

Articoli

Gianni Rodari: un aedo del Novecento

ANGELA ARSENA

Assegnista di ricerca – Università di Foggia

Corresponding author: angela.arsena@unifg.it

Abstract. We propose an analysis of the poetics of Gianni Rodari's fables. It focuses on the original problem of human storytelling, that is, on the possibility of finding the origin or the primordial topic of the narrative fact: the problem of the beginning, the *bevor*, the "absolute first", addresses, or tries to address the issue of the meaning, of the deep significance of storytelling. Integrated in the thousand-year old tradition of human storytelling experience, Gianni Rodari shows how the language of a fable springs out of the extraordinary experience of the wide-eyed gaze of a children upon the world.

Keywords. storytelling - origins - diachrony - myth - reality

*vediamo chiarissimamente in ciascuno di noi che il
regno della fantasia da principio è smisurato
poi tanto si va restringendo quanto guadagna quello
dell'intelletto, e finalmente si riduce quasi a nulla,
così né più né meno è accaduto nel mondo*
Giacomo Leopardi

1. La prima legge dello storytelling

In *Favole al telefono*¹ Gianni Rodari ci presenta subito il narratore, la voce fuori campo ovvero il cantastorie che racconta ogni sera una fiaba alla sua bambina lontana, una sorta di aedo, e lo porge al lettore sin dalle prime righe e senza artifici retorici, come nella migliore tradizione della narrativa universale, laddove, intorno al tramonto e intorno al fuoco, si rinnova il racconto, si tesse la trama e, nelle *Mille e una notte*, ad esempio, si può anche trovare il modo di guadagnare una giornata in più, mettendo in salvo la propria vita. Ma nella raccolta di Rodari, a dare voce e vita al *telos* delle sue settanta brevi o brevissime storie, non è un poeta cieco come Omero, né tantomeno una Shahrazād velata e seduttiva, bensì il ragionier Bianchi, di Varese, rappresentante di commercio (nella fattispecie medicinali), il quale, «girando l'Italia intera, a Est, a Ovest, a Nord e in

¹ G. Rodari, *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 1962.

mezzo²» sei giorni su sette, si ritrovava presumibilmente ogni sera a pernottare in pensioni o in piccoli hotel di provincia con le loro stanze tutte uguali.

La prima fotografia che Gianni Rodari scatta, lasciandola sullo sfondo a beneficio dei lettori di ieri e di oggi, è dunque tratta dalla realtà sociale del tempo, un'immagine nitida che racconta, nei particolari, l'Italia degli Anni del *boom* economico, e noi ancora adesso lo vediamo, il ragioniere Bianchi, con le sue cravatte e la sua stanchezza, mentre mangia ogni sera da solo in trattorie o in piccoli bar, magari leggendo il giornale stropicciato, lontano dalla sua famiglia e che, prima di addormentarsi, regala una storia alla sua bambina per telefono: una storia rigorosamente breve, ci tiene a precisare Rodari, non a caso con la puntigliosità propria di un ragioniere, perché non accada che il signor Bianchi si ritrovi a dover pagare il giorno dopo un conto telefonico salato.

Forse le capacità affabulatorie di Rodari, nel significato precipuo ed etimologico di colui che «conferisce forma alla favola, sviluppando un intreccio o un'azione scenica³», stanno proprio nell'abilità narrativa e tecnica con la quale, senza operare alcun cambio di registro, strizza l'occhio al lettore adulto e al lettore bambino, divertendo l'uno e l'altro e facendo della sua scrittura luogo stilistico finissimo e acuto⁴.

Si tratta di una tecnica capace di conferire alle storie uno statuto acronico e sempiterno, fondato sulla forma pura del tempo che nessun empirismo, e nessuna indagine sociologica, potrebbero mai inficiare. In altri termini il ragioniere Bianchi è senz'altro un rappresentante di commercio del suo tempo e l'interlocutrice delle sue storie è senza dubbio una bambina ancorata nei gesti, e forse anche nei suoi piccoli, improcrastinabili desideri, all'Italia di quegli anni, quando i videogiochi non avevano ancora sostituito la narrativa familiare e quando un *emoticon* sullo smartphone non aveva ancora reso obsoleto il rito del racconto della buonanotte. Tuttavia, dopo aver tracciato questo solido diagramma cartesiano spazio-temporale apparentemente rigido e inamovibile, Rodari colloca i suoi oggetti fantastici e il suo «racconto di finzione⁵», per usare un'espressione di Ricoeur, su un grado di autonomia e di logicizzazione più alto e strutturalmente più esteso.

Con lo stesso gesto fonologico, semantico e lessicale che ha accompagnato la nascita della storia e della storiografia, dove la ricerca per un valido statuto scientifico è stata preceduta dalla cronaca e talvolta dalla leggenda, Rodari, come un Erodoto intriso di contemporaneità, percorre la strada a doppia corsia della falsificazione storica e scientifica in un senso e nell'altro, e impone nell'ambito della letteratura contemporanea un confronto serrato tra il grado di autonomia che si deve accordare alla logica e alla crono-

² Ivi, p. 9.

³ G. Devoto - G.C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971, p. 39.

⁴ In realtà molto vasta e interessante sarebbe l'analisi del rapporto tra Rodari e il pubblico degli adulti, chiamato addirittura dal Nostro «tribù nemica» in una lettera alla casa editrice Einaudi il 2 marzo 1963 (in G. Rodari, *Lettere a don Julio Einaudi, Hidalgo editorial e ad altri queridos amigos*, Torino, Einaudi, 2008, p.67). Analisi che potrebbe comprendere il vasto capitolo di «ciò che Rodari non ha scritto» ma che avrebbe voluto scrivere per sconfinare «nel territorio degli Adulti» (*Ibid*): si tratta di alcune poesie (a cui accenna sempre nel 1963) e che poi non scrive: «poesie finte», ci tiene a specificare, come se fosse un esperimento stilistico d'avanguardia; un saggio su Collodi e Pinocchio, sconsigliato poi da Italo Calvino (*Ibid.*), un saggio su Leopardi bambino e che Rodari avrebbe voluto intitolare *I giochi di Recanati*, una specie «di romanzo e di contraffazione, per far uscire dall'infanzia una per una le parole del *Sabato del Villaggio* e della *Ginestra* [...] Non sarebbe un libro per bambini ma un libro sui bambini. Un libro spaventoso, fatto tutto col senno di poi, un anacronismo da leccarsi i baffi (dovrò farmeli crescere però)».

⁵ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, tr.it., Milano, Jaca Book, 2008, vol.II, p. 59.

logica del racconto e l'intelligenza narrativa, l'unica deputata a rilasciare concessioni più o meno estese al tessuto dell'intrigo e dell'intreccio che così possono attraversare, quasi perforare, lo spazio-tempo come uno spillo attraversa un gomito.

