa in campagna. Nonostante tratti dunque di temi quantomeno delicati, il nostro non perde mai la sua vena giullaresca e scherzosa, tanto che queste brevi lettere possono essere considerate, come spesso i filologi amano fare, un importante vestigia del suo stile e della sua poetica. Contengono non solo elementi interessanti di carattere biografico, ma anche esempi tra i più autentici della sua lingua.

Ne ricaviamo degli aspetti illuminanti sul suo modo di condensare contesti realistici ed elementi prodotti dalla sua attitudine fantastica, sulla capacità di costruire storie semplicemente accostando parole dai campi semantici distanti, sulla sua ironia pungente ed efficacissima. Nelle varie lettere facciamo conoscenza del suo gatto da poco defunto, compaiono la Santa Chiesa e i cardinali, vengono menzionate le ferie al mare, la sua "casina" in costruzione e Italo Calvino; il tutto accanto ai discorsi logistico-economici sui debiti, gli anticipi, la pubblicazione dei libri ecc. Non una burchiellesca

accozzaglia di oggetti e contesti apparentemente distanti, ma un gioco costruito di brillante e arguta ironia tramite accostamenti arditi ma efficacissimi di livelli semantici apparentemente lontani e fantasiosi. Ciò avviene, ad esempio, nella lettera sopracitata in cui l'amministrazione della casa editrice Einaudi viene sottoposta a tortura dalla Santa Chiesa per garantire a Rodari il pagamento dell'assegno.

Le preoccupazioni economiche comunque vanno via via diminuendo fino a scomparire grazie alle sue innumerevoli collaborazioni, alle varie pubblicazioni e alla fortuna che ebbero i suoi libri all'estero con conseguenti traduzioni e diritti d'autore esercitati a vario livello.

Negli anni '60 maturano i suoi interessi pedagogici e la sua attenzione nei confronti dell'istituzione scolastica. Partecipa al Movimento di cooperazione educativa, «che vede in lui l'espressione letteraria più consona ai suoi principi», e incomincia, su stimolo dello stesso movimento, a tenere conferenze, seminari, incontri con le scolaresche. Queste occasioni di contatto diretto con gli scolari, di riflessione e di studio sistematico della propria poetica e della propria impostazione pedagogica, gli permetteranno di affinare le tecniche educative e di stimolazione della fantasia infantile che confluiranno nella *Grammatica della fantasia*. È l'unica opera teorica di Rodari, che però non è impostata per essere un "Artusi delle storie" ma, come dice l'autore stesso nel testo, un utile ed efficace strumento «a chi crede che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione può avere la parola.»⁵⁶

Dal 1966 al '69 Rodari non pubblica libri, limitandosi a un'intensa attività di collaborazioni. Questi tre anni di stasi creativa marcano un significativo punto di stacco nella sua parabola di scrittore. Sono anni segnati da un lungo esaurimento nervoso e da disturbi epatici, ai quali si accompagna un periodo di crisi nella professione di giornalista. Il suo impiego a «Paese sera» non lo stimola più, si sente oramai svuotato

⁵⁶ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1960.

dell'entusiasmo giovanile che lo aveva spinto verso quel mondo.⁵⁷ Ma non solo, inizia a chiudersi sempre più in sé stesso e a disdegnare il lavoro in redazione al giornale.

A rimotivarlo giunge l'assegnazione nel 1970 del premio Andersen, Massimo riconoscimento della letteratura per l'infanzia. Aumentano così le traduzioni internazionali e, rinfrancato, ricomincia a pubblicare per Einaudi. Del 1973 è il capolavoro pedagogico *Grammatica della fantasia*. Le edizioni dei suoi libri sono svariate, moltissimi i suoi testi di fiabe e di filastrocche che escono in questo periodo, la sua notorietà in Italia è vasta.

Ma dal 1977 incomincia un nuovo periodo di crisi, questa volta nettamente più grave, che colpisce sia la sua psiche che il suo fisico. Il lavoro a «Paese sera», come dichiara lui stesso, gli provoca oramai addirittura la nausea, tanto che è sempre più nervoso e stanco, fino a che, dopo svariati viaggi in Urss, dovrà operarsi per una vena occlusa alla gamba sinistra. Durante l'operazione viene scoperto un aneurisma che gli sarà fatale. Gianni Rodari muore tre giorni dopo l'operazione, il 14 aprile 1980, a cinquantanove anni.

Ai fini del nostro studio va rilevato come l'ambiente scolastico abbia inciso relativamente poco sulla maturazione letteraria dell'autore. Certamente i primi approcci con questo mondo sono avvenuti prematuramente, dopo il diploma come maestro, ma, come già affermato, essi hanno inciso secondariamente sulla formazione letteraria dello scrittore. Solo in età più tarda, nei pieni anni '60, quando cioè l'artista Rodari è pressoché formato, egli entra in contatto sistematico con la scuola ed è invitato a tenere conferenze e lezioni a giovani studenti di tutta Italia.

Pertanto, il suo sistema-lingua e il suo stile letterario devono i propri fondamenti ad altri due contesti: il giornalismo e l'impegno nel Pci. Il capitolo sulla biografia di Rodari vuole mettere in luce proprio la centralità di queste esperienze, centralità che si ricava spontaneamente dallo studio della sua vivace esistenza.

⁵⁷ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990.

Il capitolo successivo è finalizzato a dimostrare, attraverso esempi e una lettura concreta e contestuale dei testi, come i vari aspetti biografici abbiano influenzato l'autore e il suo modo di scrivere. Giornalismo e Pci in primis, scuola e vita romana in seconda battuta, non sono semplicemente momenti più o meno rilevanti nella formazione di Gianni Rodari come uomo, ma indubbiamente hanno costruito tassello dopo tassello il Gianni Rodari scrittore.

3

Il marxismo e l'esperienza nel Pci nell'opera rodariana

Le prime filastrocche che Rodari compone e pubblica nei vari quotidiani sono caratterizzate da una pressante presenza dell'ideologia marxista che egli ha coltivato, come abbiamo visto, nelle sue letture giovanili e quindi come dirigente del Pci. «Rodari è il primo scrittore per l'infanzia italiano a esprimere poeticamente il vissuto quotidiano delle masse popolari, venute alla ribalta con il movimento operaio che irrompe nel paese dopo la Liberazione»⁵⁸.

In questa prima produzione (quella delle pubblicazioni su l'«Unità» e poi sul «Pioniere» e delle due raccolte *Il libro di filastrocche*, 1950, e *Il treno delle filastrocche*, 1952), non ancora “rodariana” nel senso più completo del termine ma ancora ad uno stadio precedente, si riscontra uno stile già perfettamente adeguato alla cadenza cantilenata delle filastrocche popolari e all'uso della rima baciata; mancano però completamente i giochi linguistici e fonici, i rimandi, le parodie, gli accostamenti improbabili e in generale la lingua e la forma appaiono più semplici e occasionali, meno sottoposte a scelte letterarie e fini pedagogici precisi. Bisogna sottolineare comunque che l'autore è in una fase di profonda sperimentazione espressiva e tematica, per cui in questo periodo iniziale, circoscrivibile tra il 1949 e il 1955, anche gli esiti sono molto differenti. Si passa da testi ancora acerbi, caratterizzati da uno stile e una lingua poco frizzanti e piuttosto macchinosi, ad altri già parzialmente confezionati in una forma

⁵⁸ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 61.

piacevolmente riuscita, riconoscibile come “rodariana”, pur mancante di molti elementi della produzione più matura: le tecniche surrealiste e del *nonsense* prima di tutto.

In questo periodo l'autore spazia in un vasto orizzonte tematico, in cui la fantasia si diffonde, pur non in maniera così totalizzante come invece avverrà nella produzione degli anni '60. È invece presente una forte spinta realistica di rappresentazione effettiva della realtà, ripulita dai mascheramenti ottocenteschi e dai toni moralistici.

«Rodari è organico al partito, uno dei suoi intellettuali organici e [...] anche sul piano estetico [...] è fortemente (ma non del tutto) allineato»⁵⁹.

Sull'onda della Resistenza e delle lotte sociali dell'immediato dopoguerra, la poesia si empie di argomenti fino ad allora tabù come la condizione infantile, la quotidianità della vita familiare, il mondo del lavoro, la società a livello popolare, l'umanità vista in chiave pacifista e internazionalista, ma anche di nuovi soggetti e immagini che rimandano a un'Italia che si sta costruendo sulle macerie del fascismo e sulle fondamenta della Resistenza: le sirene delle fabbriche, gli odori e colori dei mestieri, i viaggi per tutta la penisola, il mondo del lavoro e i lavoratori, la realtà quotidiana. Nuovi personaggi «entrano così da protagonisti nella nostra letteratura, appaiono in chiave caricaturale antagonisti che impersonano reali antagonismi di classe, si evidenziano netti confronti di valori morali e sociali – naturalmente espressi in una lirica trasfigurazione fantastica. [...] Rodari, dunque, fa specchiare i lettori nelle fantasie e nei sentimenti della vita vera – e tutto questo espresso con la grazia del sorriso, a volte con soffusa melanconia, ma sempre con razionale ottimismo».⁶⁰

È un Rodari «critico della società», che costruisce un «appassionante, commovente, avvertito caleidoscopio sociale e politico»⁶¹ ma che è anche aderente ai

⁵⁹ F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in *Gianni Rodari e La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, AA.VV., Edizioni Del Cerro, Pisa 2002, p. 12.

⁶⁰ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 61.

⁶¹ M. ARGILLI, a cura di F. Ghilardi, *Il favoloso Gianni: Rodari nella scuola e nella cultura italiana*, Nuova Guaraldi, Firenze 1982, p. 24.

fatti reali e non «propone grandi fantasie di liberazione» o «progetti, e utopie di società diverse, metafore critiche di realtà complesse»⁶².

«Un Rodari più *totus politicus* e, appunto, organico all'elaborazione culturale del Partito Comunista Italiano»⁶³.

I testi che appaiono su «Vie Nuove» o su l'«Unità» sono spesso farciti di temi politicamente schierati, che paiono quasi volersi allineare ad una sorta di propaganda di partito, attraverso l'utilizzo di lessemi tipici del comunismo. L'influenza tematica e linguistica, dovuta al ruolo che Rodari ricopre all'interno del Pci, è netta e facilmente riscontrabile anche a una veloce lettura di qualche filastrocca. Eccone qualcuna tratta da «La domenica dei piccoli», rubrica presente su l'«Unità» di Milano da marzo del '49 a febbraio del '50, in cui Rodari si firma con lo pseudonimo Lino Picco.

Le due bandiere, 24 giugno 1949.

Filastrocca della bandiera,
i briganti ce l'hanno nera,
di briganti la gente è stanca,
chi ha paura ce l'ha bianca.
Gli americani ce l'hanno a stelle
Ma due sono le più belle:
una è quella degli italiani,
il tricolore dei partigiani;
l'altra invece è tutta rossa:
partigiani alla riscossa.

Filastrocca in tutte le lingue, 21 agosto 1949

Filastrocca dimmi «sì»,
in francese dimmi «oui»,

⁶² Ibidem, p. 27.

⁶³ F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in *Gianni Rodari e La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, AA.VV., Edizioni Del Cerro, Pisa 2002, p. 13.

in tedesco dimmi «ja»,
ed in russo dimmi «da».
Ogni uccello ha la sua canzone,
ha la sua lingua ogni nazione.
Ma le voci del lavoro
fan dappertutto lo stesso coro:
senti la falce e il rastrello,
il piccone ed il martello,
dal mattino fino alla sera,
di qua e di là dalla frontiera,
in tutte le lingue della terra
cantano insieme «PACE NON GUERRA».

Non per tutti è Natale, 25 dicembre 1949.

Filastrocca, perché sei mesta?
Non per tutti Natale è festa.
C'è un bimbo rimasto senza doni
che si succhia i lacrimoni.
C'è una vecchietta sola soletta
che trema di freddo nella stanzetta
e non ha soldi per il carbone.
C'è un innocente nella prigione.
Vi sono case senza papà:
è uscito un mattino e non tornerà.
È uscito e non è andato alla guerra,
ma con la zappa a zappare la terra:
è andato sul campo e non è tornato,
con il mitra l'hanno ammazzato.
Il buon Natale soltanto sarà
Quando nessuno pianger dovrà.

Il primo testo è carico di trionfalismi: vengono enumerate una serie di bandiere di colori diversi, fino a quando, nel finale, sono esposte le due bandiere più belle: il tricolore italiano, che viene associato ai partigiani, sottolineando il fatto che non si tratta della bandiera monarchica effigiante lo stemma dei Savoia ma di quella repubblicana, semplicemente verde, bianca e rossa; la bandiera tutta rossa del comunismo, che invita gli italiani alla riscossa (riprendendo anche direttamente il canto popolare "Bandiera rossa"). Il binomio bandiera nera-briganti richiama inevitabilmente il colore delle camicie fasciste, mentre i binomi tricolore-partigiani, ma soprattutto bandiera rossa-riscossa celebrano con forza il comunismo. Sono lessemi semanticamente marcati dal punto di vista politico.

Il ritmo è quello cadenzato a rime bacciate, tipico delle cantilene e delle filastrocche popolari. In questo particolare contesto produce un movimento fonico da marcia che mette in risalto ancor più i due versi finali. Bisogna però ammettere che non si tratta di una scelta rimica specifica in quanto sarà caratteristica di tutta la produzione di Rodari, anche del periodo successivo. Interessante invece osservare come il ritmo dei primi quattro versi, che potremmo definire incipitari, produca un effetto di monotonia cadenzata. Si tratta infatti di quattro novenari con cadenza trocaica e perciò con accento di 1° 3° 5° 8° sillaba. È una scelta metrica inusuale⁶⁴, che in poesia è davvero rara: il novenario trocaico infatti lo si trova solo dall'Ottocento nei *Canti di Castelvecchio* di Pascoli e poi nella poesia novecentesca. In tal caso, oltre a dare un ritmo di marcia alla prima parte della filastrocca, dona anche una certa coesione alla quartina introduttiva che si presenta quindi come un tutt'uno dal punto di vista metrico. Nei versi successivi il ritmo muta e si basa principalmente sul decasillabo⁶⁵ (vv. 5,7,8,9), al verso 6 però torna a riprodurre la cadenza dei novenari: il verso è un ottonario ma presenta gli accenti in 1°, 3°, 5° e 7° sillaba, riprendendo così lo stesso ritmo della quartina iniziale. È un primo indizio, nei capitoli successivi ne

⁶⁴ Dante nel *De Vulgari Eloquentia* mette al bando il novenario, bollandolo come un trisillabo triplicato, che «perciò o non fu mai in auge o venne a noia e cadde in disuso».

⁶⁵ Interessante il fatto che l'ultimo verso sia un endecasillabo, il metro italiano per eccellenza e ben poco usato da Rodari che scrive filastrocche.

vedremo altri, che ci mostra come Rodari prediliga basarsi sugli accenti forti di verso piuttosto che sul numero di sillabe. La sua è una metrica accentuativa.

È chiaro come già in questa parte della sua produzione, ancora palesemente acerba, questo gioco metrico di *variatio* e successiva ripresa sia certamente voluto: il ritmo accentuativo deriva dalla poesia popolare in tutte le sue forme. Possiamo affermare che l'effetto ritmico è certamente riuscito, proprio dove la semantica e il lessico lasciano a desiderare.

Della seconda filastrocca ci preme sottolineare tre aspetti. Il primo è, ancora una volta, l'inserimento di un lessico di stampo comunista; parole che accanto al loro significato realistico, ancorato cioè al mondo del lavoro contadino, artigianale e operaio, rimandano direttamente ai "simboli rossi". Mi riferisco alla *falce* e al *martello* dei versi 9 e 10, i quali sono oltretutto costruiti in forma chiasmica e contrapposti al binomio *rastrello-piccone*, due termini non politicamente marcati. All'interno del tema generale del componimento, l'autore introduce quindi parole che rimandano a uno schieramento politico ben preciso, anche in questo caso potremmo dire con una lieve finalità propagandistica.

Il secondo aspetto riguarda questa volta l'argomento generale della filastrocca: il pacifismo. È un tema tanto caro a Rodari, presente fin dai suoi primi componimenti, questo ne è un esempio, e che non abbandonerà più. Se i toni politici verranno via via cassati o mitigati nei testi seguenti delle Edizioni Einaudi, persisteranno invece molti contenuti esistenti già in questa letteratura embrionale. Il pacifismo e la non violenza saranno al centro di molta produzione dello scrittore di Omegna.

Infine, in breve, è interessante notare che, come nel componimento precedente, anche in *Filastrocca in tutte le lingue* la prima quartina è costruita in maniera molto coesa, e nel ritmo e nelle rime e nella struttura sintattica, oltre che chiaramente nel contenuto.

In *Non per tutti è Natale* appare evidente fin da subito il lacrimevole patetismo in stile deamicisiano che contraddistingue il testo. Il bimbo senza regali che succhia le

sue lacrime al posto delle caramelle, una povera vecchietta che vive al freddo perché non ha soldi per il carbone, un innocente nella prigione. Quando poi Rodari racconta di un padre di famiglia contadino che è stato ucciso mentre zappava la sua terra (da soldati?), ricollegandosi a fatti di cronaca comuni e per mezzo di una descrizione realistica e non ideologizzata, il suo registro passa da patetico a polemico, ma ormai la piega della filastrocca è presa.

Ad abbassare ulteriormente il tono e anche la qualità del componimento, si aggiungono la sintassi molto semplice e le rime desinenziali, presenti in buon numero, che sono rime certamente più "facili": *soletta-stanzetta, tonerà-sarà-dovrà, tornato-ammazzato*.

Insomma, non una delle filastrocche meglio riuscite a Rodari.

Per tutti i diversi motivi sopra espressi, questi tre componimenti verranno scartati dallo scrittore e non saranno inseriti nel *Libro delle Filastrocche*, che invece accoglierà altri testi meglio riusciti tra quelli pubblicati nella rubrica «La domenica dei piccoli» dell'«Unità», in numero di diciotto, con varianti minime e puramente formali dal giornale al volume.

Appare evidente, considerando tutti i testi poetici apparsi su l'«Unità», e anche su «Vie nuove», lo stacco qualitativo fra quelli ripresi nella pubblicazione in libro e quelli tralasciati, e soprattutto l'eliminazione di toni e temi politici o polemici sfasati rispetto a un pubblico infantile. È la dimostrazione di come Rodari, costretto a improvvisarsi novellatore e poeta per l'infanzia, lavori a inventarsi e precisare sul campo il suo ambito espressivo. «Nelle sue prime esplorazioni del campo narrativo infantile, filastrocca, racconto, fiaba, cronaca d'attualità, polemica e propaganda politica si mescolano infatti contraddittoriamente, con esiti alterni, a volte di limpide intuizioni poetiche, a volte con sbavature moralistiche e forzature politiche». ⁶⁶

Nella produzione successiva infatti, meno schierata politicamente, più libera e rodariana, la persistenza di tanta ideologia verrà meno, ma non verranno meno temi

⁶⁶ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 59.

e strutture maturati in quel periodo. In poche parole, verranno affievolendosi fino a scomparire le forzature moralistiche e politiche, senza che mutino radicalmente però le idee di fondo riscontrabili anche nei testi degli anni '60. Il pacifismo, la difesa delle libertà inalienabili dell'uomo, l'uguaglianza di tutti gli esseri umani, la libertà di espressione, la non violenza, ecc. sono temi che ritroviamo espressi anche nelle filastrocche e nelle storie più tarde. I toni si sono fatti più pacati e giocosi, in quanto l'autore comprende in primis che deve rivolgersi a un pubblico più eterogeneo rispetto a quello legato agli organi di partito, cioè a tutti i giovani lettori italiani, in seconda battuta poiché si accorge che certe tematiche sono più facilmente assimilabili tramite il gioco, anche supportato da aspetti fantasiosi, piuttosto che attraverso una semantica di esaltazione realistica (come accadeva nella sopracitata «Non per tutti è Natale»).

Insomma, l'autore raggiunge l'efficacia pedagogica più elevata quando riesce a liberarsi dall'ideologia comunista più palese e artefatta e a trasmettere i temi tramite le varie tecniche del gioco linguistico. D'altronde lui stesso nella *Grammatica della fantasia* teorizzerà questo metodo ed i vari procedimenti creativi collegati.

Nel frattempo però, negli anni '49-'50, Rodari è appena entrato nel mondo della letteratura per l'infanzia come scrittore e sta ancora affinando il suo stile e le sue forme espressive.

In altri testi dello stesso periodo, però, iniziano a delinearsi le peculiarità che renderanno lo scrittore tanto amato. Siamo ancora distanti dalle tecniche surrealiste e del *nonsense*, ma già si coglie l'attenzione dell'autore per i dettagli, l'interesse nei confronti del gioco e delle attività dei bambini. La sintassi è spezzata, la tastiera rimica si amplia, entrano nel linguaggio termini più semplici, specificamente tratti dal mondo dei fanciulli, vengono generalmente abbandonate le rime troppo facili, come quelle desinenziali. «Per attenzione all'infanzia e sensibilità letteraria depura rapidamente la materia e la polemica politica inventandosi una poesia civile fino ad allora inedita, e definisce un personalissimo universo poetico».⁶⁷ È il caso de *L'omino di neve*, per la

⁶⁷ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 59.

quale Carmine De Luca nella sua «Gianni Rodari – La Gaia scienza della fantasia» parla di «carattere del nonsense». Ci pare invece che il testo tracci un divertito e divertente resoconto dell'inevitabile fine di un pupazzo di neve in un tiepido giorno di sole. Più che *nonsense* di stampo carrolliano, la filastrocca ci sembra caratterizzata da un vitale sguardo poetico sul semplice gioco dei bambini e sulla loro quotidianità. Realismo a servizio della fantasia e dell'immaginazione.

L'omino di neve

L'omino di neve,
guardate che caso,
non ha più naso
e ha solo un orecchio:
in un giorno di sole
è diventato vecchio!
Chi gli ha rubato un piede?
È stato il gatto,
bestia senza tatto.
Per un chicco di grano
una gallina
gli becca una mano.
Infine, per far festa,
i bambini
gli tagliano la testa.

La firma è sempre di Lino Picco nella rubrica «La domenica dei piccoli» su l'«Unità», ma è palese lo stacco di qualità stilistica e contenutistica di composizione rispetto ai tre testi politicamente marcati citati nelle pagine precedenti. È certamente di questo Rodari che i bambini si innamorano e per cui tempestano la posta del giornale con lettere che invitano lo scrittore a produrre filastrocche e storie su svariate situazioni o personaggi.

Ma la critica sociale, retaggio del suo impegno politico e di militanza nella sinistra italiana, non viene abbandonata. Viene semplicemente “rodarianizzata” ad arte, in maniera da poter essere più facilmente compresa e appresa dai suoi giovani lettori.

Non per tutti è domenica

Filastrocca della domenica,
un po' allegra, un po' malinconica,
malinconica vuol dire mesta:
non per tutti domenica è festa.
Non è festa per il tranviere,
il vigile urbano, il ferroviere,
non è domenica per il fornaio,
per il garzone del lattaio.
Ma tutti i giorni sono neri
Per chi ha tristi pensieri;
per chi ha fame, è proprio così:
ogni giorno è lunedì.

Il confronto di quest'ultima filastrocca con *Non per tutti è Natale* (vedi pag. 62) mette in luce un cambio di tono radicale anche se i due testi sono fondati sulla medesima ossatura ed hanno moltissimi elementi in comune. Proprio per questo è ancor più interessante notarne le evidenti differenze, pur essendo costruiti sullo stesso stampo, a partire dal titolo, dal significato identico (anche se cambia il giorno festivo di riferimento) e della sua ripresa all'interno del testo («Non per tutti Natale/domenica è festa»), che è una tecnica tipica della filastrocca e della poesia popolare in generale (il *limerick* di Lear ne avrà una simile).

Altro elemento in comune è l'aggettivo «mesta», centro semantico dei primi versi di entrambi i componimenti; ma come ci viene presentato? In *Non per tutti è Natale* Rodari lo usa per introdurre la descrizione di come alcune persone sono costrette a vivere le feste di Natale, senza alcuna spiegazione del termine e perciò presupponendo che i bambini ne conoscano il significato. È così? Crediamo di no,

l'aggettivo «mesta», di estrazione aulica e poetica, nel '49 è certamente sconosciuto ai più (non solo bambini). Infatti, nella filastrocca successiva, *Non per tutti è domenica*, Rodari sviluppa una tecnica pedagogicamente più efficace inserendo un quasi sinonimo più conosciuto che permette, perciò, di comprendere il significato del suo gemello più ricercato per accostamento semantico. Il tutto senza svilire la centralità di questo aggettivo tanto evocativo.

L'incipit introduttivo raddoppia la sua lunghezza e acquista, grazie al gioco linguistico e rimico, sia maggiore qualità espressiva che maggiore scorrevolezza e chiarezza semantica.

Filastrocca, perché sei mesta?
Non per tutti Natale è festa.

Filastrocca della domenica,
un po' allegra, un po' malinconica,
malinconica vuol dire mesta:
non per tutti domenica è festa.

Per contrappeso Rodari, in *Non per tutti è domenica*, taglia invece la parte dedicata alla descrizione della situazione disastrosa dei personaggi, eliminando così il tono patetico che caratterizzava il primo testo e recuperando spazio e scorrevolezza, grazie anche alla tecnica dell'accumulo. In *Non per tutti è Natale*, al contrario, la parte centrale è molto più sviluppata e si dilunga nel mostrare, con tonalità strappalacrime, le condizioni di povertà dei protagonisti. Il confronto qualitativo tra le due parti risulta impietoso.

C'è un bimbo rimasto senza doni
che si succhia i lacrimoni.
C'è una vecchietta sola soletta
che trema di freddo nella stanzetta
e non ha soldi per il carbone.
C'è un innocente nella prigione.
Vi sono case senza papà:
è uscito un mattino e non tornerà.
È uscito e non è andato alla guerra,
ma con la zappa a zappare la terra:
è andato sul campo e non è tornato,
con il mitra l'hanno ammazzato.

Non è festa per il tranviere,
il vigile urbano, il ferroviere,
non è domenica per il fornaio,
per il garzone del lattaio.

La conclusione evidenzia ulteriormente il distacco tra le due filastrocche. Da una parte un distico sentenzioso di un piatto e scontato patetismo, dall'altra dei versi più frizzanti e dal significato più complesso. Anche la differenza stilistica presente in questi due differenti finali, e che rispecchia quella di tutto il testo, è notevole: alle facili rime desinenziali se ne sostituiscono di più fresche e vivaci; alla sintassi ampia e più macchinosa, sparsa per tutta la poesia *Non per tutti è Natale*, se ne sostituisce una più briosa e brachilogica in *Non per tutti è domenica*.

Il buon Natale soltanto sarà
Quando nessuno pianger dovrà.

Ma tutti i giorni sono neri
Per chi ha tristi pensieri;
per chi ha fame, è proprio così:
ogni giorno è lunedì.

Componimento dopo componimento, nella sua palestra poetica, Rodari sta affinando un linguaggio tutto suo, un linguaggio semplice e davvero pedagogico, indirizzato quindi ai fanciulli senza cadere in moralismi e patetismi di stampo ottocentesco, che ne minavano sia la qualità sia la capacità espressiva e comunicativa. La differenza di risultato è sotto gli occhi di tutti.

L'esperienza come dirigente del Pci incide profondamente su tutta la sua letteratura, non solo su quella delle origini. Riaffiorano continuamente i temi sociali tanto cari alla sinistra in quegli anni. Il lavoro, la libertà, l'antimilitarismo, il pacifismo, il fraterno internazionalismo «sono tutt'uno con la partecipazione all'esperienza reale della gente e dei bambini, con lo scavo dei piccoli fatti giornalieri, le invenzioni scherzose, l'uso di fiabe e altri materiali popolari»⁶⁸.

Rodari mette in primo piano un'Italia del lavoro che fino ad allora aveva avuto ben poca voce, e distorta, nella poesia infantile. Indicativi a riguardo sono i personaggi che compaiono nelle quarantasei poesie del *Libro delle filastrocche*, infatti, a parte i bambini, vi si trovano: operai 4 volte, fornai 3, imbianchini 2, spazzacamini 2, maestro 2, bidello/a 2, impiegato 2, e una volta droghiere, pescatore, minatore, contadino, elettricista, stagnino, arrotino, vigile urbano, vigile notturno, cenciaiolo, pompiere, portinaia, servetta, tranviere, ferroviere, lattaio, fattorino, cacciatore, giornalista, pittore, maestro della banda.⁶⁹

È un mondo fatto di professioni comuni, in cui i personaggi altolocati, largamente presenti nei testi ottocenteschi, sono ora in secondo piano e quando partecipano alla storia vengono immessi tra i versi solo in accezione negativa: ricchi 2 volte, ministro della guerra, generale, padrone della servetta. È netta la prevalenza di soggetti che svolgono mestieri comuni.

«Con un'iterazione sistematica fra mondo infantile e adulto, il bambino è posto in un rapporto non bamboleggiante con il mondo degli adulti, e sempre con felici modalità psicologiche e fantastiche. Il linguaggio poetico, anche se ancora non del tutto formalmente elaborato, esprime realtà, sentimenti, fantasie con un'immediatezza che li fa sentire al lettore subito suoi. La presa diretta col pubblico infantile risulta, come vedremo, maggiore di quella per certi versi esemplare, degli anni '60 e successivi.»⁷⁰

⁶⁸ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 62.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem

La capacità comunicativa delle poesie di Rodari è eccezionale anche quando affronta temi più impegnativi, “da adulti”, che fino ad allora erano un tabù assoluto nella letteratura per l’infanzia nostrana. Ciò accade ne *Il bimbo di Modena*, scritta dopo l’uccisione di sei operai da parte della polizia. Nonostante che si riferisca ad una vicenda avvenuta decine di anni fa, il testo riesce ancor oggi a comunicare il messaggio di profonda ingiustizia e tragicità dell’evento, anche a un bambino. Il fanciullo è proiettato nella realtà iniqua degli adulti senza moralismi e toni strappalacrime grazie all’immediatezza espressiva e alle scelte lessicali dell’autore.

Il dialogo che si crea tra l’interlocutore e il bambino permette al giovane lettore di sentirsi preso in causa direttamente, come se fosse lui a rispondere alla domanda. Perciò la presa di coscienza del protagonista («So che si muore una mattina / sui cancelli dell’officina») diventa conseguentemente la presa di coscienza di chi sta leggendo, che è portato, inoltre, attraverso una serie di efficaci immagini (la celere che spara, i cancelli dell’officina, il tricolore), a comporre mentalmente la scena, a immedesimarsi pienamente nella storia.

