

Cecilia Schwartz  
Università di Stoccolma

## Immagini della leggerezza nella narrativa di Gianni Rodari

«Gianni Rodari sapeva sbizzarrire la sua fantasia con lo slancio più estroso e la più felice leggerezza» scrive Italo Calvino nel risvolto de *Il gioco dei quattro cantoni* (1980), vedendo nell'opera rodariana uno dei valori letterari che alcuni anni dopo proporrà per l'arte del prossimo millennio. La leggerezza di Rodari è anche l'argomento dello studio presente - soprattutto in connessione al fantastico. L'ispirazione di studiare il legame tra la leggerezza e il fantastico mi è venuta da Leopardi che in «Elogio agli uccelli» descrive l'immaginazione degli uccelli in relazione a quella umana:

Non di quella immaginativa profonda, fervida e tempestosa, come ebbero Dante, il Tasso; la quale è funestissima dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue; ma di quella ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca (1861: 236 c.n.).

Mi sembra che questa distinzione tra la fantasia dell'uomo e quella degli uccelli prefiguri due linee diverse della letteratura fantastica: una profonda e tenebrosa, e una leggera e fanciullesca. Visto che il fantastico letterario di solito viene associato alla prima «linea», quella tenebrosa, prenderò qui in considerazione la linea leggera e fanciullesca, generalmente trascurata dalla critica<sup>1</sup>.

La presenza di una direzione più luminosa del fantastico trova un appoggio anche in una prospettiva storico-letteraria. Come si sa, i racconti di Hoffmann sono all'origine della narrativa fantastica. Ribadendo questo, Todorov esclude dalla letteratura fantastica i due racconti dell'autore romantico esplicitamente destinati all'infanzia (*Il bimbo misterioso* e *Lo schiaccianoci e il re dei topi*) a causa di «certe proprietà di scrittura» (1970: it. 57) che il teorico non precisa ulteriormente.

Ora, lo studioso Göte Klingberg, vero pioniere della critica della letteratura per l'infanzia, ritiene che proprio questi due racconti di Hoffmann costituiscano la culla del fantastico per bambini. Partendo dalle idee di Todorov e Klingberg, mi sembra che si potrebbe considerare Hoffmann come il padre di due linee importanti del fantastico: una tenebrosa, di cui si è occupata finora la maggior parte della critica, e una più luminosa, che, a causa della sua fioritura soprattutto nella letteratura per l'infanzia, è stata piuttosto trascurata. L'immagine del

---

<sup>1</sup> Il caso di un teorico come Eric Rabkin che accetta sia la faccia oscura del fantastico, sia quella luminosa è piuttosto raro (1976: 226). Gli studi sul fantastico nell'ambito italiano sono fortemente inclinati verso il fantastico tenebroso con alcune eccezioni: Silvia Albertazzi parla del fantastico «gioioso» (1993: 40) e Luminitza Beiu-Paladi, a sua volta, distingue nel fantastico italiano «una direzione solare e innocente, e un'altra di terrore, malefica» (1998: 135).

*bimbo misterioso*, il fanciullo volante, circondato di luce, che si introduce nella vita noiosa e regolata di due bambini come un meraviglioso compagno di giochi, è l'emblema assoluta di questa direzione fantastica. Considerando il bimbo hoffmanniano come un elemento fantastico, ci risulta che esso è fortemente associato alla luminosità, alla leggerezza e al gioco. Queste tre qualità sono predominanti nel fantastico di Rodari.

Parlando della leggerezza nelle sue *Lezioni americane*, Calvino costata che la sottrazione di peso è sempre stato il procedimento fondamentale del suo lavoro per evitare che la scrittura fosse contaminata da «la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo» (1988: 6). In pratica, togliere peso a un prodotto letterario significa, secondo Calvino, un alleggerimento sia del linguaggio sia della narrazione, ma anche un uso di immagini figurali di leggerezza (1988: 17-18).

Anche se queste tre accezioni della leggerezza sembrano presenti nell'opera di Rodari, mi concentrerò nell'analisi seguente sulle immagini figurali alle quali collegherò qualche osservazione sulle strategie narrative che rilevano la sensazione aerea dei testi. Spero inoltre che qualcosa della leggerezza del linguaggio rodariano – che meriterebbe uno studio proprio – traspaia nelle citazioni riportate.

## **1 Il cielo, gli uccelli e il volo**

Le manifestazioni della leggerezza nell'opera rodariana concernono spesso in qualche modo il cielo, gli uccelli e il volo. Queste tre immagini sono poi smontate e combinate in tanti modi diversi: il cielo è centrale in storie di piogge meravigliose, di neviccate colorate e di arcobaleni commestibili; gli uccelli appaiono come protagonisti oppure in una parte minore; il volo si manifesta come un potere straordinario di alcuni personaggi e oggetti fantastici.