Secondo Rodari, probabilmente, la spiegazione nomologico-deduttiva rigorosa e logica, sulla quale si piegano e si conformano tutte le sue favole e che egli fissa come legge universale e asserzione singolare (la lunghezza del racconto rimane chiusa, insomma, nella plausibilità di un'interurbana non molto costosa, e là rimane inchiodata) non tenterà mai di sostituirsi alla comprensione narrativa ma verrà da questa trascesa, permutata, interpolata, per conto della trama (secondo Umberto Eco occorre sempre «inventarsi costrizioni per poter inventare liberamente⁶») e in nome della prima legge dello *storytelling*, diremmo, che ci ricorda che «spiegare di più vuol dire comprendere meglio⁷»: in questo modo tutto l'impianto semiotico e scenico così reciprocamente connesso, finisce col mantenere e conservare un carattere irriducibile di storia nella storia, come palcoscenico o meta-palcoscenico pirandelliano⁸.

2. Verità fenomenica e verità narrativa

Il ragionier Bianchi, invero, è nominato (e descritto) solo all'inizio (con la stessa tecnica stilistica di Flaubert, diremmo, quando introduce Charles Bovary o di Tolstoj, quando ci conduce dinanzi al marito di Anna Karenina⁹) ma sembra entrare e uscire da ogni favola come se fosse un personaggio secondario che attraversa la scena indisturbato e in punta di piedi, vestito come si conviene ad un accorto e parsimonioso ragioniere degli anni Settanta, col solo scopo di ricordarci quale sia il mondo reale, al quale indissolubilmente apparteniamo, mentre gli altri attori (di volta in volta un cacciatore, un bambino distratto, un re, financo un pezzo di gelato o di cioccolato) recitano e discuto-

⁶ U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 12.

⁷ P. Ricoeur, *cit.*, p. 62.

⁸ Ci piace qui indugiare, seppure per poco e con i necessari, indiscutibili *distinguo*, intorno ad una suggestione pirandelliana circa la postura stilistica di Gianni Rodari, il quale negli anni sessanta-settanta (anni di grande effervescenza creativa) parlava di «cento personaggi di cui sono in possesso e di altri mille che mi attendono» (G. Rodari, *Lettere a don Julio Einaudi*, cit.): un'immagine, questa, che abbiamo voluto leggere alla maniera dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, ovvero scomodando questa dimensione quasi imperativa, improcrastinabile, fortemente relazionale che si instaura tra lo scrittore e le creature nate dalla sua penna e che sembrano dotate di vita (e autorevolezza) propria, sino a mettere l'autore nelle condizioni di dar loro precedenza e ascolto, senza discutere, in un gioco di avvicinamento e di scarto, di avanscoperte e di intuizioni reciproche laddove «la storia si scopre mentre la si racconta» e lasciando che «le immagini giochino a loro piacere» come spiegherà ad Enzo Biagi durante un'intervista: R. Cicala - A. Lavatelli (a cura di), *Rodari, le parole animate*, Novara, Interlinea, 1993, p. 48. Rodari parla infatti di storie che si devono «scrivere da sole», come al termine di un processo inevitabile di cui lo scrittore è mero strumento che poi dovrà confrontarsi con lo sguardo, l'attenzione e la disattenzione dei piccoli interlocutori, ovvero i bambini, unici giudici del suo lavoro eppure egli va ancora oltre e trascende quella che abbiamo voluto qui chiamare suggestione pirandelliana nel momento in cui dilata la dinamica al punto da conferire *status* di personaggio alla stessa fantasia, come se fosse una creatura in carne, ossa, anima e imprevedibilità: «non c'è nulla di più arbitrario della fantasia. Con lei bisogna avere una gran pazienza, immagazzinare dati, materia prima e non irritarsi per l'uso che ne fa, assolutamente a capriccio»: G. Rodari, *Il ragioniere-pesce del Cusio*, Novara, Interlinea, 1998, pp.13-16.

⁹ Non sembri azzardato l'accostamento a Flaubert o Tolstoj: invero il Nostro, prima che in Italia, è stato amato e conosciuto all'estero, soprattutto nell'ex Unione Sovietica dove i suoi libri, sin dalle prime traduzioni, hanno avuto eco straordinaria. Si veda G. Rodari, *Giochi nell'Urss. Appunti di viaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 6.

no della lunghezza del naso¹⁰, o commentano la pioggia di confetti¹¹ oppure l'esito della pericolosissima (e assordante) guerra delle campane e delle trombe¹².

Questa decronologizzazione sembra avere lo scopo preciso di mettere continuamente in discussione il rapporto tra finzione e realtà con la domanda "a chi credere?" Alla verità meta-storica e fenomenica del ragioniere (dietro al quale potrebbe nascondersi il narratore stesso come «lupus/auctor in fabula¹³») o alle parole dei personaggi delle favole che egli stesso racconta?¹⁴

E infine sembra condurci dinanzi alle strutture profonde della narratività, nelle quali Rodari si immerge con abilità di profondista.

In questo senso l'imperturbabilità dell'autore, la sua capacità di parlare con la stessa, seriosa sussiegosità del mondo al di qua e al di là della fantasia, rendendo i problemi del ragioniere plausibili e ineludibili quanto i problemi di una viola al Polo Nord¹⁵ (ammesso che possa fiorire una viola al Polo Nord), o i problemi esistenziali e deambulatori di un giovane gambero che decide di non camminare più all'indietro¹⁶, non appare affatto spontanea o casuale: manipolare così abilmente la sincronia e la diacronia, vuol dire, come scrive Ricoeur, «collocarsi già nel solco della nuova razionalità che domina l'intelligenza narrativa, la quale si adatta perfettamente alla caratterizzazione aristotelica così come a quella agostiniana, intesa come concordanza discordante¹⁷».

In altri termini la letteratura per l'infanzia con i suoi slittamenti di significato e le sue incursioni in una temporalità sospesa e sempre cangiante, non corrisponde ad una letteratura minore o improvvisata perché spontaneamente partorita dalla fervida fantasia di un autore, come Atena partorita dalla testa di Giove, ma corrisponde ad una letteratura caratterizzata da una solida metodologia epistemica di confine¹⁸, laddove «confine è inteso non solo come linea di demarcazione, come *terminus* [...] cioè come significato, limite raggiunto in una determinata tappa, in una determinata cultura¹⁹» ma come «punto di arresto provvisorio di una irrefrenabile capacità transitiva, cioè di una tendenza a oltrepassare di continuo i limiti del mondo visibile, per costruire nuove modalità di raccordo tra quest'ultimo e il dominio dell'(ancora) invisibile, liberando verso ulteriori creazioni²⁰».