Nella produzione degli anni ‘60 Rodari spazia maggiormente sulla materia delle sue opere, introduce uno stile più accurato e ricercato, modifica i contenuti dei suoi testi, ma è ancora facilmente rintracciabile il taglio sociale, frutto della sua esperienza come dirigente del Pci. È materia ormai propria del suo modo di scrivere, sia filastrocche che storie, tanto che anche in due delle più celebri opere “rodariane” di quel decennio, *Filastrocche in cielo e in terra* del 1960 e *Favole al telefono* del 1962, si riscontrano i consueti argomenti degli anni ‘50: il pacifismo, l’uguaglianza di tutti gli uomini, l’antimilitarismo, l’opposizione verso le figure totalitarie, l’attenzione verso gli “ultimi”. Spesso sono celati dietro contesti apparentemente distanti, dietro a mondi frutto della fantasia dell’autore, ma emergono come bucaneve tra i versi e le frasi, e il messaggio che portano con loro giunge comunque all’ignaro giovane lettore. Qui si mostra la geniale abilità pedagogica di Rodari. In altri, più facilmente individuabili, sono espressi esplicitamente, fin dalle prime parole.

Nascosti dietro a personaggi fittizi e di fantasia, o non, l'intento comunicativo dello scrittore appare chiaro e improntato a tutti quei valori di sinistra di cui Rodari è portavoce.

Tra le *Filastrocche in cielo e in terra* spicca un'intera sezione dedicata ai mestieri, i mestieri più comuni, di tutti i giorni: il ragioniere, l'arrotino, il gruista, lo spazzacamino, il pescatore, il vigile urbano, il gregario, il fornaio, il giornalista, lo spazzino, il cenciaiolo. Alcune di queste poesie sono riprese dalla raccolta del 1950 il *Libro delle filastrocche*, altre sono tutte nuove.

È un tipo di poesia che racconta il mondo delle masse popolari, con le loro speranze, paure, e soprattutto la semplicità della vita quotidiana. Rodari ha ancora un "occhio sociale" attento ad indagare le storture della società prima, e a proporre poi i suoi ideali modi di vita. Così accade nella filastrocca *Girotondo di tutto il mondo*, in cui lo scrittore mescola bambini di ogni estrazione, colore, luogo di nascita, in un enorme girotondo che mette tutti sullo stesso piano, semplicemente accomunati dal desiderio di giocare e stare insieme. L'umanità è così proiettata in un orizzonte internazionalistico, fraterno e pacifista.

Girotondo di tutto il mondo

Filastrocca per tutti i bambini,
per gli italiani e per gli abissini,
per i russi e per gli inglesi,
gli americani ed i francesi,
per quelli neri come il carbone,
per quelli rossi come il mattone,
per quelli gialli che stanno in Cina
dove è sera se qui è mattina,
per quelli che stanno in mezzo ai ghiacci
e dormono dentro un sacco di stracci,
per quelli che stanno nella foresta
dove le scimmie fan sempre festa,
per quelli che stanno di qua e di là,

in campagna od in città,
per i bambini di tutto il mondo
che fanno un grande girotondo,
con le mani nelle mani,
sui paralleli e sui meridiani.⁷¹

La poesia è magistralmente costruita su ritmo binario, rima baciata dopo rima baciata, a mo' di cantilena di bambini e di filastrocca del girotondo (Giro giro tondo / casca il mondo / casca la terra / tutti giù per terra). L'anafora ripetuta "per" e il fatto che per tutta la lunghezza non vengono inseriti segni di punteggiatura forti come punti, punti e virgole ecc., producono una stretta coesione testuale nel componimento e hanno lo scopo di sottolineare l'uguaglianza dei vari personaggi, che supera le differenze fisiche ed estetiche, e l'aggregazione senza soluzione di continuità che si crea tra le loro mani strette. Tutti i bimbi del mondo si uniscono in questo enorme girotondo comunitario senza discriminazione alcuna.

La filastrocca *Il dittatore* insegna che si può ridimensionare un presuntuoso dittatore (personificato da un punto), che ci si deve opporre con vigore alle tirannie. La critica politica qui è parzialmente celata, ma è proprio il gioco della personificazione e del fitto dialogo a permettere al bambino di comprendere e far suo il messaggio del componimento. Insomma, si tratta di tre quartine caratterizzata da un'elevata efficacia comunicativa.

Il dittatore

Un punto piccoletto,
superbioso e iracundo,
«Dopo di me – gridava –
verrà la fine del mondo!»

Le parole protestarono:

⁷¹ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 1960.

«ma che grilli ha pel capo?
Si crede un Punto-e-basta,
e non è che un Punto-a-capo».

Tutto solo a mezza pagina
lo piantarono in asso,
e il mondo continuò
una riga più in basso.⁷²

La rima alternata, unitamente alla rigida struttura in quartine, dona al componimento un tono più sostenuto.

L'ultimo esempio di poesia è tratto da *Filastrocche in cielo e in terra* e si occupa di un soggetto tanto caro alla cultura di sinistra, l'emigrante. Ricompaiono le rime bacciate, i versi vengono organizzati in distici e la malinconia occupa l'intero componimento: l'emigrante è costretto a partire per sopravvivere, per garantirsi una vita migliore, ma egli ama la propria terra e la saluta con mestizia. È uno dei "dipinti sociali" tra i meglio riusciti a Rodari.

Il treno degli emigranti

Non è grossa, non è pesante
la valigia dell'emigrante...

C'è un po' di terra del mio villaggio,
per non restare solo in viaggio...

un vestito, un pane, un frutto,
e questo è tutto.

⁷² G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2011.

Ma il cuore no, non l'ho portato:
nella valigia non c'è entrato.

Troppa pena aveva a partire,
oltre il mare non vuol venire.

Lui resta, fedele come un cane,
nella terra che non mi dà pane:

un piccolo campo, proprio lassù...
Ma il treno corre: non si vede più.⁷³

Anche nelle fiabe e nei racconti si riscontrano, sebbene in modo meno frequente, i temi sociali tipici della produzione "rodariana". Molte storie scritte in questo secondo periodo trasudano di pacifismo e antimilitarismo. È il caso de *Il paese con l'esse davanti*, fiaba ambientata in una cittadina molto strana, in cui il protagonista, il solito Giovannino Perdigiorno, deve fare i conti con una realtà completamente ribaltata. Nel paese infatti ogni cosa ha una 's' davanti al proprio nome e di conseguenza produce l'azione opposta e contraria a quella che scaturirebbe nel mondo reale. Come lo "stemperino" serve a far ricrescere le matite consumate e lo "staccapanni" ha già appesi tutti gli indumenti necessari, così lo "scannone" diventa il contrario del cannone e «serve per disfare la guerra. È facilissimo, può adoperarlo anche un bambino. Se c'è la guerra, suoniamo la stromba, spariamo lo scannone e la guerra è subito disfatta. Che meraviglia il paese con l'esse davanti».⁷⁴

«La lingua, dunque, diviene emblema del portato ideale e ideologico di Gianni Rodari. Ne è esempio il racconto (in «Il libro degli errori») che parla dell'incontro del professor Grammaticus con un gruppo di giovani, i cui modi ricordano quelli degli squadristi fascisti, che gridano: «I-taglia! I-taglia! I-taglia!». L'errore di pronuncia è qui

⁷³ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2011.

⁷⁴ G. RODARI, *Favole al telefono*, Giulio Einaudi editore, Torino 2010, p. 29.

vessillo di un atteggiamento ideologico ben preciso e ne richiama il carattere violento»⁷⁵.

Nella storia *Il pozzo di Cascina Piana* il protagonista è proprio un comune partigiano che viene salvato da un gruppo di mogli. Esse, per aiutarlo e soccorrerlo, si coalizzano e fanno squadra, cosa che fino ad allora non erano mai riuscite a fare. Così i temi della condivisione, della fratellanza, del sostegno reciproco si legano a una storia di Resistenza e a un'ambientazione neorealista, che proietta la narrazione in un paese delle langhe piemontesi. Il contesto è di stampo pavesiano e rimanda alle esperienze partigiane raccontate dall'autore piemontese. L'ideologia di sinistra, nel senso positivo del termine, è qui più presente che mai.

«Sottolineare l'importanza del "messaggio" non significa sottovalutare l'altro aspetto innovatore di Rodari, il lavoro che già da allora compie sul linguaggio, fino a farlo diventare successivamente il suo asse quasi centrale.

È necessario porre anche in primo piano il mondo di esperienze e idealità con il quale, muovendo da una cultura di sinistra (e non poteva essere altrimenti), ha innovato la nostra letteratura infantile, immettendovi le fantasie, le speranze, i sentimenti di bambini e adulti della società del dopoguerra, percorsa da un grande risveglio della coscienza nazionale. Con questa scelta umana e artistica, ma anche ideologica (intendendo per ideologia una concezione del mondo), Rodari ha coniugato poesia e ideologia nelle forme più fantasiose, rivelando ai bambini un inedito modo di guardare con gli occhi della fantasia il mondo, la società, la vita quotidiana».⁷⁶

⁷⁵ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 32.

⁷⁶ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, pp. 63-64.

4

L'influenza della carriera giornalistica sull'opera rodariana

Il secondo livello biografico, che è intervenuto nella formazione del Rodari scrittore, come oggi lo conosciamo, è certamente rappresentato dalla sua carriera di giornalista, una carriera che, come già osservato nel capitolo sulla sua biografia, lo ha portato a scrivere per differenti quotidiani, a curare svariati periodici, ad occuparsi di temi eterogenei: dalla politica, alla cronaca, agli articoli per i più giovani.

L'ambiente in cui si è sempre svolta questa attività è comunque quello politicamente schierato a sinistra; il suo giornalismo dava perciò voce alle classi sociali più umili e si interessava sì di vicende di svariata estrazione, ma con un occhio di riguardo per il proletariato urbano e quello contadino.

È proprio nel secondo dopoguerra, grazie alla stampa dei partiti di sinistra e perciò anche a Rodari, che il giornalismo diventa di stampo popolare, vicino ai gusti e alla cultura delle masse dei lavoratori. L'obiettivo è da una parte quello di contrastare la riorganizzazione delle testate tradizionali e dall'altro di conquistare il pubblico proletario, poco avvezzo ad una lettura quotidiana della stampa, e di condurlo agli ideali democratici, affermati dalla guerra di Liberazione e sanciti poi dalla Costituzione.

La diffusione di massa che ne deriva presuppone l'introduzione di una novità di grande portata, che a noi interessa particolarmente in quanto incide profondamente sulla scrittura di Rodari: un linguaggio che faccia piazza pulita della retorica politica e della gretta propaganda di regime, dei vezzi letterari di stampo ottocentesco e

primonovecentesco, e che ricorra a moduli espressivi più vicini alla gente. Entrano così nel linguaggio giornalistico elementi della lingua parlata e in alcuni casi persino del dialetto. Un rinnovamento radicale dovuto alla nuova finalità che assume la stampa: parlare alla classe lavoratrice, aprendosi a fasce di popolazione che fino ad allora non erano raggiunte, in particolare alle donne, agli operai, ai contadini.

Questo rinnovamento del linguaggio giornalistico incide profondamente sul sistema lingua che caratterizza la sua opera. Inevitabilmente, data l'occasionalità dei suoi primi testi per bambini, essi prendono il via dai moduli già acquisiti dall'autore nella sua esperienza lavorativa. Trattandosi di un tipo di produzione da lui considerata temporanea e assolutamente provvisoria, e inserendosi comunque nel contesto di informazione di partito, i primi scritti per fanciulli mantengono le caratteristiche di un reportage perlopiù realistico della vicenda e della storia. Assolutamente probanti del procedimento, sono i testi già citati nel capitolo precedente, come *Il bimbo di Modena*, in cui la vena fantastica ha una minima parte nella composizione della poesia che è invece improntata sulla descrizione giornalistica, da inviato-reporter, della vicenda.

Rodari, in poche parole, si appropria ad un orizzonte per lui nuovo, come la letteratura per fanciulli, muovendo da ciò che meglio sa fare almeno fino a quel momento: il giornalista.

È fondamentale ricordare, a riguardo, come sia stato spinto e invitato dai suoi superiori a iniziare ad occuparsi di scrittura per bambini, novità sulla quale era estremamente critico ed esprimeva, fin dai primi momenti, grosse perplessità.

«Sono soprattutto le cose da dire ciò che allora contava per lui, e le prende dalla cronaca del tempo, dalle esperienze giornalistiche, dalla gente che osserva e incontra come cronista e inviato, dalla sua forte sensibilità sociale, dal recupero di storie popolari ascoltate nell'infanzia e nell'adolescenza in provincia, da un'innata disposizione umoristica».⁷⁷

⁷⁷ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 59.

4.1 Il Realismo è frutto di un attento sguardo giornalistico

Il primo aspetto che è importante analizzare è quello del realismo che incide sia sul livello dei contenuti che su quello dello stile. Come già accennato, esso è presente in maniera preponderante soprattutto nei testi degli anni '50, quando ancora il giornalismo militante all'interno del Pci influenzava fortemente la sua opera letteraria. Possiamo dire che derivi da un suo modo peculiare di osservare il mondo, dovuto all'esperienza giornalistica all'«Unità». Rodari, quando in questi anni è inviato sul posto per i suoi reportage giornalistici, affina la propria capacità di guardare con occhi attenti, ripuliti dalla patina retorica, tutto ciò che lo circonda. È attento ai dettagli, anche quelli apparentemente insignificanti, alle cose del mondo, ma soprattutto alle persone del mondo. Lo interessano le fasce più comuni della popolazione, la loro vita quotidiana, le lotte che compiono, la realtà in cui vivono, i mestieri che fanno, i luoghi che occupano. «La sua narrativa ha precisi connotati di classe ed è investita dell'onda lunga del realismo socialista. Tra «impegno» e «neorealismo» si snoda questa prima stagione rodariana»⁷⁸.

Rodari ha in testa l'idea fissa che «le battaglie politiche vanno condotte mediante una chiara informazione sui fatti e un preciso e rapido commento alle notizie. La gente, i lettori vivono nella storia, a contatto quotidiano con la realtà; è necessario perciò offrirgli gli strumenti perché questa realtà complessa, spesso sfuggente e disorientante e il più delle volte distorta dalla stampa borghese, venga letta e intrapresa correttamente». ⁷⁹ Questa formula raggiunge piena compiutezza nell'esperienza a «Paese sera», a partire dalla fine del 1958, e più che teorizzata «è vissuta giorno per giorno, in funzione, appunto, dei fatti e della nostra storia quotidiana»⁸⁰.

⁷⁸ F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in *Gianni Rodari e La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, AA.VV., Edizioni Del Cerro, Pisa 2002, p. 12.

⁷⁹ C. DE LUCA, *Gianni Rodari – La gaia scienza della fantasia*, Abramo, Catanzaro 1991, p. 46.

⁸⁰ *Ibidem*.

«Tutti gli usi della parola a tutti», auspica Rodari. È dunque in lui feconda la convinzione che la lingua e la capacità creativa, esprimibile per mezzo di essa, siano un bene comune e democratico, che tutti debbano possedere e tutti posseggono, «da utilizzare con somma libertà senza lasciarsi irretire da norme astratte e conservatrici e da forme convenzionali e impersonali»⁸¹. «Lo scrittore di Omegna sa parlare della lingua muovendo dall'uso pratico, e sovente formale, che della lingua viene fatto»⁸².

Pungenti a riguardo sono le pagine del *Discorso inaugurale* apparso proprio su «Paese Sera» il 16 settembre 1960. Il giornalista colpisce con sferzante ironia la pratica, tanto diffusa nei vari livelli della società, di una lingua troppo generica, totalmente inconcludente, e l'utilizzo inutilmente pomposo di vocaboli ed espressioni barocche, ad effetto; pratica propria di tanti demagogici discorsi ufficiali.

È normale che un giornalista debba allenare la propria abilità nell'osservare, anche con distacco, vicende, ambienti, persone e oggetti, dando loro sempre forma concreta e tangibile, ma per Rodari diventa un *modus operandi* che egli immette nella vita di tutti i giorni. Il viaggio che il lettore compie attraverso la sua opera, sia in versi che in prosa, è prima di tutto un meraviglioso viaggio attraverso una penisola sfaccettata e complessa, di cui vengono messe in luce le masse popolari e i loro luoghi di vita e di lavoro, le professioni, gli strumenti dei mestieri. Un mondo che fino ad allora non aveva avuto voce ed era rimasto in disparte, bollato come marginale nell'Italia del tempo. Questa sua abilità osservativa inevitabilmente si riversa sullo stile e sulle precise e mirate scelte linguistiche.

Ne deriva un linguaggio estremamente concreto, fatto di parole e di nomi che rimandano a oggetti, strumenti, città, paesi, piazze e vie, a gesti e azioni tangibili. «La lingua dunque è considerata espressione del nostro essere, delle nostre esperienze più concrete»⁸³.

⁸¹ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 35.

⁸² *Ibidem*

⁸³ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 30.

La sua esperienza biografica e professionale è in questo periodo al centro della sua formazione letteraria. Quando Rodari viene inviato a Roma, per impostare e dirigere il «Pioniere» insieme a Dina Rinaldi, dovrà arrabattarsi vivendo in una pensione con uno stipendio minimo di funzionario di partito. La vita romana però incide profondamente sul realismo cittadino che egli riverserà nelle sue storie. «La scoperta e le ricognizioni della città che compie in quel periodo gli forniscono i materiali che userà poi nei suoi racconti realistici, quasi tutti ambientati a Roma, e nei quali anche la psicologia e la cadenza dei dialoghi dei protagonisti sono tipicamente romane»⁸⁴. Nei suoi testi entrano le strade e le vie di Roma, la parlata dialettale, il tram, i cinema, i negozi, ecc. creando un interessante e rappresentativo spaccato della vita nella capitale di quegli anni.

Protagonisti sono sempre bambini e ragazzi “normali”, di quelli che occupano le vie e le piazze durante il giorno, che si organizzano in innocue bande, che giocano lungo le strade, tra negozianti amici e vicini indispettiti. Roma vive in questi racconti, sprizzano la vitalità e la briosità tipiche della capitale, in un colorato affresco realistico che mette in luce l’esistenza cittadina vissuta dal punto di vista dei ragazzi.

È il caso de *Le avventure dei tre B*, storie che narrano le vicende di una piccola banda di tre ragazzini le cui divertenti imprese urbane si snodano tra i condomini, i tetti, le cantine, il quartiere di Trastevere, il cinematografo, la scuola, il fiume Tevere, il luna park, l’officina. Il loro fedele destriero è una Vespa, gli interessi spaziano dalle carte da gioco alle figurine, dalle cartoline alla realizzazione di un giornale, dal luna park alla musica. Insomma, Roma intera, la Roma popolare e quotidiana riempie le pagine del libro con una capacità di rappresentazione del reale fanciullesco, cioè appunto della realtà vista con gli occhi dei bambini, che mai si era potuta osservare nel panorama della letteratura italiana per l’infanzia. *Le avventure dei tre B* non è tra i testi meglio riusciti dell’autore, pecca spesso di farraginosità e scarsa scorrevolezza, ma è indicativo dell’attenzione che Rodari rivolge alle cose del mondo, alla realtà in tutte le sue sfaccettature.

⁸⁴ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 17.

Fu un gran giorno per il nostro cortile, quel sabato che Moro – (il meccanico che abita al quarto piano, interno 5) – venne a casa con un motoscooter nuovo nuovo, appena uscito dalla vetrina.

- Dove l'hai preso? – gli gridammo, entusiasti.

- Si chiama Totò – ci disse il Moro per tutta risposta.

- Totò? Ma non è una...

- Che c'entra la marca? La marca è il nome che la fabbrica dà ai suoi motorini: il mio, l'ho battezzato Totò. E Totò dovete chiamarlo anche voi.

[...]

Fu una serata meravigliosa. Il primo giro lo fece Ciccio: il Moro lo portò fino al Colosseo - (Noi abitiamo a Trastevere, presso Ponte Sisto).

Il secondo giro lo facemmo insieme io e Renzo del terzo piano. [...]

- Ah, che volate! Il motore di Totò cantava meglio di un'orchestra. Sorpassammo le macchine, i tram, i filobus.⁸⁵

Seppure analizzando superficialmente il testo, si nota il continuo utilizzo di lessemi specifici indicanti nomi, località, oggetti ben precisi e tangibili: il cortile, il Moro cioè il meccanico del quarto piano interno 5, il motoscooter, la fabbrica, il Colosseo, Trastevere e Ponte Sisto, il motore, macchine, tram e filobus. Una miriade di nomi concreti e di persona.

Anche in un libro come *La torta in cielo*, appartenente ad una fase successiva e certamente non inseribile all'interno del filone dei testi realistici (la 1° edizione è del 1966, ma era stato precedentemente pubblicato a puntate nel 1964 nel «Corriere dei piccoli»), l'ambientazione è costruita su rimandi a luoghi ben precisi e concreti della capitale. Sebbene l'elemento fantastico sia assolutamente preponderante, Rodari non rinnega la formazione empiristica romana donando alla prosa scintillanti sprazzi di realismo: qua e là spuntano le borgate, il Bar Italia, Il Trullo, i maritozzi, Monte Cucco,

⁸⁵ G. RODARI, *Le avventure di Tonino l'invisibile – Le avventure dei tre B*, Editori Riuniti, Roma 2001, pag. 87.

i quartieri di Roma (Trastevere, Torpignattara, Testaccio, Pariolo, San Giovanni, Quadraro), i pompieri, l'ispettore di polizia, ecc.

Ne risulta un miscuglio, perfettamente riuscito, di fantasia e realismo, di elementi frutto dell'immaginazione ed altri scaturiti dall'esperienza diretta di Rodari nella quotidianità delle borgate romane. Tutto ciò è conseguenza proprio del fatto che «questa storia [è] nata nelle Scuole elementari Collodi, Borgata del Trullo, Roma, tra gli scolari della signorina Maria Luisa Bigiaretti che hanno finito la quinta nel '64»⁸⁶.

In riferimento al realismo di stampo giornalistico, che l'autore sviluppa, va tenuta in forte considerazione l'innovazione comunicativa che scaturisce dall'introduzione dei nuovi *media* nella vita ordinaria della popolazione.

Lo scrittore, infatti, è intelligente nel comprendere come i metodi di comunicazione, negli anni '50-60, stiano subendo un profondo mutamento su più piani, sia per l'avvento di nuovi mezzi di informazione come la televisione, accompagnata da una diffusione più capillare della radio, sia per lo scoppio del boom economico che permette a un numero sempre più elevato di persone di essere raggiunti dalle notizie e dai testi scritti e che produce un miglioramento nella condizione finanziaria delle classi popolari. È un'Italia in repentino mutamento che si industrializza sempre più, che raggiunge una qualità di vita media inaspettata, che lotta per l'affermazione dei diritti dei lavoratori. È però anche un'Italia che subisce il fascino del benessere e si lancia quindi verso una sfrenata caccia alla merce, in un vortice di acquisti di oggetti *status symbol*. Le prime auto alla portata di molti, il televisore, la macchina fotografica, il frigorifero, la lavatrice, le ferie al mare, ecc. Il giornalista, ma soprattutto il letterato Rodari, ora ha un vasto mare di nuove "cose" tra cui pescare parole da immettere nella sua tastiera semantica e si deve anche approcciare ad una nuova realtà, fatta di divulgazione celere ed estesa. Le informazioni e le notizie pian piano iniziano a raggiungere tutti, producendo necessariamente innovazioni anche nel campo della comunicazione.

⁸⁶ G. Rodari, introduzione a *La torta in cielo*, Einaudi, Torino 1999.

Così i bersagli polemici e i contenuti letterari del periodo “post-realistico”, quello delle filastrocche e dei racconti permeati di “fantastica” e di elementi surrealisti, quello delle edizioni Einaudi, si evolvono progressivamente, passando da quelli socialmente più militanti improntati sulle libertà e sui diritti dei lavoratori e delle masse popolari, a quelli più moderni di lotta al consumismo. Nelle filastrocche e nei racconti degli anni '60, Rodari si lancia in una critica, mitigata nella forma ma ferma ed efficace nei contenuti, contro la mercificazione di ogni cosa, contro la corsa agli acquisti sfrenati, contro il materialismo dilagante. Non abbandona certo le battaglie di un tempo, anzi abbiamo visto come i temi del pacifismo, dell'uguaglianza, dell'internazionalismo continuino a occupare le pagine dei suoi libri, ma il suo occhio vigile ora osserva con maggiore attenzione le storture economiche di una società in piena ed esponenziale crescita.

È uno spaccato di una società diversa da quella post-bellica, poiché aspira ad una rivincita economica, dopo aver raggiunto, almeno in parte, quella politica. Ma una continuità di fondo è comunque presente e fa da forte *trade union* tra due decenni, gli anni '50 e '60, apparentemente tanto distanti tra loro: è proprio lo spirito di rinascita e di rivalsa delle classi più umili. E Rodari è abilissimo proprio a cogliere questa importante continuità e a immetterla in tutta la sua opera tanto che è impossibile disgiungere la sua produzione in fasi diverse, se non per un mero bisogno analitico.

Esempio davvero chiarificatore è il racconto lungo *Gip nel televisore*, pubblicato autonomamente nel 1962 e quindi inserito all'interno della raccolta *Gip nel televisore e altre storie in orbita* del 1967. Giampiero Binda detto Gip è un bambino milanese teledipendente che un giorno viene risucchiato nel televisore di casa sua senza poterne più uscire. Sono vani i tentativi del padre di attirarlo all'esterno, così il protagonista inizia involontariamente a viaggiare da una TV ad una altra in paesi di tutto il mondo, fino a quando uno scienziato giapponese risolve il mistero: trasformatosi in un'onda elettromagnetica, Gip fluttua da una stazione ad un'altra, da una telecamera all'altra; solo sintonizzando tutte le reti televisive su un unico programma, Gip sarebbe stato salvato da tale destino. Per questa operazione vengono

inviati tre satelliti nello spazio e nella capsula spaziale di uno di questi, il Garibaldi I, si materializza Gip. L'atterraggio avviene dentro il Colosseo, Gip è così finalmente sano, salvo e con i piedi per terra.

La breve sintesi del racconto mette in luce come esso ruoti perfettamente attorno alla televisione. Essa è la vera e propria protagonista della narrazione in quanto è presente dal primo fino all'ultimo capitolo e funge da elemento collante di tutta la storia. Il televisore di Gip, quello del vicino, lo schermo di una clinica medica, quello delle telecamere di sicurezza di una biblioteca, o del canale di Suez, le *reclame*, il carosello ecc.

È forse il primo racconto della storia della letteratura italiana che pone in primo piano questo nuovo strumento che sta entrando nelle case degli italiani e sta sconvolgendo la normale vita sociale. Il racconto è perciò incentrato su un mondo in cui la televisione e il televisore la fanno da padroni: Gip soffre di teledipendenza, così come molti altri personaggi della storia; sono citati svariati programmi televisivi (ad esempio Carosello) ed altrettante pubblicità, le sonde mediche che vengono inserite nei pazienti, le telecamere, i reporter, il sistema a circuito chiuso di sicurezza di alcuni edifici. Insomma, tutto il "reale televisivo", tutto ciò che concerne gli aspetti quotidiani della televisione di quel periodo è materia di racconto.

La capacità rodariana di raccontare il boom economico e il cambio di vita dell'italiano medio, anche attraverso i suoi strumenti più concreti e oggettivi, è così qui esemplificata in maniera magistrale.

L'abilità dell'autore di disegnare con pennellate marcate e concrete il reale, però, non si esaurisce qui. La storia è ambientata e pubblicata nel periodo della Guerra Fredda, nella fase della cosiddetta corsa allo spazio da parte delle due superpotenze: gli Stati Uniti d'America e l'Unione Sovietica. Rodari perciò si premura di parlare anche di navicelle spaziali, di astronomia, di satelliti da inviare nello spazio e non è certo un caso che oltre a quella italiana, le altre due navicelle spaziali siano una russa e l'altra statunitense.

Per l'ennesima volta entrano nel racconto oggetti tangibili e strumentazioni reali e ancora una volta il messaggio di fondo della storia, coperto apparentemente

dalla patina di fantasia, è di pace e fratellanza tra tutte le genti della terra. Rodari invita i due schieramenti a collaborare per un unico obiettivo – nella finzione narrativa la salvezza di Gip – e spinge gli abitanti della terra di ogni dove a unirsi e a sviluppare uno sguardo comune, uno sguardo colmo di emozione e attesa per un bambino da salvare.

Per essere ancora perfettamente al passo coi tempi, Rodari continua a sviluppare e ad utilizzare una lingua concreta, che si riferisca continuamente ad aspetti tangibili e agli oggetti che occupano l'ordinaria esistenza delle masse, unitamente ad uno stile che fa della limpidezza il suo cavallo di battaglia per poter raggiungere le fasce della popolazione fino allora escluse dalla letteratura.

Insomma, egli è autore del suo tempo, inserito in un contesto sociale di grande e repentino cambiamento di cui denuncia le diafasie e le contraddizioni, e le innovazioni linguistiche che introduce hanno così un ruolo di primaria importanza nella formazione linguistica delle nuove generazioni italiane, poiché sono rivolte prevalentemente ai bambini in una fase di età di elevato e immediato apprendimento del linguaggio.

I suoi metodi comunicativi, possiamo dire senza troppe remore, aiuteranno l'italiano a diffondersi a macchia d'olio per tutta la penisola e costituiranno il fondamento linguistico delle nuove generazioni. La costruzione di un'Italia unita che includa le masse popolari, utilizzando una lingua democratica rivolta cioè a tutti, è in parte merito anche del nostro Gianni Rodari.

Dunque, si può dire che Rodari sia un autore di stampo realistico?

Per la fase iniziale della sua produzione letteraria, in particolar modo riferendoci ad alcune poesie, possiamo parlare di realismo in senso stretto. Nella restante parte della sua opera invece il realismo è mescolato a istanze fantastiche e magiche tratte anche dalle tecniche surrealiste e del *nonsense*. Il realismo non viene cancellato dal suo modo di fare poesia, tanto che è rilevabile anche in opere degli anni '60, come nella *La torta in cielo*, ma viene certamente ridimensionato lo spazio ad esso dedicato nella sua poetica, per creare un riuscitissimo amalgama con la parte

immaginativo-fantastica. La capacità di osservare la realtà, mutuata e allenata dalla sua esperienza giornalistica, continuerà ad incidere profondamente nella sua opera ma subirà un profondo modellamento attraverso il filtro creativo della fantasia.