### *1.1 Il cielo*

Il cielo è un'immagine ricorrente sia nella poesia sia nella prosa rodariana, basta pensare a titoli come *Filastrocche in cielo e in terra* e *La torta nel cielo*. La rappresentazione del cielo nell'opera rodariana è quasi esclusivamente positiva; nella poesia «Il castello in aria», il cielo vi appare come il luogo ideale in cui «le cose brutte non possono entrare» (Pri, 50), mentre racconti come «La famosa pioggia di Piombino» (Fav, 32) e «Quando piovvero cappelli a Milano» (Tan, 41-46) mettono in risalto il cielo come il luogo originario del miracolo. Per esempio, in «Quando piovvero cappelli a Milano» il protagonista viene accusato di andare «intorno a guardare le nuvole» (Tan, 41), come chi spera ancora nei prodigi, quando la strana pioggia dei cappelli incomincia. Per chi ha visto la *Golconda* (1953) di René Magritte, la sua pioggia di uomini con la bombetta in testa, la caduta dei cappelli non dovrebbe essere difficile da immaginarsi.

Un'altra precipitazione fantastica abbiamo ne «La neve» (Sor, 69) che racconta delle strane neviccate sulle Montagne Lontane dove la neve viene giù di tutti i colori: «gialla come lo zafferano [...] rossa come il sangue [...] azzurra, e sembra che il mare sia salito a incontrare il cielo» (ivi). Questo gioco cromatico in connessione a un fenomeno atmosferico ritorna poi nel racconto «Le mucche di Vipiteno» (Gio, 3-10). Il nocciolo dell'intreccio, in forma limerickiana, introduce suggestivamente il racconto: «Una mucca di Vipiteno aveva mangiato l'arcobaleno» (Gio, 3). Il binomio fantastico che vi sta alla base – mucca e arcobaleno – porta in sé l'opposizione tra la pesantezza e la leggerezza che si uniranno man mano che la storia procede. Il primo evento fantastico appare quando una delle mucche del signor Walter, invece dell'erba, inghiottisce l'arcobaleno. Il giorno dopo la mucca fa del latte blu, poi verde, giallo, rosso, e così via. Walter, il protagonista che non sa niente della causa del latte colorato, si stupisce ancora di più quando tutte le sue mucche si tingono dei colori dell'arcobaleno. A differenza di molte storie rodariane che mettono le immagini della leggerezza in primo piano, «Le mucche di Vipiteno» offre un raro ma felice connubio tra la pesantezza incorporata nell'immagine della mucca e la leggerezza sublime dell'arcobaleno

Oltre alla pianura terrestre, è dunque il cielo – mai, per esempio, il sotterraneo – il luogo prediletto degli avvenimenti fantastici di Rodari. La scelta del cielo come piattaforma dell'intrusione del soprannaturale si oppone all'oscurità della narrativa fantastica tradizionale: gli avvenimenti strani che si introducono in piena luce nel mondo mimetico<sup>2</sup> non servono affatto a mettere paura, il loro scopo sembra invece quello di far risplendere la vita di tutti i giorni.

### 1.2 Gli uccelli

Gli uccelli che appaiono nella narrativa di Rodari sono sia fantastici, come il pulcino cosmico che salta fuori dall'uovo di pasqua (Fav, 126), sia verosimili, come gli uccellini che vengono a beccarsi le briciole dal davanzale della vecchia zia Ada (Fav, 64-65). Nonostante le loro apparenze disparate, mi sembra che gli uccelli abbiano qualcosa in comune: la connessione al mondo infantile.

Abbiamo già visto come Leopardi esalti gli uccelli per la loro fantasia «fanciullesca». Questo parallelo tra l'uccello e il bambino viene ulteriormente sviluppato, sempre in «Elogio degli uccelli»:

E siccome abbondano della vita estrinseca, parimente sono ricchi della interiore: ma in guisa, che tale abbondanza risulta in loro beneficio e diletto, *come nei fanciulli*; non in danno e miseria insigne, come per lo più negli uomini. Perocché

---

<sup>2</sup> Nella mia analisi del fantastico di Rodari applicherò la terminologia proposta da Rosemary Jackson, che distingue il modo *mimetico* (che si propone di imitare fedelmente il mondo esterno), il modo *meraviglioso* (in cui gli elementi soprannaturali sono scontati, per esempio la fiaba) e il modo *fantastico* (un incrocio tra il mimetico e il meraviglioso in cui gli elementi soprannaturali intervengono in un ambiente mimetico) (1981: it. 30-34).

nel modo che l'uccello, quanto alla vispezza e alla mobilità di fuori, *ha col fanciullo una manifesta similitudine*; così nelle qualità dell'animo dentro, ragionevolmente è da credere che lo somigli (1861: 236 c.n.).