¹⁰ G. Rodari, *A toccare il naso del re*, in Id, *Favole a telefono*, cit., p. 37.

¹¹ Id, *La famosa pioggia di Piombino*, in Ivi., p. 40.

¹² Id, *La guerra delle campane*, in Ivi, p. 51

¹³ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

¹⁴ La questione, *mutatis mutandis*, potrebbe investire tutta l'ermeneutica letteraria per condurci dinanzi ad un bivio interpretativo ed esistenziale che ci impone e ci pone, ogni volta e ancora oggi, la domanda a chi dare precedenza teorica ed etica, se alla verità storica del tempo in cui accade l'evento narrativo o alla verità del testo, ovvero se per noi possa avere più valore esegetico ed educativo l'annosa questione omerica, ad esempio, oppure il coraggio, la virtù e l'astuzia rispettivamente di Achille, di Priamo e di Ulisse.

¹⁵ G. Rodari, *Una viola al Polo Nord*, in Id, *Favole a telefono*, cit., p. 53.

¹⁶ Id, *Il giovane gambero*, in Ivi., p. 55.

¹⁷ P. Ricoeur, cit., p. 61.

¹⁸ Per una disamina di confine nell'accezione decostruzionista che qui intendiamo si rimanda a A. Maria-ni, *La decostruzione in pedagogia. Una frontiera teoretico-educativa della post-modernità*, Armando Editore, Roma, 2008, pp. 37-39. Si veda pure E. Beseghi, *Confini. La letteratura per l'infanzia e le sue possibili intersezioni*, in A. Ascenzi (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi: questioni epistemologiche, metodologie e prospettive di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

¹⁹ S. Tagliagambe, *Epistemologia del confine*, Milano, il Saggiatore, 1997, p.295.

²⁰ Ibidem.

Ovvero come «esperienza dell'essere²¹».

Si tratta dello stesso movimento che, a nostro parere, caratterizza, ad esempio, la storia de *Il coccodrillo sapiente* in un'altra celebre raccolta di favole rodariane, ovvero *Novelle fatte a macchina*²².

Anche lì abbiamo una struttura porosa e spugnosa capace di assorbire realtà e *fic-tio*²³: un coccodrillo senza imbarazzo alcuno si presenta negli studi della Rai-Tv, di cui viene specificato, come in un verbale, l'indirizzo reale in quel di Roma, per partecipare alla trasmissione *Rischiatutto* condotta dal presentatore Mike Bongiorno il quale verrà poi prontamente e inevitabilmente fagocitato dal coccodrillo (di cui, nel frattempo, veniamo a conoscenza del nome: signor Cocco, appunto) e che, dal canto suo, mostra di possedere quelle capacità mnemoniche e pseudo-conoscitive così flessibilmente adattive per poter partecipare dignitosamente al noto quiz televisivo.

Qui il cortocircuito spazio temporale è ancora più cogente e stirato nella direzione di un surrealismo quasi alla Magritte che si rivela attraverso accostamenti inconsueti: un coccodrillo e la Rai, ad esempio; attraverso poche interpretazioni: il coccodrillo, senza alcuna apparente concessione alla fantasia, fa esattamente il coccodrillo, ovvero mangia le persone che si ritrovano nelle immediate vicinanze, mentre Mike Bongiorno interviene proprio come Mike Bongiorno, con il suo noto intercalare; ed infine attraverso dilemmi insolubili: si può continuare la gara dopo aver mangiato gli altri concorrenti? Eppure tutto conduce alla consapevolezza che, in un luogo narrativo così abilmente orchestrato tra passato e presente, tra realtà quasi documentaristica e finzione elevata alla potenza, non conta il mezzo, ma il fine, ed il fine è sempre lo stesso: decontestualizzare e poi ricontestualizzare per creare una sorta di straniamento²⁴.

Proprio come Magritte, Rodari non rappresenta elementi fantastici, ma la realtà e la fantasia sono gli unici elementi o strumenti di lavoro e sono rappresentati alla stregua dei componenti sonori di una fisarmonica che accorda il proprio suono e procede al ritmo di un movimento ben temperato.

²¹ A. Mariani, *La decostruzione in pedagogia...*, cit., p.38.

²² G. Rodari, *Il coccodrillo sapiente*, in Id, *Novelle fatte a macchina*, Torino, Einaudi, 1973, pp.3-7.

²³ Si tratta di un punto nevralgico della poetica educativa e teoretica di Rodari, ovvero la consapevolezza che «la fantasia gioca tra reale e immaginario, in un'altalena che ritengo molto istruttiva, anzi addirittura indispensabile per impadronirsi fino in fondo del reale, rimodellandolo»: G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1972, p. 91. In Rodari emerge infatti una sorta di pragmatismo fantastico, dove il favoloso non è un pianeta lontano e alieno, ma uno scherzo della realtà, un'intuizione, una curvatura inedita, impensata, impreveduta, inusuale del quotidiano.

²⁴ Non si può non notare che pochi anni prima Umberto Eco pubblicava il celebre saggio *Fenomenologia di Mike Bongiorno*: potremmo qui azzardare l'ipotesi che sia Eco e sia Rodari, pur da angolazioni e da prospettive diverse, l'uno da massmediologo e l'altro da autore di filastrocche, abbiano percorso lo stesso sentiero critico nei confronti della seduzione operata sull'inconscio collettivo da parte dei grandi strumenti di comunicazione di massa. Si tratta, per entrambi, di una riflessione costruttiva e mai distruttiva perché, partendo da un personaggio della narrazione reale/ideale costruita dalla televisione, ovvero assumendo Mike Bongiorno come paradigma di una epifania della realtà mediatica e mediana, essi sembrano giungere alla conclusione che il mondo così pervasivo della dimensione virtuale vada inevitabilmente attraversato ma anche attentamente analizzato e sviscerato, e anche esasperato negli scenari più inverosimili, perché possa essere abitato con consapevolezza. Se Eco compie questo gesto interpretativo da semiologo e con gli strumenti della semiologia, Rodari, a nostro parere, curva la stessa lucidissima riflessione usando gli strumenti della narratologia favolistica, e pervenendo sornionamente allo stesso disincanto conoscitivo ed epistemico. U. Eco, *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1961.

Nelle sue favole non ci sono infatti specchi magici o deformanti che inghiottono, conigli famelici col cilindro o strane creature antropomorfe, ma persone e oggetti che provengono dal mondo reale e che fanno ciò che farebbe un gatto, un leone e un cocodrillo se solo potessero parlare e spiegare le loro ragioni, sebbene presentati in un contesto diverso e in una diversa postura, con uno sguardo sul mondo divergente, inedito, capovolto, come lo sguardo di un bambino che procede dal basso verso l'alto²⁵.