Ci pare che Argilli dicendo che «il modulo realistico sembra più voluto che sentito»⁸⁷ ponga in primo piano la vera causa di questo difficile e flebile rapporto tra Rodari e il realismo, cioè il fatto che lo scrittore non lo senta congeniale al proprio modo di intendere e di far letteratura. Illuminante a riguardo è una lettera a Renè Reggiani del 1960: «Io, finora, sono riuscito a parlare solo per favole, anche per così dire, moralmente robuste; ma la “presa diretta” con la realtà mi scappa sotto i piedi»⁸⁸.

È proprio in questo spazio di realismo parzialmente inespresso che troverà posto la fantasia. La peculiarità di Rodari, infatti, è proprio quella di aver creato un geniale impasto di queste due entità, realismo e fantasia.

4.2 Lo stile giornalistico nella sua letteratura: limpido, semplice, concreto.

Il letterato Rodari teme l'avvilimento del luogo comune, la pochezza del monolinguisimo: e impasta dialetti, espressioni nuove, lingua da «letteratura infantile» e gerghi da stadi, da mercati, da *mass media*, oppure inserisce costrutti desunti dal parlato dei bambini, accoglie rischiosi suggerimenti, insegna a commettere «errori» per cogliere più contenuti, per scorgere la sfuggente problematicità del reale.⁸⁹

Oltre all'occhio attento alla realtà popolare e alla capacità critica e di discernimento empirico, Rodari sviluppa, durante la sua carriera nella stampa di partito, lo stile caratteristico del giornalismo impegnato del dopoguerra, stile che inevitabilmente permea anche la sua opera letteraria.

⁸⁷ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990.

⁸⁸ Lettera citata da Argilli nella sua biografia su Rodari, in cui dice di averla potuta leggere su diretta concessione dello stesso Renè Reggiani. M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990.

⁸⁹ A. FAETI, *Uno scrittore senza il suo doppio*, in *Leggere Rodari* AA. VV., a cura di G. Bini, supplemento a «Educazione oggi», Pavia, gennaio 1981.

Prima di tutto bisogna considerare che le due esperienze, quella professionale e quella letteraria, si intrecciano in continuazione, vengono sviluppate contemporaneamente e l'una non esclude l'altra. Inevitabilmente la contaminazione della prima sulla seconda, e viceversa, è notevole. Mentre scrive su periodici e quotidiani, Rodari inizia a produrre alcune filastrocche per bambini e si occupa di una rubrica dedicata a loro. A «Paese sera» fa lo stesso: accompagna la scrittura per fanciulli a quella giornalistica per adulti.

In secondo luogo, è importante ribadire il medesimo disegno che sta dietro al doppio progetto professionale: che scriva articoli sui quotidiani, che scriva filastrocche o fiabe, Rodari ha sempre l'obiettivo di parlare alle masse popolari e ai bambini, cioè alla fascia più debole della popolazione, e di trasmettere i valori e gli ideali del pacifismo, dell'uguaglianza, dei diritti dell'uomo, giocando con la fantasia e con l'immaginazione e creando un linguaggio adatto a tale duplice scopo.

È possibile quindi mettere sullo stesso piano il ricevente del messaggio giornalistico e il ricevente di quello letterario. Entrambi necessitano, per una buona comprensione, di una lingua limpida, ripulita dai gingilli retorici, che faccia uso di parole semplici, concrete, del linguaggio quotidiano, e rifugga i termini aulici, gli arcaismi, i latinismi, i lessemi oscuri ai più. È una lingua democratica e per tutti.

«Incide sulla caratterizzazione della *parole* rodariana l'attività di giornalista che comporta la pratica di un linguaggio semplice e pregnante, di una forma di comunicazione immediata e funzionale al di là di ogni settorialità linguistica. [...] Altro elemento peculiare del sistema linguistico dell'autore è la sua naturale inclinazione al racconto breve, forma di espressione a lui più confacente, accanto alla personale tendenza alla narratività del discorso letterario.»⁹⁰ Come vedremo l'andamento narrativo, infatti, contraddistinguerà anche molti articoli scritti per i quotidiani, dimostrando che tra il suo personalissimo stile di scrittura letteraria e l'attività giornalistica sussiste una reciproca influenza.

⁹⁰ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 36.

Anche la sintassi ne risente. Rodari abbandona le complesse costruzioni ipotattiche del periodo, tipiche della cultura borghese, preferendo utilizzare frasi brevi, quasi brachilogiche, e una sintassi piana e lineare. Le sue frasi sono presto spezzate da punti, punti e virgola, punti esclamativi e di domanda, il verso è spesso occupato da poche parole, in alcuni casi addirittura solo una o due.

Questa costruzione sintattica è mutuata in parte dal giornalismo, ne sono prova i racconti, e in parte è una caratteristica propria, congenita allo stile delle filastrocche e delle fiabe popolari.

«Appare chiaro l'intento democratico che anima l'intera opera e implica il bisogno di comunicare con un pubblico vasto e eterogeneo, senza compiere esclusioni, rendendosi universalmente comprensibile»⁹¹, in un intento linguistico certamente assimilabile a quello che Calvino riconosce come proprio negli stessi anni: «[...] un italiano che sia il più possibile *concreto* e il più possibile *preciso*. Il nemico da battere è la tendenza degli italiani a usare espressioni *astratte* e *generiche*». ⁹²

Per cui, in fondo «si potrebbe anche pensare che proprio la professione del giornalista abbia tanto aiutato Rodari a essere come era. E i nuovi autori spesso rivelano di mancare, nelle loro storie e nella loro lingua, di quel tratto inconfondibile che il giornalista Rodari offriva allo scrittore Rodari. [...] Così nella prosa di Rodari si avverte l'indiscusso primato della documentazione. Rodari gioca e scherza con i "linguaggi settoriali" perché li conosce, Rodari sa sempre, con precisione, quali sono "i colori dei mestieri"»⁹³.

Bisogna sottolineare con vigore che la lingua di Rodari, seppur limpida ed agevole, nasce da una profonda e attenta ricerca linguistica, realizzata secondo i metodi surrealisti. Le parole semplici, la lingua media, la sintassi piana nascono in parte

⁹¹ Ibidem.

⁹² I. CALVINO, *L'italiano, una lingua tra le altre*, in «Una pietra sopra – discorsi di letteratura e società», Einaudi, Torino 1980.

⁹³ A. FAETI, *Mi manca Rodari*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 137.

dall'occasionalità, in parte da un processo accurato di indagine e di selezione dei termini e delle espressioni adatte.

Se certamente l'autore mutua dal surrealismo la tecnica dello stimolo immediato, del primo impulso creativo che riceve le impressioni dell'inconscio in piena passività, d'altro canto il procedere per tentativi successivi produce un movimento di ricerca: il metodo surrealista è così attenuato da una successiva fase di analisi, individuazione e scelta delle parole giuste e delle espressioni meglio calzanti. In tal modo il linguaggio dello scrittore non è mai banale, men che meno povero, e non è mai riconducibile ad un mero atto di stimolo immediato e incontrollato. Anzi, punta ad educare ed istruire i bambini ad un uso corretto e ricercato della lingua, a scoprire parole nuove e nuovi significati, ad aprire orizzonti semantici fino ad allora inesplorati.

Risulta più complesso invece stabilire quanto incidano le tecniche giornalistiche sul procedimento del finale ad effetto tipico in particolare delle filastrocche di Rodari. Sfogliando le sue poesie si nota che la maggior parte di esse presenta alla fine un distico o un verso singolo di chiusura, una sorta di *fulmen in clausola*, che può far scaturire un finale a sorpresa, una chiusura pirotecnica, una sentenza conclusiva. Il modello dotto della Satira greco-latina è alquanto improbabile, piuttosto può aver lasciato qualche traccia la modalità tipicamente giornalistica della battuta ad effetto o comunque della conclusione incisiva atta a lasciare il segno sul lettore. È ancor più chiara questa influenza se si leggono gli articoli che Rodari pubblica su periodici e quotidiani: essi sono palesemente improntati sull'obiettivo di meravigliare e colpire il pubblico anche a livello immaginativo.

La volontà di promuovere una presa diretta con la realtà, sebbene come già detto non perfettamente riuscita, implica una partecipazione dei protagonisti che Rodari realizza tramite vari espedienti. Prima di tutto egli fa ampio uso dei dialoghi, permettendo così agli attori principali, ai personaggi, ai più svariati esponenti del mondo di far sentire la propria voce. Finalmente, nella finzione poetica possono esprimersi anche le classi popolari e di queste in particolare i lavoratori; così le parole

assumono un significato ancor più pregnante perché nascono dalla bocca dei personaggi dei suoi testi. E non parliamo solo dei racconti brevi, bensì anche delle filastrocche che spesso contengono al proprio interno parti dialogiche con l'ulteriore funzione di accrescere l'immedesimazione del lettore.

I dialoghi, di conseguenza, spesso contengono i moduli della lingua parlata, cadenze tipiche del dialetto, oppure anche alcune forme linguistiche delle parlate locali. Si crea così una lingua in continuo rapporto con il lettore, che sviluppa un confronto e uno scambio bidirezionale con il pubblico a cui si rivolge. Un linguaggio vivace e vitale che racconta il mondo e in particolare l'Italia, a partire dalle parole.

Il treno dell'avvenire

«Presto, signori, in vettura, si parte!

È pronto il rapido per Marte!

Proseguendo, verso le nove

Faremo tappa a Venere e Giove.

Sull'anello di Saturno

Cena, teatro, e ballo notturno.

Il giro del sole potremo fare,
sulla via Lattea andremo a sciare,

e incroceremo, senza timore,
il Gran Carro dell'Orsa Maggiore».

Una signora arriva adesso:

«Che disdetta, ho perduto l'espresso!».

«Niente paura, cara signora,
ce n'è un altro fra un quarto d'ora».

«Oh, io vo vicino, per fortuna:
prenderò il filobus per la luna».⁹⁴

La filastrocca è tutta costruita su due binari in continua relazione tra loro: la lingua concreta e il contenuto fatto di cose reali da un lato, la proiezione di tutto ciò in un mondo di fantasia e immaginazione dall'altro. È una tecnica adoperata frequentemente dall'autore, ma quello che davvero ci preme mettere in mostra è proprio l'uso del discorso diretto in prima persona che occupa nella sua totalità la composizione. La poesia mette in scena un teatrino tra un capotreno, una signora e un altro dipendente della compagnia dei treni, un normale dialogo che può accadere tutti i giorni in una stazione qualunque d'Italia, ma proiettato in una realtà fantastica in cui le linee ferroviarie congiungono pianeti e satelliti dell'universo.

Solitario elemento, che giustifica quanto abbiamo detto in precedenza sull'utilizzo di moduli della lingua parlata e dialettali nei dialoghi, è il «vo» tipicamente toscano che pronuncia la signora: si tratta di un troncamento di «vado», verbo - andare-, peculiare delle forme dialettali e locali della regione.

Nei racconti realistici poi, quasi tutti ambientati a Roma, anche la psicologia e la cadenza dei dialoghi dei protagonisti sono tipicamente romane, non solo i luoghi, i contenuti, i termini.

Sulla spiaggia di Ostia

A pochi chilometri da Roma c'è la spiaggia di Ostia, e i romani d'estate ci vanno a migliaia di migliaia, sulla spiaggia non resta nemmeno lo spazio per scavare una buca con la paletta, e chi arriva ultimo non sa dove piantare l'ombrellone.

Una volta capitò sulla spiaggia di Ostia un bizzarro signore, davvero spiritoso. Arrivò per ultimo, con l'ombrellone sotto il braccio, e non trovò il posto per piantarlo. Allora lo aprì, diede un'aggiustatina al manico e subito l'ombrellone si sollevò per aria, scavalcò

⁹⁴ G. RODARI, *Filastrocche lunghe e corte*, Editori Riuniti, Roma 2003, p. 45.

migliaia di migliaia di ombrelloni e andò a mettersi proprio in riva al mare, ma due o tre metri sopra la punta degli altri ombrelloni.

Lo spiritoso signore aprì la sua sedia a sdraio, e anche quella galleggiò per aria; si sdraiò all'ombra dell'ombrellone, levò di tasca un libro e cominciò a leggere, respirando l'aria del mare, frizzante di sale e di iodio.

La gente, sulle prime, non se ne accorse nemmeno. Stavano tutti sotto i loro ombrelloni, cercavano di vedere un pezzetto di mare tra le teste di quelli che stavano davanti, o facevano le parole crociate, e nessuno guardava per aria.

Ma ad un tratto una signora sentì qualcosa cadere sul suo ombrellone, pensò che fosse una palla, uscì per sgridare i bambini, si guardò intorno, guardò per aria e vide lo spiritoso signore sospeso sulla sua testa.

Il signore guardava in giù e disse a quella signora:

“Scusi, signora, mi è caduto il libro. Me lo ributta per cortesia?”.

La signora, per la sorpresa, cadde seduta nella sabbia e siccome era molto grassa non riusciva a risollevarsi. Accorsero i parenti per aiutarla, e la signora, senza parlare, indicò loro col dito l'ombrellone volante.

“Per piacere,” ripeté lo spiritoso signore, “mi ributtano sul il mio libro?”.

“Ma non vede che ha spaventato nostra zia!”.

“Mi dispiace tanto, non ne avevo davvero l'intenzione”.

“E allora scenda di lì, è proibito”.

“Niente affatto, sulla spiaggia non c'era posto e mi sono messo qui. Anch'io pago le tasse, sa?”.

Uno dopo l'altro, intanto, tutti i romani della spiaggia si decisero a guardare per aria, e si additavano ridendo quel bizzarro bagnante.

“Anvedi quello,” dicevano, “ci ha l'ombrellone a reazione!”.

“A Gagarin”, gli gridavano, “me fai montà pure ammé?”.

Un ragazzino gli gettò su il libro, e il signore lo sfogliava nervosamente per ritrovare il segno, poi si rimise a leggere sbuffando. Pian piano lo lasciarono in pace.

Solo i bambini, ogni tanto, guardavano per aria con invidia, e i più coraggiosi chiamavano:

“Signore, signore!”.

“Che volete?”.

“Perché non ci insegna come si fa a star per aria così?”.

Ma quello sbuffava e tornava a leggere.

Al tramonto, con un leggero sibilo, l’ombrellone volò via, lo spiritoso signore atterrò sulla strada vicino alla sua motocicletta, montò in sella e se ne andò.

Chissà chi era e chissà dove aveva comprato quell’ombrellone.⁹⁵

Il racconto parte da uno spaccato, narrato con gusto della descrizione minuziosa, inusuale nella letteratura per l’infanzia. In questo senso esso si può ascrivere ai testi di stampo realistico, in quanto parla di un contesto reale, di comuni persone che prendono il sole o giocano in spiaggia. Dopo la descrizione iniziale, però, Rodari inserisce l’elemento fantastico rappresentato dal signore con il suo ombrellone magico, senza cambiare di tono al racconto che anzi procede attraverso un divertente dialogo popolare. Qui è interessante notare soprattutto, ed è il motivo per cui lo citiamo, che le battute dei bagnanti romani sono costruite sulla cadenza tipica della parlata locale, alcune invece proprio usando il dialetto romanesco («“Anvedi quello,” dicevano, “ci ha l’ombrellone a reazione!”; “A Gagarin”, gli gridavano, “me fai montà pure ammé?”). Ne nasce una lingua frizzante e vicina ai lettori, giovani e non, di tutte le estrazioni sociali, una lingua cioè democratica e per tutti, che fa della limpidezza del linguaggio la chiave per aprire le porte ad una larga diffusione.

Emblematica, inoltre, di questo impasto plurilinguistico che parte dalla realtà concreta delle parlate regionali e locali, è l’opera *Il libro degli errori*, in cui immagina «conseguenze fantastiche determinate dagli errori di ortografia che hanno il potere di modificare la realtà»⁹⁶. Il libro raccoglie racconti e filastrocche in cui si celebra la possibilità della lingua come alternativa ad un sistema precostituito, si esalta l’eccezione rispetto alla norma. «Mettendo in relazione lingua e realtà, Rodari recupera con tono spensierato, attraverso gli errori di pronuncia, la varietà linguistica del nostro Paese e le peculiarità delle diverse parlate regionali (la zeta dei milanesi

⁹⁵ G. RODARI, *Favole al telefono*, Einaudi, Torino 2010, p. 47.

⁹⁶ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 31.

usata al posto della esse, lo scempiamento delle consonanti doppie nei veneziani, l'intensificazione delle consonanti dei meridionali, la gorgia dei toscani)»⁹⁷.

Con questi esempi non intendiamo certo sostenere che Rodari utilizzi in maniera estremamente diffusa il dialetto nei suoi testi e nemmeno vogliamo affermare che la forma dialogica e le tecniche del parlato quotidiano siano il modello linguistico preponderante nella sua scrittura letteraria. Semplicemente ci preme sottolineare come l'autore crei la sua lingua scorrevole, concreta, semplice, reale, anche attraverso l'uso di questi espedienti espressivi in parte attinti dalla tecnica della "presa diretta" con la realtà, tipica del giornalismo.

Le tecniche che egli adotta sono svariate e diversificate, ma amalgamate in maniera omogenea, tanto da formare un geniale impasto plurilinguistico.

4.4 Fantasia e letterarietà nei suoi articoli di giornale

Se l'esperienza giornalistica influenza le opere rodariane di letteratura per l'infanzia dal punto di vista linguistico, accade però anche l'opposto, cioè che sia il gusto di raccontare e di farlo anche attraverso l'immaginazione a insinuarsi negli articoli di giornale che lo scrittore realizza per i vari quotidiani. «A Milano, Rodari può dare libero sfogo in più direzioni al suo estro narrativo e inventivo. Anche nelle occasioni minime e apparentemente meno favorevoli, si manifesta l'aspetto originale della sua scrittura»⁹⁸. Ne nasce quindi un movimento di duplice commistione assolutamente originale nel panorama giornalistico del tempo. Gli elementi reali e in "presa diretta" vengono affiancati da quelli fantastici, che apparentemente non hanno nulla da spartire con un testo di questa tipologia, creando una realtà diversa, scaturita da un doppio slancio, di scandaglio della realtà e di invenzione.

⁹⁷ Ivi, p. 32.

⁹⁸ C. DE LUCA, *Gianni Rodari – La gaia scienza della fantasia*, Abramo Editore, Catanzaro 1991, p. 30.

La cronaca di una giornata alla Fiera di Milano del maggio '48 viene incanalata fin dall'attacco su binari fantastici: «Un oggetto campione esposto al padiglione n. 29 ne ha dato alla luce altri venti. La madre e i neonati godono di ottima salute. Se la direzione della fiera di Milano avesse emesso (...) un comunicato di questo genere, i lettori sprovveduti si sarebbero guardati negli occhi non poco conturbati e resi sospettosi dal sapore della notizia: le fantasie incontrollate avrebbero evocato visioni di aspirapolvere doloranti nello sforzo di dare la vita a venti aspirapolverini (chissà poi se si possono chiamare così), e qualcuno avrebbe cercato sull'enciclopedia quali potessero essere le vie di riproduzione dei trattori agricoli».

Particolarmente godibile la conclusione: «Un ospite più familiare e nostrano è un ramarro, che se ne sta tutto solo e malinconico in una vasca di vetro, senz'acqua s'intende: tenta invano di arrampicarsi sulle lisce pareti senza appigli, boccheggia, s'inquieta. L'ha lasciato un signore di passaggio. "Tenga un momento questo ramarro", ha detto all'espositrice. Come uno che dicesse: "Mi guardi un momento questa valigia". Cose che accadono solo in due posti: alla Fiera e nelle favole»⁹⁹. Come aggiunge argutamente De Luca «siamo praticamente ai confini tra giornalismo e fiaba, senza che nessuno dei due si senta tradito»¹⁰⁰.

Il gusto di raccontare è la cerniera tra giornalismo e fiaba, e inevitabilmente immette negli articoli un sapore più letterario e toni del favoloso e del meraviglioso. La struttura narrativa degli articoli prende comunque le mosse da elementi, persone, fatti, luoghi legati alla realtà quotidiana: «Rodari li rappresenta, ne rivela la stratificazione, e complessità, per mostrarne quindi la rilevanza e le implicazioni sociali, politiche, educative; e ciò mai in maniera presuntuosa. Si direbbe un meccanismo allestito di proposito per stare dalla parte del lettore»¹⁰¹. D'altronde il mondo letto nei suoi connotati oggettivi e la conoscenza dei suoi aspetti costitutivi gli consente di ricreare una nuova realtà, basata su quella quotidiana, ma proiettata su un livello immaginativo, gli permette di dare sfogo alla tendenza fantastica e ironica.

⁹⁹ G. RODARI, *Pesci rossi e blu dai tropici alla fiera*, in *Unità Milano*, 11/5/1953.

¹⁰⁰ C. DE LUCA, *Gianni Rodari – La gaia scienza della fantasia*, Abramo Editore, Catanzaro 1991, p. 31.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 32.

Ecco un secondo esempio significativo di questa tendenza.

«Il quartiere dei Parioli, a Roma, ha certe stradine tranquille e silenziose dove anche il tram, se vi passa, sembra fare meno rumore, o comunque un rumore meno fastidioso. Come nelle piccole città di provincia, in queste stradine basta poco a fare un avvenimento: due persone che discutano a voce alta, una macchina che si fermi, un gruppo di attacchini.

Quella sera si trattava appunto di un gruppo di attacchini occasionali: due giovanotti coi secchi della colla e i pennelli, una ragazza con un pacco di manifesti sotto il braccio. Una ragazza che attacca i manifesti, ai Parioli, - verso sera sta bene, ma quando c'è ancora abbastanza luce per vedere che è esile e graziosa, - è uno spettacolo, quasi uno scandalo...».

Può esserci qualche dubbio che si tratti più di affabulazione narrativa che di una descrizione di un evento di cronaca? La distanza dal linguaggio giornalistico è data dal tono favolistico e leggero che lo scrittore dona, per esempio, all'esposizione del clima del quartiere Parioli e che disegna la figura della protagonista come una sorta di personaggio delle fiabe: è infatti «esile» e «graziosa» e sembra quasi una giovane fanciulla dei racconti tradizionali.

Uguale intonazione regge tutto l'articolo e in particolare nella scintillante e inattesa conclusione.

«Prima che i carabinieri rispondano, un piccolo uomo anziano si fa largo tra la piccola folla ("gli astanti", come si scrive nei giornali). È il fioraio che ha il banco all'angolo, e ha una rosa in mano: una splendida rosa rossa completamente sbocciata. È buio ormai, ma la rosa rossa sembra splendere di luce propria, come le stelle. Così la ragazza ebbe la sua seconda rosa rossa, prima che i carabinieri si decidessero a lasciare il gruppetto in libertà. Così mia moglie venne a casa, quella sera, un po' in ritardo, ma con due bellissime rose rosse, che mettemmo sul tavolo in un recipiente di vetro, di quelli da marmellata»¹⁰².

¹⁰² G. RODARI, *Due rose per un manifesto*, pubblicato sul settimanale «Rinascita», n. 5, 1953.

La conclusione ad effetto spiazza il lettore e lo lascia con un docile sorriso. L'ironia tipicamente rodariana, quella che si trova nelle filastrocche e nei racconti, ma anche la già citata tecnica di chiusa ad effetto, si trovano qui perfettamente espresse, pur trattandosi di un articolo di giornale. I fatti reali spiccano un leggero volo e si allontanano dalla mera trattazione cronachistica, il testo assume toni del favoloso, del meraviglioso, l'ambiente borgatario si eleva ad un piano quasi onirico, il fioraio diventa una sorta di elegante cavaliere. Il clima fiabesco viene poi ricondotto repentinamente alla realtà attraverso la conclusione, creando così un distacco netto dalla narrazione della vicenda, e viene tessuta una relazione inaspettata tra la storia e lo scrittore stesso: il sottile effetto umoristico ne è diretta conseguenza.

Anche nella fase successiva, una volta trasferitosi nella capitale per dirigere il «Pioniere» e collaborare con «l'Unità» di Roma, persiste la tendenza a dare un tocco di fantasia e ironia a vicende reali che egli racconta come inviato. Così un viaggio di tre giovani comuniste, Rossana, Laura e Marisa, al Festival della gioventù a Bucarest, si trasforma in un volo onirico che perde ben presto ogni caratterizzazione oggettiva. È lo stesso Rodari che dichiara esplicitamente l'aspetto «fantastico»: «è tornata con gli occhi che luccicano e la testa che le gira (...); per un mese ha vissuto su un altro pianeta: il pianeta Viaggio, dove tutto è nuovo e bello». La stessa parola -viaggio- è espressa con la maiuscola a sottolineare che non si tratta di una trasferta qualunque, bensì di qualcosa di fiabesco e unico nella sua bellezza. È Il Viaggio con la maiuscola, l'unico possibile, il percorso di formazione delle protagoniste, non ha importanza dove, tanto che solo all'inizio viene dichiarata la destinazione delle tre giovani, Bucarest, mentre in seguito si perde ogni riferimento a luoghi reali e concreti.

L'articolo mima il viaggio fantastico di Rossana: «le immagini di questo viaggio le si confondono nella memoria con cento altre immagini di sfilate, di manifestazioni, di spettacoli: i bambini di Bucarest che le chiedevano autografi, la vecchietta rumena che si era sfilata dal collo una collana di coralli per darle un ricordo, l'anello del soldato, l'indiano con cui ha ballato, il cileno, il cinese, il russo, sono personaggi di un film

affascinante»¹⁰³. Per meglio rendere l'atmosfera fiabesca Rodari usa i verbi al tempo passato, un tempo verbale che, in anni di più matura elaborazione teorica, chiamerà «imperfetto fabulativo». «Un viaggio come questo, un Viaggio con la maiuscola, è un sogno d'altra qualità, è un acquisto duraturo»¹⁰⁴.

Tale stile fantastico riesce a manifestarsi anche quando Rodari tratta di una materia concretissima come un'inchiesta sulla cambiale. Siamo alle porte del cosiddetto *boom* economico e dell'era del consumismo, e Rodari libera la fantasia e le immagini surreali partendo dal gioco di invenzione dell'«ipotesi fantastica», del «che cosa succederebbe se...», procedimento che sta iniziando ad usare in alcuni dei suoi scritti per bambini¹⁰⁵ e che poi teorizzerà nella *Grammatica della fantasia*.

«Se improvvisamente tutto ciò che è pagato in cambiali, o meglio, tutto ciò che è stato acquistato, fabbricato e costruito con cambiali non ci fosse più. Una buona parte delle automobili in circolazione sparirebbe. [...] Interi quartieri [...] si dissolverebbero alle nostre spalle come in una famosa poesia di Eugenio Montale: di molti palazzi resterebbero in piedi i muri, un appartamento all'ultimo piano, pagato in contanti, galleggerebbe pericolosamente sul vuoto sottostante. [...] Vedremmo per le strade, e l'immaginazione non è nuova ma vale la pena di ripeterla, dignitosissimi signori in camicia e mutande, e forse in pantaloni se hanno già pagato la prima rata al sarto; eleganti signore zoppicherebbero, in sottoveste, su una sola scarpina dall'aereo tacco»¹⁰⁶.

Siamo, come si vede, a un passo dalla scrittura creativa vera e propria. Quel poco che manca perché la cambiale diventi protagonista di un racconto viene annullato qualche mese dopo: il 27 ottobre 1957 sulla terza pagina de «l'Unità» appare la storia intitolata *La cambiale* in cui viene applicata quella tecnica che Rodari denominerà, qualche anno dopo, «cosizzazione del personaggio». Essa ricorda l'enunciato di Bergson secondo cui il riso scaturisce dall'improvvisa riduzione di un

¹⁰³ G. RODARI, *Un grande, magnifico viaggio*, pubblicato in Unità – Roma, 25/9/1953.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Nel capitolo successivo parleremo di quando questi procedimenti entrano nei processi di creazione letteraria rodariana. Il fatto che si trovino in un articolo del 1957, rinsalda la tesi secondo cui essi emergono solamente nella seconda metà/fine degli anni '50.

¹⁰⁶ G. RODARI, *Sua maestà la cambiale*, pubblicato nell' Unità – Roma, 17/2/1957.

personaggio umano a marionetta o a cosa, nella perdita della sua tensione vitale che gli ha causato una distrazione: «Le attitudini, i gesti e i movimenti del corpo umano sono ridicoli nella misura esatta in cui questo corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo»¹⁰⁷.

Per concludere riportiamo le parole di De Luca che bene ha delineato il movimento narrativo che sottende i due tipi di produzione, abbracciando molto spesso anche quella che, secondo i normali canoni, nulla avrebbe a che fare con gli elementi fiabeschi, fantastici, favolosi, ironici: la scrittura giornalistica.

«La tendenza di Rodari è sempre quella di applicare le regole del gioco fantastico e ironico, di tenere in esercizio l'intelligenza vivissima, pronta a trovare un varco dove per altri c'è un muro, e a passare di là, dove tutto è da reinventare. Al varco negli scritti giornalistici si affaccia appena; il rapporto con il tipo di lettore, il lettore adulto, e la destinazione dello scritto lo obbligano a ritirarsi nei confini della realtà quotidiana. Al contrario, nelle fiabe e nei racconti, superato il varco, il processo di reinvenzione è totale, il meccanismo fantastico coinvolge tutto e si mette in moto al massimo dei giri»¹⁰⁸.

¹⁰⁷ H. BERGSON, *Il riso*, Feltrinelli, p. 53.

¹⁰⁸ C. DE LUCA, Gianni Rodari – La gaia scienza della fantasia, Abramo Editore, Catanzaro 1991, pp. 38-39.

5

Dibattito critico:

quando il surrealismo diventa modello per lo scrittore?

Il panorama da noi delineato sulle prime importanti influenze sulla lingua, sullo stile e sui contenuti delle opere iniziali dell'autore, influenze che non verranno ripudiate ma avranno un certo spazio anche in quelle successive, è costituito dalle due correlate esperienze di militanza partitica e giornalismo. Abbiamo già accennato alla presenza o meno di elementi e moduli surrealisti a partire dal '49-'50, concludendo frettolosamente che il modello letterario francese entrerà solo nella produzione di fine anni '50 e poi per tutti i '60. Dopo aver studiato in maniera sufficientemente ampia gli scritti dei primi anni, le sue vicende biografiche e l'importanza che esse hanno avuto nella formazione dell'autore, dopo aver cioè sviscerato in maniera metodica quali componenti strutturali costituiscono l'ossatura base del Rodari scrittore, merita ora uno spazio adeguato il dibattito creatosi sul peso che tali modelli hanno esercitato, se non altro per tirare le fila del discorso che ci accompagna da diverse pagine.

