

# 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](mailto:info@patroneditore.com)  
sito: [www.patroneditore.com](http://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

## Il teatro di Rodari e la “Contrada” di Trieste

Paolo Quazzolo

Una parte non trascurabile dell'attività di Gianni Rodari è stata dedicata al teatro, non solo attraverso la scrittura di testi drammatici, ma anche tramite una cospicua produzione saggistica e un impegno diretto sul palcoscenico. Senza dubbio, a fronte di una produzione imponente di filastrocche, novelle, racconti o romanzi per ragazzi, quella dedicata al teatro è, dal punto di vista meramente quantitativo, nettamente inferiore. Il catalogo dei lavori drammatici dell'autore piemontese, infatti, non supera la trentina. Eppure, come più volte sostenuto da chi si è confrontato con l'opera di Rodari, il valore dei testi dedicati al teatro, soprattutto in un momento storico in cui in Italia stavano prendendo forma i primi studi attorno alla creatività del bambino, assumono un peso e un valore del tutto particolare. Per Rodari, infatti, il teatro rappresentava uno straordinario mezzo attraverso il quale stimolare la fantasia dei bambini, indipendentemente se essi ne fossero gli spettatori oppure i fautori.

La passione per il teatro e in particolare per il mondo dei burattini risale alla sua infanzia ed è testimoniata in numerosi scritti in cui l'autore ricorda come, sin da bambino, avesse trovato proprio nel teatrino uno dei giochi più affascinanti: «Da bambino, e ancor più da ragazzo, ho giocato molto con i burattini. Avevo avuto in regalo un tradizionale teatrino di marionette, ma io preferivo creare altri spazi: tirare una tenda, muovere dal di sotto le marionette come fossero burattini, avere un pubblico di compagni di gioco. Qualche aiutante, ma non troppi. C'era nelle vicinanze un sottoscala che aveva un finestrino aperto su un cortile. Quella fu la mia baracca, e il

finestrino il boccascena. Le storie, le inventavo da me [...]. Dovrei faticare un po' a ricostruire con esattezza di particolari quei lontani ricordi, ma ricordo bene l'emozione di quel gioco. Ho poi avuto altri teatrini. Altri ne ho regalati, in famiglia e fuori. Burattinaio sono stato molto dopo, per caso, e solo per qualche settimana, in tempo di guerra»<sup>1</sup>.

Anche nella celebre *Grammatica della fantasia*, pubblicata per la prima volta nel 1973 e divenuta ben presto una sorta di riferimento obbligato per coloro che lavorano con i bambini, Rodari parla più volte del teatro e della sua passione per questo mezzo espressivo: «Tre volte in vita mia sono stato burattinaio: da bambino, agendo in un sottoscala che aveva una finestrella fatta apposta per assumere il ruolo di boccascena; da maestro di scuola, per i miei scolari di un paesetto in riva al Lago Maggiore [...]; da uomo fatto, per qualche settimana, con un pubblico di contadini che mi regalavano uova e salsicce. Burattinaio, il più bel mestiere del mondo»<sup>2</sup>.

Buona parte dei testi che Rodari scrisse per il teatro erano pensati in funzione di allestimenti che avrebbero dovuto essere realizzati da bambini o da ragazzi e quindi concepiti da un lato con un linguaggio e una struttura drammaturgica per attori in erba, dall'altro scritti con un forte intendimento formativo e di aggregazione. Un primo catalogo delle numerosissime realizzazioni sceniche su testi di Rodari tentato nel 2006<sup>3</sup>, dimostra infatti che, tra le decine di allestimenti realizzati a partire dalla fine degli anni Sessanta, molti sono opera di alunni delle scuole elementari o medie.