3. Gli occhi sgranati sul mondo

Proprio il disorientamento e la vertigine conducono alla riflessione, alla chiarificazione, attraverso quello che Merleau-Ponty chiamava una «questione di spazio» che non è propriamente luogo concettuale e reale del predisporre delle cose ma lo strumento per eccellenza attraverso il quale le cose possono posizionarsi²⁶. Il problema è dunque non l'ordine, logico, cronologico, semantico, linguistico, scevro da errori o incongruenze²⁷, bensì la presa del corpo sul mondo e dunque il ruolo che si occupa nel mondo: un problema di spazialità situazionale e non posizionale, di presa d'atto fisica e metafisica del mondo intorno.

Non a caso gli anni delle favole di Rodari sono gli anni in cui la psicolinguistica elabora una vera e propria inversione nelle teorie sulla lettura mentale e sulla lettura/comprendimento: essa diventa attività creatrice nel momento in cui mescola il modello dal basso verso l'alto (dalla percezione alla costruzione di lettere e grafemi sino alle più elaborate decisioni semantiche) al modello predittivo che lavora sul contesto, elabora ipotesi e vede la lettura come una sorta di indovinello psicolinguistico²⁸. È come se la teoria scientifica si fosse per la prima volta accorta di dover fare i conti con gli elementi primordiali della psicolinguistica quando essa fa il proprio, originario mestiere ovvero curvare sulla lettura di un abbecedario o di un testo oppure sulla lettura del mondo o del testo/mondo, e questi elementi primordiali sono gli occhi spalancati del bambino.

²⁵ La questione rodariana relativa ai personaggi è in realtà molto complessa e articolata nel momento in cui vogliamo analizzarla studiando l'assenza di *proto-personaggi*, diremmo quasi, o meglio di *personaggi-tipo* fortemente caratterizzati che si ripetono come se fosse una saga. In una letteratura per l'infanzia popolata da volti e nomi indimenticabili nel senso di ben rappresentati e capaci di rimanere impressi nella mente del giovane lettore, i personaggi di Rodari (se si escludono rare eccezioni come i gemelli Marco e Mirko o Alice Cascherina) sono spesso anonimi ovvero privi letteralmente di un nome, e senza alcuna prerogativa riconducibile all'eroe o all'antieroe. Si tratta di una presa di posizione ben precisa da parte di Rodari, determinato a descrivere quello che egli chiama personaggio-massa, completamente avulso da quella che potrebbe essere fraintesa come una periodicità di tipo matematico, totalmente impregnato di realtà e di determinatezza, invischiato in problemi reali (pescare, mangiare, financo pagare le bollette) e capace di provocare immediata immedesimazione. Se pensiamo che questi sono gli anni che intellettualmente risentono delle teorie filosofiche e sociali di Herbert Marcuse intorno alla massa come paradigma dell'umano e se pensiamo all'influenza che ebbe il marxismo nella vita e nel pensiero etico-pratico (pratico in senso kantiano, ovvero etico) di Gianni Rodari (si veda F. Cambi, *Rodari pedagoga*, Editori Riuniti, Roma, 1990, pp. 13-15) possiamo leggere buona parte della poetica di Rodari da questa angolazione, ovvero come il tentativo di fare dei personaggi una personificazione di idee e di valori parlanti, *in fieri* e sempre in movimento, sempre perfettabili.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

²⁷ Si veda G. Rodari, *Il libro degli errori* (1964), Trieste, Einaudi Ragazzi-Edizioni E.Elle, 1993.

²⁸ M. Piattelli Palmarini (a cura di), *Language and learning: the debate between Jean Piaget and Noam Chomsky*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.

Su questo nuovo cuneo teoretico ed esistenziale, descritto già da Edith Stein come la condizione di chi si offre al mondo come apertura luminosa e sguardo che vede ed è veduto²⁹, si attorciglia la nuova pedagogia di cui Rodari è uno degli artefici non nell'arte di sistematizzare ma di decostruire e per comprenderla prendiamo in prestito le parole della filosofa Roberta de Monticelli:

L'immagine giusta, qui, è quella degli occhi sgranati del bambino, piuttosto che quella dello sguardo indagatore del detective o dello sguardo circospetto dell'uomo prudente, o persino dello sguardo potenziato dalla lente del microscopio. Quello sguardo esprime meraviglia e candore, oltre che la gioia di scoperte ancora tutte nuove; l'atteggiamento che gli corrisponde è quello dell'affidarsi fiducioso allo spettacolo del visibile, con quell'abbandono contemplativo del tutto ignaro di fretta e di altri impegni, che l'adulto conosce solo in certi giorni comandati, quelli della vacanza, di cui non sa spesso più che farsi³⁰.

Ed è forse questo sguardo spalancato sul mondo la chiave ermeneutica per aprire e interpretare il mondo fantasioso e immaginifico di Rodari dove le categorie morfologiche di Propp, quei segmenti o estratti di azioni, di sentimenti e di stati d'animo (la trasgressione, l'allontanamento, l'interdizione, l'inganno, l'incantesimo, la risoluzione, ecc.³¹) sono sostituiti da nuove, solari categorie. Si tratta di categorie aderenti a quello che volentieri chiamiamo 'lo spirito della meraviglia' e che sgomitola la fiaba in termini di esattezza, di leggerezza, di rapidità, di visibilità, di immediata evidenza e, non ultimo, di lavoro di cesello sulla parola perché sia appropriata, fantasiosa³².

Queste nuove categorie, e solo esse, vengono assurte a condizioni della narratività: Italo Calvino, scrittore legato alla stessa casa editrice di Rodari³³, ovvero l'Einaudi di

²⁹ E. Stein, *Potenza e atto: studi per una nuova filosofia dell'essere*, tr.it., Roma, Città Nuova, 2003, p. 345.

³⁰ R. De Monticelli, *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*, Milano, Garzanti, 2012.

³¹ V. Propp, *Morfologia della favola*, tr.it., Torino, Einaudi, 1969.

³² Come Gustave Flaubert, vediamo Rodari consacrarsi, nella sua carriera di scrittore, alla ricerca de *le mot juste*, la parola giusta che, unica e sola, possa e sappia esprimere compiutamente l'idea: si tratta di una dimensione che si muove con l'orecchio, quasi un adeguamento tra la parola e l'idea traducibile in un'armonia musicale. Non a caso Rodari nella rivista mensile *Noi Donne* il 9 aprile del 1961 scrive a proposito del suo *labor limae* semiotico e semantico: «le righe bisogna sceglierle una per una, fare in modo che non si somiglino troppo, che tutte dicano qualcosa e che le parole formino la giusta musichetta».