La discussione prende il via dallo studio di alcune dichiarazioni emesse dall'autore nel suo illuminante scritto pedagogico *Grammatica della fantasia*, nel quale egli afferma che nel 1938, a diciotto anni:

... nei *Frammenti* di Novalis (1772-1801), trovai quello che dice: «Se avessimo anche una Fantastica, come una logica, sarebbe scoperta l'arte di inventare» [...] Pochi mesi dopo,

avendo incontrato i surrealisti francesi, credetti di aver trovato nel loro modo di lavorare la «Fantastica» di cui andava in cerca Novalis.¹⁰⁹

Nello stesso periodo, a scuola, come maestro

Raccontavo ai bambini, un po' per simpatia, un po' per la voglia di giocare, storie senza il minimo riferimento alla realtà e al buonsenso, che inventavo servendomi delle «tecniche» promosse e insieme deprecate da Breton. Fu a quel tempo che intitolai pomposamente un modesto scartafaccio *Quaderno della fantastica*, prendendovi nota non delle storie che raccontavo, ma del modo come nascevano, dei trucchi che scoprivo, o credevo di scoprire, per mettere in movimento parole e immagini. Tutto questo fu poi a lungo dimenticato e sepolto, fino a quando, quasi per caso, intorno al '48, cominciai a scrivere per i bambini. Allora anche la «Fantastica» mi tornò in mente ed ebbe gli sviluppi utili a quella nuova e impreveduta attività. Solo la pigrizia, una certa riluttanza alla sistematicità e la mancanza di tempo mi impedirono di parlarne in pubblico fino al 1962...». ¹¹⁰

In poche parole, il nostro nel 1973 sottolinea come la conoscenza e l'influenza di Novalis, di Breton e dei Surrealisti francesi sia avvenuta fin dalla fase giovanile, da quando, non ancora ventenne, lavorava come maestro nel varesotto, e che sia poi stata immessa nelle prime poesie di carattere occasionale scritte qua e là su qualche foglio o su muri e tavoli della redazione del giornale.

Argilli non accetta questa spiegazione e nel 1990, in un testo dal sapore biografico ma con interessanti spunti di critica letteraria più volte da noi citato, in maniera perentoria sostiene che «quando nel '49 è chiamato a scrivere «pezzetti» per l'«Unità» di Milano e «Vie Nuove» in realtà non gli «torna in mente» alcuna precedente riflessione sull'inventare storie, né Novalis né Breton. Lo dimostrano i primi testi che scrive [...] sia quelli che seguiranno per vari anni. Tra l'altro, nei sei anni

¹⁰⁹ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973.

¹¹⁰ Ibidem

che l'ho frequentato nelle redazioni del «Pioniere» e di «Avanguardia», mai ha parlato di certe esperienze fatte da maestro, né di Novalis e tecniche surrealiste.»¹¹¹ Aggiunge: «è evidente, invece, che nel '49-50 si inventa una scrittura giorno per giorno, sperimentando in varie direzioni, senza ripescare in un fantomatico «Quaderno della fantastica» riflessioni sul «modo come nascevano (le storie), dei trucchi che scoprivo o credevo di scoprire, per mettere in movimento parole e immagini»¹¹². E infine quando parla delle prime opere del 1950-52, cioè de *Il libro delle filastrocche*, *Il romanzo di Cipollino*, *Il treno delle filastrocche*, non può che constatare che «di tecniche surrealiste neanche in questi libri c'è traccia: ci sono influenze, ed è lo stesso Rodari ad ammetterle, di Palazzeschi e Zavattini, forse qualche eco di futuristi italiani e del realismo magico di Bontempelli, certamente di Alfonso Gatto, suo collega a "l'Unità" [...]. Tracce di surrealismo neppure si ritrovano negli scritti in versi e in prosa pubblicati nei tre anni del «Pioniere» (1950-53), né nelle poesie inedite di questo periodo». ¹¹³ A riprova di questa tesi nei capitoli precedenti abbiamo citato diverse opere di questo periodo.

D'altro canto, Francesca Califano in *Lo specchio fantastico* ridimensiona l'importanza delle vicende biografiche e professionali nella formazione dello scrittore, aspetti che invece noi abbiamo sottolineato a più riprese, partendo dagli spunti di Argilli, e si concentra unicamente su quelle letterarie. In particolare, traendo forza dall'opinione di Pino Boero, difende le parole di Rodari sopracitate.

[...] l'incontro con il movimento d'Oltralpe avviene fin dal gennaio 1940, attraverso un fascicolo della rivista «Prospettive», dedicato al surrealismo e assai significativo visto che nell'articolo di apertura il direttore Curzio Malaparte, nonostante alcune riserve di tipo nazionalistico, sostiene che «ai fini della nostra esperienza letteraria l'importanza del surrealismo consiste nell'aver ripreso, in senso inverso, il processo creativo della lingua, il processo formativo delle parole associate in sintassi, in grammatica. Cioè di

¹¹¹ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 60.

¹¹² Ivi p. 59.

¹¹³ Ivi p. 60.

aver ripreso un processo di disgregazione del linguaggio. La scrittura automatica, l'analogia verbale, la scomposizione delle parole, la fortuita associazione di parole, l'indagine dei rapporti misteriosi fra il nome e la cosa, e la creazione di nuovi rapporti, sono tutti elementi di una tecnica, di cui la giovane letteratura italiana mostra di tener conto; e di cui non potrebbe fare a meno di valersi». ¹¹⁴

Dopo aver citato le parole di Boero per sostenere la tesi di un'influenza giovanile del surrealismo su Rodari, la Califano continua: «Sicuramente Boero non intende riconoscere in tutta l'opera di Rodari l'influenza del surrealismo, ma sembra non escludere la presenza di elementi di convergenza con il movimento d'avanguardia anche nella prima produzione dell'autore. Partendo da queste considerazioni si può riconoscere la presenza di echi surrealisti nei primi scritti di Gianni Rodari»¹¹⁵. Secondo la studiosa l'autore sembra gravitare nell'orbita di quel fenomeno letterario detto «surrealismo italiano» di cui riprende i contenuti antiborghesi e antimilitaristi che invocano «la liberazione dell'uomo dalle forme di oppressione vigenti e, allo stesso tempo, la conquista di un nuovo ordinamento sociale».¹¹⁶

Qui scatta un cortocircuito imperdonabile che ci spinge a prediligere la tesi di Argilli, seppur mitigata, rispetto a quella della Califano. Rodari, quando parla delle influenze surrealiste della fase giovanile, si riferisce unicamente alle tecniche di creazione linguistica, ai «trucchi» di associazione di parole e immagini, cioè al livello linguistico, cosa che fa anche Boero nel brano sopracitato. La Califano invece parla di «echi surrealisti» a livello contenutistico, di stampo pacifista e antiborghese, e non riesce a dimostrare assolutamente la presenza degli stessi a livello sintattico, semantico, morfologico, perché non esistono. I primi testi di Rodari, come già ampiamente dimostrato, non contengono assolutamente tecniche linguistiche di tipo surrealista. È a questo punto che la studiosa ha una dimenticanza per noi rilevante: scorda le influenze del piano biografico, in particolare la militanza dello scrittore di Omegna nel Pci ed il suo esercitare professionalmente la scrittura per la stampa di

¹¹⁴ P. BOERO, *Una storia, tante storie*

¹¹⁵ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 19.

¹¹⁶ *Ibidem*.

partito. Siamo certi che lo spirito e i contenuti antimilitaristi e antiborghesi di Rodari nascano piuttosto dalle influenze marxiste delle prime letture giovanile, rinvigorite da una parte e attenuate dall'altra nel lungo periodo in cui è giornalista per «l'Unità», «Avanguardia» e il «Pioniere». Anzi, pur di non abbracciare la più logica e limpida relazione tra i temi e contenuti delle opere di Rodari e la sua esperienza di intellettuale del Pci, Califano chiama in causa il Partito comunista francese, asserendo che lo scrittore «non si limita a adottare le tecniche della scrittura surrealista, ma condivide con il movimento francese molte convinzioni in campo sociale, politico, ideale»¹¹⁷ che a sua volta sono mutate dalla stretta relazione dell'avanguardia francese con il Pcf. Un percorso tortuoso e complicante una realtà certamente più semplice e lineare. Anche Alberto Asor Rosa ci accompagna in questa tesi:

Nei suoi ricordi Rodari spinge molto indietro la suggestione di questi due indicatori (Novali e i Surrealisti) [...]. È probabile invece che questi due riferimenti non siano troppo da retrodatare; soprattutto nella loro efficacia pratica. Raccogliendo una giusta sollecitazione di Marcello Argilli, non troverei nulla di strano che uno scrittore, arrivato alla sua piena maturità e alla consapevolezza degli approdi più alti della sua ricerca, ricostruisca anche la sua formazione in funzione e in vista di quegli approdi. Se fosse così, tali riferimenti, anzi, assumerebbero un significato anche maggiore, perché ciò vorrebbe dire che ad essi Rodari attribuiva il senso di esprimere una linea direttrice complessiva dell'intera sua carriera di scrittore, come una specie di chiave fornita al lettore per capire meglio il valore e la direzione della sua ricerca¹¹⁸.

Non escludiamo neppure la possibilità, come Rodari stesso afferma, che egli possa essere entrato in contatto con la poetica surrealista e in generale con le Avanguardie europee già nella fase iniziale della sua carriera professionale di maestro (prima e intorno ai vent'anni di età), nei lunghi pomeriggi che passava nella biblioteca comunale, preferendoli, come lui stesso dice, al suo ruolo di insegnante. Ma tale

¹¹⁷ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 16.

¹¹⁸ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 8.

influenza è probabilmente rimasta in una sorta di stato di quiescenza per diversi anni, semplice potenzialità inespressa, manifestandosi poi solo in una fase successiva, dalla metà o fine degli anni '50.

L'autore stesso invece, come abbiamo visto, accenna al fatto che queste influenze abbiano avuto riscontro già nella produzione a partire dagli ultimi anni '40, ma questa affermazione non è suffragata da poesie e racconti che la dimostrino. Per questo motivo riteniamo di concordare con la tesi "argilliana", sebbene in una posizione più moderata. Non crediamo che Rodari, persona umile e onesta, abbia di proposito inventato la storiella di Novalis e del Surrealismo, bensì che invece sia venuto in contatto fin dagli inizi con questi autori, senza però che le loro istanze e tecniche entrassero nella prima produzione letteraria dello scrittore.

Questo fraintendimento nasce probabilmente da un'affermazione approssimativa e semplicistica dell'autore, da una falla nella sua memoria. In qualche modo possono essere esistiti quei famosi -quaderni- in cui, come egli stesso dice, non annota storie, ma tecniche e trucchi per farle nascere. Questi devono essere rimasti «sepolti e dimenticati» per lungo tempo, non, come afferma Rodari stesso, solo fino al '48, bensì probabilmente fino ai tardi anni '50. Si spiegherebbe così il motivo per cui la prima fase si assesta palesemente sul livello realistico in cui mancano elementi e tecniche del surrealismo, mentre le edizioni Einaudi di inizio anni Sessanta inaugurano un periodo in cui queste influenze saranno palesi ed evidenti, inequivocabili.

6

Dibattito critico:

L'esperienza fatta come maestro elementare incide su Rodari scrittore per bambini?

Finora, in vari luoghi, abbiamo semplicemente accennato a quale possa essere stata l'influenza della scuola nella formazione dello scrittore, ci sembra però necessario tirare le fila del discorso. Due sono i momenti biografici in cui la scuola entra corposamente nelle vicende esistenziali e professionali dell'autore, essi sono nettamente separati e appartengono a due fasi distinte della sua vita. Stiamo parlando dell'impiego come maestro durato appena pochi anni dal 1937 al 1942 circa e quindi del periodo di conferenze e lezioni che egli tiene ai bambini decenni dopo, quando la sua fama e la sua arte sono ormai mature.

Franco Cambi sostiene che alle origini di Rodari ci siano tre percorsi disposti in contiguità temporale, ma asimmetrici tra loro per identità e per peso: l'esperienza di maestro elementare, l'adesione ideale alla poetica del surrealismo, l'esperienza di giornalista. Degli ultimi due abbiamo ampiamente trattato in precedenza. Per quanto riguarda il primo percorso lo studioso propone comunque un ruolo di primo piano nella genesi dello scrittore.

«Forse alla base è l'esperienza di maestro elementare, assai limitata nel tempo, ma che è stato un po' il "bacino" concreto su cui si è attivata la pratica rodariana del gioco fantastico. [...]

Da lì è nata la vicinanza al mondo dell'infanzia, il riconoscimento della funzione liberatoria (col comico) del gioco fantastico, la tecnica della creatività esposta ed esaminata poi in *Grammatica della fantasia*, fondata appunto sul «binomio fantastico», sviluppata poi nel corso del tempo»¹¹⁹.

Tutta questa esperienza formante poi non dev'essere stata se egli in tempi non sospetti afferma che «aveva in mente tutto fuorché la scuola»¹²⁰ e considerato anche che di tutte queste tecniche che millantava di aver già ampiamente messo in atto non se ne ricava alcun elemento nella produzione del primo periodo. Non neghiamo il fatto che l'insegnamento possa avere avuto un ruolo non indifferente nella nascita di una autentica capacità di relazione con i bambini, nello sviluppo di uno spirito capace di calarsi nel mondo dei fanciulli, nella comparsa del suo «sorriso pedagogico»; è però da ridimensionare la portata di tale vicenda, esaltando piuttosto il percorso a contatto con la scuola iniziato negli anni '60, quando sarà chiamato a tenere seminari e piccole lezioni ai giovani scolari.

«Negli anni '60 si sviluppano i suoi interessi pedagogici e per i problemi della scuola. Partecipa al Movimento di cooperazione educativa, che vede in lui l'espressione letteraria più consona ai suoi principi, e sono gli insegnanti del Mce ad aprirgli un rapporto diretto con la scuola, invitandolo a tenere conferenze, seminari, incontri con le scolaresche. In questo sempre più intenso contatto con gli scolari sperimenta e affina i suoi strumenti pedagogici e di stimolazione della creatività infantile che, dopo alcune anticipazioni giornalistiche, presenterà nella *Grammatica della fantasia*»¹²¹.

Anche in questo caso prediligiamo la tesi di Argilli per tutti i motivi sopra elencati, ribadendo le parole dello studioso stesso: «nei sei anni che l'ho frequentato nelle

¹¹⁹ F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in *Gianni Rodari e La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, AA.VV., Edizioni Del Cerro, Pisa 2002, p. 11.

¹²⁰ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi editore, Torino 1973.

¹²¹ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 24

redazioni del «Pioniere» e di «Avanguardia», mai ha parlato di certe esperienze fatte da maestro, né di Novalis e tecniche surrealiste»¹²².

Dal secondo e più produttivo contatto con il mondo scolastico nascerà il fortunato romanzo *La torta in cielo*, oltre allo stimolo per la composizione di svariate filastrocche e della già citata *Grammatica della fantasia*.

Dell'esperienza come padre invece sappiamo poco. Si può sicuramente abbozzare la possibilità che essa deve aver esercitato un certo peso se non altro come palestra pedagogica e fonte di ispirazione per la sua creatività, ma non abbiamo dati e informazioni sufficienti per suffragare tale tesi.

Non ci resta che concludere ribadendo che certamente alla base della formazione di Rodari non vi è la prima esperienza di maestro elementare, tanto che non viene citata nemmeno da altri critici, come la Califano, che scandagliano i modelli rodariani letterari e non.

«Insomma, all'origine dello scrittore, non ci sono esperienze fatte quando era maestro, né tecniche già meditate e sperimentate: c'è il giornalista e l'intellettuale comunista che, chiamato ad un compito imprevisto, si trova ad affrontare problemi creativi e di linguaggio nei quali non si è mai cimentato e sui quali non ha mai riflettuto».¹²³

¹²² M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 59.

¹²³ Ibidem.

7

La lingua matura di Rodari tra surrealismo e *nonsense*

Arrivati a questo punto del nostro percorso ci pare importante studiare in che modo e su quali piani i due modelli letterari che più di tutti hanno inciso sull'autore, cioè il surrealismo francese e il *nonsense* inglese, siano intervenuti nella formazione dello stile e della lingua matura dello scrittore.

In parte sarà necessario riprendere alcuni aspetti linguistici già espressi nei capitoli precedenti, retaggio di una fase di formazione antecedente, o comunque considerarli come acquisiti tenendoli in continuo riguardo, in quanto inevitabilmente collegati a formare il tutt'uno letterario rodariano. In parte analizzeremo le novità di questa seconda fase che potremmo definire della «Fantastica».

Si tratta, in un certo qual modo, della seconda fase artistica dello scrittore, del periodo della maturità letteraria definitiva, della consacrazione a livello nazionale e della fama anche a livello internazionale. È un momento di estrema produttività che vede venire alla luce una serie di opere, tra le più belle di Rodari, come *Filastrocche in cielo e in terra* (1960), *Favole al telefono* (1962), *Gip nel televisore. Favola in orbita* (1962), *Il pianeta degli alberi di Natale* (1962), *La freccia azzurra* (1964), *Il libro degli errori* (1964), *La torta in cielo* (1966) e altre. È una fase di definitiva elaborazione stilistica e linguistica, in cui la forma di Rodari assume i suoi caratteri più originali e peculiari. È un lasso di tempo che va dal '58 (o comunque dalla fine di quel decennio),

fino al '66, dopo il quale Rodari vivrà tre anni (1966-'69) di stasi creativa e un ultimo decennio (1970-'80) in cui la «sua prodigiosa macchina creativa non sembra più girare a pieno regime. Le ragioni forse non sono solo l'appagamento per il successo ormai dilagante, gli eccessivi impegni di lavoro che si è assunto o le condizioni di salute, ma qualcosa che attiene al suo equilibrio interno, all'incrinarsi di una felice disposizione poetica. Allo splendido impegno culturale-pedagogico della *Grammatica della fantasia* non si accompagneranno più esiti letterari altrettanto riusciti»¹²⁴.

Insomma, sono gli anni cruciali della produzione letteraria di Rodari e della definizione di un proprio sistema linguistico; le tecniche inventive, i giochi, l'ironia, la fantasia e gli aspetti magico-immaginifici occupano pian piano uno spazio sempre più rilevante nella sua poetica, senza scalzare completamente gli elementi realistici. Le due facce anzi si uniscono, come nel Giano bifronte, a formare un unico orizzonte tematico. Realismo e fantasia sono in Rodari compresenti e cooperanti, non si escludono a vicenda, anzi sono l'uno indispensabile all'altro. La fantasia è necessaria nell'atto creativo di invenzione della fiaba, come della filastrocca; è la scintilla da cui scaturiscono le parole che formeranno la storia. Caratterizza il movimento dei personaggi nella storia e come essi interagiscono tra di loro; la fantasia è il movente delle vicende. Il realismo è l'orizzonte nel quale si muovono i personaggi; garantisce un possente ancoraggio del racconto alla realtà quotidiana e contemporanea al lettore, permettendo di affrontare temi e problemi di tutti i giorni con tono ironico e parodico, per criticarne le storture e le contraddizioni.

Da dove scaturisce il realismo e come influisce sulla scrittura rodariana ne abbiamo ampiamente parlato per la prima fase, appunto quella denominata "realistica". È invece ora necessario studiare i due modelli fondamentali della "faccia fantastica" del sistema poetico di Rodari, il surrealismo francese in primis, poi il *nonsense* inglese.

¹²⁴ M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990, p. 26.

7.1 Il modello surrealista francese

Nel *Manifesto del Surrealismo* del 1924 André Breton scrive:

L'immagine è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da un paragone, ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti. Più i rapporti delle due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte – e più grande sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica [...]. È dall'accostamento in qualche modo fortuito di due termini che è sprizzata una luce particolare, *luce dell'immagine*, cui ci mostriamo infinitamente sensibili. Il valore dell'immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori. Quando questa differenza esiste appena, come nella similitudine, la scintilla non si produce¹²⁵.

Questo passo sembra aver ispirato l'enunciazione che Rodari fa in *Grammatica della fantasia* in cui dà pieno sviluppo al «sistema del fortuito incontro» che lo scrittore stesso dichiara «nato dall'analisi logico-fantastica del noto paragone di Lautreamont: “bello come il fortuito incontro su una tavola operatoria di una macchina da cucire e di un ombrello”»¹²⁶. È qui evidente il riferimento a un passo tratto dai *Canti di Maldoror*, testo fondamentale per i surrealisti. Rodari sviluppa il «sistema del fortuito incontro» per donar loro una veste tutta propria e creare la tecnica del «binomio fantastico»:

Occorre una certa distanza tra le due parole, occorre che l'una sia sufficientemente estranea all'altra, e il loro accostamento discretamente insolito, perché

¹²⁵ A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo (1924)* in *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003.

¹²⁶ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972.

l'immaginazione sia costretta a mettersi in moto per istituire tra loro una parentela, per costruire un insieme (fantastico) in cui i due elementi estranei possano convivere. Perciò è bene scegliere il binomio fantastico con l'aiuto del caso.¹²⁷

«Le associazioni di parole e d'idee per contiguità fonetica e semantica sono il principale strumento di lavoro di Rodari, ma la sua bacchetta magica è il principio che per far nascere una storia ci vogliono almeno due parole, pur che il loro accostamento sia abbastanza insolito e imprevisto»¹²⁸; appunto, la tecnica del *binomio fantastico* o del *fortuito incontro*.

Nel *Manuale per inventare favole* teorizza il procedimento dell'«incarnazione della metafora»:

Si prenda la metafora «egli aveva un diavolo per capello», ma si prenda alla lettera, narrando la tragedia di un signore a cui spuntano in testa migliaia di diavoli, al completo di corna, piede caprino e puzzo di zolfo¹²⁹.

Il surrealismo stesso esalta la bellezza della metafora, preferendola alla similitudine e all'analogia. La metafora infatti ha un carattere più primitivo, immediato e risulta meno costruita simmetricamente rispetto, per esempio, alla similitudine. È in qualche modo più diretta espressione dell'inconscio, dell'irrazionalità creativa umana, e meno soggetta alle regole organizzatrici della *ratio*.

Scrive Breton infatti:

Non ci stancheremo mai di insistere sul fatto che la metafora, beneficiando nel surrealismo di ogni licenza, si lascia alle spalle, e di molto, l'analogia (prefabbricata) [...]. Sebbene ambedue concordino nell'onorare il sistema delle «corrispondenze», c'è dall'una all'altra la stessa distanza che divide il volo ad alta quota da quello raso terra¹³⁰.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ I. CALVINO, *Rodari e la sua bacchetta magica*, in *La Repubblica*, 6 novembre 1982.

¹²⁹ G. RODARI, *Manuale per inventare favole*, in «Paese sera», 9 febbraio 1962.

¹³⁰ A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003.

Nella produzione rodariana troviamo in continuazione il gioco con le metafore, con le frasi fatte, coi modi di dire popolari, i proverbi presi alla lettera, tutti sviluppati secondo un senso contrastivo e denotativo rispetto al significato connotativo popolare. Lo spaziare della fantasia creativa dello scrittore, partendo da queste espressioni “preconfezionate” ha certamente radici nell’intuizione che ha ispirato il Breton del *Primo manifesto*:

In verità, quella frase mi stupiva; [...] era qualcosa come: *C’è un uomo tagliato in due dalla finestra*, ma non poteva ammettere equivoci, accompagnata com’era dalla debole rappresentazione visiva di un uomo che camminava, troncato a mezza altezza da una finestra perpendicolare all’asse del suo corpo. Senza dubbio, si trattava del semplice raddrizzamento nello spazio di un uomo che si sporge dalla finestra¹³¹.

«Breton trasforma una semplice proposizione, dal contenuto simbolico, in un’immagine ricca di effetto. Ed è proprio attraverso procedimenti simili che Rodari costruisce il suo immaginario»¹³².

È chiaro come lo scrittore di Omegna sfrutti largamente le tecniche surrealiste di invenzione linguistica, di creazione immaginaria per mezzo, per esempio, dell’accostamento di due parole generalmente distanti tra loro. Il Surrealismo incide quindi profondamente nell’immaginario rodariano introducendo una serie di procedimenti inventivi. Da qui nascono tra le più belle poesie e fiabe dell’autore, dall’incontro tra le tecniche surrealiste e la rivisitazione peculiare che Rodari ne fa, inserendole in un meccanismo tutto personale di creazione fantastica. È proprio in questo metodo di lavoro dei francesi che lo scrittore trova, come lui stesso dice in *Grammatica della fantasia*, quella «Fantastica» che Novalis immaginava. Egli «crede nell’importanza dell’immaginazione e suggerisce, attraverso la sua opera, alcuni

¹³¹G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972.

¹³² F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 13.

processi atti a favorire l'immaginazione stessa e la creatività in adulti e bambini»¹³³. E proprio nell'indicazione di Novalis come ispiratore dell'opera rodariana troviamo un ulteriore elemento di comunanza con il surrealismo. A questo proposito Franco Fortini scrive: «Il Surrealismo degli anni Venti si proponeva di inverare il programma d'una parte eminente del Romanticismo tedesco: e non a caso Novalis è stato sempre considerato dai surrealisti uno dei propri arcangeli precursori e custodi».

Novalis non è per Rodari un modello diretto, se non per l'ispirante intuizione del termine «Fantastica», ma passa attraverso la rielaborazione surrealista del secondo decennio del Novecento di svariati caratteri del Romanticismo, corrente di cui Novalis è uno dei poeti di punta, in particolare quelli concernenti la fantasia e l'immaginazione umana. Ecco perché non risulta di nostro interesse scandagliare con attenzione gli elementi che accomunano Rodari al poeta tedesco, bensì piuttosto concentrarci sul rapporto con la corrente d'Avanguardia francese.

Tutti questi procedimenti innovativi ruotano attorno ad un elemento cardine: la parola. Essa è un sasso, un sasso lanciato nello stagno «in cui suscita onde concentriche che si allargano sulla superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. Oggetti che se ne stavano ognuno per conto proprio, nella sua pace o nel suo sonno, sono come richiamati in vita, obbligati a reagire, a entrare in rapporto tra loro. Altri movimenti invisibili si propagano in profondità, in tutte le direzioni, mentre il sasso precipita smovendo alghe, spaventando pesci, causando sempre nuove agitazioni molecolari. Quando poi tocca il fondo, sommuove la fanghiglia, urta gli oggetti che vi giacciono dimenticati, alcuni dei quali ora vengono dissepolti, altri ricoperti a turno dalla sabbia. Innumerevoli eventi, o microeventi, si succedono in un tempo brevissimo»¹³⁴.

Tale effetto rifrattivo, di interferenza continua è pari a quello che avviene quando si getta una parola nella mente, da cui scaturiscono una serie di reazioni in

¹³³ Ivi, p. 11.

¹³⁴ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972.

superficie e in profondità che fanno emergere suoni, immagini, ricordi, sogni, colori, odori, analogie, contrasti in un «movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio»¹³⁵, nel quale la mente non è passiva, ma agisce collegando, costruendo, eliminando, distruggendo. Questo sasso-parola possiede un'ulteriore potenzialità imprevedibile che si esprime nella capacità di urtare altre parole creando quindi, per mezzo di questo processo di incontro-scontro, relazioni e associazioni linguistiche inusitate e inaspettate. Per lo scrittore le parole sono, come per Wittgenstein, «come la pellicola superficiale su un'acqua profonda».

Il Surrealismo insegna a Rodari proprio questo procedimento creativo che scaturisce da un'intuizione, da un lampo rivelativo che lavora a livello dell'inconscio freudiano, in profondità, dove spesso la razionalità da sola non riesce a spingersi. Quindi interviene però la capacità razionale, grammaticale, linguistica dello scrittore che modella il diamante grezzo, riproducendo in poesia o in prosa la folgorazione immaginativa.

La tecnica «del sasso nello stagno» è una delle più amate da Rodari che la metterà in pratica fino alla fine della sua vita. Un itinerario di questo genere lo si ritrova proprio nel testo «La parola Torino» (sembra un capitolo postumo della *Grammatica della fantasia*) che fa parte del volume *Il gioco dei quattro cantoni* pubblicato nel 1980, anno della morte dello scrittore. «Tra qualche giorno – spiega Rodari – andrò a Torino per incontrarvi un gruppo di ragazzi, con il patto che io racconterò loro una storia... Vorrei portare loro una storia nuova, ma quale? ...prendo un foglio bianco e quasi automaticamente scrivo in alto, in stampatello, la parola TORINO. Secondo una vecchia abitudine comincio a scomporla, a giocare con le sue sillabe, a deformarla, a sbagliarla... TORI, NO... non mi dice nulla. TÒ, RINO... nemmeno... Compare sul foglio un OTORINO... Accanto a lui già romba, grazie alla semplice aggiunta di una consonante, un MOTORINO»¹³⁶. E così via, di passaggio in passaggio, la mente è

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ G. RODARI, *Il gioco dei quattro cantoni*, Einaudi, Torino 1980, pp. 127-132.

sottoposta ad una serie di cortocircuiti semantici, intenzionalmente provocati, di sovrapposizione di sillabe a parti di parola, di “macedonie” di significati¹³⁷.

La Fantastica è dunque creatività, che se scaturisce da un’illuminazione [...] del poeta romantico Novalis, tuttavia soggiace ai criteri di una grammatica e cresce attraverso un esercizio costante, così come Rodari, a partire dagli inizi degli anni Sessanta mette a punto sul piano teorico individuando le potenzialità applicative della Fantastica nell’ambito della creatività letteraria come pure dell’educazione linguistica e, nello stesso tempo, sperimenta nella scuola elementare, ossia in quell’età così plastica dell’arco scolastico in cui s’immagina e s’impara ad immaginare, allora o mai più¹³⁸. «Il bambino della ragione per Rodari diventa il bambino in possesso di una cognitività più complessa e ricca, che fa perno sull’immaginazione produttiva»¹³⁹.

Per Rodari infatti si può parlare di una certa tendenza alla ricerca che non è definibile come «strettamente surrealista, perché di surrealismo nel senso proprio del termine non si può parlare [...], ma che è certamente parasurrealista o comunque influenzata dal surrealismo»¹⁴⁰. E le tecniche di gioco e di invenzione linguistica sono la più diretta espressione di questo influsso.

Del «binomio fantastico» abbiamo già detto, ma è importante notare come esso si ponga a mezza via tra il surrealismo francese e il *nonsense* inglese. Nasce infatti dall’accostamento improbabile di due realtà distanti, fatto senza una direzione e un senso precisi che trova di conseguenza un risultato di senso ribaltato. «È così: si prendono due parole qualunque e si gettano l’una contro l’altra, si lasciano rotolare un po’ e si sta a vedere cosa ne viene fuori. Esempio “naso e “pantofola”. Vedi quel signore con una pantofola la posto del naso? Tutti gli vogliono mettere i piedi in faccia. No, non è una cosa buffa. Altro esempio: “sedia”, “coda”. Una sedia con la coda. Scodinzola festosamente quando vi si siede una persona simpatica. Scalpita e scalcia

¹³⁷ Cfr. C. DE LUCA, *Gianni Rodari – La gaia scienza della fantasia*, Abramo Editore, Catanzaro 1991, pp. 82-83.