Solo nel corso degli anni Settanta e Ottanta numerose compagnie professionali che si stavano specializzando nell'ambito del teatro ragazzi hanno messo in scena commedie di Rodari o, ancor meglio, realizzato spettacoli tratti dai lavori narrativi dell'autore piemontese. Lo stesso scrittore, a partire dalla fine degli anni Ses-

<sup>1</sup> G. RODARI, *Marionette in libertà*, in *Il mio teatro*, Pisa, Titivullus, 2006, p. 9. Il testo venne scritto da Rodari nel 1979, in occasione dell'allestimento dello spettacolo *Marionette in libertà* a cura della Compagnia Gruppo Agorà di Roma.

<sup>2</sup> RODARI, *Grammatica della fantasia*, op. cit., p. 1408.

<sup>3</sup> Cfr. *Il mio teatro*, op. cit. pp. 279-289.

santa, aveva posto mano ad alcuni testi drammatici per ragazzi la cui realizzazione doveva essere affidata ad attori adulti. Si tratta di *Re Mida*, presentato nel 1967 dallo Stabile di Torino; e *La storia di tutte le storie, fiaba teatrale in due tempi*, andata in scena a La Spezia nel 1977. Quest'ultima esperienza, in particolare, permise a Rodari di dare vita a un lavoro collettivo dove bambini e attori vennero coinvolti nella realizzazione dello spettacolo, in una sorta di percorso circolare in cui autore, attori e bambini dovevano partecipare alla creazione del testo e della messinscena. Una sorta di scambio alla pari ove le idee dei ragazzi venivano rielaborate per creare uno spettacolo che avrebbe restituito loro, sotto forma di rappresentazione, ciò che avevano ideato.

Nel contesto delle compagnie professionali specializzate nel teatro ragazzi, uno dei gruppi italiani che più a lungo si è dedicato, sin dalla sua fondazione, al repertorio per la gioventù, è stato senz'altro la Contrada – Teatro Stabile di Trieste. Fondata nel 1976, riconosciuta dal Ministero teatro stabile nel 1988, la Contrada ha sempre affiancato alla programmazione serale per il pubblico adulto stagioni teatrali diurne per gli spettatori più giovani. Una vera e propria "scuola dello spettatore", ideata sia con intenti educativi sia con la precisa volontà di formare il pubblico di domani. E non è un caso che Trieste sia divenuta una delle città italiane dove più precocemente si fa l'abbonamento a teatro.

L'attività della Contrada si inserisce, sin dalla sua fondazione, in quell'ampio movimento culturale, di ricerca e sperimentazione che prende avvio nel 1967 con il celebre Convegno di Ivrea, cui parteciparono alcuni tra i maggiori uomini del teatro italiano di allora<sup>4</sup>. Dedicato alla sperimentazione e intitolato "Convegno per un Nuovo Teatro", costituì un momento fondamentale per cercare di dare il via in Italia, in modo sistematico, alla ricerca teatrale, con lo studio di nuove tecniche e di nuovi linguaggi espressivi. Nel nostro Paese, curiosamente, quello del teatro ragazzi è stato forse uno degli ambiti in cui la ricerca e la sperimentazione hanno dato gli esiti migliori, anche

<sup>4</sup> Tra i partecipanti figurarono Carmelo Bene, Eugenio Barba, Dario Fo, Achille Mango, Antonio Calenda, Leo De Berardinis.

perché la povertà dei mezzi ha costituito la via migliore per stimolare la fantasia degli operatori.

La prima istituzione ad assegnare importanza alla programmazione per ragazzi fu il Teatro Stabile di Torino che, negli anni Settanta, creò un settore specifico affidandone la direzione a Franco Passatore<sup>5</sup>. La svolta avvenne però nel 1976 quando il Ministero, per la prima volta, riconobbe ufficialmente, tra le attività teatrali da sostenere, quelle destinate ai ragazzi. Da quel momento iniziarono a proliferare, anche in modo considerevole, le compagnie specializzate e l'attività conobbe un grande incremento soprattutto nel corso degli anni Ottanta.