³³ Negli Anni Sessanta Italo Calvino e Gianni Rodari, il quale aveva inaugurato la sua relazione editoriale con Einaudi proprio nel 1960 con il suo *Filastrocche in cielo e in terra*, figuravano come gli autori più importanti nel settore "Libri per ragazzi" della casa editrice Einaudi: E. Petrini - M. Argilli - C. Bonardi, *Gianni Rodari*, Firenze, Giunti Marzocco, 1981, p. 85.

Torino³⁴, sembra codificarle anni dopo nelle sue celebri *Lezioni americane*³⁵, dimenticandone una, però, alla quale Rodari aveva attribuito molto valore, ovvero il diritto alla risata che, secondo la sua visione, aiuta più del timore e più del pianto, ad apprendere³⁶.

Ora, possiamo da storici contestualizzare il gesto educativo e letterario di Rodari, non per minimizzarlo ma per ricondurlo nell'alveo dell'*humus* culturale e pedagogico del tempo, riconoscendo il ruolo e le influenze delle circostanze, se ci sono, e delle condizioni al contorno, usando un'espressione matematica, e che erano invero effervescenti e rivoluzionarie: erano quelli, del resto, gli anni in cui Aldo Agazzi parlava di un «diritto del bambino alla gioia e alla felicità iscritto in un ordine etico, fuor del quale non c'è

³⁴ Per una disamina del rapporto di collaborazione tra Gianni Rodari e la casa editrice Einaudi (invero talvolta velato da qualche nube e forse da un'ironia amara da parte dello scrittore assuefatto alla consuetudine da parte dell'*intelligenza* italiana di considerarlo «un intruso, un clandestino, l'ultimo mozzo», come ebbe a dire in una lettera a Giulio Einaudi nel 1961) si rimanda a R. Cicala - V. La Mendola (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 125-162. Si veda anche L. Sossi, *EL: metafore d'infanzia. Evoluzione della letteratura per ragazzi in Italia attraverso la storia di una casa editrice*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1998. In ogni caso occorre sottolineare che sia lo scrittore Rodari e sia la casa editrice Einaudi si fecero promotori, in quegli anni, anche in forma autonoma e indipendente l'uno dall'altra, di una ben precisa visione intorno alla letteratura per l'infanzia bisognosa di superare la palude didascalica, moraleggiante, lacrimosa e conformista nonché la scrittura poetico-lirico-drammatica che ne aveva sino ad allora caratterizzato lo stile e la trama, e che di fatto scoraggiavano la fantasia sconfinata e l'inventiva dei bambini, facendo delle favole mero strumento di propaganda, o di ammonimento, e comunque traducendosi sempre in una noiosa lezione di maestra *fin de siècle*. Del resto nel 1972 Antonio Faeti, continuando su questa concezione innovativa, pubblicava *Guardare le figure* con l'intento di utilizzare innanzitutto l'immagine (immediata e colorata) per illustrare favole semplici, senza streghe, senza orchi, «per una nuova generazione di individui senza inibizioni, senza sottomissioni, liberi e coscienti»: A. Faeti, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972, p. 8. Si tratta a nostro parere di un'intuizione pedagogica e fenomenologica importante e trasversale e che si muove, a volte sotterranea, lungo tutta la dorsale della seconda metà del Novecento sino ad oggi: pochi anni fa l'epistemologo Giulio Giorello coniugava le più alte vette della filosofia con un personaggio dei fumetti entrato nell'immaginario collettivo, e operava questa *conjugio* senza alcuna forzatura, semplicemente lasciando parlare le strisce più famose, costruendo così una perfetta continuità critica ed ermeneutica tra la figura ideltipica, quasi archetipica riconoscibilissima del topo con le orecchie nere e le sue considerazioni teoretico-morali inoppugnabili: G. Giorello, *La filosofia di topolino*, Milano, Guanda, 2013.

³⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1988.

³⁶ «Nelle nostre scuole, generalmente parlando, si ride poco. L'idea che l'educazione debba essere cosa tetra è tra le più difficili da combattere. Ne sapeva qualcosa Giacomo Leopardi quando scriveva nel suo Zibaldone, alla data del 1 agosto 1823: "La più bella e fortunata età dell'uomo, ch'è la fanciullezza, è tormentata in mille modi, con mille angustie, timori, fatiche dell'educazione e dell'istruzione, tanto che l'uomo adulto, anche in mezzo all'infelicità...non accetterebbe di tornar fanciullo colla condizione di soffrire quello stesso che nella fanciullezza ha sofferto"», G. Rodari, *Grammatica della Fantasia*, cit., p.167. Questa consapevolezza appare legata ad un'altra importante riflessione pedagogica di Rodari che interroga sino in fondo, e in maniera lucidissima, l'annosa questione dei voti a scuola e delle ricadute emotive e relazionali che essi determinano. Ora, senza scadere in un anarchismo *à la carte*, e senza interpellare o scomodare tradizioni valide o rivoluzioni di là da venire, Rodari semplicemente si piega sul gioco di una bambina con la sua bambola e ne fa *experimentum crucis* della sua inedita teoria docimologica completamente affidata alle parole della bambola. Nelle *more* di questo spostamento dal soggetto all'oggetto inanimato, che rende la teoria oltremodo interessante perché quasi oggettiva, come vorrebbe del resto ogni dottrina contemporanea della valutazione fondata su solide basi scientifiche (oggi addirittura delegata ad un algoritmo), Rodari, che sembra così precorrere i tempi, fa dire alla bambola: «quando camminavi e facevi un capitolombolo la mamma ti scriveva quattro sul sedere? Ma hai imparato a camminare lo stesso [...] senza voti né belli né brutti. Giusto?» (G. Rodari, *La bambola a transistor*, in Id, *Novelle fatte a macchina*, cit., p. 107): ecco, a nostro parere, la visione pedagogica di Rodari e la sua interpretazione dell'educativo curvato sulla problematica scolastica *par excellence* di ieri e di sempre sono condensate in queste parole di straordinaria 'inattualità' intesa proprio alla maniera nietzschiana.

che l'egoismo, lo spirito di potere e potenza e prepotenza proprio del dominio dell'uomo sull'uomo³⁷».

4. Il problema ermeneutico dell'inizio

Ebbene, questa contestualizzazione storica e teoretica ci restituisce un fermo immagine interessante e relativo ad convegno su Pinocchio a Pescia-Collodi nel 1978 e che vede Gianni Rodari aprire i lavori della prima giornata³⁸.