L'idea che i bambini e gli uccelli si assomigliano si trova anche in Rodari, manifestata per esempio nella storia de «La vecchia zia Ada», quando le vecchine del ricovero per gli anziani rimproverano zia Ada di sbriciolare i biscotti per un uccellino:

Ecco, – borbottano le vecchine – che cosa ci avete guadagnato? Ha beccato ed è volato via. Proprio come i nostri figli che se ne sono andati per il mondo, chissà dove, e di noi che li abbiamo allevati non si ricordano più (Fav, 64).

Nel racconto «La rondinella del Circo Zenith» (Err, 138-140) il legame tra il bambino e l'uccello è ancora più manifesto. Si tratta di un ragazzino sempre vissuto nell'ambiente esotico del Circo Zenith che un giorno vede, per la prima volta, due rondini in atto a fabbricarsi il nido. Il bambino rimane incantato dalla «danza instancabile» (Err, 139) dei due uccelli e da quel giorno la sua vita si svolgerà parallelamente a quella degli uccellini neonati. Oltre ad accomunare il bambino e l'uccello, il racconto mette in rilievo il carattere relativo del fantastico: ciò che negli occhi del bambino si manifesta come un vero e proprio evento fantastico appare come segno di speranza e consolazione per gli adulti. La sensazione di aver assistito a un miracolo si manifesta sia negli adulti che nel bambino ma mentre nel primo caso si tratta di un'interpretazione simbolica, l'impressione del bambino è ben reale. Qui sembra essere in gioco ciò che alcuni studiosi chiamano l'interpretazione soggettiva (del bambino) e l'interpretazione oggettiva (dell'adulto) del fantastico<sup>3</sup>. In più, la presenza simultanea di due percezioni del fantastico sottolinea l'indirizzo duale<sup>4</sup> del racconto che, a mio avviso, ricorre in tutta la narrativa fantastica di Rodari<sup>5</sup>.

### 1.3 Il volo

Rispetto al volo degli uccelli si può costatare che il volo soprannaturale è una manifestazione più radicale della leggerezza in quanto si tratta di un alleggerimento di qualcosa o qualcuno che normalmente non ha l'abilità di volare. Il sogno antico dell'uomo di poter volare, libero come un uccello, si è presto trasformato in uno dei motivi più cari dell'immaginario mitologico e fiabesco (basta pensare ai famosi Icaro, Pegaso, Aladino, ecc.). Successivamente il volo soprannaturale entra anche nelle opere d'autore (per esempio di Ariosto, Cyrano de Bergerac e Swift). Ma l'aspirazione al volo si trasformerà anche in un progetto tecnologico,

---

<sup>3</sup> Maria Nikolajeva distingue tra le due interpretazioni così: «The 'objective', or adult interpretation suggests that the adventures in the secondary world are mere products of the characters' imagination. The 'subjective', or 'childist' interpretation treats the story as if it actually takes place» (1988: 81).

<sup>4</sup> Barbara Wall (1991) usa il concetto *dual address* (indirizzo duale) per caratterizzare storie in cui la voce narrante si rivolge contemporaneamente a un lettore implicito adulto e un lettore implicito bambino.

<sup>5</sup> V. Schwartz (2001) dove questa caratteristica della narrativa di Rodari viene discussa più approfonditamente.

iniziato da Leonardo e realizzato tre secoli dopo, con la mongolfiera (nel 1783), alla quale seguì l'invenzione del dirigibile, dell'aeroplano e dell'astronave. Stranamente il progresso scientifico non ha esaurito il motivo del volo nella letteratura fantastica. L'immaginario italiano del Novecento presenta voli fantastici nelle opere di tanti scrittori come Massimo Bontempelli, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi, Italo Calvino, Nico Orengo, Roberto Pazzi, ecc. Il volo si manifesta quindi come un punto d'incrocio tra tecnologia e immaginario letterario particolarmente felice.

Per quanto riguarda la letteratura per ragazzi notiamo che il motivo del volo vi è spesso rappresentato, un fatto probabilmente dovuto alle sue radici nella tradizione popolare. Ma vi ha sicuramente contribuito anche l'ondata fiabesca del romanticismo, considerata da alcuni studiosi come la culla della letteratura fantastica per i bambini (Klingberg 1970). Ricordiamo per esempio il protagonista volante de *Il bimbo misterioso* di E. T. A. Hoffmann e il baule anderseniano che spicca il volo. Seguendo queste orme, il fantastico letterario per i ragazzi ha man mano introdotto altre figure leggere come Peter Pan, Mary Poppins e il Piccolo principe. Per non parlare di Pinocchio che è trasportato in groppa al Colombo mentre Nils Holgersson impara geografia volando sul dorso di un'oca.

