

EFFETTO RODARI

a cura di Tiziana Piras

Patron Editore
Bologna 2023

Copyright © 2023 by Pàtron editore - Quarto Inferiore - Bologna

ISBN 9788855535939

ISSN 2421-2296

I diritti di traduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. È vietata la riproduzione parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Prima edizione, luglio 2023

Ristampa

5 4 3 2 1 0 2028 2027 2026 2025 2024 2023

Il volume è stato finanziato dal Progetto di ricerca triennale “Trasformazioni dell’umano”, linea di ricerca “Memoria e identità” del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Trieste e dal Fondo per la ricerca di Ateneo-FRA 2022

L’Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

In copertina: *La filastrocca di Pinocchio*, “Pioniere”, a. 5, n. 37, 19 settembre 1954.

Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron Editore & C. srl
Via Badini, 12
Quarto Inferiore, 40057 Granarolo dell’Emilia (BO)
Tel. 051.767 003
e-mail: info@patroneditore.com
sito: www.patroneditore.com



Stampa: DigitalTeam, Fano (PU), per conto della Pàtron editore.

Indice

- 9 Introduzione, *Breve nota su Gianni Rodari*
- 13 Rodari: una «scuola grande come il mondo»
di Tiziana Piras
- 21 L'effetto Rodari tra poesia per bambini e didattica
dell'italiano *di Cristiana De Santis*
- 45 A lezione dal prof. Grammaticus. L'errore in Rodari
di Veronica Ujcich
- 67 Effetto Rodari. Una sirena tra immagine e voce
di Nicola Bonazzi, Lucia Rodler
- 89 Il teatro di Rodari e la "Contrada" di Trieste
di Paolo Quazzolo
- 103 Rodari e il «Corrierino d'informazione». La rubrica
de «I punti» *di Roberta Favia*
- 123 Riduzioni rodariane come strumento nel superamento delle
disabilità cognitive *di Elena Bortolotti*
- 141 Illustra Rodari. Il piacere di capire le storie da testi e da figure
di Raimonda M. Morani, Gisella Paoletti
- 159 Il centenario dal punto di vista dell'editore *di Gaia Stock,
Orietta Fatucci*
- 163 Indice dei nomi

Effetto Rodari. Una sirena tra immagine e voce*

Nicola Bonazzi, Lucia Rodler

Con un disegno di Letizia Chesini

Il contributo mostra l'effetto di un classico della letteratura italiana sulla creatività e l'immaginario delle generazioni. Una storia breve di Rodari, meno conosciuta di altre, racconta la forza della parola orale, incantevole e formativa. L'effetto Rodari è proprio questo: offrire fiducia nella narrazione letteraria e artistica di storie di vita sempre attuali perché profondamente umane.

1. Storia brevissima delle sirene

Esistono almeno tre tipologie di Sirene che attraversano l'immaginario occidentale, con elementi riconoscibili anche nel racconto breve di Rodari *La sirena di Palermo*, e che perciò qui ricordiamo in breve:

a) **Demoni alati e sapienti.** Identificate da corpi ibridi che intrecciano figura umana e animale, le sirene classiche entrano in relazione con l'altro grazie alla parola¹. Nell'*Odissea* esse sono demoni alati con il volto femminile e il corpo e le zampe di uccelli marini, appollaiati su uno scoglio, in attesa delle navi di passaggio. Sono irresistibili per-

* I paragrafi 1 e 2 sono di Lucia Rodler; il paragrafo 3 è di Nicola Bonazzi. L'immagine è opera di Letizia Chesini.

¹ Cfr. E. MORO, *Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi*, Bologna, il Mulino, 2019, p. 18. Per una originale rielaborazione romanzesca della seduzione intellettuale delle Sirene, cfr. M. CORTI, *Il canto delle sirene*, Milano, Bompiani, 1989.

ché conoscono bene la vita di chi le incontra: «Noi tutto sappiamo, quello che nella vasta terra troiana patirono Argivi e Troiani per volere dei numi. Tutto sappiamo quello che avviene sulla terra feconda»². Ulisse resiste a fatica: come evitare quella che Peter Sloterdijk ha definito «una trappola per la nostalgia»? «Il loro segreto è di cantare esattamente i canti nei quali l'orecchio del viaggiatore in transito desidera precipitarsi [...]. Le cantanti fatali compongono i propri canti nell'udito dell'ascoltatore»³. Se Ulisse ascoltasse, potrebbe trasformare il dolore della guerra di Troia in narrazione completa e sensata. Il fatto è che, affermano da punti di vista diversi Jean Starobinski e Roger Caillois, il racconto già leggendario delle proprie esperienze stordisce e seduce tanto da far «dimenticare di vivere»⁴. E allora la scelta di Ulisse conferma il potere della parola, in questo caso una lusinga da evitare.

b) **Donne-pesce belle e incomprensibili.** Tra l'epoca latina e il Medioevo le sirene si trasformano: restano ibridi femminili, ma assumono le fattezze di donne-pesce, bellissime, che si esprimono con il corpo più che con la parola. A questa categoria appartiene anche la fiaba *La sirenetta* di Hans Christian Andersen (1837), storia di una quindicenne incantata dai racconti della vita terrestre e tanto innamorata di un giovane principe da rinunciare alla voce per ottenere le gambe e vivere sulla terra. Di questa triste vicenda importa qui sottolineare il mutismo della fanciulla, meraviglia silente e perciò lontana e inaccessibile anche al principe, che sposa una giovane simile a lui⁵. La versione adulta della presenza femminile misteriosa

² Omero, *Odissea*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 63. Cfr. G. IERANÒ, *Il mare d'amore. Eros, tempeste e naufragi nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza, 2019, pp. 153-157; ID. *Demoni, mostri e prodigi. L'irrazionale e il fantastico nel mondo antico*, Venezia, Sonzogno, 2017, pp. 53-56, anche per l'incontro con Orfeo e la morte delle Sirene.