Nascendo nel 1976 e avendo deciso di dedicarsi, dopo le prime esperienze, al teatro ragazzi, pure la Contrada divenne, a livello italiano, uno dei punti di riferimento per la nascita e lo sviluppo di questo particolare settore artistico. Sino alla data del suo insediamento al Teatro Cristallo<sup>6</sup> (1983), la compagnia triestina operò quasi esclusivamente nel settore ragazzi, acquisendo tra l'altro grande notorietà a livello nazionale sia per la messinscena di *Marcovaldo*, testo di Sergio Liberovici<sup>7</sup> tratto dall'omonimo romanzo di Italo Calvino, sia per l'organizzazione delle Rassegne "Teatro Ragazzi in piazza" a Muggia<sup>8</sup>. Soprattutto l'esperienza del *Marcovaldo*, di cui vennero tenute decine di repliche facendone uno degli spettacoli per ragazzi più visto nel nostro Paese, fu il mezzo attraverso il quale la giovane compagnia si consolidò e acquisì una specifica competenza nel teatro per la gioventù. E non fu casuale la scelta di un testo di Liberovici, musicista e cofondatore dello Stabile di Torino che, nel 1975, diede vita al settore

<sup>5</sup> Franco Passatore (Milano 1929-Torino 1919) attore e regista milanese, dopo aver lavorato al Piccolo Teatro con Strehler, si trasferisce a Torino dove inizia a interessarsi di animazione teatrale. La sua attività, svolta a diretto contatto con i bambini, ha mirato a incoraggiare la creatività dei più giovani attraverso la drammatizzazione.

<sup>6</sup> Ora Teatro Orazio Bobbio, dal nome di uno dei fondatori della Contrada.

<sup>7</sup> Sergio Liberovici (Torino 1930-1991) compositore ed etnomusicologo, è stato tra i fondatori del Teatro Stabile di Torino. Nel 1975 dà vita allo Stabile Ragazzi di Torino, rivolgendo così la sua creatività al mondo per l'infanzia per il quale compone anche alcune operine.

<sup>8</sup> Muggia è un piccolo centro alle porte di Trieste.

ragazzi del teatro torinese: una sorta di incontro tra esperienze parallele che rientravano in quel vasto movimento di ricerca e innovazione del quale le stesse esperienze di Rodari hanno costituito uno degli aspetti più qualificanti.

Il percorso della Contrada nell'ambito del teatro ragazzi coinvolse, in quegli anni, numerosi tra coloro che guardavano a questo particolare ambito come a un'occasione inedita per esplorare nuovi linguaggi e nuove tecniche. Tra loro spiccano i nomi di Emanuele Luzzati e Tonino Conte, fondatori nel 1975 del genovese Teatro della Tosse, di cui il gruppo triestino mise in scena alcuni testi quali *Un teatrino, due carabinieri tre pulcinella e uno spazzino* o *1, 2, 3... petto in fuori, avanti il pié*. E non vanno dimenticati, in questo ambito, anche i testi scritti dal regista Francesco Macedonio<sup>9</sup>, a lungo direttore artistico della Contrada, che rappresentano alcuni degli esempi migliori di una drammaturgia espressamente pensata per un pubblico di ragazzi: *La vecchia e la luna*, *Teatro per fisarmonica*, *Racconta tu che racconto anch'io*, *Bandiera*, *Scarabocchio*, *L'inverno del pettirosso*, *Dietro la cometa*, *E tutto per una rosa*, *La vigilia di Natale*, di cui il regista goriziano spesso curava anche la messinscena con raffinati allestimenti.

Nel contesto della programmazione per il pubblico più giovane, significativi sono stati, tra gli anni Settanta e gli anni Novanta, anche alcuni allestimenti di commedie tratte da testi di Gianni Rodari, proposte dalla Contrada all'interno dei suoi cartelloni di teatro ragazzi: *Marionette in libertà* (1978, 1985 e 2005), *C'era due volte il barone Lamberto* (1985) e *Favole in tasca* (1991 e 1992).