Il motivo del volo è presente nell'opera rodariana fin dai primi racconti in prosa; basta pensare a storielle di tetti e case volanti come «Il tetto vagabondo» oppure «La casa del signor Venceslao», entrambe pubblicate nel 1949. I voli fantastici in *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) sono invece connessi ai progressi tecnologici del periodo, in quanto vi appaiono personaggi trasformati in pianeti e satelliti, sicuramente ispirati dal lancio pieno del satellite sovietico Sputnik nel 1957<sup>6</sup>.

Scientificamente aggiornate sono anche le pubblicazioni *Favole al telefono* e *Gip nel televisore*, entrambe del 1962, in cui gli ultimi progressi dell'esplorazione spaziale – culminata con l'orbita intorno alla Terra compiuta da Gagarin nel 1961 – vi sono ben presenti. In *Favole al telefono* il nome del famoso astronauta sovietico è menzionato almeno tre volte e la presenza di viaggi spaziali è notevole. Ne «La giostra di Cesenatico», un vecchio signore compie un'orbita intorno al globo al tempo di un brutto *cha-cha-cha*, mentre il ragazzino in «Ascensore per le stelle» è trasportato a Venere, sulla Luna e poi di nuovo sulla Terra in 14 minuti. Ne «Il maestro Garrone», poi, l'influsso degli ultimi progressi scientifici sull'immaginario popolare è tematizzato con la Befana che invece della scopa arriva «a bordo di un razzo a diciassette stadi» (Fav, 118), Pulcinella indossa «una tuta spaziale» (Fav, 118) e Gianduaia lancia coriandoli da uno «sputnik d'argento» (Fav, 118).

Lo spazio diventa d'ora in poi il luogo in cui si svolge un nuovo tipo di racconto rodariano. L'ultima parte di *Favole al telefono* è come un catalogo di pianeti utopici con

---

<sup>6</sup> Questa presenza di fenomeni scientifici nella narrativa rodariana è piuttosto insolita nella letteratura per l'infanzia che, a favore di una *Weltanschauung* romantica, tende a trascurare i progressi tecnologici (Westin 1999).

marciapiedi mobili, caramelle istruttive e gente assolutamente sincera, che introduce nell'opera rodariana una linea di racconti fantascientifici in chiave comica, culminata in *Novelle fatte a macchina* (1973).

Mentre la speranza rodariana tende a proiettarsi nel futuro o comunque nell'evoluzione della scienza, la fiducia nella magia fiabesca si trova in crisi. In *Favole al telefono* la magia si è inceppata e la stirpe degli stregoni si rivela in estinzione: il protagonista de «Il mago delle comete», non riuscendo a vendere le comete alla gente, si trova costretto a trasformare la sua macchina fantastica in «una caciottella toscana» (Fav, 70) per non morire di fame, e «Il re che doveva morire» consulta l'unico mago rimasto nella corte, «un vecchio mago cui nessuno dava retta, perché era piuttosto bislacco e forse anche un po' matto» (Fav, 67). Ma anche se il mago sa dire come il re possa evitare la morte, il protagonista sceglie di non seguire i consigli, sottolineando l'autonomia dell'uomo di fronte alle soluzioni magiche.

Una delle espressioni più malinconiche dell'arretramento della magia appare ne «Il semaforo blu» (Fav, 75), un racconto significativamente collegato al sogno eterno dell'uomo di poter volare: quando il semaforo milanese, per segnalare agli uomini via libera per il cielo, emana una luce azzurra invece dei soliti colori, la gente non intende il messaggio liberatorio. Pertanto la missione del semaforo, il «mago» frainteso della storia, fallisce proprio perché nettamente connesso al mondo urbano e tecnologico, da cui la gente non si aspetta miracoli.

### *1.3.1 La prospettiva percettiva del volo*

La rappresentazione narrativa del volo propone due prospettive percettive<sup>7</sup> opposte: sia il punto di vista di chi vola e vede dall'alto, sia la prospettiva inferiore di chi vede dal di sotto un oggetto o un personaggio innalzato in volo. Quest'ultima è quella più ricorrente in Rodari, un punto di vista solidale alla condizione del bambino, costretto a guardare molte cose da una prospettiva inferiore. Una particolarità di questo punto di vista è che ci consente di sentire i commenti e osservare le reazioni della gente di fronte all'evento fantastico. È da notare, in primo luogo, la differenza nel reagire tra i grandi e i piccoli della folla anonima: gli adulti, tra ironia e ostilità, cercano di mantenere una certa distanza di fronte al volo fantastico, mentre i bambini esprimono chiaramente il loro desiderio di volare e fanno di tutto per avvicinarsi all'oggetto o al personaggio in alto. Questo contrasto appare per esempio nel racconto «Sulla spiaggia di Ostia» in cui agli insulti dei bagnanti adulti verso un bizzarro signore che galleggia in aria sotto il suo ombrellone volante si oppone l'atteggiamento dei bambini, i quali «guardavano per aria con invidia», chiedendo di insegnargli «come si fa a star per aria così» (Fav, 37).