¹³⁸ Cfr. F. CAMBI, *Rodari e i saperi in Un secchiello e il mare – Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*. A cura di M. Piatti, Edizioni del Cerro, Tirrenia-Pisa, 2001.

¹³⁹ F. BACCHETTI, *Nel linguaggio rodariano*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l’infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Del Cerro, Tirrenia – Pisa, 2002, p. 79.

¹⁴⁰ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 9.

quando vi si siede una persona odiosa. Pensa se le sedie, al Parlamento, avessero una coda così sensibile: che fortuna sarebbe!»¹⁴¹.

Il breve testo di Rodari mostra come il procedimento creativo, il «binomio fantastico», non arriva a negare il messaggio sociale, lo può contenere come sviluppo e può considerarsi piuttosto un comodo espediente per riempire di sostanza politica le filastrocche e i racconti che scrive. Come dire: si può protestare o comunicare messaggi anche divertendosi¹⁴² e soprattutto partendo dalla fantasia, da metafore apparentemente nonsensiche, da giochi bislacchi.

Tecnica più prettamente surrealista è quella del rovesciamento: «ossia la creazione di situazioni esattamente opposte a quelle che potrebbero essere considerate ovvie e comuni [...], affinché in questo caso la rivelazione della verità avvenga mediante quello che surrealisticamente potremmo chiamare un effetto di choc. L'enunciato poetico, infatti, afferma cose talmente inverosimili da attirare immediatamente l'attenzione sulla verità che si colloca nel punto opposto a quello espresso dall'enunciato»¹⁴³. Eccone un esempio:

Capodanno

Filastrocca di Capodanno:

fammi gli auguri per tutto l'anno:

voglio un gennaio col sole d'aprile,
un luglio fresco, un marzo gentile;

voglio un giorno senza sera,
voglio un mare senza bufera;

¹⁴¹ G. RODARI, Rubrica «La posta dei perché», in *Unità*, 3 marzo 1958.

¹⁴² Cfr. C. DE LUCA, *Gianni Rodari – La gaia scienza della fantasia*, Abramo Editore, Catanzaro 1991, p. 75.

¹⁴³ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 18.

voglio un pane sempre fresco,
sul cipresso il fiore del pesco;

che siano amici il gatto e il cane,
che diano latte le fontane.

Se voglio troppo, non darmi niente,
dammi una faccia allegra solamente.¹⁴⁴

Il testo è un'elencazione, un asindeto di eventi irrealizzabili, di *adunata* cadenzati dalla presenza del verbo anaforico "voglio" che sembra riprodurre le richieste pretenziose dei bambini. Il tutto per mettere in evidenza la battuta finale, il *fulmen in clausola*, di cui parlavamo nei capitoli precedenti, che spinge il lettore verso lo svelamento della verità. Così un testo apparentemente inconcludente, composto di cose inverosimili, surrealiste, per mezzo del rovesciamento afferma comunque una verità di senso.

Nella seconda parte del saggio, già citato, «Lo specchio fantastico», in cui parla della comicità rodariana, Califano ad un certo punto approfondisce il tema studiato da Cocchiara del Paese di Cuccagna all'interno della tradizione letteraria, del luogo mitico dell'abbondanza, dove un crogiuolo di tutti i beni della terra è raccolto. La studiosa cita giustamente come esempio proprio questo testo, *Filastrocca di Capodanno*, sottolineando che «troviamo qui rappresentato il motivo dell'abbondanza alimentare»¹⁴⁵, dimenticandosi però di aggiungere che il tutto è proiettato sul piano degli *impossibilia*, dei capricci vacui e irrealizzabili. Il motivo topico dell'abbondanza alimentare è ribaltato, parodizzato e schernito per mettere a nudo le stolide, vacue cupidigie e smanie, popolari e fanciullesche, a favore invece di ciò che conta veramente, un volto allegro, una felicità contagiosa. Ecco il disvelamento della verità, ecco l'impronta rodariana su un procedimento che unisce la tradizione popolare medievale ad un effetto di tipo surrealistico.

¹⁴⁴ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2011, p. 113.

¹⁴⁵ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998.

Quest'ultima dunque è anch'essa una tecnica "fantastica" largamente sfruttata da Rodari e da lui denominata «I paesi di Cuccagna». È un topos che deriva dalla tradizione medievale e rinascimentale, e finalizzato a rappresentare un mondo rovesciato in cui regnano l'abbondanza e la ricchezza, spesso in riferimento ad ambienti naturali. Non siamo certamente di fronte ad una tecnica di stampo prettamente surrealista, ma proprio all'Avanguardia francese si collega direttamente nel gioco di rovesciamento dato dall'affermazione di cose tanto inverosimili.

Un'altra ricetta rodariana di creazione fantastica è quella del *sistema della calza rovesciata*. «Sia per esempio la favola di Pinocchio, al quale le bugie fanno allungare il naso. Rovesciando il verbo, si avrà una favola nella quale le bugie fanno accorciare il naso. Converrà ora mutare il soggetto, per trovarne uno a cui l'accorciamento del naso possa procurare il dispetto che a Pinocchio procurava l'operazione uguale e contraria. L'elefante si attaglia perfettamente alla bisogna. Nel paese degli elefanti le bugie accorciano il naso. Basterà analizzare le conseguenze individuali e sociali del fenomeno per ottenere la favola desiderata»¹⁴⁶.

In *Grammatica della fantasia* cogliamo chiari riferimenti ai più famosi giochi dadaisti e surrealisti, tra gli altri, Rodari cita la pratica di ritagliare e mescolare tra di loro titoli di giornali e quotidiani «per ricavarne notizie di avvenimenti assurdi, sensazionali o semplicemente divertenti»¹⁴⁷. È la tecnica promossa prima da Tristan Tzara e poi da Breton nel *Manifesto del surrealismo*: «è perfino lecito intitolare POESIA ciò che si ottiene con l'accozzaglia più gratuita (osserviamo, se volete, la sintassi) di titoli ritagliati dai giornali»¹⁴⁸.

Rodari analogamente sottolinea l'efficacia dell'effetto di straniamento, cavallo di battaglia dei surrealisti, e aggiunge:

¹⁴⁶ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003.

Dobbiamo ai surrealisti anche la tecnica del «trattamento» di un verso dato, per l'esplorazione di tutte le sue possibilità lungo la catena sonora, quella delle analogie o quella dei significati, alla ricerca di un tema fantastico.¹⁴⁹

Le varie tecniche sopra sviscerate mostrano un filo diretto di Rodari con il surrealismo, almeno per quanto riguarda i procedimenti di invenzione linguistica e le modalità con cui le parole vengono cucite insieme a formare realtà fantastiche nuove. Come già detto, non si può dire che Rodari sia stato uno scrittore surrealista, piuttosto che del surrealismo abbia raccolto alcuni aspetti, tanto da situarlo meglio «in una provincia dell'immaginario confinante col continente surrealista: quella contrada bonaria ma non edulcorata che è stata scoperta da Jacques Prévert»¹⁵⁰. Più di tutti, *il sistema del fortuito incontro* (o binomio fantastico), *l'incarnazione della metafora* e *il sasso nello stagno* sono processi di matrice surrealista, altri invece, come vedremo nel capitolo successivo, si pongono in relazione anche con il modello del *nonsense* inglese, di Carrol e Lear.

«Il surrealismo costituisce pertanto una fonte d'ispirazione di notevole importanza per la poetica e la narrativa rodariana, ma il rapporto tra Rodari e il surrealismo non si limita e non si esaurisce nell'utilizzo delle più note tecniche compositive, perché, senza dubbio, ne riuscirebbe ridotto il valore della profonda ispirazione rodariana e sarebbe tradito lo spirito del surrealismo»¹⁵¹. Comune infatti è anche la matrice teorica, derivata da ideali condivisi in ambito politico e sociale. Rodari e il surrealismo sono strettamente ancorati alle istanze della sinistra europea. Il primo è un personaggio coerentemente inserito all'interno del Partito comunista italiano, oltre ad esserne iscritto. La corrente surrealista e i suoi massimi esponenti, Breton tra tutti, condividevano molte ideologie con il Partito comunista francese tanto che dal 1927 vi erano iscritti. Ben presto, però, nacquero tensioni e contrasti che portarono i surrealisti ad abbandonare la militanza partitica nel '33. Di matrice comunista è quindi

¹⁴⁹ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972.

¹⁵⁰ I. CALVINO, *Rodari e la sua bacchetta magica*, in *La Repubblica*, 6 novembre 1982.

¹⁵¹ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 14.

il pensiero che avvicina ulteriormente Rodari al surrealismo e proprio da questa fonte condivisa scaturiscono i temi portanti delle due poetiche.

Nel primo Rodari troviamo addirittura la polemica verso la polizia, contro la Celere in particolare, considerata come un mero strumento di repressione. Intensi sono l'avversione alla guerra e in generale l'antimilitarismo. Ma anche nella fase successiva, come già provato, persistono i temi sociali e politici di provenienza comune al surrealismo: la protesta contro lo sfruttamento all'interno del sistema capitalistico, contro la repressione, contro ogni rigida disciplina, l'antifascismo, il dissenso contro un sistema educativo che toglie libertà e ogni possibilità di sviluppo autonomo dell'infanzia, il pacifismo.

La tendenza di ricerca para-surrealista però non si esaurisce qui. Essa è mutuata anche dalla letteratura italiana degli anni venti, trenta e quaranta, in cui è ben presente un influsso del surrealismo, di aspetti realistico-magici oppure umoristico-surreali, che arriva persino ad influenzare certe parti della nostra specifica esperienza realistica post-bellica, e cioè il neorealismo, di cui Rodari stesso è interessato¹⁵². «Non è necessario in un caso come questo definire l'idea di una vera e propria scuola: basta suggerire un elenco di nomi, che, accostati l'uno all'altro, costituiscono un clima, una tendenza. Penso al Palazzeschi delle filastrocche e di Perelà, il Palazzeschi simpatizzante del futurismo e della trasgressione degli anni precedenti la prima guerra mondiale, ma anche al Palazzeschi ironista e sentimentale dei racconti e dei romanzi degli anni venti e trenta; al Bontempelli del realismo magico e delle sperimentazioni formali di quegli anni; a Cesare Zavattini, con quella concezione ironica e autoironica della realtà, che non esclude però una certa dose di sentimentalismo (in senso buono); e più avanti a Italo Calvino [...]»¹⁵³.

¹⁵² Abbiamo già trattato in precedenza Rodari scrittore realista e vicino al Neorealismo. Per un maggiore approfondimento si rimanda alle pagine precedenti, in particolare al capitolo 3 Il marxismo e l'esperienza del Pci nelle filastrocche e nelle storie».

¹⁵³ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 9.

Gli autori citati non fungono da modelli per Rodari, ma piuttosto risultano dei compagni di viaggio con i quali l'autore condivide l'influsso del surrealismo francese ed altri sfaccettati elementi che da ciò scaturiscono. Come bene esprime Asor Rosa non si può parlare di una corrente, men che meno di una scuola, bensì piuttosto di una tendenza comune a questi autori che nasce dalla condivisione di simili o uguali ingredienti: il realismo e la magia, la fantasia e la ragione, appunto.

In particolare, sono svariate le affinità che legano lo scrittore di Omegna e Calvino. Entrambi condividono un impegno civile comune e una comune militanza nel Pci, impegno che inevitabilmente penetra all'interno delle opere di ambedue gli autori, soprattutto sul piano tematico. In secondo luogo, vi sono dei legami anche dal punto di vista della scrittura che, volando sulle ali della fantasia, penetra nella storia degli uomini. Vi è inoltre un'attenzione ricorrente e particolare verso le tecniche narrative¹⁵⁴. La lingua nasce da un comune obiettivo ed ha affinità palesi, tanto che spesso nei capitoli precedenti abbiamo citato passi di Calvino in cui esprime il suo ideale linguistico ed esso è perfettamente calzante con quello rodariano. Il linguaggio, secondo entrambi gli scrittori, deve essere fondato sulla semplicità, sulla chiarezza, sul rigetto delle forme retoriche tipiche dei discorsi generali e inconcludenti, sulla concretezza e sulla diretta connessione alla realtà, senza però mai cadere nella banalità e nel semplicismo.

Anche l'interesse per la fiaba e l'attenzione verso la cultura per l'infanzia accomunano i due; sono gli unici scrittori che tra gli anni Quaranta e Cinquanta in Italia si occupano con un certo impegno di letteratura per bambini, senza pregiudizio alcuno. Quando Carmine De Luca parla dei due filoni di libri e contenuti per l'infanzia presenti negli anni '50 e '60, uno conservatore e moralista di stampo Ottocentesco, l'altro progressivo, libertario, democratico, riferendosi a questo secondo conclude

¹⁵⁴ Cfr. F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 48.

nominando in coppia i due scrittori: «pensiamo soprattutto alle storie narrate da Gianni Rodari e Italo Calvino».

I due autori sono quindi accomunati da un medesimo obiettivo e una simile e scrupolosa attenzione nei confronti della scrittura per ragazzi e bambini; ricercano e recuperano il sostrato di verità presente nella fiaba per presentarlo, ripulito da qualsiasi moralismo, ai giovani lettori. Sono però differenti le vie che gli scrittori intraprendono per compiere questa *quête*. «Calvino guarda e attinge al «catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e una donna»¹⁵⁵; Rodari si serve del racconto fiabesco per dare una veste fantastica al presente e al quotidiano. Calvino recupera quindi il patrimonio fiabesco nazionale, ricerca nel passato e penetra nel mondo del meraviglioso; Rodari (per es. nelle sue *Favole al telefono*, come anche nelle altre fiabe citate nel primo capitolo) immerge l'evento magico nella realtà quotidiana e contemporanea al lettore»^{156, 157}

Ulteriori analogie sono individuate da Califano in riferimento ai volumi dei *Nostri antenati* e al romanzo rodariano *C'era due volte il barone Lamberto*; i due libri non condividono solo il fatto che il protagonista è insignito di un titolo nobiliare, ma anche la storia e le vicende, nate dall'impasto tra realtà e immaginazione, hanno punti di affinità e congruenza.

C'era due volte il barone Lamberto racconta di un barone di novantaquattr'anni che, interpretando alla lettera le parole di un santone arabo «l'uomo il cui nome è pronunciato resta in vita», decide di assumere sei persone con l'incarico di pronunciare a turno il suo nome. Il vecchio barone inizia così via via magicamente a ringiovanire. Nel frattempo, accadono una serie di disgrazie a Lamberto: l'isola in cui vive il protagonista viene attaccata da banditi, ma soprattutto il nipote Ottavio, unico erede, trama un piano che gli permetta di mettere le mani sull'eredità. Egli riesce a far addormentare i funzionari dello zio barone, causandone la morte. Ai funerali del

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ivi, p. 52.

¹⁵⁷ Si rimanda al capitolo 1.4 di questa tesi. *Rodari e la fiaba classica fra tradizione e innovazione*.

barone, però, il nome Lamberto viene pronunciato più e più volte, originando la miracolosa risurrezione del protagonista e quindi il ritorno all'infanzia. *C'era due volte il barone Lamberto*, appunto.

Il romanzo mescola sapientemente realismo e invenzione fantastica, collegandosi all'epoca contemporanea. È il metodo rodariano di creazione di racconti per eccellenza, è il procedimento che gli permette di descrivere con occhio attento, ma soprattutto con toni ironici e velatamente critici, le contraddizioni del nostro tempo. Si sofferma in particolare a disegnare le azioni dei *mass media* e del mondo dell'informazione, tutto impegnato a raccontare in una sorta di cronaca minuto per minuto l'assalto dei banditi all'isola, e a ritrarre le reazioni di turisti e curiosi che si muovono a seconda del richiamo dei media. «In un panorama tanto attuale si cala quindi una storia dal carattere decisamente fantastico»¹⁵⁸. Ritorna poi insistentemente il simbolico numero ventiquattro, che crea un gioco di rimandi magici all'interno dell'intreccio: ventiquattro sono le malattie del barone, le banche che possiede, ma anche i banditi, tutti di nome Lamberto. Il continuo ripetersi del numero ventiquattro, come del nome Lamberto, dona un ulteriore tocco magico-simbolico al racconto secondo la tecnica di stampo fiabesco dell'iterazione. Nulla è per caso, tutto è impercettibilmente connesso attraverso una fitta rete di fili magici, di rimandi simbolici appunto.

«Altro elemento sul quale si fonda il romanzo è la scomparsa e successiva rinascita del protagonista. Questo dato richiama alla mente il cavaliere inesistente di cui narra Calvino. Come lui anche il vecchio barone, nel corso della narrazione, smette di *essere*. E, così come il cavaliere lascia la sua impossibile esistenza per ricominciare forse una diversa vita nel giovane Rambaldo al quale dona l'armatura, anche il miliardario (Lamberto) recupera una nuova vita tornando bambino e scegliendo un insolito destino per sé: "voglio diventare un artista del circo equestre. È sempre stato il mio sogno e questa volta ho tutta una vita per realizzarlo"»¹⁵⁹.

¹⁵⁸ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 49.

¹⁵⁹ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, pp. 49-50.

L'epilogo del romanzo di Rodari può essere messo in relazione con la conclusione del *Cavaliere inesistente* di cui riportiamo le parole di Teodora Bradamante:

Dal raccontare al passato, e dal presente che mi prendeva le mani nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo. Quali nuovi stendardi mi levi incontro dai pennoni delle torri di città non ancora fondate? Quali fumi di devastazioni dai castelli e dai giardini che amavo? Quali impreviste età dell'oro prepari, tu malpadroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro...¹⁶⁰

«La storia non termina dunque, ma si apre ad un futuro sconosciuto. Allo stesso modo la vicenda narrata da Rodari si prepara ad un nuovo inizio mediante il ritorno del protagonista all'età dell'indeterminatezza, all'epoca in cui le scelte sono ancora tutte da compiere»¹⁶¹:

Non tutti saranno soddisfatti della conclusione della storia. Tra l'alto non si sa bene che fine farà Lamberto e cosa diventerà da grande. A questo, però, c'è rimedio. Ogni lettore scontento del finale, può cambiarlo a suo piacere, aggiungendo al libro un capitolo o due. O anche tredici. Mai lasciarsi spaventare dalla parola FINE.¹⁶²

Le affinità, i punti di contatto tra Rodari e Calvino sono dunque svariati, tanto da poter dire che siano due scrittori che condividono simili finalità, simili metodi di svelamento della verità attraverso i propri racconti, e simili procedimenti narrativi per giungere a tale risultato. In entrambi gli autori si mescolano sapientemente realtà e fantasia, quotidianità e fiaba, creando una nuova prospettiva che da una parte spinge il lettore verso il mondo fantastico dell'immaginazione, stimolando in lui la capacità di far volare la fantasia, di abbandonarsi all'attrazione verso l'irrazionale e il fortuito,

¹⁶⁰ I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1993.

¹⁶¹ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 50.

¹⁶² G. RODARI, *C'era due volte il barone Lamberto*, Einaudi Ragazzi, Torino 1997.

dall'altra muovendosi in contesti coevi a chi legge, per colpire con sferzante abilità ironica e parodica gli aspetti più contraddittori della contemporaneità.

«Calvino è senza dubbio lo scrittore italiano contemporaneo, in cui la ragione e immaginazione, fiaba e realtà, moralità e fantasia, invece di essere termini fra loro oppositivi, come le buone storie letterarie ancora ci insegnano, appaiono le tante facce di uno stesso sistema. E il nome di Calvino non lo faccio a caso, perché penso effettivamente che esso sia lo scrittore italiano contemporaneo più vicino a Rodari»¹⁶³.

Non è un caso che sia proprio Calvino, due anni dopo la morte dello scrittore di Omegna, a scrivere un articolo su «La Repubblica», per presentare l'autore e il convegno che si sarebbe tenuto su di lui a Reggio Emilia. In questo omaggio, dal titolo «Rodari e la sua bacchetta magica», traspaiono una certa comunanza e un profondo senso del rispetto. Calvino tratta Rodari come suo pari, come un collega altrettanto capace di cogliere la verità attraverso tecniche narrative valide, e affronta proprio queste tecniche, mostrando come sia utile e necessario studiarle con serietà e senza pregiudizi. Rodari è qui dipinto come uno scrittore di letteratura italiana a tutto tondo. «*Grammatica della fantasia* resta un libro di pedagogia e di poetica da tener sempre presente: dico di poetica per i pedagoghi e di pedagogia per poeti, pur che gli uni e gli altri siano privi di presunzione e fiduciosi e curiosi di “quel che può saltar fuori”»¹⁶⁴.

Nella conclusione dell'articolo Calvino stesso non si esime dal giocare con le parole ad ugual maniera di Rodari:

Il convegno su Rodari che s'apre a Reggio Emilia ha per titolo «*Se la fantasia cavalca con la ragione*». Così isolata, non suona come una frase sua, ma non si può mai dire; comunque, anche se fosse tratta da un suo scritto, certo lui, a vedersela stampata sui manifesti, non avrebbe resistito alla tentazione di giocarci alla sua maniera. Cosa ne sarebbe venuto fuori? Rodari amava le parole concrete, che suggeriscono immagini

¹⁶³ . ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p.21.

¹⁶⁴ I. CALVINO, *Rodari e la sua bacchetta magica*, in *La Repubblica*, 6 novembre 1982.

immediate, e subito si sarebbe messo a lavorare su quel «cavalca», a immaginarsi due personaggi in groppa a un solo cavallo.

Quali personaggi? Fedele all'automatismo delle associazioni verbali, Rodari della «ragione» avrebbe fatto un Ragioniere. E della «fantasia»? Diciamo un Fantasista, un po' attore di varietà, un po' prestigiatore, un po' acrobata. Un Fantasista e un Ragioniere galoppo insieme per una strada solitaria. Su due cavalli? Su un cavallo a due posti? Diciamo su un cammello a due gobbe. Un Fantasista e un Ragioniere attraversano il deserto in groppa a un cammello. Come mai? Si può immaginare tutto un antefatto: il Ragioniere voleva farsi portare a cavalcioni dal Fantasista, per dargli una funzione utile alla società; invece il Fantasista sosteneva che doveva essere il Ragioniere a portarlo sulle spalle, dato che le attività spirituali sono superiori a quelle pratiche.¹⁶⁵

L'ultimo passaggio è però molto meno rodariano di quanto sembri. Lo scrittore di Omegna, infatti, non si sarebbe mai posto il problema del perché i due personaggi si trovino nel deserto, ma avrebbe accettato il fatto come tale, proprio perché nato dall'accostamento nonsensico di due realtà distanti, surreali. Calvino invece cerca di trovare un senso, un «perché» ad una invenzione scaturita dal *sistema del fortuito incontro*, che senso non ne ha e non deve averne, almeno nella fase iniziale di folgorazione creativa.

A parte questa piccola incongruenza, Calvino coglie perfettamente il risvolto tematico che la fiaba avrebbe preso se fosse stata in testa a Rodari, virando verso la ricerca di un messaggio politico-sociale da lasciare ai propri giovani lettori. È un tipo di operazione condivisa dai due scrittori. L'informazione non dev'essere però palesata in un attacco diretto e polemico: il messaggio è parzialmente celato sotto un velo di perforante ironia, ma la sua forza non è in discussione e riesce a colpire comunque il fruitore. Pensiamo in particolare al *Marcovaldo*, l'opera di Calvino probabilmente più rodariana di tutte.

¹⁶⁵ Ibidem.

Nei suoi giochi verbali, Rodari era sempre attento a far saltare fuori le motivazioni ideologiche inconsce, e la sua favola sarebbe certo riuscita a mettere in luce le implicazioni di desiderio di potere che quel verbo «cavalcare» porta con sé, implicazioni che la preposizione «con» si affretta a correggere, in un clima di paritetica e reciproca intesa. I due, grazie al ragionamento, capiscono che devono cavalcare insieme anziché cavalcarsi a vicenda, e grazie alla fantasia, scoprono che il mezzo di trasporto ideale per loro non può essere altro che un cammello.¹⁶⁶

Il finale ipotizzato da Calvino è squisitamente rodariano e presenta in modo calzante la doppia tendenza poetica che i due scrittori condividono come due facce di uno stesso sistema: realtà e magia, realismo e surrealismo, «Fantasia e Ragione», appunto.

Nel deserto, all'orizzonte, appare una città. «Ecco un miraggio!» e il Ragioniere vorrebbe cambiare direzione. Al Fantasiasta basta un cambio di vocale: «Eccomi a Reggio!». Scende dal cammello ed entra nel Seminario di Studio su Fantasia e Razionalità.¹⁶⁷

Entrambi gli autori, inoltre, condividono un simile processo di evoluzione letteraria. Calvino, dopo una prima prova neorealistica non priva, oltretutto, di spirito fiabesco, abbandona tale traccia per incamminarsi lungo il sentiero fantastico. «Un'inclinazione, potremmo dire, rispetto alla quale Gianni Rodari, più o meno nello stesso periodo, si collocava in perfetta coerenza»¹⁶⁸.

Se l'evoluzione delle due letterature ha avuto esiti anche distanti, certamente i due condividono una preziosa predilezione per la fantasia non intesa come evasione, ma come strumento di poetica e di stile.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 75.

In conclusione, si può dire che Rodari abbia seguito i sassolini, lasciati dal surrealismo francese, per più strade. Egli prima di tutto ha recuperato le tecniche di invenzione linguistica e di gioco creativo espresse da Breton, immettendole nel proprio sistema compositivo e adattandole al proprio universo creativo. Su un piano più generale si è inserito all'interno di quella tendenza di ricerca para-surrealista, o meglio di influsso surrealista, che si fonda sul binomio tra realismo e magia e che accoglie al proprio interno nomi illustri della letteratura italiana del Novecento: Palazzeschi, Bontempelli, Zavattini, Calvino. Proprio quest'ultimo è lo scrittore coevo al nostro Rodari che condivide con lui le maggiori affinità, tanto da poter ribadire che è l'autore italiano contemporaneo a lui più vicino.

7.2 Un altro modello: il *nonsense* inglese

È importante chiedersi oggi perché tale inclinazione al fantastico abbia coinvolto scrittori come Rodari e Calvino, non solo per un mero studio di critica letteraria ascrivibile a indagini narrative comuni ai due scrittori, ma soprattutto per mettere in luce le questioni dell'evoluzione letteraria stessa, delle necessità di rottura con il meccanismo precedente e di reinvenzione di un sistema di creazione fantastica nuovo e più efficace, al passo con un tempo in repentino mutamento. La fantasia ha largo spazio e assume un ruolo preminente nella produzione letteraria, e negli aspetti formali e in quelli di contenuto. Non si tratta di un elemento di evasione, ma di uno strumento chiave di poetica e di stile.

Per questo motivo le influenze del surrealismo hanno avuto un importante spazio in alcuni autori del Novecento italiano, come Calvino e Rodari appunto; il fine è quello di riscoprire gli aspetti dell'irrazionalità più onirica e all'interno di tale corrente i due autori si muovono similmente. Ma per Rodari, e questo è l'elemento peculiare dello scrittore di Omegna, l'invenzione fantastica sottende ad ingranaggi anche diversi dal surrealismo, sebbene collegati; sono infatti le tecniche del *nonsense* inglese a fornire nuovi e diversi elementi per interpretare il mondo. È difficile, dal nostro punto di vista di studio rodariano, tracciare un confine netto tra il surrealismo e il *nonsense*. Le due realtà si toccano e anzi proprio il surrealismo di Breton considerava Carroll e Lear, i due maggiori autori inglesi di *nonsense*, alla stregua di modelli e maestri.

«È nella sua poesia, che va letta, lo ribadiamo, da un punto di vista letterario, come produzione matura, senza i pregiudizi di un intellettualismo dove certe forme comiche non hanno mai trovato spazio, che Gianni Rodari incontra in modo compiuto e attivo il *nonsense* anglosassone, da sempre legato all'infanzia, e anche, sulla stessa

prospettiva, il mondo del folklore da cui esso proviene, il patrimonio delle *nursery rhymes*»¹⁶⁹.

Rodari condivide con il *nonsense* prima di tutto il forte intervento di rottura con il passato, in particolare con la tradizione moralistica e patetica ottocentesca. Sono esperienze pionieristiche, che ribaltano la visione della letteratura per i bambini, introducendo aspetti di fantasia incontrollata all'interno dei filoni prettamente realistici.

Ma se il *nonsense* è preminentemente letteratura di evasione, che induce sia lo scrittore che il lettore a rifuggire una realtà incomprensibile, non ascrivibile ad un *pattern* preciso, e a rifuggirla attraverso un mondo ancor più lontano dall'orizzonte quotidiano, diversamente Rodari non intende allontanarsi irrevocabilmente dalla realtà, ma anzi, lavorare e sporcarsi le mani in essa, proponendo un modo diverso di osservarla, appunto quello fantastico, surrealista, nonsensico, che sia capace di produrre, alla fine del processo creativo, un senso, una visione del mondo.

Per Rodari il *nonsense* non è solo «un mezzo per evocare lo spirito del gioco e suscitare sorriso e riso, ma l'unico strumento per poter dare senso ed orientamento all'esistenza sia individuale sia intersoggettiva: un mezzo, in parte mutuato da Carroll e in parte dai surrealisti, a cui egli stesso si richiama, ma non un artificio meramente giocoso o meramente estetico. Il *nonsense* diventa in Rodari la condizione stessa della possibilità di vita»¹⁷⁰. «Ideologia politica e *nonsense*, tanto estranee tra loro in scrittori come Lewis Carroll e Edward Lear, in Rodari sono invece simultanee e, sebbene in apparente contrapposizione, complementari: una miscela di ideologia politica e tecniche compositive fantastiche ci ha dato il grande scrittore che è Gianni Rodari, l'unico ad aver accumulato una tradizione tutta italiana di *nursery rhymes*»¹⁷¹.

Per capire che spazio abbia il *nonsense* nella letteratura rodariana, dobbiamo prima di tutto capire di che cosa si tratta.

¹⁶⁹ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 77.

¹⁷⁰ L. BELLATALLA, *La poetica di Rodari: nonsenso o senso dell'esistenza?*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, AA. VV. a cura di E. Catarsi, Del Cerro, Tirrenia – Pisa, 2002, p. 62.

¹⁷¹ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 79.