³ P. SLOTERDIJK, *Sfere I. Bolle*, tr. it., Roma, Meltemi, 2009, p. 450.

⁴ J. STAROBINSKI, *Le incantatrici*, tr. it., Torino, EDT, 2007, pp. XIV-XIX; XVII; R. CAILLOIS, *Demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, pp. 26-31.

⁵ H. CH. ANDERSEN, *La sirenetta* (1837), in ID., *Fiabe, scelte e presentate da G. Rodari*, tr. it., Torino, Einaudi, p. 96.

ispira la creatività artistica: ecco ad esempio le immagini visionarie dell'artista tedesco Max Klinger (*Il bacio della sirena*, 1895), del belga Paul Delvaux (*Sirena alla luce della luna piena*, 1940), e ancora la scultura grottesca dello statunitense Jeff Koons (*Sirena-Gnomo*, 1985) o i bronzetti "concettuali" della statunitense Kiki Smith (*Sirene*, 2001), variazioni più o meno inquietanti di *femme fatale*⁶.

c) **Figure del dialogo.** La più recente tipologia di sirena nasce alla fine del Novecento con una decisa consapevolezza di sé: non più donna sapiente ma pericolosa a causa di ciò che racconta (come in Omero), e nemmeno creatura bellissima ma muta e condannata dalla diversità a vivere senza amore (come in Andersen). Nasce invece Ariel, personaggio disneyano che rappresenta il rispetto delle diversità culturali. Nel 1989 la sirennetta adattata per il cinema di animazione da Howard Ashman assume un nome e il ruolo di protagonista «desiderosa di conoscere il mondo nella sua grandezza, mistero e diversità»: «La sua scelta di vivere nel mondo degli esseri umani abbatte l'ostacolo della diffidenza verso la diversità che isola il suo mondo. Lasciando la sua casa fa aprire gli occhi anche alle altre sirene e agli uomini, che imparano a loro volta ad avvicinarsi all'altro»⁷.

Questi cenni servono a comprendere meglio l'originalità di un racconto breve di Gianni Rodari che, negli anni Sessanta del Novecento, narra la vicenda di una sirena bambina (ma non alla Andersen) che incanta gli ascoltatori con le sue storie (ma senza le conseguenze di Omero). Siamo a Palermo, tra vicoli stretti e umidi, frequentati da grandi e piccini disponibili ad ascoltare le vite degli altri (come suggerisce Ashman) e a trasformare la parola nello strumento di una incantevole agnizione⁸.

⁶ Cfr. L. VERGINE, G. VERZOTTI, *Il bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Milano, Skira, 2004, pp. 112-116.

⁷ Le parole sono tratte da un *production handbook* che spiega il copione del *cartoon* e come metterlo in scena in classe o a teatro nella versione musical (MORO, *Sirene*, op. cit., pp. 140-141).

⁸ Per le possibili fonti di Rodari cfr. S. ZANGRANDI, *Le moderne epifanie delle signore del mare. La sirena nella letteratura dall'Ottocento a oggi*, in R. BOCCALI, S. MORETTI, S. ZANGRANDI, *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia*

2. *La sirena di Gianni Rodari e la fiducia nelle parole*

La sirena di Palermo fa parte della sezione *Trovate l'errore del Libro degli errori* del 1964 e si legge oggi facilmente nel Meridiano delle opere di Gianni Rodari, curato da Daniela Marcheschi⁹. Si tratta di un racconto incantevole, una storia semplice e profonda, come accade sovente in Rodari. Gli argomenti principali sono il ruolo della narrazione, la forza incantatoria e identitaria della parola e la gioia dell'ascolto. Per precisare i nuclei di senso rodariani, conviene ricordare la storia di questa sirenetta che ha smarrito la mamma e l'orientamento in mare e che resta impigliata nella rete di un pescatore a cui chiede ospitalità:

Una volta un pescatore di Palermo trovò nella rete, insieme ai pesci, una piccola sirena. Si spaventò, e stava per lasciar ricadere la rete in mare, ma si accorse che la sirena piangeva e non ne ebbe più paura.

[...]

– Portami con te, – disse la sirena. – Io non so dove andare.

– Ti porterei, – rispose il pescatore. – Ma ho già cinque figli da mantenere, la casa è piccola e io guadagno poco.

– Portami con te, – pregò di nuovo la sirena bambina. – Io non occupo molto posto. Ti prometto che starò buona e non avrò quasi mai appetito.

– Sentiremo quando sarà mezzogiorno¹⁰.

e letteratura, Bologna, Pàtron, 2017, pp. 104-126; in Herbert George Wells, fonte dichiarata di G. Tomasi di Lampedusa, la sirena sta su una sedia a rotelle (cfr. H.G. WELLS, *La sirena*, La vita felice, Milano, 2020 [ed. or., *The Sea Lady*, New York, Appleton & Company 1902]); in Luigi Antonelli una piccola sirena viene trovata sulla spiaggia e portata a casa (cfr. L. ANTONELLI, *La piccola Sirena*, in L. D'Arcangelo [a cura di], *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, Milano, Mondadori [ed. or. in L. Antonelli, *Primavera in collina*, Roma, Sapienza, 1929]).

⁹ G. RODARI, *Opere*, D. Marcheschi (a cura di), Milano, Mondadori, 2020, pp. 204-207 e p. 1671.

¹⁰ Ivi, pp. 204-205.