*Marionette in libertà* debutta alla Sala Auditorium di Trieste nel novembre del 1978 e viene riallestito sette anni più tardi, nel novembre del 1985, al Teatro Cristallo, all'interno di una delle prime stagioni per ragazzi presentate dalla Contrada; infine torna in scena,

<sup>9</sup> Francesco Macedonio (Idria 1927-Gorizia 2014) è stato regista e drammaturgo. Dopo essere stato regista di riferimento per il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, è stato cofondatore de La Contrada – Teatro Stabile di Trieste, di cui ha ricoperto a lungo il ruolo di direttore artistico. Ha scritto e diretto numerosi spettacoli per ragazzi.

in una nuova edizione, nel marzo del 2005<sup>10</sup>. La commedia è tratta dall'omonima storia in versi pubblicata nel 1974, in cui si racconta, nel corso di dodici brevi capitoli, la storia di tre marionette in fuga dal loro padrone. Stanchi di essere legati a un filo, annoiati di dover recitare sempre la medesima parte e soprattutto infastiditi di dover subire gli altalenanti umori del loro padrone – l'ubriacone Don Ferdinando Malvasia –, Arlecchino, Colombina e Pulcinella scappano dal teatro per andare alla conquista della loro libertà; nel corso dell'avventura i tre protagonisti conoscono personaggi insoliti e fanno esperienze diverse, secondo il più caratteristico stile del fantastico mondo rodariano.

Lo spettacolo allestito dalla Contrada venne proposto nella riduzione di Ugo Vicic<sup>11</sup> e fu diretto da Luisa Crismani<sup>12</sup>. *Marionette in libertà*, pur nascendo come racconto in versi, ha tuttavia una forte dimensione teatrale e non è un caso che la Contrada, sempre alla ricerca di testi validi da proporre al proprio giovane pubblico, ne abbia tentato con successo la messa in scena. La versione teatrale preparata da Ugo Vicic, divisa in due atti, ripercorre fedelmente la storia narrata da Rodari: i vari capitoli si trasformano in altrettanti episodi che vengono sceneggiati in prosa e all'interno dei quali sono inseriti alcuni numeri musicali, le cui parole riprendono alcuni passaggi del racconto originale.

In occasione dello spettacolo venne realizzato un dépliant in cui si potevano leggere alcune affermazioni di Gianni Rodari: «Ho scritto

<sup>10</sup> Lo spettacolo del 1978 era recitato da Ariella Reggio, Orazio Bobbio, Franco Bertan, Mario Cordova, Stefano Nicolao. Il riallestimento del 1985 da Maria Grazia Plos, Fulvio Falzarano, Romano Giagodi, Roberto Pagotto, Vittorio Ristagno. In entrambi i casi la regia era di Luisa Crismani, le scene di Renzo Milan, le coreografie di Ondina Ledo e le musiche di Livio Cecchelin. La versione del 2005 è stata diretta da Marzia Postogna e ha avuto quali interpreti gli allievi dell'Accademia Teatrale "Città di Trieste".

<sup>11</sup> Ugo Vicic è nato a Trieste dove ha studiato recitazione e dove ha iniziato a collaborare alla Rai in veste di attore e di autore. Si è occupato di animazione teatrale lavorando con i ragazzi delle scuole medie e superiori. Ha al suo attivo numerosi testi drammatici e lavori narrativi.

<sup>12</sup> Luisa Crismani (Trieste, 1948) regista teatrale nel campo della prosa, della lirica e dell'operetta, è autrice di testi drammatici e radiofonici, nonché di lavori narrativi e saggistici.

questa storia per mio divertimento personale, tanti anni fa, nei ritagli di tempo tra impegni più rilevanti. Per quel che vale, è dunque tra le più libere e disinteressate che io abbia scritto e non per caso è diventata, senza che io mi fossi proposto qualcosa del genere, una parabola della libertà. Il merito dev'essere dei suoi personaggi. Le maschere italiane non cesseranno tanto presto di essere dei miracolosi attori, disponibili per ogni genere di ruoli, per ogni sorta di avventure, per la satira come per la parodia, fino all'autoironia. [...] Stante che – come dice Geppetto a Pinocchio – “i casi sono tanti”, ecco ora darsi il caso che le mie marionette compiano il salto dal teatrino di Don Ferdinando Malvasia al teatro vero, da un mondo di sole parole a un mondo di figure in rilievo, gesti, azioni»<sup>13</sup>.