La parola viene registrata per la prima volta nel 1614, dall'*Oxford English Dictionary*, col significato di «parole dette o scritte che non producono senso o che trasmettono idee assurde. Nel 1775, il lessicografo Dr. Samuel Johnson definisce il *nonsense*: «linguaggio senza significato o sgrammaticato», e anche «inezie, cose senza importanza»¹⁷². Anche il celebre poeta inglese Samuel Coleridge usa la parola in accezione negativa, ma introducendo l'importante novità di considerarlo una forma letteraria. «I versi [*nonsense*] consistono in parole o frasi combinate unicamente con riferimento al metro e senza considerazione del senso»¹⁷³. Probabilmente Coleridge si riferisce ai già citati versi delle *nursery rhymes*, conte e filastrocche, cantilene e ninnananne, di tradizione popolare, in cui più volte fanno la comparsa parole senza significato secondo le convezioni della lingua d'uso.¹⁷⁴ Queste rime d'infanzia, sia per la presenza di giochi nonsensici sia per il fatto che sono scritte per i bambini e si rivolgono a loro, possiedono un filo rosso che le collega direttamente a Rodari.

Comunque, in quel periodo storico l'accezione ha certamente valore negativo, fino a quando, nel 1846, compare un vero e proprio libro poetico dedicato interamente ai *nonsense*. È il *The Book of Nonsense* di Edward Lear. All'interno è presente in gran numero un *pattern* poetico di matrice popolare e di contenuto nonsensico che egli renderà famoso: il *limerick*. «Sebbene il genere, inteso come forma poetica mista di versi e disegni con caratteri riconoscibili e costanti, esistesse già precedentemente, furono proprio i componimenti dell'eccentrico scrittore inglese a decretarne il definitivo successo. Egli perfezionò ciò che la tradizione già gli offriva, limitando le varianti ad un rigido schema di base e accompagnando i versi con surreali illustrazioni molto più efficaci di quelle presenti nella tradizione antecedente»¹⁷⁵. Nei *Limerick* di Lear è presente una struttura canonica, fissa, su cui costruire l'intera poesia. Questo

¹⁷² W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam 1988.

¹⁷³ «Verses consisting of words and phrases arranged solely with reference to the metre and without regard to the sense». W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam 1988.

¹⁷⁴ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 81.

¹⁷⁵ E. PIZZOLATO, «Canta cicala frinfera nel vento», *viaggio semantico tra le fanfole di Fosco Maraini*, p. 24.

procedimento, in cui «la regolarità sintattica [...] risalta sullo sfondo dell'anomalia del livello semantico»,¹⁷⁶ è attuato in tutti i *limerick* ed è una sorta di marchio di fabbrica dell'autore, che farà ben presto scuola.

«Ciascuna composizione consta di cinque versi di ritmo giambico-anapestico, di due piedi il terzo e il quarto, di tre gli altri: le rime sono secondo lo schema *aabba*. [...] Questa particolare forma metrica si denomina "*limerick*", appellativo che sembra derivata da un coro conviviale di analoga struttura prosodica nel quale figurava il nome della città irlandese di Limerick.»¹⁷⁷

La novità strutturale introdotta da Lear è l'utilizzo di una struttura prefissata del primo verso, formata da '*There was*' + '*an Old Man*', oppure '*an Old Person*', oppure '*a Young Lady*' + localizzazione geografica, precisazione fisica, oppure azione che compie il protagonista (es. '*of Calcutta*', '*of Prague*', '*with a beard*', '*who supposed*'). In aggiunta, l'ultimo verso spesso riprende il primo e nella struttura e in alcuni termini specifici, creando una composizione ad anello.

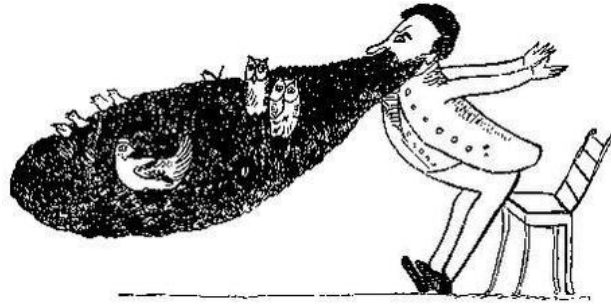
There was an Old Man with a beard,
Who said, "It is just as I feared!
Two Owls and a Hen,
Four Larks and a Wren,
Have all built their nests in my beard."

C'era un vecchio dal mento barbuto
Che disse: «L'ho sempre temuto!
Due gufi e un pollastrello,
Quattro allodole e un fringuello
Han fatto il nido nel mio mento barbuto!»¹⁷⁸

¹⁷⁶ A. CABONI, *Nonsense. Edward Lear e la tradizione del nonsense inglese*, Roma, Bulzoni, 1988, p.57.

¹⁷⁷ C. IZZO, Introduzione all'edizione Einaudi de '*Il libro dei nonsense*' di E. Lear, Einaudi, Torino, 2004, p. VII.

¹⁷⁸ E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino 2004, pp. 7-9. Traduzione di Carlo Izzo.



«In che modo Lear crea, quindi, l'effetto straniante e umoristico del *nonsense*? Certamente non accumula disordinatamente accozzaglie di oggetti, immagini e situazioni, come faceva Burchiello nei suoi versi. Nei *limerick* esiste una storia, ma essa vive all'interno del componimento stesso, nella sua absurdità di situazioni; non può uscirne indenne. Le situazioni paiono scelte casualmente, attraverso accostamento di parole e azioni normalmente distanti o incongrue, oppure selezionate in base ad un criterio acustico: un vecchio dalla lunga barba, nella quale ospita vari tipi di uccelli; un vecchio che legge Omero su un piede solo; un vecchio molto strano che dorme su una tavola. Queste storie hanno un 'senso' intrinseco, ma esso si perde non appena il lettore esternamente cerca di motivarlo e trovarne una causa, un significato logico. Non esiste morale, non esistono insegnamenti di alcun genere. I *limerick* conducono in un mondo surreale, un mondo dell'assurdo, un mondo umoristico vissuto da strani personaggi che compiono azioni imprevedibili e inaspettate»¹⁷⁹.

È l'incongruità trionfante. È l'assurdo trasportato in un'atmosfera poetica. È una felice vacanza nel mondo dei sensi, un rapido scorcio d'un altro mondo anche più pazzo del nostro... Il miglior 'nonsense' di Edward Lear appare altrettanto ispirato che la migliore poesia di Samuel Taylor Coleridge... Edward Lear ci dà la fantasia suprema dell'assurdo. Egli è il laureato d'una qualche luna azzurra... Con Edward Lear si raggiunge l'Ultima Tule.¹⁸⁰

(John Boynton Priestley)¹⁸¹

¹⁷⁹ E. PIZZOLATO, «Canta cicala frinfera nel vento», *viaggio semantico tra le fanfole di Fosco Maraini*, p. 24.

¹⁸⁰ Cfr. C. IZZO, *Umoristi Inglesi*, Eri, Torino 1962, p. 75.

¹⁸¹ Romanziere, drammaturgo e saggista inglese, morto a Londra, il 14 agosto 1984.

Il rapporto di Gianni Rodari con Edward Lear è aperto e dichiarato. Commentando le proprie *Filastrocche in cielo e in terra*, Rodari scrisse: alcune di esse «sono semplici imitazioni dei “*limericks*” inglesi, o di filastrocche popolari italiane o straniere»¹⁸².

Eccone un esempio rodariano:

Un signore molto piccolo di Como,
una volta salì in cima al Duomo.
E quando fu in cima
Era alto come prima
Quel signore tanto piccolo di Como¹⁸³.

Questo *limerick* riprende fedelmente la struttura base utilizzata da Edward Lear. È un *pattern* poetico costituito da cinque versi di metro fisso (AABBA) in cui, nel primo verso si descrive il protagonista donandogli un epiteto, nel secondo è espressa l'azione che egli compie, nel terzo e quarto le conseguenze di tale azione, infine nel quinto, in una precisa *ringkomposition*, viene ripreso quasi interamente il primo verso con epiteto annesso.

Rodari usa spesso questo *pattern* sottolineando come esso possa fungere da modello per qualsiasi bambino, ragazzo o adulto che voglia cimentarsi nella scrittura poetica. È un modo divertente di stuzzicare la fantasia e la creatività letteraria, potendo contare su elementi stabili e immutabili. Il suo è un invito a fare del *limerick* ciò che è stato il sonetto durante il petrarchismo, con tutte le dovute precauzioni del caso. Un modello, a schema fisso nella metrica, in cui ogni amatore possa sperimentare il proprio estro poetico, certamente con risultati generalmente mediocri.

¹⁸² G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, nota introduttiva, Einaudi, Torino 1960.

¹⁸³ Ivi, p. 167.

Ma lo scopo dichiarato di Rodari non è quello di accrescere la produzione artisticamente valida, bensì di abituare i giovani a scrivere, perché no?, anche poesie, usando la propria fantasia e la propria capacità immaginativa. «I bambini riescono in breve tempo a impadronirsi della tecnica [...]. Particolarmente divertente, con loro, è la ricerca dell'epiteto finale, cioè di una parola fantasia, un aggettivo inventato, con un piede nella grammatica e uno nella parodia»¹⁸⁴. Inoltre, spesso, vi è traccia anche qui della tecnica creativa del «binomio fantastico» che permette l'accostamento, nel caso del *limerick*, di un personaggio con un oggetto, scelti basandosi unicamente sulla rima e sulla sonorità, senza badare al significato, quello, se verrà, verrà dopo. «Un tale di Pecetto» e un clarinetto, «un singore di Toledo» e un pollo allo spiedo, «un signore di Salamanca» e un'oca bianca e via discorrendo.

Insomma, «si coniugano pertanto in questi allegri componimenti l'ideazione di situazioni fantastiche e il gusto per le rime bizzarre con particolare attenzione all'effetto comico determinato dall'epiteto finale del *limerick*»¹⁸⁵.

Lo scrittore di Omegna, però, con sapiente tecnica, rispetto all'uso regolato ai limiti della fiscalità che ne fece Lear, varia il *limerick* introducendo novità peculiari e piegandolo alle proprie esigenze poetiche. Lo adatta infatti alle diverse ragioni prosodiche che la lingua italiana possiede rispetto a quella inglese, al diverso uso della rima, al differente andamento delle vocali italiane.

Un tale di Pecetto
dormiva sempre sul tetto
e per addormentarsi
suonava il clarinetto¹⁸⁶.

¹⁸⁴ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972, p. 61.

¹⁸⁵ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 64.

¹⁸⁶ C. BERTEA, *Gianni Rodari in Gran Bretagna*, in C. De Luca (a cura di), *Se la fantasia cavalca con la ragione*, Juvenilia, Bergamo 1983, p. 102.

Il componimento consta di soli quattro versi in rimanti AABA; è mutilo quindi di un verso, il quarto, che in coppia rimica con il terzo sviluppa il contenuto delle conseguenze dell'azione. È una scelta atipica, anche in Rodari, che egli ripropone nel *Libro dei perché* dove sono presenti due *limerick* di quattro anziché cinque versi: *Un gentiluomo di Toledo* e *Un professore di Salamanca*. In questo caso, sebbene si potrebbe pensare che lo scrittore abbia voluto unire insieme il terzo e il quarto verso, si tratta invece di un'operazione differente, variante anche rispetto a *Un tale di Pecetto*. Infatti, i due nuovi componimenti rimano AABB, seguendo la rima baciata a lui tanto cara. Sono due forme accorciate, mancanti del quinto verso che solitamente ripeteva il primo, quasi ricopiandolo, e a formare una struttura ad anello che donava al testo una forte coesione metrica. È una scelta di *variatio* netta che avvicina il *limerick* alla struttura della filastrocca, snellendolo e modernizzandolo, certamente "traducendolo" in una musicalità più tipicamente italiana.

«Dal punto di vista tematico, del mondo di Lear ritroviamo l'ossessione per il cibo»¹⁸⁷.

Un gentiluomo di Toledo

Voleva mangiare un pollo allo spiedo,

e se trovava lo spiedo e il pollo

certo a quest'ora era satollo¹⁸⁸.

Squisito l'utilizzo del chiasmo pollo-spiedo, spiedo-pollo che permette la rima baciata del penultimo con l'ultimo verso. Il *limerick* si basa su un concetto di logica estremamente lineare, anzi di logica eccessiva, quasi lapalissiana, tendenza nonsensica questa, in cui si distingue anche Carroll. Rodari concilia espressioni iperboliche e surreali (andare sulla luna in bicicletta o in ciclomotore) con espressioni logiche lapalissiane (ancor più del *limerick* sopracitato, rientrano in questa categoria "chi va piano non va in fretta..."; "chi sta zitto non fa rumore..."). Egli usa questo espediente

¹⁸⁷ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 133.

¹⁸⁸ G. RODARI, *Il libro dei perché*, Einaudi, Torino, cit. p. 105.

«perché il contenuto di verità dell'affermazione (che è incontestabile) viene accentuato dalla collocazione fuori del comune dei rapporti logici fra le cose che vengono messe in gioco: cioè, la verità è qualcosa che si scopre, proprio perché il poeta ci costringe a passare attraverso l'ovvietà di un senso talmente evidente da apparire anch'esso sorprendente (le formulazioni lapalissiane). In un caso come nell'altro, è la logica del buon senso comune ad essere depistata e messa fuori gioco»¹⁸⁹.

Ancor più marcate sono le somiglianze con Lear presenti nel secondo testo del *Libro dei perché*, anch'esso composto di soli quattro versi in rima AABB, *Un professore di Salamanca*, poesia che sembra aver preso forma direttamente dalla penna dello scrittore e pittore inglese, in quanto ricorda, infatti, molto da vicino la *Old lady of France* di Lear, «who taught little ducklings to dance»¹⁹⁰.

Un professore di Salamanca
Inseguiva un'oca bianca.
Se la prendeva, che ve ne pare,
le insegnava a cantare e ballare?¹⁹¹

Comunque, «alcune varianti dei *limericks* sono in realtà forme alternative della struttura. Per esempio, al secondo verso, la qualità del personaggio può essere indicata, anziché da un semplice attributo, da un oggetto che egli possiede, o da un'azione che compie. Il terzo e il quarto, anziché alla realizzazione del predicato, possono essere riservati alla reazione degli astanti. Nel quinto, il protagonista può subire rappresaglie più serie che un semplice epiteto»¹⁹².

C'era un vecchio di Granieri
che camminava in punta di piedi.

¹⁸⁹ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 17.

¹⁹⁰ E. LEAR, *The Complete Nonsense*, p. 170.

¹⁹¹ G. RODARI, *Il libro dei perché*, Einaudi, Torino, cit. p. 106.

¹⁹² G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972, p. 59.

Ma gli dissero: bel divertimento
incontrarti in questo momento
o rimbambito vecchio di Granieri¹⁹³.

Una volta un dottore di Ferrara
voleva levare le tonsille a una zanzara
L'insetto si rivoltò
e il naso puncicò
a quel tonsillifico dottore di Ferrara¹⁹⁴.

«In questo (ultimo) caso, al terzo e quarto verso ci siamo mossi nel quadro della «reazione degli astanti». Inoltre, abbiamo seguito con molta libertà la struttura metrica, pur mantenendo la corrispondenza delle rime (l'ultima, si sarà notato, è di regola una semplice ripetizione della prima). Penso che quando si tratta di costruire un nonsenso, ogni pedanteria sarebbe fuori luogo. Si ricalca la struttura del «limerick» solo perché è facile, collaudata e porta infallibilmente a un risultato, non per eseguire un compito di scuola»¹⁹⁵.

Il limerick sembra uguale, in Rodari e in Lear, nelle sue finalità: è fondamentalmente evasione, gioco linguistico e semantico, non vuole quasi mai trasmettere messaggi sociali e politici. Ma in Rodari tende a sviluppare e a ricercare comunque un senso, magari altro, basato sulla parola e sui mondi che essa può aprire. «Il non-senso, quindi, non è da intendersi come assenza di senso, ma come condizione di altro senso, segna la contrapposizione tra una codificazione linguistica rigida, basata su una visione monodimensionale ed unilineare del pensiero e forme di pensiero basate sulla dimensione della libertà e su una pluralità di dimensioni, tutte praticabili. A questo punto, solo il non-senso ci consente di trovare il senso dell'esistenza»¹⁹⁶.

¹⁹³ Ivi, p. 60

¹⁹⁴ Ivi p. 61.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ L. BELLATALLA, *La poetica di Rodari: nonsenso o senso dell'esistenza?*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, AA. VV. a cura di E. Catarsi, Del Cerro, Tirrenia – Pisa, 2002, p. 68.

Così «Un signore molto piccolo di Como», primo *limerick* da noi citato, più che lasciare nel lettore il senso, secondo Bellatalla, che il protagonista, pur non essendo cresciuto di statura, quando è salito in cima al Duomo, avrà potuto comunque scorgere più di quanto era abituato a vedere e considerare dal basso della sua ordinaria condizione, ci sembra invece condurre al significato che la statura di una persona non vada misurata secondo i canoni fisici, ma secondo quelli morali. Ecco la peculiare pennellata rodariana ad una tela già preconfezionata come quella del *limerick*.

Allo stesso modo in *I bravi signori*, Rodari non si limita a costruire una concatenazione di *limerick* con soli tre versi, cosa già di per sé inusuale, ma introduce anche una strofa conclusiva che palesa il senso nascosto di quelle precedenti, apparentemente *nonsense*. In questo caso il disvelamento del messaggio e del significato del componimento non è affidato al lettore, ma è espresso dall'autore stesso, eliminando qualsiasi equivoco interpretativo. È una poesia che fa riflettere.

Un signore di Scandicci
buttava le castagne
e mangiava i ricci.
Un suo amico di Lastra a Signa
buttava i pinoli
e mangiava la pigna.
Un suo cugino di Prato
mangiava la carta stagnola
e buttava il cioccolato.
Tanta gente non lo sa
e dunque non se ne cruccia:
la vita la butta via
e mangia soltanto la buccia.

È interessante notare come la serie delle filastrocche di Giovannino Perdigiorno sia costruita seguendo un *pattern* simile a quello dei *limerick*. Anzi, è la prima strofa ad

essere congegnata secondo uno schema rigido di base, assumendo un valore di strofa incipitaria fissa che ricorda alla lontana quella dei poemi epici e cavallereschi. Possiede quattro versi, con rime ABCB. Il primo presenta il nome del personaggio, appunto sempre Giovannino Perdigiorno; il secondo è composto da “viaggiando” (o in pochi casi da altri termini dal medesimo significato) + il mezzo di trasporto; il terzo esprime l’azione del giungere; il quarto indica il luogo fantastico in cui il protagonista è capitato.

Ecco l’esempio di tre strofe incipitarie, tratte da *Gli uomini di zucchero*, *Il pianeta di cioccolato* e *Gli uomini di sapone*.

Giovannino Perdigiorno,	Giovannino Perdigiorno	Giovannino Perdigiorno
viaggiando in elicottero,	viaggiando in accelerato	viaggiando in carrozzone,
arrivò nel paese	capitò senza sospetto	capitò nel paese
degli uomini di zucchero.	sul pianeta di cioccolato.	degli uomini di sapone.

Nelle seguenti strofe lo scrittore sviluppa molto più liberamente la vicenda, raccontando le peripezie del protagonista. Vi sono comunque ulteriori elementi che si ripetono in maniera seriale o quasi, lungo tutte le poesie con protagonista Giovannino Perdigiorno. Le strofe sono sempre quartine con rima, se presente, alternata. Più del 65% delle filastrocche (quindici su ventitré) possiede sei quartine per componimento, un 30% (sette su ventitré) ne ha sette, unica eccezione è *Gli uomini di vetro* che ne contiene nove. Infine, quasi sempre, il testo si chiude con un discorso diretto che contiene la sentenza finale di Giovannino Perdigiorno, una battuta arguta e polemica contro gli innumerevoli e bizzarri paesi che incontra.

Il *nonsense*, in queste poesie come in tutta la produzione rodariana, non è riscontrabile solo nell’utilizzo del *pattern* del *limerick* e quindi più strettamente collegato alla letteratura di Lear, ma è individuabile anche nelle invenzioni linguistiche, nei giochi nonsensici, nel particolare uso della parola, mutuato, come già detto, in parte dal surrealismo, in parte dal *nonsense* inglese in generale, in cui spicca la figura di Carroll.

«Le situazioni paradossali, l'usanza di sbagliare le parole, i vivi interventi dell'autore miranti a vivacizzare il testo fanno, poi, ricordare i capolavori di Lewis Carroll, *Alice nel paese delle Meraviglie* e *Attraverso lo specchio*. Come Carroll anche Rodari interviene frequentemente nei suoi testi per rivolgersi direttamente al lettore e coinvolgerlo nella narrazione esercitando, sul piano comunicativo, la funzione fàtica»¹⁹⁷.

Charles Lutwidge Dodgson, meglio noto come scrittore sotto lo pseudonimo di Lewis Carroll, ordinato diacono assai giovane, fu anche professore di matematica ad Oxford e grande appassionato di fotografia. Instaurò un rapporto di amicizia profonda con le figlie del rettore della Christ Church, con le quali passava le giornate nella campagna inglese; fu proprio durante una di queste gite che Carroll partorì, per la piccola Alice e le sue sorelle, l'embrione di quello che poi sarebbe diventato il suo libro più celebre, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), seguito ben presto da *Trough the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

Esplode in questi due testi, come fuoco d'artificio, la poetica dell'assurdo, del surreale, dell'immaginario, del nonsense più primitivo e puro. Si scopre davanti a noi un mondo onirico retto dalla legge della metamorfosi, che trasforma le cose e le persone, «dissolvendole nella fantastica pantomima della possibilità»¹⁹⁸; si entra in un nuovo concetto di spazio-tempo in cui non ci si confronta con una realtà acquisita, sicura e stabile, ma con uno spazio retto dal mare delle probabilità, sfaccettato in mille ipotesi equipollenti. L'unica entità che ci mantiene ancorati al mondo reale è Alice. Nessuna creatura è più terrestre di lei ed appartiene al nostro orizzonte di pensiero: buon senso, ragionevolezza, educazione, diplomazia, capacità critica, tenacia, spesso sconforto per l'impenetrabilità del mondo delle meraviglie, a volte paura e timore.

Sconvolgente è il linguaggio: «in anticipo su De Saussure, Lewis Carroll aveva compreso che la lingua non combacia con la realtà. La lingua è arbitraria. Da un lato

¹⁹⁷ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 66.

¹⁹⁸ P. CITATI, Introduzione a *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio* (Lewis Carroll), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978, p. X.

sta la “cosa”, [...] dall’altro il “nome”; e fra loro si apre un abisso incolmabile. [...] Giacché la lingua è arbitraria, egli poteva desumere dai suoni che ne formano la superficie un universo del tutto differente dal nostro. [...] Bastava ricordare che i nomi non sono *consequentia rerum*, ma, al contrario, le cose sono le conseguenze dei loro nomi.»¹⁹⁹ I rami abbaiano poiché la loro pronuncia in inglese è «bau», la farfalla, cioè *butterfly*, ha le ali di pane e burro (*butter*).

In questo senso, il luogo più riuscito di invenzione linguistica carrolliana è sicuramente il poemetto *Jabberwocky*, contenuto all’interno del libro *Trough the Looking-Glass*. Al suo interno egli inserisce un numero elevato di neologismi, le *portmanteau-words*, parole-valigia o anche parole macedonia, che si formano «saldando la testa di una prima parola con la coda di una seconda come in questi esempi: ‘*smoke + fog = smog*’; ‘*motor + hotel = motel*’; ‘*binary + digit = bit*’ (Crystal, 1993, p.430).»²⁰⁰ Alcuni esempi tratti dal testo carrolliano possono essere: *frumious* (combinazione di *fuming*, cioè fumoso, e *furious*, furioso), *mimsy* (combinazione di *flimsy*, affranto, e *miserable*, miserabile), *slithy* (combinazione di *lithe*, agile, e *slimy*, viscido).

Le *portmanteau-words* non influenzano più di tanto Rodari, che non è autore particolarmente interessato a partorire neologismi. Egli preferisce rimanere nell’orizzonte della lingua italiana, senza introdurre nuove parole e creazioni linguistiche straordinarie. In questo senso Carroll è più distante e l’impronta innovativa nonsensica è meno marcata.

C’è però un luogo della poetica rodariana, che in parte è mutuato dall’autore inglese, in cui lo scrittore mostra ampie libertà di invenzione linguistica: è l’onomastica. Qui, Rodari può sbizzarrirsi e lasciare che l’immaginazione lo stuzzichi nell’ideazione di nomi di fantasia per i suoi innumerevoli personaggi. Una delle tecniche tipo è quella della composizione, mutuata direttamente dall’italiano, per

¹⁹⁹ P. CITATI, Introduzione a *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio* (Lewis Carroll), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978, pp. VI-VII.

²⁰⁰ ALBANI e BUONARROTI, *Aga magéra difùra – Dizionario delle lingue immaginarie*, Zanichelli, Bologna 2011, p. 318.

mezzo della quale vengono unite insieme due parole: aggettivo + nome, nome + aggettivo, verbo + nome, preposizione + nome, aggettivo + aggettivo, ecc. Alcuni esempi dell'italiano sono: lava-stoviglie, capo-stazione, porta-monete, dopo-scuola, piano-forte.

Alla stessa maniera Rodari inventa il nome di Giovannino Perdi-giorno e di Martino Testa-dura. Oppure, tramite la tecnica di suffissazione, marca in maniera dotta il professor Grammaticus. Il suffisso latino -us dona infatti un alone, più che giustificato, di serietà e pedanteria al personaggio.

Uno dei legami certamente più immediati con Carroll nasce dalla stessa tendenza alla scomposizione della parola, l'acrostico, e alla manomissione e rimodulazione dei suoni che la compongono. Ne scaturisce un gioco certamente *nonsensico* il cui centro di gravità è la parola e la sua profonda malleabilità. Rodari, nella *Grammatica della fantasia*, scompone il termine "sasso" negli elementi minimi delle lettere, procedendo alla formazione di un acrostico. Da "s-a-s-s-o" egli fa scaturire cinque parole che insieme formano un senso compiuto: "sull'altalena saltano sette oche". «Non saprei che farmene, in questo momento, di sette oche in altalena, se non usarle per costruire un "nonsense" in rima: Sette oche in altalena/ reclamavano la cena»²⁰¹.

Altro legame tra Rodari e Carroll è quello che nasce dalla tecnica creativa dell'ipotesi favolosa e da quella dell'insalata di favole.

La prima: «Si utilizzi l'ipotesi favolosa, del tipo "Che cosa succederebbe se", combinando qualsiasi oggetto con qualsiasi domanda»²⁰². Scrive Carroll: «*Contrariwise, if it was so, it might be; and if it were so, it would be; but as it isn't, it ain't. That's logic*»²⁰³. E infatti, il gioco dei 'se' presuppone l'uso attento della logica classica e comune, all'interno della quale vengono immesse idee assurde che, per

²⁰¹ G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1972.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ GARDNER, in *The Annotated Alice*, cit. p. 190.

contrasto di associazione, turbano il corso logico degli elementi, rompendo la catena consequenziale.

Il gioco dei «se»

Se comandasse Arlecchino
Il cielo sai come lo vuole?
A toppe di cento colori
Cucite con un raggio di sole.

Se Gianduia diventasse
Ministro dello Stato,
farebbe le case di zucchero
con le porte di cioccolato.

Se comandasse Pulcinella
La legge sarebbe questa:
a chi ha brutti pensieri
sia data una nuova testa.²⁰⁴

La seconda tecnica è squisitamente carrolliana e si tratta di preparare un'insalata di favole, combinando personaggi di favole diverse per ricavarne una nuova. Anche in questa l'autore inglese e Rodari concordano pienamente: «Humpty Dumpty, Tweedledum e Tweedledee, il Leone e l'Unicorno sono personaggi di diverse *nursery rhymes* e la loro presenza, in Alice, si fonde alla struttura principale dei romanzi, apportando il proprio contributo al tema. Così Humpty Dumpty si presenta ad Alice con le caratteristiche della *nursery*:

Humpty Dumpty sat on wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses,

²⁰⁴ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 1960.

And all the king's men,
Couldn't put Humpty togheter again.²⁰⁵

Come si nota, i due scrittori condividono una stretta relazione letteraria con le *nursery rhymes*, cioè le filastrocche, trasmesse oralmente e quindi raccolte in libri, derivanti dalla tradizione popolare e destinate ai fanciulli. Sentenzia a riguardo un critico inglese, Lucas: «I versi di Rodari, che lui continuò a scrivere per tutta la vita, costituiscono una moderna re-invenzione della *nursery rhyme* (in italiano “filastrocca”) e utilizzano inoltre alcune delle tecniche della poesia nonsense»²⁰⁶. Queste filastrocche tradizionali vengono riprese e rivisitate, immettendole coerentemente all'interno della propria poetica. All'Humpty Dumpty carrolliano risponde, per esempio, il *Girotondo di tutto il mondo* rodariano, già citato nei capitoli precedenti. Ma anche il processo di recupero delle vere e proprie *nursery rhymes* inglesi, aspetto ben studiato da Cristina Berteà e quindi da Giulia Massini, è una tendenza cruciale dell'autore italiano che lo lega indissolubilmente al *nonsense* inglese.

«La spia per rinvenire il nonsense in Rodari è spesso l'utilizzo della parola *bislacche*. “Perché non mi fai delle altre rime bislacche che, anche se non significano nulla, mi divertono?”, chiede un bambino ne *Il libro dei perché*. Rodari risponde con una rima ispirata, per sua stessa esplicita dichiarazione, all'Alice di Carroll»²⁰⁷.

Un cuoco di Firenze
Famoso fino in Cina,
bolliva un'ocarina
in brodo di sentenze.
Ed ecco qui una lista
Di sue specialità:
accenti in salsa mista,

²⁰⁵ I. OPIE, P. OPIE, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford Univeristy Press, Oxford 1997, p. 252.

²⁰⁶ A. L. LUCAS, *Blue Train, Red Flag, Rainbow World. Gianni Rodari's, The Befana's Toyshop*, in Beckett, Nikolajeva, *Beyond Barbar*, p. 102.