Tra le righe delle relazioni vediamo emergere uno degli snodi ermeneutici e interpretativi più importanti della poetica letteraria delle favole moderne e contemporanee e che viene, a nostro parere, assorbita da Gianni Rodari in tutta la sua esperienza di scrittore per l'infanzia o di «fabbricante di giocattoli» come egli stesso ebbe a definirsi³⁹: il problema della genesi o dell'inizio, del prima assoluto, del *bevor*, direbbe la filosofia tedesca, ossia dell'origine. È il problema di ogni mitologia, di ogni racconto, di ogni *storytelling*: nella possibilità di recuperare l'inizio, lo stato nascente, è insita la consapevolezza di poter comprendere la prerogativa fondamentale della narratività in generale e della narratività favolistica o mitica in particolare (quei «racconti di finzione» di cui sopra), ovvero la capacità di ripensare tutto, in particolare il passato. Il mito e la favola non sono infatti un rifacimento, ma un ripensamento del passato e del passato dell'uomo, ma non in senso storico e cronologico bensì emotivo, emozionale, esistenziale⁴⁰: per questo le favole sono sempre valide e per questo, forse, le grandi narrazioni mitiche nascono tutte come genealogie e cosmogonie, ovvero come recupero mnemonico dello stato primordiale di meraviglia e di stupore, agli albori del processo gnoseologico dell'uomo.

Il ricordo del passato ha rappresentato a lungo la forma di conoscenza per eccellenza⁴¹: nell'antichità greca chi conosceva le vicende dell'origine e soprattutto sapeva raccontarle era l'aedo, il narratore di miti. Figura semimitica anch'essa (la cecità di Omero non attiene alla mera natura umana ma è metafora del suo stare sulla scena del racconto) l'aedo è colui che ripensa il passato e lo ripropone in versioni sempre cangianti. Colui che era in grado di ricordare e di raccontare disponeva infatti di una forza magico-religiosa pari a quella di chi (sacerdote, sciamano) aveva accesso alla conoscenza fisica, medica, scientifica (o pseudo-scientifica) delle cose. Grazie al ricordo, infatti, e al racconto di questo ricordo si può arrivare a bruciare il passato, a dominarlo, per impedirgli di

³⁷ A. Agazzi, *Finisce l'anno internazionale del fanciullo: resta il fanciullo*, in «Scuola Materna», 1979 (6), pp.340-341.

³⁸ AA.VV., *Pinocchio oggi. Atti di Convegno, 30 settembre -1 ottobre 1978*, Milano, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1980; si veda anche F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari: tre immagini d'infanzia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985, p. 73.

³⁹ Nella prefazione dell'autore G. Rodari, *Il libro degli errori*, cit., p. 7.

⁴⁰ P. Valéry, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, tr.it., Milano, Guerini & Associati, 2016.

⁴¹ Platone, *Leggi*, V libro, 732 b 8. Qui e altrove per Platone si usa l'edizione italiana di G. Reale (a cura di), *Tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2000.

intervenire nel presente⁴². Si tratta, del resto, di un meccanismo noto nella psicanalisi⁴³. Nel momento in cui viene considerato vero primordiale la prima infanzia, si elaborano tecniche in grado di rivelare all'uomo gli inizi della propria storia personale per individuare l'avvenimento preciso che ha posto fine alla beatitudine dell'infanzia. È insita infatti nella psicanalisi l'idea che, attraverso il ricordo, o un ritorno all'origine, sia possibile recuperare vicende della prima infanzia per esorcizzarne il contenuto traumatico. Per questa ragione l'inconscio presenta la struttura di una mitologia privata e in esso si perpetua l'incontro tra l'uomo ed una sorta di sacralità cosmica, rinvenibile nei sogni o nelle diverse forme della creatività umana.

Ora, chi si accinge a raccontare una fiaba o a compiere un gesto narrativo-poietico incontra subito il problema dell'inizio (da dove cominciare?) e soprattutto il problema del nominativo interrogativo: chi c'era una volta⁴⁴?

5. La dignità mitopoietica della quotidianità

La favola di Pinocchio offre una soluzione geniale a questo interrogativo nel momento in cui scardina l'ortodossia della fiabe, falsificando la credenza che *ab origine* ci sia sempre una creatura fantastica (un re, una principessa, un drago, un orco, e via discorrendo) e ponendo (anzi gettando, vorremmo dire, usando un termine heideggeriano) sulla scena del racconto e del mondo un pezzo di legno e dando ad esso dignità innanzitutto narrativa, e poi esistenziale ed emotiva⁴⁵. Collodi si allontana dal conformismo, dalle regole e decostruisce la liturgia dell'inizio, dell'origine, detronizzando scettri e corone, e piegandosi sulla realtà usuale, povera e apparentemente silente di un pezzo di legno, non senza aver prima dato voce ai bambini, non senza aver prima ascoltato la loro opinione e non senza aver prima risposto ad essa con un'altra ipotesi narrativa: «C'era una volta... Un re! diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno⁴⁶».

Erede di questo anticonformismo e di questo coraggio nel mettere in discussione l'abito convenzionale di ogni *fabula* per proporre un incipit e una storia innegabilmente

⁴² «Per l'uomo delle società arcaiche la conoscenza dell'origine di ogni cosa (animale, pianta, oggetto cosmico) conferisce una sorta di dominio magico su di essa; si sa dove trovarla e come farla riapparire in futuro. Si potrebbe applicare la stessa formula a proposito dei miti escatologici: la conoscenza di ciò che è avvenuto *ab origine*, della cosmogonia, procura conoscenza di ciò che accadrà nel futuro. La mobilità dell'origine del Mondo traduce la speranza dell'uomo che il suo mondo vi sia sempre anche se è periodicamente distrutto, nel vero senso della parola»: M. Eliade, *Mito e realtà*, tr.it., Roma, Borla, 1985, pag.104.

⁴³ A. Antoniazzi - A. Gasparini, *Nella stanza dei bambini: tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, Bologna, CLUEB, 2009.

⁴⁴ Nelle cosmologie che riproducono e narrano il mitologema della creazione e nelle fiabe che inaugurano l'epifania narrativa con il consueto c'era una volta, s'insinua e si perpetua un grande paradosso: il poeta o il narratore non può essere stato presente eppure la vicenda raccontata viene fatta propria dall'autore e vissuta da quest'ultimo come una sorta di dono da parte di una potenza alta e benigna, viene altresì accolta dall'ascoltatore in modo spontaneo e indubitabile, come se fosse una composizione musicale: si crede all'autore perché l'autore per primo ha creduto in ciò che narra e si crede all'autore nonostante si presenti come il solo custode di una rivelazione, in quanto "egli solo ha udito".

⁴⁵ Per una disamina si rimanda qui a G. Biffi, *Contro Mastro Ciliegia. Commento teologico a «Le avventure di Pinocchio»*, Milano, Jaca Book, 1977.

