

**LENNART HELLSING E GIANNI RODARI:  
LETTERATURA PER L'INFANZIA TRA SVEZIA E ITALIA  
NEL SECONDO NOVECENTO**

**Davide Finco**

*Children's literature has experienced a decisive development in the twentieth century, when it has often given the impression (in some cases the proof) of having overcome the traditional inferiority complex towards adult literature. This result was certainly due both to new pedagogical attitudes (which have more and more acknowledged children's real needs as persons) and to the persuasive and courageous work of writers who have reflected on the conditions of this literature and on the possible (and legitimate) aims that it should achieve. In this field, two writers emerged in Sweden and Italy in the late twentieth century: Lennart Hellsing (b. 1919) and Gianni Rodari (1920-1980). This paper highlights the similarities in thought, in literary practice and even in some details of the research of these two important authors, who are popular in their countries and whose work presents numerous parallels. From the concept of words as toys to the idea of imagination as a tool to investigate the world and assert one's identity, from the mistake as an alternative way of experience to the creation of surreal worlds to reflect on the difference between things, from the trust in literature as a means to educate children to peace to the conviction that writers must cultivate in children the joy of living in accordance with the present moment, there are many elements and attitudes that unify the vision and the work of Hellsing and Rodari.*

Nella seconda metà del ventesimo secolo l'evoluzione della letteratura per bambini e ragazzi in Europa è stata caratterizzata da elementi fortemente innovativi grazie al contributo di scrittori, studiosi ed editori particolarmente disponibili alla sperimentazione. In alcuni casi è stata decisiva l'opera sia letteraria sia critica degli stessi autori, mossi dall'intento di difendere la dignità di questa letteratura e di mostrarne le potenzialità, cercando soprattutto di adottare lo sguardo dei giovani lettori ai quali essi si rivolgevano. Sotto questi aspetti hanno svolto un ruolo determinante, in Svezia e in Italia rispettivamente, Lennart Hellsing e Gianni Rodari: obiettivo di questo scritto è individuare le profonde affinità (assieme a qualche differenza) nel

pensiero e nell'opera di questi autori tra loro contemporanei ma attivi in realtà culturali e tradizioni letterarie differenti.

Nonostante non goda della stessa fama internazionale di Astrid Lindgren, in Svezia Lennart Hellsing (n. 1919) viene considerato tanto dalla critica quanto dai lettori l'altro 'gigante' della letteratura svedese per l'infanzia. La sua importanza è dovuta sia al contributo innovativo delle sue opere (nei contenuti e soprattutto nello stile) sia al suo impegno come teorico e come sostenitore della necessità che la letteratura per l'infanzia sia oggetto di studi specifici. Hellsing appartiene alla generazione dei *fyrtilister*, ossia di coloro che – come la stessa Astrid Lindgren (1907-2002) e Tove Jansson (1914-2001), per rimanere nell'ambito degli autori per l'infanzia di lingua svedese più noti – hanno debuttato negli anni Quaranta (*fyrtilaet*) del Novecento, un decennio d'oro per la Svezia sotto questo aspetto:<sup>1</sup> la sua prima opera, una raccolta di filastrocche per bambini, risale infatti al 1945 e si intitola *Katten blåser i silverhorn* ("Il gatto soffia nel corno d'argento"). La scelta del genere non è casuale: fin dall'inizio lo scrittore ha deciso di rivolgersi al pubblico dei più piccoli, una decisione ribadita con orgoglio e consapevolezza in numerose interviste. Questa scelta assume i tratti di una presa di posizione quando egli dichiara di volersi rivolgere ai piccoli perché sono gli unici che veramente potranno cambiare le cose: in Hellsing la spensieratezza di una letteratura pensata per il divertimento dei bambini convive pertanto con l'intento 'politico' di contribuire a formare gli adulti di domani coltivando nei piccoli un atteggiamento fiducioso e intraprendente. In questa sua scelta possiamo riscontrare un primo elemento di affinità (che potremmo definire il nostro punto di partenza) con la produzione di Gianni Rodari (1920-1980), le cui celebri filastrocche sono destinate – nonostante la serietà di alcuni argomenti trattati – principalmente ai bambini più piccoli: non a caso la sua lettura è stata a lungo adottata nelle nostre scuole elementari. Egli del resto era dell'opinione che solo ai bambini andasse destinata una letteratura specifica, mentre gli adolescenti erano pronti a muoversi nel territorio della letteratura adulta.<sup>2</sup>