Esiste anzitutto una particolare sensibilità sociale: perciò l'inizio fiabesco («una volta un pescatore di Palermo») è insieme anche realistico. Rodari precisa subito la povertà, la fame, ma anche la quotidianità dignitosa di un quartiere misero dove riluce una «festosa allegria». Perciò il lettore condivide la scelta generosa del pescatore che accoglie in famiglia la piccola sirena dagli occhi buoni. E avverte soprattutto la complessità dell'«umanesimo antropologico» di Rodari¹¹: c'è il coraggio del pescatore, ma c'è pure il timore dinanzi alla sconosciuta. Questo passa subito; resta invece la paura nei confronti dei pregiudizi dei vicini di casa e quartiere (che rappresentano l'«errore» evocato dal titolo della raccolta); e allora, poiché «la gente trova sempre da ridire e da chiacchierare», il pescatore condivide con moglie e figli la seguente decisione:

– Faremo così, – disse il pescatore, – le prenderemo una carrozzella, perché deve stare sempre seduta. Le metteremo davanti una coperta e diremo che ha le gambe malate. Diremo che è figlia di un parente di Messina, e che è venuta a stare un po' con noi.
E così fecero¹².

Ecco che l'uso creativo della parola realizza la libertà (come afferma più volte Rodari nella *Grammatica della fantasia*), cioè in questo caso la solidarietà e l'attenzione verso l'altro. In breve, infatti, donne, giovani e bambini donano affetto a quella che è ormai diventata Marina:

Tutti la conoscevano, ormai. Ogni donna che passava, pensando alla sua malattia, si fermava a farle una carezza e le diceva una parola gentile. I giovanotti scherzavano con lei e fingevano di litigare tra loro per sposarla. I figli del pescatore non parlavano che di lei, erano molto orgogliosi della sua bellezza e le portavano le piccole meraviglie che riuscivano a trovare, vagando tutto il giorno per i vicoli¹³.

¹¹ D. MARCHESCHI, *Gianni Rodari: parole, giochi e scritture per grandi e piccoli*, in RODARI, *Opere*, cit., p. XXV.

¹² Ivi, pp. 205-206.

¹³ Ivi, p. 206.

Questa prima parte di *La Sirena di Palermo* dà forma fiabesca al tema dell'inclusione, assai caro a Rodari. La seconda parte racconta invece la fiducia nella parola e nell'incanto della narrazione (entrambe rielaborate in modo originale da Letizia Chesini, giovanissima illustratrice che presentiamo in questa sede). Abbiamo accennato a come il pescatore attenui la diversità di Marina, le donne dicano gentilezze e i ragazzi facciano a gara per averla tutta per sé. Ma, a un certo punto, anche la sirena fa sentire la sua voce. Infatti, dopo una serata al teatro dei pupi, che attiva l'intertestualità colta e insieme popolare della tradizione cavalleresca¹⁴, una Marina felice comincia a raccontare. «Sapeva storie meravigliose» – scrive Rodari – che rammenta la vicenda di Ulisse, capitano «astuto» e curioso che piange ma resiste al canto delle Sirene. E proprio questo esempio veicola anche il ruolo importante dell'ascolto (non per caso Rodari ha parlato nel 1979 di «orecchio acerbo»¹⁵. Quali altre storie racconta Marina? Storie «di tutti i popoli e di tutti i tempi» (ecco l'umanesimo antropologico), cioè delle «genti» che avevano raggiunto la Sicilia in terra o in mare nello svolgersi dei secoli (Fenici, Cartaginesi, Greci, Romani, Arabi, Normanni, Francesi, Spagnoli, Italiani), e insieme «storie di pesci, di mostri sepolti negli abissi marini, di navi affondate e spolpate»: insomma vicende di realtà e fantasia, come è nella cultura orale¹⁶.

In questo modo Rodari accompagna il lettore alla fine del racconto. Tutti gli elementi della narrazione ritornano: il contesto sociale di povertà; i valori condivisi, cioè la commozione – oggi si direbbe l'empatia – di donne, bambini e vecchi pescatori che riconoscono l'identità nascosta della sirena; e infine la fiducia nella parola raccontata:

Intorno alla sua carrozzella, nel povero vicolo, c'era sempre un crocchio di bambini. Sedevano silenziosi sui gradini della casa del

¹⁴ Sulle possibili suggestioni teatrali del racconto rodariano cfr. infra, paragrafo 3.

¹⁵ RODARI, *Opere*, cit., pp. 245-246. Il testo nel quale nasce la felice espressione (*Un signore maturo con un orecchio acerbo*) esce per la prima volta nella raccolta *Parole per giocare* (Manzuoli Firenze, 1979).

¹⁶ Ivi, p. 207.

pescatore, si accoccolavano sul selciato, spalancavano i loro occhi di carbone e di diamante; e non erano mai stanchi di ascoltare.

Ogni donna che passava si fermava un momento, e quando andava via si asciugava una lacrima.

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

Più nessuno, ormai, pensava a lei come a una povera bambina infelice perché non poteva camminare. La sua voce era chiara e squillante, e nei suoi occhi c'era sempre una luce di festa¹⁷.

Così la parola azzera le diversità e dà gioia a chi racconta e a chi ascolta, soprattutto quando consente di superare i pregiudizi: l'agnizione finale, inaspettata e suggestiva, dei vecchi pescatori veicola il sogno di quel mondo migliore di cui Rodari fantasticava nell'auto-recensione pubblicata su «Noi Donne» il 9 aprile 1964:

basta allungare la mano e volere e il mondo diventerà più abitabile. Già si sa che una volta la terra era tutta sbagliata: c'erano i fiumi e non c'erano i ponti per passarli, c'erano montagne e non c'erano né strade né gallerie, e non c'erano nemmeno scarpe per non pungersi i piedi. Col coraggio e la buona voglia, gli uomini hanno rimediato a tanti errori; ma ne restano ancora parecchi, dovrete dare una mano anche voi a correggerli¹⁸.