²⁰⁷ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 138.

virgole col mistrà,
involtini di sabbia
in salsa di aspirine,
fritto di cartoline
con contorno di rabbia,
arrosto di alabarde,
ciabatte col ragù,
pasticcio di coccarde
con torta di caucciù.
Dai sassi, dal carbone,
dai cocci di bottiglia
cavò una meraviglia
per pranzo e colazione.
Ricette tanto rare
Morendo non tradi:
qui, se si vuole mangiare,
si deve lavorare notte e dì.²⁰⁸

«È questo un testo basato sull'accostamento di "binomi fantastici" (bollire/ocarina, brodo/sentenze ecc.), il cui collante è una rima che si presenta come luogo privilegiato per estendere l'effetto di straniamento dalla dimensione orizzontante del verso a quella verticale della strofa. Appartiene a una serie, ce lo dice Rodari stesso rispondendo ad un'altra domanda ("Perché non fai un bis delle canzoncine bislacche?"), di *divertissement* linguistici, basati sulla logica di Novalis per cui "parlare per parlare" ha il suo senso liberatorio e il suo piacere fonatorio (scoprire le parole e i suoi suoni, le analogie segrete tra esse, il loro incanto)»²⁰⁹:

Proprio bislacche, bisogna dirlo: quasi senza senso; o appena con quel po' di senso che basta a far sorridere un bambino imbronciato, o a divertire come divertono le

²⁰⁸ G. RODARI, *Il libro dei perché*, Einaudi Torino, p. 107.

²⁰⁹ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, pp. 138-139.

filastrocche: una musichetta fatta per far ballare allegramente i pensieri, per non costringerli a pensare cose difficili. [...] E non pretendete che vi insegnino qualcosa. Canzoncine in vacanza, ecco.²¹⁰

Proprio tra le canzoncine bislacche che seguono, ve n'è una, *I pesci del Po*, che mostra palesi discendenze dalla tradizione popolare inglese; come già Bertea aveva notato proviene da una canzone popolare di origine scozzese, o meglio, secondo Massini, da un altro testo che funge da intermediario fra i due. Vediamoli.

Un signore mi domandò:
«Quanti pesci ci sono nel Po?».
Io risposi in un momento:
«Quante stelle nel firmamento,
meno un pesce piccolino
che è scappato nel Ticino»²¹¹.

Ecco la canzone popolare di origine scozzese.

The men of yon forest, they ask it of me,
«How many strawberries grow in the salt sea?»
And I ask of them back with a tear in my eye
«How many ship sail in a forest?»²¹²

Modello diretto è certamente invece questo testo, a sua volta derivato dalla canzone scozzese precedente.

A man in the wilderness asked me,
How many strawberries grow in the sea?

²¹⁰ G. RODARI, *Il libro dei perché*, Einaudi Torino, p. 72.

²¹¹ Ibidem.

²¹² *The Irish Songbook*, cfr. C. BERTEA, *Gianni Rodari in Gran Bretagna*, in C. De Luca (a cura di), *Se la fantasia cavalca con la ragione*, Juvenilia, Bergamo 1983, p. 98.

I answered him, as I thought good,
As many as red herrings grow in the wood.²¹³

Prima di riprendere il discorso sul rapporto tra le *nursery rhymes* e le filastrocche di Rodari, è indispensabile ritornare sul testo *Un cuoco di Firenze*, citato in precedenza, per sottolineare tre aspetti fondamentali.

Il primo: in questa poesia rintracciamo il topos del *Paese di cuccagna*, in specifico il motivo dell'abbondanza alimentare che ha una lunga tradizione sia popolare che letteraria. Il gusto per i più disparati elementi culinari e cibi, meglio se reso attraverso l'accumulazione forsennata, ha un riconosciuto effetto comico sul lettore. Esso è riscontrabile già in molti testi medievali popolari o che accolgono al proprio interno determinati elementi mutuati da tale realtà; in questo senso è facile trovare una relazione con la professione di fede di Margutte, nel Morgante pulciano. Eccone due ottave.

115
Rispose allor Margutte: - A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch'a l'azzurro,
ma nel cappone, o lessa o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nella cervogia, e quando io n'ho, nel mosto,
e molto più nell'aspro che il mangurro;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;

116
e credo nella torta e nel tortello:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
e 'l vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due ed un solo,
e diriva dal fegato almen quello.²¹⁴
[...]

²¹³ I. OPIE, P. OPIE, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford University Press, Oxford 1997, p. 334.

²¹⁴ L. PULCI, *Morgante*, Utet, Torino 2004.

Questo procedimento è, però, ulteriormente sviluppato da Rodari che ne rivisita lo schema base attraverso l'immissione di un secondo elemento, assolutamente distante alla materia culinaria, che viene accostato ad un cibo. Si tratta appunto della tecnica del «binomio fantastico», rivisitato in versione culinaria, che produce un effetto di caotica accumulazione di cibi e oggetti distanti tra loro; non può non ricordarci da vicino la tecnica "alla burchia", cioè l'ammasso, l'accozzaglia di cose, tra le più disparate lungo il verso, per ottenere l'effetto comico. Insomma, è il *nonsense* all'italiana del Burchiello. Attraverso la distorsione e il ribaltamento della realtà, per mezzo di tali accostamenti bislacchi, l'esito comico è garantito.

Altro metodo comico, però più subdolo e generato grazie all'effetto di straniamento causato al lettore, è quello dell'inserimento di citazioni dotte all'interno di filastrocche e storie dal contesto assai lontano rispetto a quello della frase riportata. Nasce dal gusto rodariano per la contaminazione e si rivolge in particolare al pubblico adulto, formato dai genitori. Non è difficile credere che esso sia un tranello tessuto ai genitori che si vedono costretti così a spiegare al figlio la citazione e quindi ad interagire con lui e a trasmettergli una nozione letteraria, ma si tratta anche, e forse soprattutto, di un semplice *divertissement* letterario dell'autore stesso, che concede un paradossale cameo, all'interno dei propri componimenti, ai grandi scrittori del passato. In *Un cuoco di Firenze* fa capolino una quasi citazione di Montale: i «cocci di bottiglia» ricordano molto da vicino i «cocci aguzzi di bottiglia» di *Merigiare pallido e assorto*. Nel *Gioco dei quattro cantoni* la citazione montaliana è ripresa alla lettera: «Una volta si arrampicò addirittura sulla muraglia sormontata da cocci aguzzi di bottiglia [...]». All'interno dei racconti raccolti nelle *Novelle fatte a macchina* sono svariate e numerose le citazioni, alle volte distorte: troviamo un riferimento ad una delle più note liriche di Leopardi «[...] in cielo c'è soltanto un passero solitario, che torna sulla vetta della torre antica»; oppure una similitudine bizzarra, giocata sulla diffrazione semantica che produce l'aggettivo "placida" nella mente dello scrittore e che lo conduce istintivamente al canto patriottico di guerra «La canzone del Piave» (il procedimento del «sasso nello stagno»): «[...] e lui rimane calmo e placido come il Piave al passaggio dei primi fanti il Ventiquattro Maggio».

Ritornando al discordo sulle *nursery rhymes*, è interessante citare una filastrocca rodariana legata indissolubilmente alla sua progenitrice inglese. Essa è un'ulteriore scoperta compiuta da Cristina Berteà:

Robin Robin il grassone
Mangiava più di ottanta persone:
mangiò una mucca, mangiò un vitello
mangiò il macellaio con tutto il macello,
mangiò la chiesa col cappellano
e il campanile col sagrestano.
E mucca e vitello
beccaiò e macelli
e chiesa e curato
quand'ebbe mangiato
così si lagnò:
che fame che ho.²¹⁵

Robbin the Bobbin, the big-bellied Ben,
He ate more meat than fourscore men;
He ate a cow, he ate a calf,
He ate a butcher and a half,
He ate a church, he ate a steeple,
He ate the priest and all the people.
A cow and a calf,
An ox and a half,
A church and a steeple,
And all the good people.
And yet he complained that his stomach wasn't full.²¹⁶

²¹⁵ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 1960.

²¹⁶ I. OPIE, P. OPIE, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford University Press, Oxford 1997, p. 443.

Oltre al fatto evidente che il testo inglese funge da modello diretto dell'autore, anzi, la filastrocca di Rodari è praticamente una traduzione di quella inglese, anche in questo caso, nel leggerla la nostra mente non può che volare alla figura del gigante Margutte (ma anche di Morgante), la cui iperbolica fame lo induce a divorare praticamente ogni cibo e animale che gli si pari davanti. Egli ingurgita dromedari, serpenti, tartarughe giganti, fino ad un intero elefante, senza mai raggiungere la sazietà. *Robin il grassone* e Margutte condividono la stessa smania divoratrice.

«Sono questi alcuni esempi che ci fanno già intuire la ricchezza del patrimonio popolare che confluisce nel lavoro di Rodari»²¹⁷. Nel saggio *I bambini e la poesia*, lui stesso ci chiarisce, in termini concreti, gli apporti della tradizione alla sua opera poetica. Innanzitutto, la filastrocca (o cantilena, o tiritera, come lui stesso la definisce) è ritmo libero, non incatenato nella metrica classica ma piuttosto basato sull'andamento degli accenti. In secondo luogo, è rima. I due elementi vanno a costituire così un contesto concreto in cui poesia e infanzia possono incontrarsi. «Tutta la poesia popolare, infatti, nasce da esigenze pratiche della vita di ogni giorno. È per questo che la tradizione [...] suggerisce a Rodari, nel comporre, strutture che provengono dai giochi dei bambini, come quelle che potremmo definire "conte": si prenda per esempio *La minestra* («Un po' per la mamma, / un po' per il papà, / un po' per la nonna / di Santhià»²¹⁸. Le conte o contine sono riti antichi che impongono con gli strumenti del ritmo e della rima il rispetto delle regole e dei ruoli. Con il loro carattere magico, assomigliano quasi alle preghiere. Anch'esse offrono un rapporto unico con il linguaggio, poiché aprono scenari del rito, stabiliscono le gerarchie e gli ordini, e svelano gli innumerevoli usi della parola»²¹⁹.

Anche le ninnananne, infine, costituiscono un luogo privilegiato di incontro tra bambino e poesia, luogo esplorato inevitabilmente anche da Rodari, luogo che palesa

²¹⁷ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 144.

²¹⁸ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 1960.

²¹⁹ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 144.

ancora di più lo stretto rapporto che lega lo scrittore alle *nursery rhymes* e alle filastrocche della tradizione popolare italiana. Lo scrittore però, come sua abitudine, procede attraverso la riattualizzazione delle tematiche per dare forza alle strutture popolari, offrendoci in tal modo mondi che si dipanano tra la magia e la realtà metropolitana. Così è in *A voce bassa* (si badi bene, non a bassa voce):

Filastrocca a voce bassa,
chi è di notte che passa e ripassa?

È il Principe Fine e non può dormire
Perché ha sentito una foglia stormire?

O forse è l'omino dei sogni che porta
I numeri del lotto di porta in porta?

È un signore col mal di denti,
in compagnia di mille tormenti?

L'ho visto, è il vigile notturno
che fa la ronda, taciturno:

i ladri scantonano per la paura,
la città dorme sicura.²²⁰

Rodari, infine, «sembra ispirarsi a Carroll nello scherno, tanto diffuso nei suoi scritti, ai sacri crismi delle regole grammaticali e matematiche (compresa la già citata Logica), sulle quali si fondava il sistema scolastico»²²¹. Così scrive Carroll:

²²⁰ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2011, p. 96.

²²¹ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 66.

-Per cominciare, naturalmente, imparavamo a scrivere con pinna e calamaro gli alimenti fondamentali dell'ortografia: pomi, poponi, additivi, vermi e avvermi, -rispose la Pseudotartaruga. – Quindi le varie operazioni aritmetiche: Ambizione, Diffidenza, Mistificazione e Derisione.

L'«errore creativo» segue il meccanismo del lapsus per creare motti innocenti; il *Libro degli errori* è costruito su questo gioco fittizio che anima la realtà linguistica. Il nonsense nasce dalla apparente contraddizione nella creazione volontaria dell'errore ortografico che determina però, come il sasso nello stagno, onde-relazioni foniche che permettono il gioco con altre parole di suono simile. «I giochi, oltre che sull'errore ortografico, sono basati su alcuni procedimenti retorici come l'utilizzo della coppia minima linguistica (vedi per esempio il verso «nobili per ufficio»²²² che si gioca sullo scambio tra “mobili” e “nobili” – si ricordi, tra quelle carrolliane, l'ambiguità tra il *tail* la coda e *tale* il racconto, che ha dato vita al famoso calligramma *The Mouse's Tale* con le parole del racconto disposte a forma di coda di topo sulla pagina), l'ambiguità omografica (tra “meta” e “metà”, tra “pero” e “però”, tra “cucu” e “cucù” in *Per colpa di un accento*²²³)»²²⁴.

Grazie alla forza generatrice della parola si aprono nuovi mondi con un piede nella realtà e uno nella fantasia, come può accadere quando, simulando un diffuso errore dei bambini, scriviamo «Lamponia» al posto di «Lapponia». Ci troveremo allora proiettati in un magico paese di frutta, «un paese dolcissimo, / che sa di marmellata e di sciroppo»²²⁵. Il meccanismo è piuttosto diffuso tra i bambini che tendono a scambiare una parola sconosciuta, o comunque ardua, con una immediatamente vicina, più familiare e comprensibile dal punto di vista sonoro. È un procedimento squisitamente carrolliano atto a creare contesti fantastici nuovi.

Dal vivace gusto carrolliano è anche il «senso dell'assurdo», il gioco basato sull'insensatezza delle affermazioni collocate in un contesto straordinario, nel quale

²²² G. RODARI, *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1993, p. 12.

²²³ Ivi, p. 11.

²²⁴ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 126.

²²⁵ G. RODARI, *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1993, p. 111.

l'assurdo e il *nonsense* si dimostrano perfettamente sensati. Alla fine, tutto quadra, perché tutto è logicamente costruito sul piano del fantastico ed è fuori dall'ordinario; leggerlo e osservarlo coi canoni classici di interpretazione della realtà farebbe crollare tutto il sistema comico. L'incipit del *Pianeta degli alberi di Natale* è proprio basato sul gioco dell'assurdo:

- Capitano, un uomo in cielo!
- Da che parte?
- Dalla parte della coda, signore.
- Presto, datemi un trinocolo²²⁶.

Come dicevamo, tutto torna a quadrare dopo una prima lettura, in quanto, dopo aver sospeso momentaneamente l'azione, Rodari si prende il cruccio di rispondere a qualsiasi potenziale obiezione promossa da un fittizio e scettico dottore. Ci viene così spiegato che i due personaggi del dialogo si trovano su un'astronave a forma di cavallo, in volo negli spazi interplanetari, e che il trinocolo è «un binocolo perfezionato, con una terza canna che girando sopra la testa punta la sua lente in direzione posteriore e permette di vedere dietro la schiena, diciamo pure dalla parte della coda, senza fare la fatica di voltarsi»²²⁷. L'assurdo rientra così nell'orizzonte di senso, se si è disposti, certo, a liberare la propria fantasia dalle catene della diffidenza iperrealista.

Nel *Pianeta degli alberi di Natale*, inoltre, dove ogni giorno è Natale, vige un'atmosfera permanentemente festosa che ricorda «l'uso perpetuato da Bindolo Rondolo, personaggio che Alice incontra nelle sue avventure, di festeggiare, in tutti i giorni dell'anno fuorché in uno, il suo non-compleanno. Dall'assurdo all'utopia come ipotesi di un'esistenza più appagante»²²⁸.

Insomma, in conclusione, possiamo riaffermare con sicurezza che Rodari è anche un autore *nonsense* secondo una sua coerenza poetica contestualizzata all'interno di

²²⁶ G. RODARI, *Il pianeta degli alberi di Natale*, Einaudi, Torino 2008, p. 11.

²²⁷ Ivi, p. 13.

²²⁸ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 66.

un mondo, quello dell'Italia di metà Novecento, diverso da quello inglese di Età Vittoriana.

Massini, riportando il pensiero di Bertea, non ha dubbi nel sostenere che se egli «fosse un autore inglese, non si stenterebbe a classificarlo nel filone del *nonsense* (diremmo noi con le dovute precauzioni). Del resto Rodari, nel *nonsense* italiano, è sicuramente un pioniere (in campo poetico si possono annoverare sulla sua scia solamente il Toti Scialoja dei *Versi del senso perso*, e le *Canzonette* di Nico Orengo). E anche per questo pionierismo, oggi, seppure con un secolo circa di distanza, possiamo compararlo a Carroll e a Lear (in Inghilterra il *nonsense* guadagnava i suoi classici «quando l'Italia non aveva neppure un'identità nazionale»²²⁹). E la fresca, irriverente, assenza di contenuti del *nonsense* e della sua fantasiosa infanzia, andava a collocarsi tra le maglie di una rigida, per certi versi, anche se più ricettiva, società vittoriana, come il lavoro di Rodari andava a svecchiare un panorama appesantito, aristocratico e anche un po' inquietante come quello che dominava l'infanzia letteraria del periodo bellico e prebellico, prima che Rodari vi impiantasse i semi dell'utopia, del gioco, della fantasia sfrenata, del riso sovversivo»²³⁰.

²²⁹ C. BERTEA, *Gianni Rodari in Gran Bretagna*, in C. De Luca (a cura di), *Se la fantasia cavalca con la ragione*, Juvenilia, Bergamo 1983, p. 98.

²³⁰ G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011, p. 102.

9

Metrica e stile

In ultima analisi è utile rivedere la forma in generale, in particolare lo stile e metrica delle opere di Rodari, sia riorganizzando e sintetizzando elementi già scandagliati nei capitoli precedenti, sia introducendone di nuovi. È chiaro che si impone un distinguo fondamentale tra le due forme di scrittura, prosa e poesia, non tanto perché prive di aspetti formali accomunanti o perché tanto distanti tra loro nello stile e nella lingua, bensì in quanto due modalità di per sé diverse che presentano caratteri assolutamente peculiari.

9.1 La prosa

La prosa, in particolare quella dei primi anni Cinquanta ma non solo, è caratterizzata dalla tendenza al realismo linguistico a cui si accostano una sintassi semplice, piana, quasi sempre paratattica che non sdegna nemmeno la ripetizione per garantire la chiarezza del testo. Rodari segue la linea neorealista, vicina a lui anche cronologicamente, in quanto scandaglia con occhio attento una realtà sociale in trasformazione, a partire dalle istanze della Resistenza partigiana e dell'antifascismo. La lingua è perciò concreta, ancorata alla realtà e alle "cose del quotidiano" per farsi megafono di un messaggio sociale di rinnovamento politico ma soprattutto culturale.

La lingua di Rodari incarna l'italiano medio, a partire da alcuni elementi morfosintattici della lingua parlata. «Frequenti sono le frasi sintatticamente marcate, soprattutto nei discorsi diretti, caratterizzate per lo più dalla dislocazione a sinistra del complemento oggetto. Troviamo anche alcuni anacoluti; proprio dell'italiano parlato è l'uso incerto dei pronomi personali, che rileviamo soprattutto nell'utilizzo del pronome «gli» per la terza persona plurale. Raro invece, sebbene non assente, è l'uso del pronome «lui» come soggetto al posto di «egli», che si riscontra piuttosto nelle espressioni enfatiche o in contrapposizione a un altro soggetto»²³¹.

Ricorre con una certa frequenza l'avverbio «mica» di tradizione orale; comunque in generale Rodari tende a utilizzare espressioni prese dal lessico familiare. È un linguaggio che cerca di instaurare un rapporto diretto e immediato con il lettore, utilizzando tecniche cinematografiche per avvicinarsi e dialogare con il fruitore (spesso interviene direttamente nel testo narrativo) ma anche semplicemente approcciandosi ai lettori tramite un linguaggio che essi sentono vicino e familiare. È una lingua vivace e briosa che alle volte immette anche qualche espressione dialettale. La sintassi è quasi brachilogica, giornalistica, nella quale prevalgono le proposizioni principali rispetto a quelle secondarie.

La ricerca della lingua media risponde perfettamente all'ideale rodariano di un'opera scritta e indirizzata alla sempre più ampia classe proletaria, in particolare ai figli dei contadini e degli operai, e non al pubblico borghese alla quale si rivolgeva tradizionalmente la letteratura per l'infanzia. Da questa prima novità prende necessariamente forma un sistema-lingua nuovo, che scardina i moralismi e patetismi che empivano la letteratura per fanciulli dei decenni precedenti.

Anche negli scritti einaudiani degli anni '60 l'autore rimane fedele alla medietà della lingua, introducendo però una maggiore ricercatezza nella forma. L'inevitabile processo di formazione come scrittore unito alla fama e alla diffusione dei suoi testi, anche nelle scuole, lo spingono a ricercare una maggiore attenzione agli aspetti linguistico-stilistici della sua prosa. Certamente egli non rinnega la sintassi piana,

²³¹ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 37.

lineare e breve, la semantica concreta e del quotidiano, le forme del parlato e le sparse citazioni dialettali. Ma esse diventano meno frequenti e si fa strada una maggiore dovizia lessicale. «La scelta degli aggettivi appare più puntuale e appropriata; più ricorrenti sono i termini specifici, mentre i periodi diventano più lunghi e più complessi. Individuiamo l'apertura a una settorialità linguistica che si ritrova anche in altri autori contemporanei»²³².

La sua lingua, spesso semplice certo, ma mai banale e semplificatoria, si fa più complessa. Non sempre è comprensibile dal pubblico infantile, tanto che una lettura solitaria rischierebbe di causare errori di comprensione nei giovani lettori. In questo senso però Rodari esorta «a fare le cose difficili». Non propina ai bambini testi mediocri, dozzinali o ovvi ma tende a stimolarli attraverso espressioni di non immediata comprensione affinché non si adeguino ad una lettura piatta, ma mettano in moto le loro capacità cerebrali. Inoltre, Rodari invita al dialogo tra adulti e bambini, desidera stimolare le domande e gli interrogativi dei figli nei confronti dei genitori su quelle forme linguistiche che richiedono l'intervento chiarificatore, come avveniva già per le citazioni dotte.

Solo il fatto di domandare cosa vuol dire o perché o chi è questo personaggio crea una situazione di distacco dal contenuto della fiaba e quindi crea un momento di intervento del bambino. La fiaba è infatti uno strumento perché genitori e bambini stiano insieme. Quindi non è che io debbo usare il vocabolario del bambino, tra l'altro lui lo rifiuterebbe in quanto gli sembrerebbe di nuotare nella vasca da bagno. Le parole un po' complesse, invece, lo stimolano a nuotare in acqua un po' più profonda. Allora la parola difficile non va tolta: se essa è scelta perché vuol fare bella figura va rifiutata, se è necessaria bisogna lasciarla, e il bambino cercherà il significato. E questo magari interrompe la sua attenzione, però la sposta su un elemento utile.

L'inserimento di forme del parlato è più raro in questa seconda fase che si caratterizza di una maggiore cura formale, anche se non manca comunque qualche

²³² Ivi pp. 38-39.

caso: «rileviamo ad esempio l'uso improprio del pronome personale obliquo sostitutivo del pronome soggetto, la ridondanza pronominale, il «che» polivalente e ancora alcune espressioni dialettali che contribuiscono a conferire una certa vitalità ai testi»²³³.

La prosa si tinge dei mille colori delle parole fantastiche e fiabesche; il mondo della fiaba viene proiettato in quello reale e la pagina si macchia delle nuove parole del quotidiano, le parole della televisione, dei *mass media*, delle astronavi e dei viaggi interplanetari, dei nuovi strumenti che occupano le case degli italiani. I giochi verbali e le invenzioni fantastiche servono a interpretare e scardinare una realtà moderna e le sue nuove problematiche. La lingua viaggia tra il fantastico e il quotidiano, tra il mondo magico e quello disincantato, la sintassi e la semantica seguono questo doppio movimento oscillatorio. La lingua si adegua ad un nuovo contesto, a un mondo in cui è il tempo presente a farla da padrone.

Testimonianza dell'accorto utilizzo della lingua da parte dell'autore e della riflessione linguistica che arricchisce i suoi testi sono le *Novelle fatte a macchina*. Nell'introduzione della raccolta Rodari dice così:

Avevo anche un altro progetto: scrivere un gruppo di storie tutte al presente dell'indicativo. Così, per esperimento. I fumetti sono scritti al presente. Lo spettacolo televisivo si svolge, oggi, davanti agli occhi del telespettatore, al presente. Si raccontano al presente le barzellette. Al presente non si possono fare periodi lunghi e complicati: bisogna raccontare svelti svelti, evitare i fronzoli, saltare le descrizioni. Il presente vuole un'azione continua [...]. Il presente, ripetuto all'infinito, può anche diventare noioso, figurare piatto, ridursi a un balbettio. Scrivendo al presente dovevo moltiplicare l'attenzione ai particolari, lavorare sulle frasi, sulle singole parole. Di qui risulta un'altra caratteristica delle novelle, che mi sembra quella di un linguaggio sempre in bilico tra logico e illogico, tra reale e assurdo, tra senso e nonsenso.

²³³ Ivi p. 39.

È incessante il lavoro di ricerca della forma più adatta per i racconti e le fiabe, la ricerca di uno stile che si avvicini alla realtà in profondo mutamento senza però che ad essa si adegui passivamente, ma cercando uno sbocco di senso, un messaggio di valore dove, invece, pare non esserci. Nonsense, assurdo, illogico e fantastico servono paradossalmente a scardinare un orizzonte di nonsense e assurdità per donargli un senso più profondo, un significato vero.

9.2 La poesia

Ancor più interessante è l'analisi stilistica e metrica della produzione in versi, una produzione vasta e varia, fatta di filastrocche, conte e cantilene, ninnananne, *limerick*. Innanzitutto, balzano agli occhi l'adesione quasi totale alla poesia di stampo popolare e il profondo sperimentalismo linguistico e metrico: le tipologie di componimenti in versi sono variate e spesso le une contaminano le altre rimescolandone le strutture e i canoni tradizionali; la lingua è in continua tensione tra la realtà concreta, il mondo del lavoro, della vita popolare, quotidiana, cittadina, e la tendenza al magico, al nonsense, al fantastico, al surreale. Il lessico ottocentesco ricco di patetismi, diminutivi, vezzeggiativi, un lessico cioè pargoleggiante e lezioso, viene completamente ribaltato da un uso diretto e limpido della lingua. Nella tastiera semantica finiscono gli oggetti più comuni: il pallone, l'aspirapolvere, la televisione, le medicine, i cibi, Carosello, il treno e molti altri. È una rivoluzione semantica.

«Rodari dà nuovo vigore alla scrittura in versi per l'infanzia, la libera dai vincoli forzatamente didascalici sciogliendo persino le briglie del nonsense, promuovendo l'autonomia del significante rispetto al significato»²³⁴. Lo scrittore trasmette messaggi ai propri lettori, è spesso poeta impegnato, ma è anche poeta del funambolismo verbale, dei giochi linguistici, della vivacità semantica, della briosità sonora, pur ricercando sempre un orizzonte di senso profondo.

²³⁴ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, p. 41.

C'è, a mio avviso, anche un Rodari che affonda consapevoli radici entro lo spessore di una «etnia» italiana in cui si ritrova, non solo l'arguzia breve e stentorea di tanti novellieri, ma anche il motteggiare dei cantimbanchi da fiera, l'uso delle storie distruttive passate di bocca in bocca per demolire i potenti, la satira, la buffonesca ribalta del teatro dei burattini.²³⁵

La sintassi è perfettamente funzionale alla sua poetica. Le frasi sono brevi, quasi brachilogiche; prevalgono la paratassi e in particolare le frasi principali. La tecnica dell'accumulo occupa molti versi e, unitamente al largo numero di anafore, riproduce il ritmo delle cantilene e delle conte popolari. Ne consegue un periodo semplice, lineare, che va dritto al punto senza perifrasi e giri di parole. L'enjambement è pressoché assente, le frasi finiscono dove finisce il verso o perlomeno ogni verso si conclude con una pausa forte, spesso resa grazie all'utilizzo metodico della rima. Sono ampiamente presenti le figure di suono, in particolare le allitterazioni, le assonanze, le consonanze e anche qualche onomatopea.

La rima è ereditata anch'essa dalla filastrocca popolare. È spesso caratterizzata dalla monotonia ritmica per mezzo della rima baciata, che prevale sulle altre tipologie, anche se è difficile dire, come fa Asor Rosa, che sia usata in modo sistematico. Nella raccolta *Filastrocche in cielo e in terra* i componimenti perfettamente costruiti con la rima baciata (cioè quelli in cui ogni coppia di versi rima con sé stessa senza eccezioni) sono ben quarantasei su centouno (il 45,5% del totale). Vi è chiaramente in questo un riferimento «al genere della filastrocca infantile, e a quel fattore pratico, che a sua volta agevola l'apprendimento a memoria, e anche una comprensione più facile da parte del pubblico bambino»²³⁶. Le restanti filastrocche hanno comunque una prevalenza della rima baciata, ma non in maniera assoluta; importante è anche la

²³⁵ A. FAETI, *La «camera» dei bambini. Cinema, mass media, fumetti, educazione*, Dedalo Editore, Bari 1983, p. 126.

²³⁶ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 13.

presenza della rima alternata (seconda tipologia rimica prediletta da Rodari), oppure del verso sciolto.

La rima incrociata è molto rara, perché rappresenta il ritmo della poesia tradizionale italiana e non si adatta alla poetica rodariana, sebbene lo si trovi, per esempio, nel componimento *La tradotta*, raccolto in *Filastrocche in cielo e in terra*:

Cosa canta il soldato, soldatino,
dondolando, dondolando gli scarponi,
seduto con le gambe ciondoloni
sulla tradotta che parte da Torino?

«Macchinista del vapore,
metti l'olio agli stantuffi,
della guerra siamo stufi
e a casa nostra vogliamo andà»

Soldatino, canta canta:
cavalli otto, uomini quaranta.²³⁷

Il testo ha una struttura metrica più tradizionale perché tratta il tema dell'antimilitarismo, tanto caro e tanto toccato da Rodari, ma con i toni e il punto di vista della poesia di guerra. Il soldato si pronuncia in prima persona in un'atmosfera di dolore e malinconia dovuta alla partenza sua e di altri giovani come lui per la guerra. È un caso straordinario perché difficilmente Rodari nelle poesie delle edizioni Einaudi si spinge nella rievocazione storica di un tragico momento della guerra per evidenziarne i caratteri più nefasti. Quando parla di guerra tende generalmente a rimanere su un piano generale e universale. Proprio per questo *La tradotta* è uno di quei testi che più si avvicina alla letteratura tradizionale e perciò ha bisogno di una forma metrica più classica.

²³⁷ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2011, p. 125.

Nonostante questo, Rodari non riesce ad abbandonare mai del tutto il suo stile e il suo *modus operandi*: conclude infatti il componimento con un distico in rima baciata, quasi a voler affermare la necessità, anche in questa poesia, della presenza di sonorità tipiche della filastrocca popolare. La compostezza della metrica tradizionale si vivacizza così nel brio della battuta finale.

Nel complesso dell'opera in versi di Rodari, si alternano versi liberi, quindi senza una struttura strofica e sillabica fissa, e poesie organizzate invece in strofe. Molti sono i componimenti in cui mancano completamente le stanze e la poesia fluisce seguendo un'estrema libertà metrica. Altrettanti invece hanno una struttura in quartine (in questo caso le rime prevalenti sono quella baciata e quella alternata) o in distici (sempre in rima baciata).