Alla fine del decennio del suo debutto Hellsing divenne popolare con le raccolte *Nyfiken i en strut* ("Curioso per un cono",

1947)<sup>3</sup> e *Summa Summarum*<sup>4</sup> (1950), mentre nel 1952 il suo *Krakel Spektakel och Kusin Vitamin* (“Krakel Spektakel e Cugino Vitamina”)<sup>5</sup> inaugurò la collaborazione con l’illustratore Poul Ströyer. Quest’ultima opera diede inizio a una serie che nel 1959 culminò in *Krakel Spektakel-boken* (“Il libro di Krakel Spektakel”), nel quale accanto ai versi troviamo storie fantastiche e racconti. In generale l’attività di Hellsing è stata caratterizzata dalla collaborazione con diversi artisti, tradottasi spesso in lunghi sodalizi e determinata non solo dall’esigenza che i libri per bambini siano illustrati, ma anche e soprattutto dalla visione della letteratura per l’infanzia come fenomeno inserito nel contesto più ampio dell’arte: Hellsing in effetti pone al centro della propria indagine la capacità delle differenti espressioni artistiche (musica, disegno, letteratura) di stimolare i sensi dei lettori.<sup>6</sup> Egli ha sintetizzato la sua posizione definendo il libro per l’infanzia un *leksakslåda* (“baule dei giocattoli”), a indicare la ricchezza degli strumenti che vi sono raccolti. Questa qualità, a suo giudizio caratterizzante, è strettamente legata al modo in cui i bambini fanno esperienza del mondo.

Bambokens uppgift när det gäller de lägre åldrarna är bland annat också att ge barnen ett material av ord, begrepp, klanger och rytmer att arbeta vidare med. Det finns bara ett sätt att lära sig något och utvecklas – och det är genom lek och arbete pröva saker och ting – plocka isär saker och begrepp och sätta ihop dem igen till nya konstruktioner. Det gäller bilmotorer såväl som mer abstrakta ting, tankegångar och språkliga konstruktioner, och det kallas visst “skapande verksamhet” – ett modeord från trettioalet.<sup>7</sup>

Il gusto per il gioco di parole, che non risulta fine a se stesso ma è funzionale all’esperienza del bambino, e la considerazione della parola come giocattolo ci portano a individuare una seconda affinità del lavoro di Hellsing con quello di Rodari.<sup>8</sup> Lo scrittore italiano ha espresso sistematicamente le sue posizioni in *Grammatica della fantasia* (1973), un testo sul quale torneremo; ma l’esempio letterario forse più chiaro del suo lavoro sulla parola è il *Libro degli errori* (1964), nel quale l’autore crea situazioni surreali e divertenti genera-

## Davide Finco

te da errori d'ortografia, rendendo in tal modo le parole davvero 'concrete' come giocattoli. A titolo di esempio possiamo considerare la filastrocca *Il museo degli errori*:

Signori e signore, / venite a visitare / il museo degli errori, / delle  
perle più rare. // Osservate da questa parte / lo strano animale  
*gato*: / ha tre zampe, un solo baffo / e dai topi viene cacciato. //  
Nel secondo reparto / c'è l'*ago* Maggiore: / provate a fare un tuffo,  
/ sentirete che bruciore. // Ora tenete il fiato: / l'eterna  
"roma" vedremo / tornata piccola piccola / come ai tempi di Romolo  
e Remo. // Per colpa di una minuscola / la storia gira  
all'indietro: / Questa "roma" ci sta tutta / sotto la cupola di San  
Pietro. (Rodari, *Errori* 50)

Componenti di questo tipo testimoniano un lavoro di ricerca: oltre a segnalare ai bambini in maniera insolita l'importanza della grafia corretta di una parola, Rodari illustra molto efficacemente il potenziale creativo dell'errore, mostrando ai piccoli (ma anche ai grandi) che la deviazione dalla norma non va semplicemente condannata, ma apprezzata come modalità dell'esperienza, in particolare da bambini. Così scrive infatti Rodari nella prefazione al libro:

Gli errori sono necessari, utili come il pane e spesso anche belli: per esempio, la torre di Pisa. Questo libro è pieno di errori, e non solo di ortografia [...]. Non tutti sono errori infantili, e questo risponde assolutamente al vero: il mondo sarebbe bellissimo, se ci fossero solo i bambini a sbagliare. Tra noi padri possiamo dircelo. Ma non è male che anche i ragazzi lo sappiano.<sup>9</sup>

Come aveva sostenuto lo stesso Hellsing, è in questo modo – agendo sulle parole così come sugli oggetti – che si esprime l'intelligenza creativa tipica dell'essere umano, troppo spesso soffocata nel corso del processo educativo. Ispirato dal gusto per il gioco di parole, per il termine che rimanga impresso nella mente dei bambini e per i vocaboli che come giocattoli li accompagnino nell'esplorazione del mondo, Hellsing ha rinnovato il panorama della letteratura per l'infanzia svedese, introducendo versi giocosi e fortemente ritmici d'ispirazione popolare o con riferimento alle cantilene *nonsense* in-

glesì, da lui peraltro anche tradotte. Il suo obiettivo, anzi, la sua pratica costante è quella di usare la lingua al limite delle potenzialità espressive, cercando di valorizzarne il ritmo, il suono e il potere evocativo. Uno dei migliori esempi in tal senso è il volume *Sjörövarbok* (“Il libro dei pirati”, 1965), ma tutte le opere fin qui citate testimoniano questa ricerca di associazioni curiose, bizzarre e irriverenti, nate spesso dalla commistione di elementi realistici e fantastici, come osserviamo negli esempi seguenti, tratti da *Här dansar Herr Gurka* (“Qui balla il Signor Cetriolo”, 1977):

1. Här dansar Herr Gurka / både vals och mazurka / grön är Herr Gurka / grön är hans bror / båda har strumpor / ingen har skor.

2. Den siste mohikanen / är ännu inte död / han rider på fasanen / och äter wienerbröd. / Hela hanses månadslön / den går åt till wienerbrön – äkta danska wienerbrön / bakade på Lidingön.

3. Där uppe i gardenerna / där hänger apelsinerna. / Gorillorna med brillorna / de plockar säcken full. // Piraterna, soldaterna / de äter upp tomaterna / och duvorna tar druvorna / och lägger i en korg. / Men grevarna, baronerna / de plockar ner citronerna. / Och handlarna / tar mandlarna / och sen är inget kvar.<sup>10</sup>

Anche in questo caso è possibile accostare la ricerca di Hellsing a quella di Rodari e per evidenziarne gli elementi comuni ci riferiamo questa volta al pensiero critico dello scrittore italiano, espresso nella citata raccolta di brevi saggi *Grammatica della fantasia* (ispirati dall’esperienza dello scrittore presso una scuola di Reggio Emilia, dove egli poté collaborare con allievi e insegnanti). Nel primo contributo Rodari illustra con un efficace paragone la sua considerazione della parola e il modo in cui essa verrà usata in questo ‘manuale’ per inventare storie:

Io spero che il libretto possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l’immaginazione abbia il suo posto nell’educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola [...]. Non diversamente [da un sasso nello stagno] una parola, gettata nella mente

a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie di infinite reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio [...]. (Rodari, *Grammatica* 6-7)

Tra i numerosi procedimenti spiegati nel libro, l'autore rileva le potenzialità del "binomio fantastico", da lui teorizzato in uno dei saggi; si tratta della possibilità di far nascere una storia dall'accostamento di due parole, le quali possono mettere in moto l'immaginazione:<sup>11</sup> "Occorre una certa distanza tra le due parole, occorre che l'una sia sufficientemente estranea all'altra, e il loro accostamento discretamente insolito, perché l'immaginazione sia costretta a mettersi in moto per istituire tra loro una parentela, per costruire un insieme (fantastico) in cui i due elementi estranei possano convivere" (*ibid.* 18). Alla luce degli esempi proposti, riteniamo che un metodo simile – sebbene non così compiutamente teorizzato – abbia ispirato la tecnica compositiva di Hellsing, nel tentativo di valorizzare le risorse fantastiche dei bambini: potremmo infatti considerare in questa prospettiva l'accostamento di elementi quali "cetriolo e mazurca", "mohicano e pane dolce" o "pirati e pomodori", solo per fare alcuni esempi.