Come i pescatori in ascolto della piccola sirena di Palermo, così anche i lettori dei racconti di Rodari possono forse inventare rimedi agli errori della realtà: basta avere «voglia di rimboccar[si] le maniche», come ha fatto la disegnatrice Letizia Chesini, studentessa triennale di “Interfacce e tecnologie della comunicazione” presso l'Università di Trento, che ha immaginato una versione allo smartphone del racconto rodariano. La proponiamo (pp. 86-87) come esempio raffinato di intertestualità (viene infatti naturale il riferimento alle *Favole al telefono*) e di rielaborazione contemporanea delle parole

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ G. DIAMANTI, *Scritti di Gianni Rodari su quotidiani e periodici*, Orvieto, Centro studi Gianni Rodari, 1991, p. 51.

della sirena, qui immaginata in dialogo con il padre e con i pregiudizi di una parte di comunità che non sa ascoltare. Un caso riuscito, a nostro avviso, di effetto Rodari sulle parole del presente.

3. *La sirena e il teatro*

La sirena di Palermo esce in prima battuta sul «Corriere dei Piccoli» nel 1963, per poi entrare a far parte del *Libro dei perché* l'anno successivo: l'assunzione in volume di testi destinati a sedi in origine diverse è il destino di molte delle scritture rodariane. E infatti, scorrendo il poderoso Meridiano curato da Daniela Marcheschi, se ne ricava l'impressione dello scrittore di Omegna come di un artigiano sempre intento a raccogliere i pezzi sparsi delle proprie creazioni, secondo un'attività accumulativa e ordinatrice che però non dissimula, nell'affastellarsi (anche postumo) di narrazioni lunghe e corte, filastrocche, riflessioni o commedie, i campi di tensione originari, le idee germinative da cui tutto questo caleidoscopico, gioioso materiale scaturisce di volta in volta.

Ciò accade dunque anche per *La sirena di Palermo*: leggendola se ne possono trarre indicazioni utili per il Rodari drammaturgo (in parte ancora da venire), quasi fosse, il racconto, un piccolo trattato di poetica teatrale sul fascino dell'oralità, sull'incanto della fiaba detta ad alta voce, sulla suggestione dell'immaginario infantile come di un serbatoio necessario da cui attingere e a cui rivolgersi, in un fruttuoso circuito di produzione e fruizione creativa che vede sempre i bambini al centro, ora inventori di storie, ora beneficiari attenti delle medesime: l'immaginario bambino, luogo privilegiato di linguaggi analogici, metaforici e delle libere associazioni, diventa così il seme di narrazioni più complesse, riconducibili comunque al linguaggio del sogno, del mito, della fiaba, secondo quanto poi Rodari è venuto argomentando durante il corso dell'intera sua vita, e ha realizzato in larga parte, almeno sotto il profilo teatrale, tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Nel racconto rodariano, come si è visto nelle pagine precedenti, la protagonista è «una sirena bambina, appena più alta di una bambola»¹⁹,

¹⁹ RODARI, *Opere*, cit., p. 205.

che viene raccolta da un povero pescatore già padre di cinque figli. Il suo atteggiamento nei confronti del mondo è di uno stupore ingenuo e gaio, lo stupore bambino di fronte allo spettacolo della vita nelle sue manifestazioni più ludiche: così le luminarie delle bancarelle che punteggiano le strade del quartiere palermitano dove vive la famiglia di adozione le mettono addosso «una festosa allegria»; ed ella resta «incantata e felice» di fronte alle rappresentazioni del teatro dei pupi, ricavandone l'idea che essa stessa può raccontare storie «meravigliose»²⁰, in grado di generare la medesima felicità; come del resto accade quando comincia a farsi narratrice in prima persona, se è vero che tutti i bambini del povero vicolo dove abita non sono «mai stanchi di ascoltarla», spalancando «i loro occhi di carbone e di diamante»²¹ di fronte alle sue narrazioni.

Il campo semantico che riconduce alla sfera emotiva della felicità, declinata come festoso approccio al mondo, sembra dominare tutto il testo, e su di essa il racconto si chiude: «La sua voce era chiara e squillante, e nei suoi occhi c'era sempre una luce di festa»²². Viene a questo punto da dare quasi per scontata una sorta di vocazione rodariana al novellare ad alta voce, secondo una testimonianza raccolta subito dopo la morte dello scrittore: «Rodari disse una volta, qualche anno fa a Bologna, mentre si conversava nell'intervallo d'un convegno sulla scuola, qual era la sua vocazione, come si era venuta precisando recentemente: fare il pubblico novellatore, per esempio il novellatore ufficiale d'una regione. Andare in giro a raccontare novelle e a farle raccontare dai bambini e dalla gente»²³. E anche il continuo vagheggiamento, espresso in più di un'occasione pubblica, del mestiere di burattinaio come approdo esistenziale definitivo²⁴, quasi fosse la dimensione per sé più naturale e appunto per questo più gioiosa, dà conto di una tensione verso la forma-te-

²⁰ Ivi, p. 206.

²¹ Ivi, p. 207.

²² *Ibid.*

²³ V. ROGHI, *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Bari-Roma, Laterza, 2020, p. 211 e nota relativa a p. 266.

²⁴ P. BOERO, *Una storia, tante storie*, Torino, Einaudi, 2010 (1° ed.: 1992), p. 156.

atro che trascende il puro interesse intellettuale per configurarsi nei termini di un'utopia festosa e quasi curativa.