---

<sup>7</sup> Il termine deriva da Chatman che distingue fra tre diversi tipi di punto di vista: *perceptual point of view*, *conceptual point of view*, *interest point of view* (1978: 152). Tra questi tre il primo, quello percettivo, è più adatto al mio scopo in quanto denota il punto di vista letterale, cioè il luogo fisico da cui il protagonista percepisce le vicende raccontate (1978: 151-52).

Il volo osservato dalla prospettiva inferiore rappresenta, tramite il contrasto tra bambini e adulti, l'opposizione tra la pesantezza e la leggerezza come due atteggiamenti possibili di fronte al fantastico: l'adulto è incapace di accogliere il miracolo perché è prigioniero di una rigidità del pensiero, mentre la mente infantile è ancora aperta e limpida, pronta a spiccare il volo. Tutto questo rispecchia certamente la visione romantica, idealizzante, del bambino di Rodari.

Con la prospettiva percettiva opposta, in cui il narratore, per così dire, si innalza in volo, non sentiamo i commenti di chi eventualmente rimane per terra. Si tratta invece di racconti che offrono un'altra prospettiva del mondo. Non di rado, il personaggio volante guarda giù e vede la Terra come «una piccola giostra azzurra» (Fav, 33) oppure come «un piatto azzurro, un piattino da caffè» (Pia, 20). Attraverso la prospettiva percettiva del protagonista, il testo pone il mondo in una nuova luce offrendo al lettore, attraverso i similitudini a oggetti banali, una visione più rassicurante del mondo.

Anche in «Ascensore per le stelle» vediamo la terra allontanarsi sotto gli occhi del protagonista, questa volta un ragazzino di 13 anni, garzone del bar Italia. Il viaggio fantastico nell'ascensore avviene proprio in un momento particolarmente difficile e umiliante per il giovane garzone in quanto sta portando un vassoio al temuto marchese Venanzio che aspetta impazientemente le bibite ordinate. La situazione riflette quindi quell'aspetto antropologico indicato da Calvino dell'elevazione stregonica e sciamanica come un momento di evasione dal peso di vivere (1988: 28). Al ritorno dall'avventura spaziale, Romoletto riceve in effetti la prevista sgridata del marchese con una nuova forza interiore:

– Al posto tuo Gagarin sarebbe già arrivato sulla Luna.  
'Anche più in là', pensò Romoletto, ma non aprì bocca (Fav, 101).

Avendo percepito il mondo da un'altra prospettiva, il volo di Romoletto sembra quindi aver contribuito a un nuovo vigore spirituale, proprio in analogia con l'interpretazione simbolica del volo nell'immaginario popolare. Ma la nuova prospettiva fornita nelle storie in cui il mondo è descritto dall'alto si associa anche «all'uso del fantastico per stabilire un rapporto attivo con il reale» (Gra, 28), di cui parla Rodari, aggiungendo che «il mondo si può guardare a altezza d'uomo, ma anche dall'alto di una nuvola» (Gra, 28).

Riassumendo le osservazioni possiamo concludere che il punto di vista percettivo rispecchia anche un punto di vista concettuale nei confronti del fantastico e della realtà. La prospettiva inferiore riflette due modi opposti (l'incredulità degli adulti e la curiosità dei bambini) di affrontare il fantastico oppure, se vogliamo, l'irreale, mentre la prospettiva superiore riflette nuove vie di percepire la realtà. Pertanto la narrativa fantastica di Rodari

tende a essere in collegamento con il reale, un altro fatto che la distingue dal modo meraviglioso<sup>8</sup>.

### 1.3.2 *L'aspetto fantastico del volo*

Anche se il volo in Rodari evoca le sensazioni indicate sopra di liberazione dal peso del vivere, di maturazione spirituale e di nuove prospettive di conoscenza, non è sempre possibile interpretarlo in termini simbolici. Non di rado il volo appare semplicemente come un elemento comico oppure come la scintilla di un'avventura fantastica.

Quando si tratta di descrivere il fantastico di Rodari appare subito il problema di distinguerlo dal modo meraviglioso. Qui sotto cercherò di mostrare, tramite alcuni esempi, come quasi tutti i racconti del mio materiale, cioè le storie in cui il motivo del volo si manifesta, si collocano in un ambito più vicino al fantastico che al racconto mimetico oppure meraviglioso. Il corpus comprende, in effetti, pochissime eccezioni vere e proprie: un racconto puramente fiabesco, «Pesa-di-più e Pesa-di-meno», e un racconto completamente privo di elementi fantastici, «L'asino volante». Userò questi due racconti per mettere in rilievo l'aspetto fantastico negli altri racconti.