Dietro queste parole, che in qualche modo rievocano anche l'antica passione di Rodari per il teatro dei burattini, non è difficile scorgere l'intento formativo ed educativo della storia. Le marionette infatti, abbandonando il loro mondo, prendono coscienza di se stesse, si confrontano con una realtà nuova e soprattutto imparano che la libertà è un valore assoluto ma che richiede al tempo stesso responsabilità, capacità di autogoverno, abilità nel trattare con gli altri. Quando Arlecchino, Colombina e Pulcinella ritrovati dal loro padrone dovranno, seppure a malincuore, fare ritorno al teatrino, dimostreranno di aver acquisito una nuova coscienza non solo della vita ma anche del loro ruolo teatrale.

Lo spettacolo realizzato dalla regista Luisa Crismani<sup>14</sup> collocava al centro della scena un vecchio teatrino di marionette dal cui palcoscenico prendeva vita una rappresentazione in cui si alternavano momenti recitati a brani musicali e numeri ballati. La storia procedeva attraverso un susseguirsi di situazioni farsesche che evocavano da un lato gli antichi rituali della commedia dell'arte, dall'altro i modi più graffianti del moderno cabaret. Al di là dell'apologo sulla libertà, lo spettacolo voleva anche proporre una riflessione sul ruolo di un teatro che, proprio in quegli anni, stava conoscendo una profonda trasformazione, tramite la ricerca di linguaggi innovativi e soprattutto attraverso la presa di coscienza che era necessario pensare a una specifica

<sup>13</sup> Dal dépliant dello spettacolo.

<sup>14</sup> Dello spettacolo è stata realizzata anche una versione televisiva.

drammaturgia per i ragazzi, altrettanto solida e qualificata di quella rivolta al pubblico adulto.

Più complesso e articolato il lavoro compiuto attorno a *C'era due volte il barone Lamberto*, spettacolo andato in scena per la prima volta al Teatro Cristallo nel gennaio del 1985<sup>15</sup>. Si tratta questa volta della riduzione e adattamento di un lavoro nato come romanzo per ragazzi e pubblicato da Einaudi nel 1978. Come ebbe a testimoniare lo stesso Rodari, la storia di *C'era due volte il barone Lamberto ovvero i misteri dell'isola di San Giulio* nasceva «dopo averla raccontata a voce decine e decine di volte ad altrettante scolaresche, delle elementari e delle medie, da un capo all'altro della penisola. Ogni volta ricevevo critiche, suggerimenti, proposte. Ogni volta arricchivo la storia di nuovi episodi, vi scoprivo nuovi significati, scoprivo anche nuovi problemi (fantastici) da risolvere»<sup>16</sup>.

La storia, irreal e imprevedibile come tutte quelle narrate da Rodari, si svolge sul lago di Orta, nella cui isola di San Giulio abita, in un nobile castello, l'ultranovantenne barone Lamberto. Ricchissimo, proprietario di numerose banche sparse in tutto il mondo, egli ha preso a servizio sei dipendenti i quali hanno il compito di pronunciare incessantemente il suo nome: un santone arabo ha infatti detto a Lamberto che «l'uomo il cui nome è pronunciato resta in vita»<sup>17</sup>. In questo modo il malandato barone improvvisamente ringiovanisce e sembra addirittura aver esorcizzato la morte stessa. Nonostante tutto, caso impreveduto, a un certo punto della storia Lamberto muore davvero; al suo funerale una immane folla commossa pronuncia incessantemente il suo nome, tanto è vero che il protagonista non solo torna in vita, ma addirittura regredisce nell'età a tal punto da divenire un bambino. «Il barone Lamberto – disse Rodari – è nato diversi anni fa, in un appunto a margine di un libro sulla religione dell'Antico Egitto. [...] Nel racconto vi sono allusioni a questioni del