Oltre al gioco di parole Hellsing si diverte a far riflettere i piccoli lettori costruendo mondi surreali, nei quali gli oggetti quotidiani sono umanizzati: nel 1975 egli dedica a esempio un volume alle banane (*Bananbok*), che le illustrazioni rappresentano impegnate in azioni quotidiane, come leggere il giornale, fare colazione o giocare, ma che i versi descrivono come esseri del tutto diversi da noi proprio per la loro assenza di mani, braccia, gambe e via dicendo. La società delle banane viene così presentata, bonariamente, nelle sue peculiarità, in un gioco che porta il bambino (ma in realtà anche l'adulto) a riflettere sulle differenze tra le cose: un'attività d'importanza fondamentale per la convivenza. Il gusto per l'umanizzazione degli esseri vegetali appartiene anche a Gianni Rodari, che a esempio nel suo primo successo, *Il romanzo di Cipollino* (1951)<sup>12</sup>, mette in scena una società di ortaggi che vive una vita umana, con i suoi scontri e le sue tensioni. Dobbiamo

tuttavia rilevare in questo caso un paio di differenze: in primo luogo la rappresentazione di Hellsing è molto meno conflittuale, perché il suo scopo principale è quello di far divertire il lettore; in secondo luogo nel libro di Rodari l'uso degli elementi vegetali è un espediente per parlare della realtà e delle sue contraddizioni (in particolare delle ingiustizie), dunque un mascheramento della società umana, mentre Hellsing sottolinea la diversità delle figure da lui create rispetto agli esseri umani e, anzi, qui come altrove, coglie nella peculiarità dei personaggi e nelle loro diversità un elemento di interesse. Più in generale – come del resto abbiamo visto nei versi dedicati al signor Cetriolo – la rappresentazione di Hellsing si mantiene spesso in bilico tra l'umano e il vegetale e da questa posizione intermedia scaturisce l'aspetto surreale delle sue opere.

Un elemento comune ai due autori è in ogni caso la capacità di trattare questioni importanti, anche esistenziali, nelle forme di un linguaggio giocoso, apparentemente leggero.<sup>13</sup> Nella produzione letteraria dello scrittore svedese osserviamo in generale il passaggio da una letteratura più semplice e diretta ai bambini piccoli a una più sofisticata, allusiva, filosofica: oltre a essere un naturale sviluppo della sua arte, questo cambiamento rispecchia l'evoluzione della letteratura per l'infanzia, in cui i confini tra le categorie dei lettori in base all'età si sono resi più labili (Nilsson 41). Tra i diversi aspetti che potrebbero essere richiamati, fin dagli esordi Hellsing ha tenuto in grande considerazione il ruolo dell'educazione in generale e della letteratura per l'infanzia in particolare come strumento di pace e questo atteggiamento ci permette di stabilire un ulteriore parallelo con l'opera e le posizioni di Gianni Rodari. Il pensiero di Hellsing si colloca nella tradizione inaugurata da Ellen Key (1849-1926) all'inizio del secolo e ripresa nelle opinioni di Alexander Sutherland Neill (1893-1973) negli anni Trenta. Da questo punto di vista fu fondamentale per Hellsing l'incontro con i pedagogisti danesi:

En ny syn på barn och uppfostran, det nya seklet skulle bli "barnets århundrade", lanserades av Ellen Key vid sekelskiftet 1900. Auktoritär uppfostran börjar luckras upp. Genom Summerhillpedagogen A. S. Neill får vi ett modeord, "problembarn" och en ny syn på barns självhävelsebehov.