Dalla filastrocca popolare Rodari attinge anche il ritmo del verso basato sugli accenti metrici e non sulle sillabe: «mentre la metrica italiana classica conta le sillabe con molto rigore [...], la filastrocca popolare conta gli accenti, non le sillabe». È un tipo di verso accentuativo nel quale, come nota Roman Jakobson, «il contrasto fra arsi e tesi si ottiene con la contrapposizione fra sillabe sotto accento e sillabe fuori di accento. Per la maggior parte, i versi accentuativi operano principalmente col contrasto fra sillabe che portano e sillabe che non portano l'accento di parola; ma talune varietà di versi accentuativi sfruttano gli accenti sintattici o di frase»²³⁸. La lunghezza sillabica dei versi varia all'interno della strofa stessa ed è la cadenza degli accenti forti di verso a donare il ritmo alla poesia.

De Luca suddivide la tipologia delle modalità poetiche di Rodari in tre gruppi, sottolineando come, a seconda della del livello, lo scrittore operi scelte e adotti soluzioni metriche diverse.

²³⁸ R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica in Saggi di Linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1972, p. 195.

Al primo livello appartengono i *limerick* e nonsensi che sottostanno a regole metriche rigide, sebbene Rodari ami spesso variarle, come già espresso nel capitolo sul *nonsense* inglese.

Al secondo livello appartengono le filastrocche, le cantilene, le tiritere popolari, le contine, che posseggono perlopiù un tipo di versificazione che si rifà ai procedimenti popolari fondati sulla dislocazione degli accenti nel verso piuttosto che sul numero di sillabe.

Infine, il terzo livello è quello dei componimenti gnomico-didascalici le cui modalità di versificazione hanno un alto tasso di flessibilità.²³⁹ Essi sono indirizzati ai fanciulli di una certa età e consentono «il ragionamento, trasformano in ragionamento [...] anche il raccontino, la notizia, il fattarello»²⁴⁰. Ampia è la varietà metrica: a poesie caratterizzate da grande libertà, in cui sono presenti versi di ogni lunghezza, rime sparse e versi sciolti, si alternano altre con schemi fissi e ben strutturati.

Di questo terzo livello, ma della prima tipologia, è *Alla cicala*, una poesia dal punto di vista metrico pienamente novecentesca.

O povera cicala della favola (11)
Quanto mi sei cara! (6)
Quanto m'è odiosa la formica avara (11)
Che lasciò morire (7)
Di freddo e di fame... (6)
Eppure d'estate (6)
Le piaceva sentire (7)
Le tue serenate. (6)
E tu gliele cantavi per niente. (10)
Eri povera e tutto regalavi, (11)
Generosa imprudente. (7)
Tu sei morta di freddo, (7)
Ma la formica ha più freddo di te: (11)

²³⁹ Cfr. C. DE LUCA, *I giocattoli poetici fra ritmo e metro*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 62.

²⁴⁰ G. RODARI, *Lettera a Giulio Bollati*, citata in C. DE LUCA, *I giocattoli poetici fra ritmo e metro*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 63.

Nulla può darle un poco di calore, (11)

Perché (3)

Non ha un cuore! (4)

Si trovano versi di ogni lunghezza, dal trisillabo all'endecasillabo, passando per il quaternario, il senario, il settenario, il decasillabo. Un verso è addirittura formato da un'unica parola, altri da tre. E vi sono soltanto cinque casi di richiami rimici dislocati a varia distanza. Ricorda visibilmente la grande libertà attuata dai poeti novecenteschi, d'Avanguardia e non.

De Luca, d'altro canto, cita anche un esempio di poesia gnomico-didascalica in cui lo schema metrico è rigido e fisso, è *Il verbo piantare*.

Bisogna piantare molti soldati

Per fare crescere un tenente.

Bisogna piantare molti tenenti

Per far crescere un generale.

Bisogna piantare molti generali

Per far crescere più niente.

«Si tratta di una sestina marcata da forte regolarità sia perché realizza due serie di versi alternati anaforici, sia perché i versi dispari sono tutti endecasillabi, mentre per i versi pari, si hanno due ottonari, il 2° e 6°, e un novenario, il 4°»²⁴¹.

Per il secondo livello, quello delle filastrocche e cantilene, come ampiamente già detto, Rodari segue le procedure metriche e prosodiche della poesia popolare che comporta scelte precise: «la precedenza accordata ai versi di più facile orecchiabilità (settenari e ottonari prevalgono assolutamente sugli altri); l'uso frequente della rima (baciata o al massimo alternata); l'adozione di un ritmo fortemente cadenzato»²⁴²;

²⁴¹ C. DE LUCA, *I giocattoli poetici fra ritmo e metro*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 64.

²⁴² Ivi, p. 65.

l'utilizzo di versi ritmici, cioè versi con ritmo collegato non al numero di sillabe ma agli accenti.

«Un caso esemplare, da questo punto di vista, è il componimento intitolato "Teledramma", la cui struttura è la seguente: diciannove quartine di settenari con rima alterna tra i versi pari.

Risulta particolarmente interessante il confronto tra la prima strofa e la terza:

Signori e buona gente,	Con qualsiasi tempo
venite ad ascoltare:	ad ogni trasmissione
una cosa sorprendente	egli stava in poltrona
andremo a raccontare.	a guardare la televisione

La quartina d'apertura è regolata sia dal punto di vista metrico, sia dal punto di vista prosodico, da una totale regolarità: quattro settenari, tutti con ritmo giambico e quindi con accenti sulla seconda, quarta e sesta sillaba»²⁴³. Tutti i versi rimano perfettamente in maniera alternata, a differenza di ciò che accade nelle strofe successive.

La terza strofa ha un andamento e una struttura disomogenei e irregolari. Il primo verso è un settenario e ha solo due accenti sulla terza e sulla sesta, dunque ritmo anapestico.

Il secondo verso (settenario) torna ad avere un regolare ritmo giambico sulla seconda, quarta e sesta sillaba.

Il terzo verso, anch'esso settenario, possiede un ritmo trocaico-dattilico, con accenti di prima, terza e sesta sillaba.

Il quarto verso invece, che rima con il secondo, è un decasillabo e non un settenario.

Si tratta di un caso di anisosillabismo, cioè di disuguaglianza di numero di sillabe in versi della stessa natura. Alla lettura, però, tendiamo a pronunciare il decasillabo come fosse un settenario. Il che è possibile poiché la poesia popolare non è fondata sul numero delle sillabe, ma sugli accenti.

²⁴³ Ivi, p. 66

È proprio per questo che in diverse poesie di Rodari, soprattutto filastrocche e componimenti destinati alla prima infanzia, «si hanno casi di anisosillabismo, ma il ritmo cantilenante – necessario nelle poesie per bambini e destinato a colpire gradevolmente l’orecchio – è salvaguardato dall’isocronia dei versi, cioè da una uguale e forte cadenza degli accenti»²⁴⁴.

Il ritmo cadenzato e la coesione isocronica delle filastrocche sono garantiti anche dall’insistenza della rima baciata. Ulteriore esempio di questo duplice livello metrico, che supera il ritmo tradizionale delle sillabe per basarsi sugli accenti di verso e sulla rima baciata, è la poesia *Primo gelo*. Nonostante la differenza nel numero di sillabe (i versi variano dall’ottonario fino all’endecasillabo), nel leggere il componimento tendiamo a dare lo stesso ritmo all’intera poesia, grazie alla battente presenza della rima baciata che crea coppie di versi fortemente legati tra loro e grazie anche alla scansione degli accenti e alla persistenza dell’anafora “Gela”.

Filastrocca del primo gelo,
gela la neve caduta dal cielo,
gela l’acqua del rubinetto,
gela il fiore nel vasetto,
gela la coda del cavallo,
gela la statua sul piedistallo.
Nella vetrina il manichino
Trema di freddo, poverino;
mettetegli addosso un bel cappotto,
di quelli che costano un terno al lotto:
finché qualcuno lo comprerà,
per un bel pezzo si scaldierà.²⁴⁵

«Traspare, al di là dell’immediatezza e della spontaneità delle rime, l’impegno consapevole di uno scrittore che formula la sua poetica elaborando motivazioni

²⁴⁴ Ivi, pp. 67-68.

²⁴⁵ G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2011, p. 72.

realistiche, seguendo orientamenti pragmatici piuttosto che concezioni puramente teoriche. Nella comunicazione con il pubblico infantile la funzione referenziale della lingua assume lo stesso valore di quella poetica. Rodari si dimostra infatti attento tanto ai contenuti del messaggio, e al contesto in cui esso si colloca, quanto alla forma del messaggio stesso»²⁴⁶.

Se, come abbiamo visto, la parola è l'elemento cardine della poetica rodariana, altrettanto importante lo è il ritmo e il suono. Spesso la forma e la cadenza di una filastrocca riescono a donare un senso e un significato che semplici parole poste in un verso non avrebbero. È il caso delle vecchie cantilene e conte, che provengono dai giochi dei bambini; riti antichi e popolari basati fondamentalmente sul ritmo, sulla rima, su schemi metrici rigidi, che aprono così nuovi scenari nel rapporto tra il linguaggio e la poesia. La conta è finalizzata al rispetto delle regole, non importa che cosa dica. Nel *Libro dei perché*, alla domanda «perché quando si fa la conta per giocare si dicono quelle stupide parole come tulilem, blem, blem?», Rodari così risponde:

Non è vero che siano parole stupide: sono vecchie cantilene. Filastrocche scherzose, spesso piene di fantasia, anche se povere di significato. Le parole in questo caso non sono importanti: è la regola del gioco, quella che conta. E tu sai che se la conta si fermerà su di te, ubbidirai senza discutere. Se non si accetta la regola è inutile giocare, anzi, diventa impossibile.²⁴⁷

Nel saggio *I bambini e la poesia*, Rodari stesso sintetizza e chiarisce gli apporti della tradizione popolare alla sua poetica e soprattutto l'importanza del metro e dello stile nelle sue poesie. Egli sottolinea che la filastrocca (o cantilena e tiritera) è innanzitutto ritmo: nonostante il movimento binario renda questi componimenti monotoni e apparentemente poveri, per Rodari sono strutture estremamente libere in cui non conta la lunghezza sillabica del verso come vuole la metrica classica, purché si segua l'andamento musicale degli accenti. In seconda battuta la filastrocca è rima,

²⁴⁶ F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico*, Edizioni EL, Trieste 1998, pp. 44-45.

²⁴⁷ G. RODARI, *Il libro dei perché*, Einaudi, Torino, cit. p. 93.

luogo per eccellenza di invenzione sia sonora che semantica. Rima e ritmo fanno della filastrocca un'esperienza concreta e conoscitiva del bambino con la poesia. La poesia popolare, infatti, nasce da esigenze pratiche della vita di tutti i giorni, come le conte e le ninnananne ci ricordano.

La parola e i suoi mille colori, il ritmo e la rima con i loro mille suoni sono il fondamento espressivo e formale delle poesie di Rodari.

9.2.1 Favola e fiaba nelle poesie

All'inizio del nostro percorso abbiamo osservato come Rodari, in molti racconti, rielabori, stropicciandola e modernizzandola, la fiaba tradizionale. Questo suo intervento avviene anche nella produzione in versi: sono svariate le filastrocche, le poesie, le cantilene che, riprendendo un tema caro alla fiaba oppure celebri fiabe popolari e d'autore, attraverso un processo di contestualizzazione e adattamento, vengono proiettate in un orizzonte di significato diverso. Esse prendono, così, strade diverse, strade inaspettate, si ribaltano sotto-sopra per diventare fiabe a rovescio.

L'autore interviene allo stesso modo nei confronti delle favole. La morale tradizionale viene capovolta completamente per presentarne una nuova, al passo coi tempi e soprattutto con gli ideali di Rodari stesso. Ancora una volta lo scrittore si dimostra perfettamente autore del suo tempo, che vive il cambiamento economico, sociale, politico, immergendovi all'interno la propria poetica, senza ritrattare però i suoi capisaldi morali.

Il ribaltamento e il mescolamento di favole e fiabe produce l'effetto comico nel lettore attraverso la rappresentazione di un mondo alla rovescia, un mondo che non va più nella direzione preconstituita che ci potremmo aspettare. Anche in questo senso l'operazione è perfettamente al passo con il tempo in cui l'autore scrive, un tempo fatto di repentini e inaspettati mutamenti, di stravolgimenti del canonico e dell'usuale.

Così facendo Rodari ci permette di vedere e vivere la realtà con occhi nuovi, che non arrivino a mettere al bando il passato e la tradizione popolare (soprattutto ottocentesca ma non solo, si vedano le rivisitazioni delle favole di Esopo), ma che riescano a reinterpretarla e modellarla, rivitalizzandola in una briosa filastrocca. Attraverso questa nuova strutturazione del reale e la ribellione al «già dato», alla tradizione, al perbenismo, si può ancora scoprire la verità in fondo a una “vecchia e polverosa” favola.

Chiedo scusa alla favola antica,
se non mi piace l'avara formica.
Io sto dalla parte della cicala
Che il più bel canto non vende, regala.²⁴⁸

²⁴⁸ G. RODARI, *Alla formica in Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2011, p. 149.

Conclusioni

In conclusione, ci pare certamente sbagliato e riduttivo bollare Rodari come un autore minore, di scarso interesse. Egli è certamente uno scrittore per l'infanzia, cosa che rivendica con dignità e orgoglio. Egli è certamente uno scrittore che fa uso di uno stile limpido e di un linguaggio semplice e concreto.

Tali caratteristiche però non devono condurre a giudizi di valore banalizzanti e semplicistici. La letteratura per l'infanzia merita, nel nostro panorama storico-letterario, uno spazio nuovo e vitale, ripulito dalle presunzioni e dai giudizi facili che la critica "alta" ha sempre riversato. Essa occupa un livello fondamentale nella formazione e nella crescita di una letteratura nazionale (oltre che di una società più colta e istruita), ponendosi in stretta correlazione con la poesia e la narrativa di estrazione popolare. I testi per fanciulli e quelli di stampo tradizionalmente popolare condividono spesso contenuti, stile, obiettivi e finalità simili: tracciano storie che si snodano tra il fantastico e il realistico, tra mondi magici e surreali, con una forma incisiva e diretta secondo la necessità di rivolgersi alle categorie più deboli, le masse popolari e i bambini, senza cadere in facili moralismi e leziosità alcune.

Rodari stesso giunge alla limpidezza formale seguendo un processo formativo che abbraccia la sua esperienza professionale e quella letteraria. L'evoluzione è netta, come abbiamo ampiamente dimostrato lungo questo percorso di ricerca, e

presuppone influenze ben precise, alcune più involontarie, come il giornalismo e la militanza nel Pci, altre volontarie e ricercate. È, infatti, un autore che matura delle scelte ben precise a partire dai modelli colti: il surrealismo (e con esso in parte il Romanticismo) e il *nonsense* inglese.

Rodari introduce, inoltre, importanti innovazioni e nel campo della cultura “alta” e in quella dell’infanzia. Nuovi sono gli interlocutori, i destinatari e soprattutto i protagonisti dei suoi componimenti. Sono persone qualunque, rappresentanti della nuova classe operaia e dei contadini, delle masse popolari e soprattutto dei figli di questi. Nuovi, di conseguenza, sono lo stile e il linguaggio: essi sono ripuliti dagli inutili giri di parole, dagli arzigogoli, dai piatti moralismi, dai toni patetici e lacrimevoli che occupavano gran parte della letteratura giovanile ottocentesca. La forma rinasce vivace, briosa, semplice, concreta, diretta, quotidiana, ma mai banale o semplificatoria. Mutuata dal giornalismo, la lingua “democratica” di Rodari, assieme a quella calviniana e non solo, concorrerà alla costruzione di un’Italia fresca e rinnovata. L’alfabetizzazione e l’acculturazione della popolazione crescerà in modo importante nel secondo dopoguerra, sebbene sempre con disuguaglianze rilevanti, grazie anche alla diffusione di una lingua più moderna e vitale. «Tutti gli usi della parola a tutti», appunto.

Nuovi sono i temi e le modalità attraverso cui sono sviscerati. Il pacifismo, l’antimilitarismo, l’internazionalismo, l’uguaglianza sociale, il lavoro, i diritti fondamentali degli uomini, tutti ricavati dall’esperienza partitica dello scrittore, occupano molte pagine delle opere rodariane e vi compaiono schiettamente rappresentati come ideali universali e indispensabili per la salvezza di una Terra ancora troppo malata.

Nuovi sono i contenuti e i personaggi che prendono posto nei vivi ritratti che Rodari pennella. All’interno delle sue opere si può scovare la gente più comune, che svolge i mestieri di tutti i giorni, in contesti reali e quotidiani. La letteratura rodariana si carica così di realismo e modernità, affiancata dalla presenza costante della fantasia, di aspetti surrealisti, nonsensici, immaginativi, onirici. È la tendenza al realismo magico,

di stampo para-surrealista, che accomuna Rodari ad altri autori, più affermati nel panorama della letteratura “alta”, come Calvino, Bontempelli, Palazzeschi.

Nuova è la ricerca stilistica e metrica, che si fonda, coerentemente con la sua poetica, sul ritmo cadenzato della rima baciata e della metrica accentuativa e non sillabica. Non è una scelta di comodo, ma una direzione ben precisa e necessaria, in quanto perfettamente calzante con il contenuto, i generi, i temi, i destinatari e il linguaggio delle sue opere.

Inedite, almeno all'interno della letteratura italiana, sono la ripresa e la rimodulazione di alcuni generi di estrazione popolare: dai *limerick* alle cantilene, dalle filastrocche alle fiabe, dai romanzi brevi alle conte, dalle ninnananne ai racconti, dalle favole ai testi para-teatrali.

Nuove, in definitiva, sono le tecniche narrative, ricavate dal surrealismo francese e dal *nonsense* inglese, che mettono in primo piano il bambino e il ragazzo con le loro necessità, senza però scadere nel semplicismo più bieco. Lo scrittore per bambini è finalmente anche un pedagogo, cosciente e istruito su tutti quei procedimenti creativi che permettono al fanciullo di sviluppare la fantasia e di maturare abilità scritte e linguistiche.

Le implicazioni di Rodari pedagogo sono innumerevoli e meritano uno spazio di studio adeguato. In questo lavoro di ricerca ci premeva mostrare il percorso di Rodari letterato e scrittore nella sua complessità e coerenza.

Insomma, l'opera di Rodari si mostra caratterizzata da una concreta e viva inclinazione verso la ricerca e lo sperimentalismo, e nella forma e nei contenuti, che porterà importanti innovazioni, l'abbiamo chiamata “piccola rivoluzione”, nella letteratura per l'infanzia italiana, ma anche, per rifrazione delle sue onde (ecco la tecnica rodariana del sasso nello stagno), nella letteratura cosiddetta “alta” e “adulta”.

Rodari non è uno scrittore occasionale di facili raccontini per i più piccoli. È un poeta a tutto tondo, con un suo percorso formativo, una sua poetica, un suo stile, una sua lingua, con le sue peculiarità ma anche con importanti modelli, colti e non. È un

autore che, nel panorama letterario italiano, è stato capace di intraprendere vie nuove e di introdurre così rilevanti innovazioni.

«In conclusione si potrebbe dire che Rodari si presenta oggi come uno scrittore italiano del Novecento a pieno titolo, in cui è sempre risultato dominante il rifiuto di accettare l'ordine linguistico costituito, perché nell'ordine linguistico costituito egli vedeva il riflesso di un ordine politico e sociale per lui inaccettabile.

Questo rifiuto, tuttavia, Rodari non lo ha tradotto in una evasione linguistica pura, ma lo ha incanalato e disciplinato nel tentativo di costruire un nuovo ordine, più giusto e solidale, che in questo caso partiva dalla riorganizzazione dell'universo linguistico per suggerire una nuova dimensione dei rapporti umani e sociali. [...]

Un tipo di scrittore come questo è abbastanza raro nella tradizione italiana, anche quella che si spinge al di là dei confini del Novecento»²⁴⁹.

E come il sasso nello stagno produce onde che toccano le entità più disparate e distanti in superficie e smuove anche il fondale, creando un'ampia e fitta rete di relazioni e di rimandi, così la sua opera, anche solo per mezzo della lettura da parte di un genitore ad un figlio, ci piace pensare che abbia influenzato a più riprese, in direzione orizzontale e verticale, la società e la cultura italiane del secondo Novecento.

E ci piace pensare che, proprio nella lettura familiare adulto-bambino, si sia creato e si crei tuttora un ulteriore effetto: la nascita di una relazione di ricerca pedagogicamente valida tra il bimbo che domanda e il genitore che legge, spiega, risponde.

E, forse, sono proprio i genitori coloro che, più dei bambini stessi, sono stati influenzati, condizionati e ispirati negli anni dalle opere di Rodari.

²⁴⁹ A. ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 17.

L'uomo è un'invenzione
è nato ieri
morirà domani
ma tu sei ben viva
e nostra figlia è vera
e sono veri i bambini di tutto il mondo
e vero è il dolore
che bisogna cancellare
vera la morte
che bisogna morire
vero l'amore
che bisogna inventare.

Bibliografia

Di Rodari:

- G. RODARI, *Batte ancora il cuore di De Amicis*, in «Il giornale dei genitori», 8.10.1965.
- G. RODARI, *Scuola di fantasia*, a cura di C. De Luca, introduzione di M. Lodi, Editori Riuniti, Roma 1992.
- G. RODARI, *Il Cane di Magonza*, Editori Riuniti, Roma 1982.
- G. RODARI, *Favole al telefono*, Einaudi, Torino 2010 (1962 I edizione).
- G. RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 2013 (1973 I edizione).
- G. RODARI, *Ricordi e Fantasie fra Nigoglia e Mottarone*, in «Lo Strona», n. 4, 1979.
- G. RODARI, *Gianni Rodari racconta come diventò scrittore. Storia delle mie storie.* («Il pioniere dell'Unità), inserto dell'«Unità», 4 marzo 1965. Cfr. anche *Esercizi di fantasia*.
- G. RODARI, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2011 (1960 I edizione).
- G. RODARI, *Le avventure di Tonino l'invisibile – Le avventure dei tre B*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- G. RODARI, introduzione a *La torta in cielo*, Einaudi, Torino 1999.
- G. RODARI, *Filastrocche lunghe e corte*, Editori Riuniti, Roma 2003.
- G. RODARI, *Pesci rossi e blu dai tropici alla fiera*, in Unità Milano, 11/5/1953.
- G. RODARI, *Due rose per un manifesto*, pubblicato sul settimanale «Rinascita», n. 5, 1953.

- G. RODARI, *Un grande, magnifico viaggio*, pubblicato in *Unità* – Roma, 25/9/1953.
- G. RODARI, *Sua maestà la cambiale*, pubblicato nell' *Unità* – Roma, 17/2/1957.
- G. RODARI, *Manuale per inventare favole*, in «Paese sera», 9 febbraio 1962.
- G. RODARI, *Il gioco dei quattro cantoni*, Einaudi, Torino 1980.
- G. RODARI, Rubrica «La posta dei perché», in *Unità*, 3 marzo 1958.
- G. RODARI, *C'era due volte il barone Lamberto*, Einaudi Ragazzi, Torino 1997.
- G. RODARI, *Il libro dei perché*, Einaudi, Torino 2011.
- G. RODARI, *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1993, p. 111.
- G. RODARI, *Gip nel televisore e altre storie in orbita*, Mursia Editore, Milano 1985.
- G. RODARI, *Il pianeta degli alberi di Natale*, Einaudi, Torino 2008.
- G. RODARI, *Lettera a Giulio Bollati*, citata in C. De Luca, *I giocattoli poetici fra ritmo e metro*, in *Le provocazioni della fantasia*, AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- G. RODARI, *Gli affari del signor gatto*, Einaudi, Torino 1994.
- G. RODARI, *La torta in cielo*, Einaudi, Torino 1999.
- G. RODARI, *Fiabe e fantafiabe*, Einaudi, Torino 1997.
- G. RODARI, *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, Einaudi, Torino 1995.
- G. RODARI, *Le avventure di Cipollino*, Einaudi, Torino 2010.
- G. RODARI, *Novelle fatte a macchina*, Einaudi, Torino 1994.

Altri:

- P. ALBANI, B. BUONARROTI, *Aga magéra difùra – Dizionario delle lingue immaginarie*, Zanichelli, Bologna 2011.
- M. ARGILLI, *Gianni Rodari – Una biografia*, Einaudi, Torino 1990.
- M. ARGILLI, a cura di F. Ghilardi, *Il favoloso Gianni: Rodari nella scuola e nella cultura italiana*, Nuova Guaraldi, Firenze 1982.

- M. ARGILLI, *Da Rodari oltre Rodari*, in C. De Luca (a cura di), «*Se la fantasia cavalca con la ragione*», Juvenilia, Bergamo 1983.
- ASOR ROSA, *Gianni Rodari e le provocazioni della fantasia*, in «*Le provocazioni della fantasia*», AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- F. BACCHETTI, *Nel linguaggio rodariano*, in «*Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*», a cura di Enzo Catarsi, Del Cerro, Tirrenia – Pisa, 2002.
- L. BELLATALLA, *La poetica di Rodari: nonsense o senso dell'esistenza?*, in «*Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*», AA. VV. a cura di E. Catarsi, Del Cerro, Tirrenia – Pisa, 2002.
- L. BENINI, *Il giocattolo-fiaba di Rodari ha un piede nella realtà*, in C. De Luca (a cura di), «*Se la fantasia cavalca con la ragione*», Juvenilia, Bergamo 1983.
- H. BERGSON, *Il riso*, Feltrinelli.
- C. BERTEA, *Gianni Rodari in Gran Bretagna*, in C. De Luca (a cura di), «*Se la fantasia cavalca con la ragione*», Juvenilia, Bergamo 1983.
- G. BINI, *Leggere e trasgredire*, In Leggere Rodari.
- P. BOERO, *Una storia, tante storie*, Einaudi, Torino 2010.
- P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995.
- P. BOERO, *La letteratura per l'infanzia e la «svolta» di Rodari*, in AA.VV., *Gianni Rodari – La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Edizioni del Cerro, Pisa 2002.
- P. BOERO, *Pane e gelato. I menù di Rodari*, in «*Le provocazioni della fantasia*», AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo (1924)* in *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003.
- A. CABONI, *Nonsense. Edward Lear e la tradizione del nonsense inglese*, Roma, Bulzoni, 1988.
- F. CALIFANO, *Lo specchio fantastico; Realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 1998.

- I. CALVINO, *Marcovaldo*, edizione scolastica, Einaudi, Torino 1966.
- I. CALVINO, *L'italiano, una lingua tra le altre*, in «Una pietra sopra – discorsi di letteratura e società», Einaudi, Torino 1980.
- I. CALVINO, *Rodari e la sua bacchetta magica*, in *La Repubblica*, 6 novembre 1982.
- F. CAMBI, *Gianni Rodari e i «classici» della letteratura per l'infanzia*, in AA.VV., *Gianni Rodari – La letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Edizioni del Cerro, Pisa 2002.
- F. CAMBI, *Rodari e i saperi in Un secchiello e il mare – Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*. A cura di M. Piatti, Edizioni del Cerro, Tirrenia-Pisa, 2001.
- P. CITATI, Introduzione a *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio* (Lewis Carroll), Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978.
- C. DE LUCA, *Gianni Rodari – La Gaia scienza della fantasia*, Abramo editore, Catanzaro 1991.
- C. DE LUCA, *I giocattoli poetici fra ritmo e metro*, in «Le provocazioni della fantasia», AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1974.
- T. DE MAURO, *Prefazione a G. Rodari, Il gatto viaggiatore e altre storie*, a c. di C. De Luca, «L'Unità» - Editori Riuniti, Roma 1990.
- A. FAETI, *Uno scrittore senza il suo doppio*, in *Leggere Rodari* AA. VV., a cura di G. Bini, supplemento a «Educazione oggi», Pavia, gennaio 1981.
- A. FAETI, *Mi manca Rodari*, in «Le provocazioni della fantasia», AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- A. FAETI, *La «camera» dei bambini. Cinema, mass media, fumetti, educazione*, Dedalo Editore, Bari 1983.
- A. FAETI, *Torte in cielo e torte in faccia. Note sul comico in Rodari*, in C. De Luca (a cura di), «Se la fantasia cavalca con la ragione», Juvenilia, Bergamo 1983.
- F. GAMBETTI, *La grande illusione*, Mursia, 1976.

- M. GARDNER, in *The Annotated Alice*, W.W. Norton & Co Inc., 1999.
- D. GIANCANE, *Inventare la poesia. La grammatica di Gianni Rodari*, in «*Le provocazioni della fantasia*», AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- HARDOUIN DI BELMONTE, *Una favola vera*, Hoepli Editore, Milano 1933.
- R. JACKOBSON, *Linguistica e poetica* in *Saggi di Linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1972.
- C. IZZO, Introduzione all'edizione Einaudi de 'Il libro dei nonsense' di E. Lear, Einaudi, Torino, 2004.
- C. IZZO, *Umoristi Inglesi*, Eri, Torino 1962.
- E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino 2004. Traduzione di Carlo Izzo.
- M. LODI, *Là dove si usa la fantasia*, in «*Le provocazioni della fantasia*», AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- A. L. LUCAS, *Blue Train, Red Flag, Rainbow World. Gianni Rodari's, The Befana's Toyshop*, in Beckett, Nikolajeva, *Beyond Barbar*.
- G. MARRONE, *Storie e generi della letteratura per l'infanzia*, Armando editore, Roma, 2002.
- G. MASSINI, *La poetica di Rodari – Utopia del folklore e nonsense*, Carrocci, Roma 2011.
- G. MENDUNI, *Gianni Rodari uomo di sinistra e dirigente d'associazione*, in C. De Luca (a cura di), «*Se la fantasia cavalca con la ragione*», Juvenilia, Bergamo 1983.
- I. OPIE, P. OPIE, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- E. PIZZOLATO, «*Canta cicala frinfera nel vento*», *viaggio semantico tra le fanfole di Fosco Maraini*, 2016.
- L. PULCI, *Morgante*, Utet, Torino 2004.
- W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam 1988.

- F. Trequadrini, *Rodari all'università. Oltre il rodarismo*, in «*Le provocazioni della fantasia*», AA.VV., Editori Riuniti, Roma, 1993.
- A. ZANZOTTO, *Il sorriso pedagogico di Rodari*, in C. De Luca (a cura di), «*Se la fantasia cavalca con la ragione*», Juvenilia, Bergamo 1983.