In ogni caso, se di vocazione si può parlare, bisogna dire che veniva da lontano. Gli anni Cinquanta si aprono per Rodari con la stesura del *Manuale del Pioniere* (1951, Edizioni di Cultura sociale), che, sulla scorta del manuale del giovane esploratore di Baden Powell, prova a orientare e organizzare le attività dei ragazzi aderenti alle organizzazioni giovanili del P.C.I. Superando qualunque giudizio negativo sulla sua impostazione inevitabilmente ideologica²⁵, si noterà come esso contenga spunti di grande interesse se riferiti al percorso successivo di Rodari, o, più specificamente, al racconto di cui queste pagine si occupano. Un intero capitolo è dedicato alla *Filodrammatica*, di cui si segnalano le ricadute in termini educativi, sia come capacità di organizzazione del gruppo, sia attraverso i contenuti e le forme stesse della rappresentazione teatrale. Il teatro è, ancora una volta, fonte di piacere e godimento:

Ognuno che abbia qualche pratica di organizzazione sa quanto ai ragazzi piaccia recitare, interpretare parti anche modeste, quanto piacciono loro le maschere, i travestimenti, le truccature e quanto godano, anche quando (a volte) affettano il contrario, nel dire poesie e filastrocche. [...] «Fare il teatro» significa per essi entrare in un mondo fantastico²⁶.

Si tratta di un passaggio assai noto, spesso citato per corroborare l'idea che il Rodari maturo recupera e rilancia convinzioni già presenti in una fase aurorale del proprio percorso, quando aveva comunque chiaro che occorre «considerare con estrema serietà i giochi dei ragazzi»²⁷. È necessario affidarsi proprio a questa energia creativa, alla disinteressata fantasia ludica dei giovanissimi per superare le eventuali difficoltà che possono sorgere nella realizzazione dello

²⁵ ROGHI, *Lezioni di Fantastica*, op. cit., p. 58.

²⁶ G. RODARI, *Manuale del pioniere*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1951, p. 68.

²⁷ Ivi, p. 24; la citazione si ritrova anche in BOERO, op. cit., p. 157.

spettacolo²⁸, in un contagioso desiderio di riuscita artistica, dove, alla fine, il buon esito della rappresentazione «diventa opera di tutto il reparto»²⁹.

Meno noto è il capitolo del *Manuale* dedicato alla biblioteca e alla lettura, dove tuttavia si può trovare un embrionale viatico alle suggestioni regalate dalla *Sirena di Palermo* nell'idea che

D'inverno, attorno al camino, i ragazzi del cortile si riuniscono e uno di essi, o un giovane, o, a turno, più ragazzi, leggono per venti minuti-mezz'ora. D'estate, al campeggio, un bel libro letto ad alta voce aiuta a trascorrere attorno al fuoco una serata divertente e interessante³⁰.

Affermazioni, come si vede, che sembrano trovare la loro naturale traduzione narrativa proprio nel racconto che ha per protagonista la sirena bambina, la quale, da affascinata spettatrice dell'opera dei pupi, si fa produttrice in prima persona di racconti avventurosi derivati dalle storie del mare e dei suoi abitanti mitici, dentro uno scenario di povertà non deprimente, anzi festoso e rassicurante, con tutti gli altri bambini intenti ad ascoltarla sotto le luminarie, affascinati a loro volta dalle vicende ammalianti esposte da Marina (questo il nome "parlante" assunto dalla sirena nella nuova vita all'asciutto).

In tal senso appare del tutto pertinente la proposta di Vanessa Roghi, secondo la quale, alla base del "primo" Rodari si situa la conoscenza delle teorie di Anton Semenov Makarenko, l'autore del famoso *Poema pedagogico*, i cui scritti cominciarono a essere tradotti in Italia proprio negli anni Cinquanta³¹. In particolare l'idea del collettivo, che Makarenko sperimentava nelle colonie di bambini

²⁸ «Bisogna inoltre avere molta fiducia nella bravura dei ragazzi e nella loro inventiva: per quel che riguarda costumi e scene, per esempio, i ragazzi, se messi al lavoro, sanno ottenere» (cfr. RODARI, *Manuale del pioniere*, op. cit., p. 71).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, p. 74.

³¹ V. ROGHI, *Tutto il mondo in filastrocca. Appunti e note di ricerca su Gianni Rodari*, in B. Aldinucci e V. Roghi (a cura di), *La felice impresa. Letture e com-*

di cui assumeva la direzione, dove la singolarità di ciascuno doveva trovare la sua piena espressione in una collettività marcata dal rispetto reciproco e dalla compartecipazione, e dove fosse esaltato il diritto inderogabile di ogni bambino alla felicità, sembra accordarsi con quanto lo stesso *Manuale* sintetizzava nelle pagine iniziali: «fornire ai ragazzi la possibilità di una vita organizzata, intensa, gioiosa, interessante ed educativa»³².

Nello stesso anno in cui Rodari redige il *Manuale del Pioniere* va in scena *Stanotte non dorme il cortile*, unico esempio di teatro di massa interpretato da bambini e ragazzi, a firma di Gianni Rodari e Marcello Sartarelli. Il teatro di massa, nato nell'immediato dopoguerra su impulso del PCI, è stato un episodio eccentrico e presto dimenticato della storia del teatro italiano nel Novecento, forse anche per via del breve arco cronologico in cui è racchiusa la sua parabola (tra il 1948 e il 1951). Vero e proprio antecedente di quello che oggi viene definito "teatro partecipato", i suoi attori non sono professionisti ma persone comuni che hanno vissuto la guerra o comunque implicate nelle vicende che vengono portate sulla scena. Gli spettacoli cui il teatro di massa dà vita si svolgono generalmente in luoghi a loro volta non teatrali, per contenere il grande numero dei partecipanti³³. *Stanotte non dorme il cortile*, «primo spettacolo di massa per grandi e piccoli, con

menti delle opere di Gianni Rodari, «Quaderni della Ricerca. Didattica e letteratura», 13, Torino, Loescher Editore, 2021, pp. 20-23.