⁴⁶ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, Torino, Einaudi, 1971.

più terrestre, popolata stavolta, se non da pezzi di legno, da ragionieri in doppio petto, Gianni Rodari attraversa la storia del Novecento collocandosi al centro di una discussione tra i diritti del realismo e le prerogative della fantasia. Questo dialogo interculturale sembra essersi avviato in Italia a partire dagli anni Sessanta e, come un fiume carsico, è arrivato sino ad oggi in maniera quasi sotterranea e quasi sottaciuta. Esso tuttavia ha avuto una straordinaria risonanza in termini di una vera e propria svolta nello spazio topologico perché, al pari di una scoperta geografica o di un teorema di geometria non euclidea che ridisegna il mondo fisico e matematico, ha ridefinito la topografia della fiaba e della narrazione del fantastico, e ha posto le basi di quella che potremmo chiamare una terra di mezzo, collocata tra due termini simbolici che, come colonne d'Ercole, e distanti decenni, qui indichiamo, semplificando, in una storia della fantasia, con Elémire Zolla e il suo *Storia del fantasticare*⁴⁷ e con una fenomenologia (quasi fisica) della fantasia, sistematizzata da Umberto Eco nella sua *Storia delle terre e dei luoghi immaginari*⁴⁸. In messo e sul confine, sul bordo e sul limitare di questo continente sta Gianni Rodari con la sua *Grammatica della Fantasia* (1973) che segna una svolta non soltanto linguistica, semantica o semiotica, bensì pedagogica, come grammatica dell'educativo e dello sguardo duale: il suo lavoro di incastro e di scorrimento delle storie, infatti, rimane caratterizzato dal confronto continuo con il suo pubblico di piccoli lettori che controllano l'effetto, perché l'autore possa «scoprire i punti dove il motore gira a vuoto, la frizione gratta, il cambio stride⁴⁹». Ogni racconto di Rodari è un gioco di sguardi con i suoi interlocutori, quasi un'opera collettiva (come opera collettiva è stata *Lettera ad una Professoressa* che pure in quegli stessi anni deflagrò nel dibattito educativo con la forza di un meteorite⁵⁰), un confronto diretto, oltremodo democratico, tra pari, con l'autore che non fa lezioni, non gioca a sbalordire, ma sperimenta continuamente⁵¹: non a caso il romanzo *La Torta in cielo* nasce in collaborazione con la scuola elementare *Collodi* di Roma, tra gli scolari di una quinta che sembrano dirigere, come tanti maestri d'orchestra, il motivo e il *telos* narrativo⁵².

6. Un'antichissima esperienza corale

In questo probabilmente sta la profondità dell'esperienza letteraria, politica, pedagogica che la lezione di Rodari contiene e che è legata al narrare puro, al narrare in quanto tale e in quanto esperienza millenaria che proviene da una disposizione plastica, fortemente visiva e fortemente connettiva, corale, di persone disposte intorno al fuoco e di musicisti che tutto a un tratto smettono di danzare e di suonare perché qualcuno (l'aedo, il cantastorie, Ulisse stesso) ha cominciato il racconto di sé, il racconto del mondo o il

⁴⁷ E. Zolla, *Storia del fantasticare*, Milano, Adelphi, 1964.

⁴⁸ U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi immaginari*, Milano, Bompiani, 2013.

⁴⁹ G. Rodari, *Lettere a don Julio Einaudi*, cit., p. 98.

⁵⁰ Scuola di Barbiana, *Lettera ad una Professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967.

⁵¹ L'impegno democratico di Rodari che si traduceva in un vero e proprio gesto politico in senso non partitico ma pedagogico, orientato ad un'educazione alla cittadinanza e capace di incidere e di intervenire sulla società civile, è stato importante e ha caratterizzato il suo profilo di scrittore, di uomo e di maestro. Per un approfondimento M. Argilli - L. Del Cornò - C. De Luca, *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, Roma, Editori Riuniti, 1993; F. Cambi, *Rodari pedagogista*, cit.

⁵² G. Rodari, *La Torta in cielo*, Torino, Einaudi, 1966.

racconto dell'uomo: in questo narrare è implicita una logica del mito e della favola per nulla secondarie rispetto alla correttezza e alla coerenza logica dell'argomentare filosofico perché la verità (o una buona porzione di verità) sta tutta nel modo di porgere questo raccontare⁵³. Sebbene sia sempre implicito il sospetto che la favola possa essere un falso e che gli scrittori di favole possano essere narratori di questo falso, proprio su queste falsità sono state innalzate montagne di verità filologiche e filosofiche, e non tanto per velleità ed arbitri in quanto «solo i pazzi e i sognatori credono in ciò che è falso», come scrive Platone nel *Teeteto*⁵⁴, ma perché la favola può porsi come evento autonomamente esistente in quanto riconducibile ad un'esperienza esistenziale che entra di prepotenza nella vita e nella libertà degli uomini, questi sì reali.

Essa rappresenta un precedente, un esempio, non soltanto rispetto alle azioni dell'uomo quanto rispetto alla sua condizione di sempre.

E la condizione del narrare è una delle condizioni, delle posture dell'umano vivere e convivere.

Ed essa è autentica e contiene sensatezza, logicità, consequenzialità.

Scriva Gadamer:

la forma del racconto ha la sua propria logica [...] Nel significato letterale raccontare è elencare, come se elencando una serie di fatti si potesse abbracciare l'evento nella sua interezza [...] Dicendo questo si pone però anche la distanza: tra ciò che è accaduto e ciò che viene detto nel racconto rimane una distanza incolumabile, che però non è solo una cosa negativa. Il racconto è infatti sempre racconto di qualcosa, nel senso non solo oggettivo ma anche partitivo del genitivo. In ogni raccontare è insito il fatto che si possa raccontare anche diversamente. Definiamo un buon narratore colui che ha sempre qualcosa da raccontare e che potrebbe per così dire sviluppare una storia senza mai arrivare ad una fine. Di questo mondo entra a far parte l'ascoltatore che partecipa dello stesso accadere come in una sorta di presente [...] il raccontare non è mai un resoconto oggettivo che diventa qualcosa di simile ad un protocollo consultabile "agli atti". In esso vi è libertà di scelta: libertà nella scelta dei punti di vista caratterizzanti e significativi. Questo rende il raccontare una sorta di testimonianza anonima⁵⁵.