<sup>15</sup> Ne sono interpreti Giorgio Amodeo, Fulvio Falzarano, Romano Giagodi, Francesco Iacono, Carlo Moser, Maria Grazia Plos. Regia di Luisa Crismani; scene di Ugo Pierrì; coreografie di Ondina Ledo; musiche di Nino Rota.

<sup>16</sup> G. RODARI, *Opere* a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Meridiani Mondadori, 2020, p. 1700.

<sup>17</sup> Ivi, p. 1212.

nostro mondo e del nostro tempo: alcune scoperte, alcune nascoste, sepolte in profondità sotto le parole. Chi avrà voglia di scavare un po', le troverà senza sudare. [...] chi non ha voglia di significati nascosti è libero di trascurarli e non perde nulla: secondo me la storia sta tutta quanta nelle parole visibili e nei loro nessi»<sup>18</sup>.

Costruita in modo tradizionale, la storia del barone Lamberto – il cui titolo sembra fare ironicamente il verso al celebre incipit di tutte le fiabe "c'era una volta" – è una sorta di metafora della vita che sempre si rinnova e che riesce a sorprendere anche quando le tutte le speranze sembrano perse. «Si tratta – disse ancora l'autore – di una favola aperta, senza moralità, adattabile a molte situazioni. Una favola come un fiore senza radici, che può fermarsi e mettere radici dove vuole»<sup>19</sup>.

Forse è proprio condividendo tale affermazione che la regista Luisa Crismani si è avvicinata, nel 1985, a questo romanzo di Rodari per trasformarlo in un testo teatrale, cogliendo quell'aspetto di adattabilità e predisposizione al mutamento che consente alla favola del barone Lamberto, appunto, di "mettere radici dove vuole". Il testo drammatico che ne è sortito attinge ampiamente ai numerosi dialoghi che si trovano nel racconto originale e che il più delle volte vengono riproposti quasi integralmente. A legare le varie situazioni interviene la voce di un narratore che consente di trovare quel necessario elemento di continuità drammaturgica utile al funzionamento dello spettacolo teatrale. Eppure nella riduzione della Crismani non manca nulla: il progressivo ringiovanimento del barone, il fedele maggiordomo Anselmo, le perfide trame dell'avidio nipote Ottavio, l'arrivo dei banditi e quello dei direttori delle numerose banche di cui è proprietario Lamberto, sino al suo imprevisto eccessivo ringiovanimento che lo trasforma in un bambino.

Dal momento che si trattava di uno spettacolo desunto da un testo di Rodari, il *Barone Lamberto* non rinunciava all'aspetto pedagogico proponendo alcune riflessioni, oltre che sull'eterna lotta tra buoni e cattivi, anche su taluni aspetti solo apparentemente secondari, quali la solitudine degli anziani, l'astuzia dei ricchi banchieri, l'ingenuità di coloro che, viceversa, sono poveri e quindi non hanno sufficienti armi

<sup>18</sup> Ivi, p. 1700.

<sup>19</sup> Ivi, p. 1702.

con cui difendersi dai potenti. Tutto questo attraverso il mezzo della fantasia che per Rodari diviene il metodo più efficace per indagare i misteri della nostra vita e proporre una possibile soluzione a molti problemi. La critica sullo spettacolo si esprime in modo positivo: «Molto appropriata la riduzione teatrale di Luisa Crismani che del romanzo di Rodari lascia intatta la freschezza e la trama dalle movenze di giallo, grazie a una rigorosa scelta del linguaggio e a dialoghi vivaci e incisivi. [...] *C'era due volte il barone Lamberto* è uno spettacolo avvincente, agile, grazie alle molte gags e trovate comiche, ai simpatici balletti dove non mancano i momenti di poesia. C'è un po' di tutto, in una sorta di grande gioco a incastri della fantasia applicata, come voleva Rodari nella sua *Grammatica*»<sup>20</sup>.