³² RODARI, *Manuale del pioniere*, op. cit., p. 51. Significative a tal riguardo le parole di Carlo Pagliarini, primo segretario, nel 1949, dell'Associazione Pionieri d'Italia, ideatore, insieme a Rodari e altri, dell'esperienza pedagogica dei Pionieri: per Pagliarini educare alla gioia significa «Non educare all'euforia, al semplicismo; [...] [non] togliere i ragazzi dal mondo in cui vivono per trasportarli in un mondo staccato, chiuso, artificioso, ma aprire ai ragazzi quelle prospettive di gioia, la cui conquista non è né facile, né immediata, ma richiede lavoro, sacrifici, sforzi» (cit. in M.R. SIMONE, *Stanotte non dorme il cortile di Gianni Rodari e di Marcello Sartarelli. Una "realtà fantastica" nel teatro italiano degli anni Cinquanta*, «Il Castello di Elsinore», 70 (2014) [<https://doi.org/10.13135/2036-5624/102>; consultato il 07/06/2023]).

³³ Claudio Meldolesi ha parlato di "fuori luogo" (cfr. C. MELDOLESI, *Prefazione*, in L. LEONESI, *Il Romanzo del Teatro di massa*, Bologna, Cappelli, 1989, p. 8). Luciano Leonesi, in seguito regista per la compagnia Teatro Aperi-

giovani e giovanissimi in scena» e perciò «esperienza destinata a rimanere unica» in tale tipo di rappresentazione³⁴, va in scena nel febbraio del '51 presso il Teatro Comunale di Genova. Lo spettacolo, nelle parole di un'anonima presentazione della rivista «Vie nuove», racconta

la storia di un cortile e dei suoi ragazzi attraverso i loro giochi e le loro fiabe, sconvolti dagli orrori della guerra, rinati con uno spirito nuovo sulle rovine. Il problema dei rapporti tra l'infanzia e la guerra è prospettato e analizzato con una favola che ha un protagonista collettivo (l'infanzia), ma – e questa è la seconda differenza – non narra episodi storicamente accaduti, non presenta personaggi storici, come facevano invece i precedenti spettacoli, che erano animati da nomi e figure reali³⁵.

Nel copione, inedito ma di cui fanno parte tre testi pubblicati poi come supplemento alla rivista «La repubblica dei ragazzi» nel 1951, con il titolo *Il teatro del pioniere (Gli esami di Arlecchino, I ragazzi e le fate e La fiaba dell'erba voglio)*³⁶, trova ampio spazio il valore lenitivo del racconto ad alta voce: prima un padre e poi una nonna prendono la parola per raccontare, rispettivamente a figlia e nipoti, una fiaba che prende vita e si fa a sua volta rappresentazione (si tratta appunto de *I ragazzi e le fate* e della *Fiaba dell'erba voglio*). Al termine della vicenda narrata dallo spettacolo, compaiono in scena alcuni ragazzi: sono in cerca della terra «del domani felice». Nella battuta conclusiva di uno di loro se ne ribadisce il valore di prezioso approdo utopistico per tutta l'umanità:

to di Bologna, è stato negli anni Cinquanta tra i più attivi promotori del teatro di massa, aiuto regista di Sartarelli e a sua volta regista di alcuni spettacoli.

³⁴ SIMONE, *Stanotte non dorme il cortile*, op. cit., p. 47.

³⁵ Ivi, p. 51.

³⁶ Ivi, p. 53, nota 30. La farsa *Gli esami di Arlecchino* venne riedita poi nel volume omonimo pubblicato da Einaudi (RODARI, *Gli esami di Arlecchino*, Torino, Einaudi, 1987); mentre le altre due fiabe sceniche sono state riproposte in RODARI, *Scuola, teatro, società*, in ID., *Il mio teatro, dal teatro del "Pioniere" a La storia di tutte le storie*, a cura di A. Mancini e M. Piatti, Corazzano, Titi-villus, 2006.

Laggiù, oltre il mare ci attende la terra del domani felice. È là che noi vogliamo andare, vogliamo che ci vengano con noi i nostri fratelli, i nostri padri, le nostre mamme, e tutti coloro che vogliono la felicità³⁷.

L'ambientazione povera, la prodigiosa seduzione dal racconto ad alta voce, la lieta utopia della felicità; il tutto dentro una modalità rappresentativa che rende protagonisti i bambini: come si vede sono molteplici i punti di contatto con il racconto della sirena di Palermo, quasi a confermare l'immagine di un Rodari «naturalmente e fortemente attratto dalle varie forme della teatralità»³⁸, su cui agisce il fascino della comunicazione orale, al punto da recuperarla persino nella scrittura narrativa, come ha opportunamente segnalato Mafrà Gagliardi³⁹.

La strada del teatro troverà messe a punto ulteriori, anche teoriche, negli anni Settanta, sempre però ribadendo le istanze espresse nei due decenni precedenti, di cui *La sirena di Palermo* sembra essere, come si diceva in apertura, quasi una sorta di manifesto sotto forma di narrazione fiabesca. In tal senso appare significativo un passaggio della presentazione – intitolata *Scuola, teatro, società* – del volume di Remo Rostagno e Sergio Liberovici *Un paese. Esperienze di drammaturgia infantile*, dedicato al percorso teatrale realizzato dai due autori con una scolaresca di Beinasco: una ricognizione del proprio paese sotto forma di “inchiesta teatrale”. Qui Rodari rileva una differenza sostanziale tra la possibilità fornita ai giovanissimi di interpretare un testo teatrale di cui però essi non siano in qualche anche “autori” e l’inchiesta nella quale sono implicati i bambini della scuola di Beinasco, metodo pedagogico attivo di comprensione della società e del territorio circostante. Infatti, nelle parole di Rodari,

ben altra cosa è trasformare la propria stessa esperienza in spettacolo, usare il teatro strumento per la scoperta di se stessi e del mondo, come mezzo di comunicazione con gli altri⁴⁰.

³⁷ Cit. da SIMONE, *Stanotte non dorme il cortile*, op. cit., p. 58.

³⁸ M. GAGLIARDI, *Rodari e il teatro, oggi*, in RODARI, *Il mio teatro*, op. cit., p. 257.

³⁹ Ivi, p. 258.