La leggerezza è ben presente in «Pesa-di-più e Pesa-di-meno» (Ven, 15-20), un racconto che presenta le caratteristiche tipicamente fiabesche rilevate da Rosemary Jackson, come la voce «impersonale» del narratore e gli avvenimenti «ben distanziati nel passato» (1981: it. 30). L'eroe Gelindo incontra i due aiutanti Pesa-di-più, un «ometto alto mezzo metro» (Ven, 16) e Pesa-di-meno, un omaccione «troppo leggero» (Ven, 16) ed entra in un'avventura di stampo fiabesco che finisce con la fuga trionfante su un cavallo volante:

Gelindo si ricordò proprio in quel momento delle parole del mago. Strappò un pelo alla criniera di Morello, ne strappò un altro dalla coda, balzò sul cavallo e via, a volo, nel cielo. Pesa-di-meno, lesto lesto, spiccò un salto per raggiungerlo. Pesa-di-più gli si attaccò ai piedi. E la gente rimase lì con un palmo di naso a vedere il cavallo volante che si portava via, ben più in alto dei tetti, Gelindo, Pesa-di-meno, Pesa-di-più e la bilancia carica d'oro (Ven, 20).

È vero che la trasformazione del cavallo in un ippogrifo avviene per magia, ma d'altra parte si tratta di un atto magico ben conosciuto e consolidato in quanto segue le leggi indiscutibili della fiaba. Se consideriamo la fiaba come una costruzione di morfemi<sup>9</sup>, ognuno con una funzione ben chiara, è ovvio che il volo è dovuto a una situazione urgente, nel caso attuale si tratta di fuggire dal re furioso per salvare la propria pelle.

---

<sup>8</sup> Ricordiamo l'osservazione di Jackson che il fantastico, diversamente dal meraviglioso e dal mimetico, «entra in dialogo con il 'reale'» (1981: it. 34).

<sup>9</sup> Come fa Vladimir Propp nella sua famosa *Morfologia della fiaba*.

Il volo che avviene ne «L'asino volante» (Err, 132-33) si basa invece del tutto sulle leggi naturali: tutte le volte che i due figli di una famiglia molto povera chiedono al nonno quando mai saranno ricchi, ottengono la stessa risposta: «quando l'asino volerà». I bambini, sempre propensi a prendere i modi di dire alla lettera, si credono finalmente ricchi il giorno in cui il loro asino, per essere salvato da un'alluvione, è trasportato in elicottero. Ancora di più del volo in «Pesa-di-più e Pesa-di-meno», quello avvenuto ne «L'asino volante» segue delle leggi comuni, così come lo scopo del volo non è per nulla equivoco. Nonostante i due racconti siano scritti in generi così diversi, i paralleli nei confronti del volo sono spiccati: in entrambi i casi si tratta di un volo di un ippogrifo (anche l'asino in elicottero è una specie di cavallo volante), realizzato secondo delle leggi comuni (del meraviglioso e del mimetico)<sup>10</sup> per salvare la vita di qualcuno.

Vediamo, per contrasto, un volo fantastico (cioè né meraviglioso, né mimetico), come quello avvenuto nel romanzo *Il pianeta degli alberi di Natale* (1962). Anche qui il mezzo di trasporto è una specie di ippogrifo, un cavallo a dondolo, e il protagonista racconta ai marziani incontrati come è avvenuto il volo straordinario:

Intanto, distrattamente gli monto in groppa. E adesso attenzione: non avevo finito d'infilare i piedi nelle staffe, che sentii un gran rombo nelle orecchie e vidi tutto nero. Mi mancava il respiro. Chiusi gli occhi... Quando li riapersi, stavamo volando fuori dalla finestra e i tetti di Roma scappavano sotto i miei piedi (Pia, 19).

Il viaggio in groppa del cavallo-giocattolo stupisce il protagonista fino a fargli perdere il fiato. In un contesto meraviglioso (come quello di «Pesa-di-più e Pesa-di-meno»), un avvenimento del genere non avrebbe suscitato nessuna reazione nel personaggio. Inoltre, il giovane protagonista cerca di dare una spiegazione naturale dell'abilità insolita del suo cavallo a dondolo, ma, visto che non trova «niente di vivo in lui [...] né un'elica sotto la coda» (Pia, 20), si deve rassegnare ad accettare l'impossibile: «Volava, e basta. Come? Vallo a indovinare» (Pia, 20).