Qualche anno più tardi la Contrada torna a Rodari, mettendone in scena un adattamento teatrale tratto da uno dei libri più celebri del narratore piemontese, *Favole al telefono*. Lo spettacolo, proposto all'interno di un progetto di lavoro ideato in occasione del decennale della scomparsa del narratore, si intitolava *Favole in tasca* ed era frutto di un adattamento scritto a quattro mani da Giorgio Amodeo<sup>21</sup> e Luisa Crismani. Il debutto avviene al Teatro Cristallo nel maggio del 1991, nell'ambito della Stagione di Teatro Ragazzi, al termine di un percorso laboratoriale dedicato agli insegnanti e agli alunni della scuola primaria.

*Favole al telefono* fu pubblicato per la prima volta da Einaudi nel 1962 e, in seguito, ne vennero fatte numerose ristampe, alcune delle quali postume. Come ebbe modo di spiegare lo stesso Rodari nella *Nota introduttiva* preparata per l'edizione del 1972, il volume contiene una serie di brevi storie «nate dallo scontro occasionale di due parole, storie costruite per ricalco, o per rovesciamento, di altre storie, storie per giocare, storie nate da errori di ortografia o di dattilografia, invenzioni travestite da ricordi, ricordi travestiti da inven-

<sup>20</sup> V. VALENTE, *Fate dire il vostro nome e non morirete mai*, in "Il Piccolo", 8 gennaio 1985.

<sup>21</sup> Giorgio Amodeo (Trieste, 1960) regista, attore e autore teatrale, ha a lungo diretto il settore del Teatro ragazzi della Contrada. Ha insegnato Teatro d'animazione all'Università di Trieste e tiene corsi di formazione e seminari teatrali presso istituti pubblici e privati.

zioni, apologhi, giochi verbali, spunti per romanzi di fantascienza presentati come fiabe, idee per filastrocche non scritte, dialoghi tra proverbi, raccontini che lasciano indovinare le letture di psicanalisi, o di etnografia, da cui sono state suggerite»<sup>22</sup>. Insomma, come ricordava lo stesso autore, una sorta di libro-manuale che genitori e nonni avrebbero potuto utilizzare per inventare, a loro volta, altre storie. La cornice che lega i quasi settanta brevissimi racconti è costituita dalla storia del ragioniere Bianchi, rappresentante di commercio, che «... sei giorni su sette girava l'Italia intera, a Est a Ovest a Sud a Nord e in mezzo, vendendo medicinali»<sup>23</sup>. Tornava a casa solo la domenica per ripartire al lunedì: ogni volta, prima di salutarlo, la sua bambina chiedeva di essere chiamata al telefono per farsi raccontare una storia. «Così, ogni sera, dovunque si trovasse, alle nove in punto il ragioniere Bianchi chiamava al telefono Varese e raccontava una storia alla sua bambina»<sup>24</sup>. Storie necessariamente molto brevi perché breve era la durata della telefonata. Ma anche perché, come ricordò Rodari nell'ultima intervista concessa prima della sua scomparsa, «me le aveva chieste il "Corriere dei Piccoli" per uno spazio piccolo e dovevano essere corte»<sup>25</sup>.

Lo spettacolo ideato da Amodeo e Crismani per la Contrada naturalmente non poteva portare sul palcoscenico tutte le settanta favole, sia perché il materiale narrativo contenuto nella raccolta è eccessivamente ricco in rapporto alla durata media di uno spettacolo per ragazzi, sia perché le molteplici ambientazioni e gli altrettanto numerosi personaggi difficilmente avrebbero potuto trovare posto sul palcoscenico. *Favole in tasca* è quindi costruito attraverso un assemblaggio che seleziona alcune favole della raccolta, ma anche materiali provenienti da altri lavori rodariani.