⁴⁰ RODARI, *Scuola, teatro, società*, op. cit., p. 30.

A ben guardare è lo stesso percorso della sirena Marina, straordinaria performer orale che fa narrazione della propria storia “acquatica” dopo avere scoperto il fascino del teatro e giungendo per lo stesso mezzo ad affascinare la comunità che le sta intorno. Seguendo la riflessione di Rodari, in tal modo Marina non assomiglia più al «bambino obbediente, acritico, passivo a cui si possono dettare lezioni da una cattedra» perché «nelle sue mani il complesso lavoro per la costruzione dello spettacolo si è tramutato in un lavoro irreversibile per la costruzione della sua personalità»; in questo senso *La sirena di Palermo* è anche una storia di riscatto: riscatto per Marina, costretta a vivere su una povera sedia a rotelle così da non rivelare il segreto della sua natura per metà acquatica, e riscatto per la comunità cui lei si rivolge, che nelle storie raccontate dalla sirena trova motivo di incanto gioioso. Un riscatto essenzialmente “politico” proprio nella proiezione utopica di questa comunità coesa e solidale in nome di una sorta di felicità “educante” di cui i bambini (nella fattispecie la sirena Marina) sono portatori⁴¹.

Non sarà allora un caso che *La sirena di Palermo* abbia trovato a sua volta, e in più occasioni, la strada della trasposizione teatrale. Tra tutte, meritano attenzione, per andarsi a sovrapporre perfettamente alle ragioni poetiche dell’originale, i vari esiti scenici che dal racconto ha tratto una storica formazione romana, la Piccola Compagnia Piero Gabrielli, nata in seno al Laboratorio Teatrale integrato Piero Gabrielli, un’attività che dal 1995 realizza percorsi teatrali rivolti a ragazzi con e senza disabilità. *La sirena di Palermo* è proprio lo spettacolo che inaugura, nel 2004, le produzioni della Piccola Compagnia, sorta di appendice professionale (e professionalizzante)

⁴¹ Non sarà inutile ricordare come negli anni Settanta l’opera di Rodari venisse percepita da certa sinistra come borghesemente consolatoria; una posizione notoriamente riassunta da un giudizio liquidatorio di Goffredo Fofi su «Ombre rosse»: «Il comunista Rodari è un creatore di favole belle ma che sembrano ormai assuefarsi nel recupero borghese avanzato che ne è fatto massicciamente da Einaudi a canoni di un nuovo ‘buonsenso’ socialdemocratico inoffensivo, indicazioni utilizzabili da una ‘pedagogia democratica e di sinistra’ ma né rivoluzionarie né proletarie» (cfr. G. FOFI, *La torta in cielo*, «Ombre rosse», 6 luglio 1974, pp. 58-59; anche in ROGHI, *Lezioni di Fantastica*, op. cit., p. 196).

del Laboratorio, costituito in buona parte da ragazzi provenienti dai percorsi laboratoriali e guidati dal regista Roberto Gandini.

La Piccola Compagnia torna più volte sulla *Sirena* (Rodari è in generale uno degli autori più frequentati dall'*ensemble* romano): oltre allo spettacolo del 2004, viene realizzata una versione teatrale del racconto all'interno dello spettacolo *Gli attrezzi di Rodari*, andato in scena nell'ottobre 2020 presso il Teatro India di Roma, e una versione in siciliano, *La sirena della Kalsa*, andata in scena un anno prima, nel novembre del 2019, presso il teatro Ditirammu di Palermo, portando la storia della sirena nei luoghi in cui Rodari l'aveva ambientata.

Il racconto sembra del resto adattarsi particolarmente a una Compagnia mista di giovani attori con e senza disabilità: allo stesso tempo una Compagnia di questo tipo valorizza al meglio i significati inclusivi della novella, che sotto il segno della festosa *performance* teatrale (nel racconto fruita e restituita vocalmente, qui agita direttamente sulla scena) consente di superare barriere fisiche o psicologiche, come argomenta, riferendosi alla sirena, uno dei personaggi-coro del copione in siciliano realizzato per lo spettacolo del 2019: «Sta picciridda un è malata – ricevanu i vecchi piscaturi, – taliati comu 'ncanta a tutti. È propriu na sirena»⁴².

⁴² Traggio la battuta dal copione inedito di Roberto Gandini. Ringrazio Danilo Turnaturi, assistente alla regia di Gandini nonché attore della Compagnia, per avermelo messo a disposizione. Si veda anche questa affermazione tratta da un volume che illustra il lavoro del Piero Gabrielli: «Sulla scena è impossibile che una carrozzina passi inosservata: è un segno visibile di diversità. Ma se la si usa creativamente, invece di cercare di negarla, si scopre che può diventare uno strumento espressivo o una scelta di regia, come la sedia costruita dalla famiglia di un pescatore per una sirena che ha deciso di vivere sulla terraferma». (cfr. A. D'ADAMO, *Nel cerchio manca il primo e non c'è l'ultimo. Il Laboratorio Integrato Piero Gabrielli*, Graffiti srl per conto del Teatro di Roma, Roma, 2006, p. 100 [anche online: <https://www.laboratoriogabrielli.it/publicazioni/>; consultato il 07/06/2023]). Sull'esperienza del Piero Gabrielli cfr. anche M.T. SATURNO, *Il laboratorio teatrale integrato «Piero Gabrielli». Elementi di trasferibilità di una prassi alle radici dell'inclusione*, Vignate, DiversiTutti, 2019.