Nella fiaba, dice Calvino, è «la privazione sofferta che si trasforma in leggerezza e permette di volare nel regno in cui ogni mancanza sarà magicamente risarcita» (1988: 30). Il volo fiabesco ha quindi sia una causa sia uno scopo ben precisi. Per contrasto Calvino riporta un esempio del fantastico novecentesco, «Il cavaliere del secchio» di Franz Kafka, in cui appare un eroe privo di poteri magici che vola in un paese altrettanto privato di magia (1988: 30). Questa distinzione tra il volo fiabesco e quello fantastico mi sembra decisiva per l'analisi del volo rodariano.

---

<sup>10</sup> Ricordiamo a questo proposito l'osservazione di Rosemary Jackson che il mimetico e il meraviglioso, per quanto siano distanti, sono entrambi portatori di «convenzioni di fideità» e «presentazioni di 'verità' autoritarie» che mancano nel fantastico (1981: it. 32).

Nella maggior parte dei racconti rodariani in cui il motivo del volo è rappresentato, troviamo subito che la causa e lo scopo che ne stanno alla base non sono sempre evidenti. Un'altra caratteristica che li distingue dal modello fiabesco è, proprio come nell'esempio del racconto kafkiano, che il punto di partenza è ben reale: se la situazione iniziale non fosse frantumata dal volo, le storie potrebbero benissimo continuare a raccontare degli eventi realistici.

#### *1.4 Un caso esemplare: «La bora e il ragioniere»*

Scegliere un caso esemplare, un'immagine emblematica della leggerezza rodariana, non è un compito facile grazie alla moltitudine di apparenze e avvenimenti che rappresentano l'assenza di peso. Pertanto avrei potuto scegliere la piccolissima Alice che viaggia in una bolla di sapone, il bambino trasparente in «Giacomo di cristallo» oppure l'avventura della famiglia Pancrazio ne «La casa volante».

Ma il personaggio rodariano che a mio avviso rappresenta meglio la leggerezza è il protagonista triestino nel racconto «La bora e il ragioniere» (Err, 145-48). Innanzi tutto il testo offre una serie di descrizioni dell'infinita leggerezza del protagonista: si racconta che già da bambino era «lo scolaro più leggero di Trieste» (Err, 146), che andava vestito «come una bandierina italiana scappata da un cassetto» (ivi), con un mattone nella cartella per non essere portato via dalla bora triestina. Una volta quando un gendarme austriaco lo aveva accusato di «manifestazione sovversiva», il bambino mollò la cartella e fu soffiato «in alto, come una piuma» e finì veramente come una «piccola bandierina italiana [...] aggrappata alla cima di un lampione» (ivi).

Il secondo volo avviene alcuni decenni dopo, una mattina di bora del 1957, quando il ragioniere, camminando controvento, perde la cartella sul piede e finisce «aggrappato al fumaiolo di una nave in partenza per l'Australia» (Err, 147). Tornato a casa, cerca di raccontare la sua avventura aviatoria alla gente incredula: «Ditemi che un asino ha volato, piuttosto» (ivi) rispondono tutti e man mano il ragioniere si rassegna, tacendo per sempre il suo segreto. Ma nei giorni di bora va sulle colline per volare di nascosto:

Che fa lassù? Si guarda intorno, si diverte a incuriosire gli uccelli, qualche volta apre un libro. Di preferenza legge le poesie di Saba, un grande poeta triestino morto pochi anni or sono (Err, 148).

Notiamo che il narratore attribuisce al leggerissimo ragioniere le qualità di solito riservate ai bambini: la vicinanza agli uccelli e il gusto per il volo. Interessante è anche il riferimento a Saba (autore, del resto, della raccolta *Uccelli*) che stabilisce una connessione esplicita tra la leggerezza e la letteratura.

### 2 Conclusione

Partendo dalla leggerezza, l'obiettivo principale di questo studio è stato di descrivere il fantastico di Gianni Rodari come un rappresentante di quella linea leggera e fanciullesca suggerita da Leopardi. Un termine più adatto potrebbe essere il *fantastico luminoso* in modo da sottolineare che si tratti di una direzione del *fantastico* (e non del meraviglioso, del fiabesco, ecc.) che, in opposizione alla tradizione gotica, è *luminosa*, nel senso che privilegia luoghi, personaggi e argomenti piacevoli e divertenti.

Prima di parlare della narrativa rodariana come un rappresentante del fantastico luminoso, però, bisogna distinguerla dal modo meraviglioso. Riassumiamo dunque le caratteristiche venute a galla nello studio presente, le quali deviano il racconto rodariano dal meraviglioso: il carattere mimetico della situazione iniziale, le reazioni dei personaggi di fronte al soprannaturale, la mancanza di causa e di scopo dell'evento fantastico, la presenza di attualità tecnologiche e la perdita dell'autorità assoluta della magia. Ma la caratteristica che forse di più distingue i racconti analizzati dal modo meraviglioso è quella presenza simultanea del reale e dell'irreale che abbiamo osservato soprattutto nell'alterazione della prospettiva percettiva: la realtà mimetica è sempre attuale e vicina anche nel volo più magico e vice versa.