A differenza del racconto originale, dove il ragioniere Bianchi compare di sfuggita solamente nella nota introduttiva che serve a creare

<sup>22</sup> RODARI, *Opere*, op. cit., p. 1686.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 563.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 1687. Originariamente pubblicata in "Otto/Novecento", 1981 a cura di G. Barzanò, *I "Giocattoli magici" di Rodari: ultima intervista con lo scrittore*.

la cornice della raccolta e a dare una motivazione alle storie in essa contenute, nel testo drammatico il curioso rappresentante di medicinali diviene il protagonista. In evidente difficoltà nel trovare ogni sera una nuova storia da raccontare alla sua bambina, il ragioniere ottiene insperato aiuto da un personaggio inventato dagli autori del testo drammatico: un capriccioso Pierrot, la cui presenza sulla scena evoca i divertenti personaggi di *Marionette in libertà* ed entra armonicamente in sintonia con lo spirito rodariano. La maschera, sfoggiando tutta la sua parlantina e la sua inventiva, trascina in funamboliche avventure il ragioniere Bianchi il quale, volente o nolente, è costretto a partecipare a un gioco scenico nel corso del quale vengono sceneggiate alcune favole della raccolta. In uno spazio anonimo che – come avvisa la didascalia – potrebbe rappresentare una stanza d'albergo o qualsiasi altro luogo simile, rivivono dunque una serie di racconti rodariani non tutti necessariamente tratti da *Favole al telefono*, come ad esempio *Il tamburino magico* o la storia di Pallì e Pallà. Appartengono viceversa alla raccolta favole quali *A sbagliare le storie*, *L'omino di niente*, *Il semaforo blu* o *La guerra delle campane*, tutte raccontate attraverso un dialogo tra i due protagonisti i quali, spesso utilizzando pochi e semplici oggetti di attrezzeria, fanno rivivere sulla scena, di volta in volta, le situazioni e i personaggi dei racconti rodariani. Alla fine dello spettacolo, l'inaridita vena inventiva del ragioniere Bianchi acquista nuova linfa grazie a Pierrot che «gli sprigiona nuove, inesauribili fantasie, che placheranno l'ansia del ragioniere e renderanno felice la bambina di Varese»<sup>26</sup>.

L'esperienza di Rodari nell'ambito teatrale ha lasciato un segno importante in un settore che, ultimamente, sembra aver affievolito la propria presenza sui palcoscenici professionali. Molte compagnie attive negli anni Settanta – Ottanta hanno infatti cessato la loro attività oppure hanno deciso di dedicarsi ad altri progetti, lasciando libero uno spazio che non è sempre facile da colmare. Rimane tuttavia l'eredità di Gianni Rodari, i cui libri si continuano a pubblicare e a leggere, e le cui opere continuano a essere da stimolo per tutti coloro che, in ambito pedagogico, credono ancora nel valore educa-

<sup>26</sup> G. POLACCO, *Gianni Rodari e il ragioniere Bianchi: uno spettacolo, una mostra*, in "Il Piccolo", 23 maggio 1991.

tivo e formativo del teatro. Non a caso, una delle affermazioni più significative di Rodari a tale proposito, rimane quella contenuta nel saggio *Come nacque un testo teatrale*, posto in appendice al volume postumo *Gli esami di Arlecchino*: «Ho sempre creduto che, se avessimo in cento città italiane cento teatri per bambini, tante discussioni teoriche sarebbero superate di colpo, nell'interesse dei bambini e del teatro»<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> G. RODARI, *Come nacque un testo teatrale*, in *Gli esami di Arlecchino. Teatro per ragazzi*, Torino, Einaudi, 1987, p. 175.