Di là dalla pertinenza del lavoro sulla sirena-bambina, il Piero Gabrielli, attraverso le modalità laboratoriali con cui realizza i propri spettacoli, riesce ad assecondare l'idea tutta rodariana del bambino che educa, fuori dai consueti percorsi verticali di insegnamento⁴³. Quasi inevitabile che la Compagnia sia giunta ad affrontare anche la *Storia di tutte le storie*⁴⁴, l'esperimento drammaturgico più avanzato di Rodari, pensato come copione di uno spettacolo non «dei bambini» ma «per i bambini», nel quale l'autore e i responsabili della messinscena dovevano «restituire ai ragazzi in forma di rappresentazione il mondo cui essi avevano dato vita» durante le fasi di un precedente laboratorio teatrale. Detto sinteticamente, nella forma quasi epigrafica dello stesso Rodari: «dai ragazzi ai ragazzi: il teatro come mezzo di comunicazione e di cultura, come momento di crescita»⁴⁵. Anche nel caso della *Storia di tutte le storie* Rodari potrebbe avere messo a frutto la lezione di un testo uscito in traduzione italiana qualche anno prima, il *Programma per un teatro proletario di bambini*, steso da Walter Benjamin in accordo con la pedagogia teatrale dell'amica Asja Lacis⁴⁶, che gli aveva chiesto di dare conto in uno scritto programmatico di quanto ella veniva

⁴³ «Per gli insegnanti significa perdere il proprio ruolo tradizionale di “trasmettitore di saperi”, divenire spettatori partecipi e partecipanti mettendosi direttamente in gioco» (cfr. D'ADAMO, *Nel cerchio manca il primo e non c'è l'ultimo*, op. cit., p. 64).

⁴⁴ Lo spettacolo, adattato da Attilio Marangon e Roberto Gandini, è andato in scena al Teatro Argentina nel giugno del 2019. Nella sua versione originaria *La storia di tutte le storie* è andata in scena per la prima volta il 20 marzo 1976 a La Spezia e ha trovato la strada della pubblicazione due anni più tardi insieme a vari materiali utili per la messinscena: E. LUZZATI, G. RODARI, Teatro Aperto '74, *Il teatro, i ragazzi, la città. La storia di tutte le storie: un'esperienza di incontro tra scuola e teatro*, Milano, Emme, 1978.

⁴⁵ RODARI, *Come nacque un testo teatrale*, in RODARI et alii, *Il teatro, i ragazzi, la città*, op. cit., pp. 48-49.

⁴⁶ Cfr. W. BENJAMIN, *Programma per un teatro proletario di bambini*, «Quaderni piacentini», anno VIII, n. 38, 1969, pp. 147-151. La traduzione del testo di Benjamin era di Elvio Facchinelli, che fece seguire al testo una propria *Nota*. Cfr. pure ROGHI, *Lezioni di Fantastica*, op. cit., p. 211. Su tutto questo fa luce da ultimo un importante volume dedicato all'attività teatrale di

realizzando con la sua compagnia di ragazzi *bresprisorniki* (ragazzi sbandati, simili ai nostrani *sciuscìa*)⁴⁷. Il possibile riferimento vale a segnalare, come nel caso di Makarenko, l'impegno intellettuale di Rodari su un tema che gli stava a cuore, ovvero l'idea di una pratica teatrale in grado di sovvertire i ruoli convenzionali, nella quale chi è abitualmente considerato l'oggetto dell'educazione (il bambino) può diventare educatore di sé e degli altri attraverso il libero gioco delle associazioni e la scoperta continua del mondo. In questo ribaltamento, in questo dionisiaco eromperci dell'energia (che secondo Benjamin ha una chiara attinenza con il Carnevale)⁴⁸, si attua una gratificazione primigenia e mai più attingibile («Nel gioco scenico la loro [scil.: dei bambini] infanzia si realizza. Essi non portano con sé dei residui, che più tardi, attraverso lacrimosi ricordi d'infanzia, impediranno un'attività non sentimentale»⁴⁹). È, questa libertà creatrice, l'affermazione gioiosa di sé, senza scorie e senza imbarazzi; la stessa di cui parla Rodari in chiusura del suo intervento dedicato alla *Storia di tutte le storie*, a sua volta sorta di riepilogazione (anche per arrivare due anni prima della morte) di tante riflessioni sui rapporti tra mondo adulto e mondo bambino:

Essi hanno tutto il tempo davanti, e ben pochi ricordi, nessuna nostalgia. E noi siamo tutti impegnati ad agire perché la loro impresa principale – crescere – si sviluppi felicemente. Anche a questo serve il teatro per ragazzi: ad arricchire l'infanzia, a moltiplicare le sue occasioni di felicità⁵⁰.

Rodari: S. LONGHINI, *Gianni Rodari, l'educatore rivoluzionario*, Photo Travel Editions, Rionero in Vulture, 2022.

⁴⁷ Cfr. E. FACCHINELLI, *Nota a Benjamin*, «Quaderni piacentini», anno VIII, n. 38, 1969, p. 153. Per gli scritti della Lacis cfr. A. LACIS, *Professione: rivoluzionaria*, con un saggio di E. Casini-Ropa e una prefazione di F. Cruciani, Milano, Feltrinelli, 1976 e A. LACIS, *L'agitatrice rossa*, a cura di A. Brinkmanis, Milano, Meltemi, 2021.

⁴⁸ Cfr. BENJAMIN, *Programma per un teatro proletario di bambini*, op. cit., pp. 151-152.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ RODARI, *Come nacque un testo teatrale*, op. cit., p. 55.

Di nuovo la parola «felicità». La felicità dell'essere partecipi, del coinvolgimento in nuove esperienze e nuove avventure, la felicità di poterle "dire", di poterle testimoniare attraverso la pratica teatrale: è la medesima felicità che si sprigiona negli occhi della sirena bambina (accorta narratrice di avventure marine) e dei suoi ascoltatori, la medesima felicità che può e deve accompagnare ogni percorso pedagogico, secondo un mai troppo celebrato adagio che Rodari incastonò nella prefazione di quello stesso *Libro degli errori* dove trova spazio la *Sirena di Palermo*: «Vale la pena che un bambino impari piangendo quello che può imparare ridendo?».