Infine possiamo concludere che il fantastico luminoso di Rodari ricorre spesso a immagini della leggerezza come il cielo, gli uccelli e il volo. In contrasto con la tradizione tenebrosa, gli eventi fantastici di Rodari avvengono nel cielo, o almeno in piena luce. Connessi all'idea del cielo azzurro e dell'aria limpida sono certamente gli uccelli che per di più si sono rivelati fortemente imparentati all'immagine del bambino. Gli uccelli e i bambini non solo sono quasi intercambiabili in molti racconti di Rodari, ma rappresentano anche una leggerezza positiva che si contrappone alla pesantezza degli adulti, proprio come pensava Leopardi. Il volo, infine, è forse la manifestazione più affascinante della leggerezza in quanto si presta a situazioni e interpretazioni molto diverse. Un buon esempio è la variazione dell'antico motivo dell'ippogrifo che abbiamo analizzato in relazione al fantastico ma che porta in sé la polivalenza del volo: il cavallo alato tradizionale come aiutante magico nella storia fiabesca, l'asino trasportato in elicottero come l'emblema della modernità priva di magia nel racconto mimetico e, infine, il cavallo a dondolo volante come segno ludico e capriccioso del racconto fantastico. Similmente, il protagonista ne «La bora e il ragioniere» vola soltanto perché gli piace, non perché è costretto a farlo. Il fantastico luminoso di Rodari si oppone quindi al fantastico del terrore in quanto privilegia le espressioni della leggerezza e della ludicità.

## Bibliografia

*Testi di Rodari (con le abbreviazioni usate):*

- 1960: *Filastrocche in cielo e in terra*. Torino: Einaudi. (Fil)  
1962: *Favole al telefono*. Torino: Einaudi. (Fav)  
1962, 1967: *GIP nel televisore e altre storie in orbita*. Firenze: Mursia. (Gip)  
1964: *Il libro degli errori*. Torino: Einaudi. (Err)  
1966: *La torta in cielo*. Torino: Einaudi.  
1969: *Venti storie più una*. Roma: Editori Riuniti. (Ven)  
1971: *Tante storie per giocare*. Torino: Einaudi. (Tan)  
1973: *Grammatica della fantasia*. Torino: Einaudi. (Gra)  
1973: *Novelle fatte a macchina*. Torino: Einaudi. (Nov)  
1980: *Il gioco dei quattro cantoni*. Torino: Einaudi. (Gio)  
1987: *Fiabe lunghe un sorriso*. Roma: Editori Riuniti. (Sor)  
1990: *Prime fiabe e filastrocche*. Trieste: Einaudi Ragazzi. (Pri)  
1995: *Il pianeta degli alberi di Natale*. Trieste: Einaudi Ragazzi. (Pia)  
1995: *Le favolette di Alice*. Trieste: Einaudi Ragazzi. (Ali)

*Opere di altri scrittori:*

- Hoffmann, E.T.A. 1817: *Das fremde Kind*. (tr. it. *Il bimbo misterioso*. Pordenone: Edizioni C'era una volta. 1994).

*Studi:*

- Albertazzi, S. 1993: *Il punto su: La letteratura fantastica*. Roma-Bari: Laterza.  
Beiu-Paladi, L. 1998: *Generi del romanzo italiano contemporaneo*. Stoccolma: Almqvist & Wiksell International.  
Calvino, I. 1988: *Lezioni americane*. Milano: Garzanti.  
Chatman, S. 1978: *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. London: Cornell University Press.  
Jackson, R. 1981: *Fantasy – the literature of subversion*. London, New York: Routledge. (tr. it. *Il fantastico – la letteratura della trasgressione*. Napoli: Tullio Pironte Editore. 1986).  
Klingberg, G. 1970: *The fantastic tale for children*. Università di Göteborg. (dupl.).  
Leopardi, G. (1861): «Elogio degli uccelli». In *Opere*. Leipzig: F.A. Brockhaus. 231-37.  
Nikolajeva, M. 1988: *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.  
Propp, V. 1928: *Morfologia skazki* (tr. it. *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi. 1966).  
Rabkin, E. 1976: *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press.  
Schwartz, C. 2001: *Fabbricante di giocattoli o scrittore tout court: Gianni Rodari e il cross-writing*. Atti del VI Congresso degli Italianisti Scandinavi (in corso di stampa).  
Todorov, T. 1970: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil (tr. it. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti. 1977).

Wall, B. 1991: *The narrator's voice. The dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan.

Westin, B. 1999: «Varför flyger Karlsson?». *Dagens Nyheter* 1 dicembre.