La lettura e in particolare la lettura o l'ascolto delle favole sono sempre un'interpretazione verbale sottaciuta, un gioco di mosse scambievoli e collaborative tra lettore, testo e autore, un circolo virtuoso: tutta la favolistica di Rodari vive a nostro parere alla luce di questa accezione ermeneutica precipuamente gadameriana laddove il narratore

parte dal presupposto che l'altro vuole ascoltare qualcosa del suo racconto. Egli stesso ha per così dire fin dall'inizio dichiarato la propria disponibilità ed apertura nei confronti della notizia. Egli è affascinato quando vi è qualcosa da raccontare. Così le cose sembrano capovolgarsi. Si è pronti a prestare ascolto a colui che ha qualcosa da raccontare. Ma perché questi affascina qualcuno?⁵⁶

⁵³ G. Saponaro, ne *La Gazzetta del Mezzogiorno* del 17 dicembre 1975, definiva Rodari «favolista delle cose vere».

⁵⁴ Platone, *Teeteto*, 158 b.

⁵⁵ H. G. Gadamer, *Mythos e logos*, in D. Venturelli (a cura di), *Mito, religione e storia*, Genova, il Melangolo, 2000, pag. 58.

⁵⁶ *Ibidem*.

Il narratore Rodari affascina, ipotizziamo noi, forse perché, operativamente, la sua produzione favolistica è una caccia al significato nonché un gesto profondamente libero, libertario, liberante in quanto riconducibile al problema dell'inizio, dell'origine, non solo e non tanto rispetto al carattere dell'invenzione poetica, quanto rispetto al suo contenuto che si esplicita come un presente narrativo sempre in atto e che, in quanto presente e non già trascorso, è ancora *in fieri*, ancora accade e ancora accadendo può modificarsi: esso inevitabilmente solleva e trascina con sé anche il problema della validità filosofica e pedagogica di tutta la letteratura per l'infanzia. Rodari sembra risolvere questo problema rifiutando ogni criterio cronologico, o testuale, ma tornando e ritornando sulla realtà ogni volta da un'angolazione diversa, da un esordio diverso, da un inizio o un punto d'origine diverso che apre e chiude una storia, un frammento di esistenza⁵⁷.

Si tratta di una soluzione antichissima e che, a nostro parere, potrebbe giustificare teoricamente tutta la letteratura, soprattutto quella per i bambini. È insomma la soluzione dell'aedo che più di duemila anni fa così invocava «anche a noi, o dea, figlia di Zeus, di qualcosa di questi fatti, [cominciando] da qualche punto⁵⁸».

Da qualche punto, e non dall'inizio, perché ogni punto può rappresentare l'inizio di un racconto favolistico che, come un tessuto (narrativo) privo di orli, riprende e ritesse la trama ogni volta e per sempre: ogni punto infatti può innescare la miccia di un'infinita, inesausta narratività, anche la fretta quotidiana di un ragioniere di Varese.

Bibliografia

- Antoniazzi A.- Gasparini A., *Nella stanza dei bambini: tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*, Bologna, CLUEB, 2009
- Agazzi A., *Finisce l'anno internazionale del fanciullo: resta il fanciullo*, in «Scuola Materna», 1979 (6)
- Argilli M. - Del Cornò L. - De Luca C., *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, Roma, Editori Riuniti, 1993
- Ascenzi A. (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi: questioni epistemologiche, metodologie e prospettive di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 2002
- Biffi G., *Contro Mastro Ciliegia. Commento teologico a «Le avventure di Pinocchio»*, Milano, Jaca Book, 1977
- Calvino I., *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1988
- Cambi F., *Collodi, De Amicis, Rodari: tre immagini d'infanzia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985
- Cambi F., *Rodari pedagogista*, Editori Riuniti, Roma, 1990
- Catarsi E., *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2002
- Collodi C., *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, Torino, Einaudi, 1971
- Cicala R. - Lavatelli A. (a cura di), *Rodari, le parole animate*, Novara, Interlinea, 1993
- Cicala R. - La Mendola V. (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali*

⁵⁷ Per un approfondimento del rapporto Rodari/literatura per l'infanzia E. Catarsi, *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2002.

⁵⁸ Omero, *Odissea*, I, v.10. Si usa qui l'edizione italiana di V. Di Benedetto (a cura di), *Odissea*, Milano, BUR, 2013, p. 86.

- in 75 anni di Einaudi*, Milano, EDUCatt, 2009
- De Monticelli R., *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*, Milano, Garzanti, 2012
- Devoto G. - Oli G. C., *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1971
- Di Benedetto V. (a cura di), *Odissea*, Milano, BUR, 2013
- Eco U., *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1961
- Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979
- Eco U., *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2004
- Eco U., *Storia delle terre e dei luoghi immaginari*, Milano, Bompiani, 2013
- Eliade M., *Mito e realtà*, tr.it., Roma, Borla, 1985
- Faeti A., *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972
- Giorello G., *La filosofia di topolino*, Milano, Guanda, 2013
- Mariani A., *La decostruzione in pedagogia. Una frontiera teoretico-educativa della post-modernità*, Armando Editore, Roma, 2008
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945
- E. Petrini - M. Argilli - C. Bonardi, *Gianni Rodari*, Firenze, Giunti Marzocco, 1981
- Piattelli Palmarini M. (a cura di), *Language and learning: the debate between Jean Piaget and Noam Chomsky*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980
- Propp V., *Morfologia della favola*, tr.it., Torino, Einaudi, 1969
- Reale G. (a cura di), *Platone. Tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2000
- Ricoeur P., *Tempo e racconto*, tr.it., Milano, Jaca Book, 2008
- Rodari G., *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 1962
- Rodari G., *Giochi nell'Urss. Appunti di viaggio*, Torino, Einaudi, 1984
- Rodari G., *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1972
- Rodari G., *Il libro degli errori*, Trieste, Einaudi Ragazzi-Edizioni E.Elle, 1993
- Rodari G., *Il ragioniere-pesce del Cusio*, Novara, Interlinea, 1998
- Rodari G., *La Torta in cielo*, Torino, Einaudi, 1966
- Rodari G., *Lettere a don Julio Einaudi, Hidalgo editorial e ad altri queridos amigos*, Torino, Einaudi, 2008
- Sossi L., *EL: metafore d'infanzia. Evoluzione della letteratura per ragazzi in Italia attraverso la storia di una casa editrice*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1998
- Scuola di Barbiana, *Lettera ad una Professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967
- Stein E., *Potenza e atto: studi per una nuova filosofia dell'essere*, tr.it., Roma, Città Nuova, 2003
- Tagliagambe S., *Epistemologia del confine*, Milano, il Saggiatore, 1997
- Valéry P., *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, tr.it., Milano, Guerini & Associati, 2016
- Venturelli D. (a cura di), *Mito, religione e storia*, Genova, il Melangolo, 2000
- Zolla E., *Storia del fantasticare*, Milano, Adelphi, 1964.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la prof.ssa Donatella Lombello, fonte di ispirazione, per il suo intervento dal titolo “*La scuola nelle prime opere di Gianni Rodari: suggestioni per ripartire*”, webinar As.Pe.I. 2020.