## Davide Finco

Aktivitetspedagogiska idéer, som länge diskuteras i USA, ingår också i svensk debatt under 1930-talet och efter andra världskriget. Med rätt uppfostran, t ex genom goda barnböcker, skall man utveckla barnen så att de kan lägga grunden för en fredligare värld. Tanken är: ”den som läser, skjuter inte”. Hellsing säger: ”Vi trodde det var en uppfostringssak att det inte blev ett nytt krig”. Hans ambition är alltså att förändra världen. Det skall ske på många fronter: konst, musik, drama, barnlitteratur, grammofoonskivor, barnboksveckor och festivaler [...]. En grupp samtida danska pedagoger, författare och tecknare, Jens Sigsgaard, Grete Janus Nielsen, Egon Mathiesen och Arne Ungermann, övade ett starkt inflytande på Hellsings pedagogiska idéer och tidiga författarskap. Med hjälp av ramsor, rytm och rörelser ville de aktivera barns skapande krafter, utveckla deras språk och iakttagelseförmåga. Tidigt tillägnar sig Hellsing mycken barnkunskap genom arbete ute på fältet [...] leker, läser ramsor och studerar barnens reaktioner [...].<sup>14</sup>

Anche il pacifismo di Rodari, il quale – a volerlo inquadrare a sua volta in una tradizione pedagogica – riprende in ciò il pensiero e la pratica della pedagogista Maria Montessori, è espresso chiaramente fin dagli esordi, come testimonia questa filastrocca del 1956, ulteriore buon esempio di un tema importante svolto in un tono leggero:

Filastrocca un po' burlona / per divertire qualunque persona: / se la salita fosse in discesa, / se la montagna stesse distesa, / se tutte le scale andassero in giù, / se i fiumi corressero all'insù, / se tutti i giorni fosse festa, / se fosse zucchero la tempesta, / se sulle piante crescesse il pane, / come le pesche e le banane, / se mi facessero il monumento... / io non sarei ancora contento. / Voglio prima veder sprofondare / tutte le armi in fondo al mare.<sup>15</sup>

In entrambi gli scrittori la base per il pacifismo è costituita dalla partecipazione del bambino al mondo che lo circonda e dallo sviluppo di un senso di fiducia e di gioia di vivere. Questi aspetti per i due autori sono intimamente connessi tra loro e verranno ora esaminati. Hellsing individua un carattere pedagogico insito in ogni forma d'arte e legato alla capacità di ogni autentica espressione artistica di



mostrarci non solo nuove possibilità per realizzarci come individui e come esseri sociali, ma anche nuovi modi di sperimentare la gioia di vivere. Questo è un compito che più volte l'autore riconosce e, anzi, auspica, per la letteratura per l'infanzia, poiché i bambini hanno bisogno di avere fiducia nella vita e l'arte rappresenta in questo senso uno strumento formidabile:

Konsten är alltid handling och därför alltid optimistisk [...] den fullständiga pessimismen är oförmögen till handling och kan därför inte skapa någon konst. Där ingenting finns att sträva efter och ingenting att tillägga – där härskar död och tystnad.<sup>16</sup>

Trasmettere questo “sentimento per la vita” (*livskänslan*) era stato e sarà l'obiettivo principale dell'attività letteraria di Hellsing, per il quale l'esperienza della lettura (e dell'ascolto) deve stimolare la vitalità dei bambini e far loro intuire la grandezza e la varietà dell'esistenza oltre i doveri e le limitazioni che vengono loro quotidianamente imposti dagli adulti. Non si tratta dunque di un'educazione alla responsabilità in senso tradizionale, ossia di una preparazione al mondo, ai compiti e ai valori degli adulti, ma piuttosto di una educazione alla consapevolezza di essere partecipi del mondo fin da piccoli e di poterne apprezzare i suoni, i colori, le circostanze. Se l'arte è attiva, se esprime azione e tensione verso un obiettivo, ciò risulta ancor più vero per l'arte rivolta ai bambini, che hanno ancora una vaga idea della bellezza e della varietà del mondo reale, da loro ancora poco conosciute, ma nello stesso tempo dispongono di una potente immaginazione per colmare le lacune della loro esperienza e per giocare con la realtà, imparando così a vivere.<sup>17</sup>

Egli è consapevole del fatto che qualsiasi libro – anche e soprattutto quello per l'infanzia – nasce dall'intenzione dell'autore di voler incidere sul lettore, ma questa dinamica non dovrebbe far dimenticare l'obiettivo principale: “Vårt mål är inte att skapa goda böcker och få barnen att läsa dem. Vårt mål är att, med böckerna som hjälpmedel, aktivera barnens skapande krafter och att lära dem utvinna glädje ur sin tillvaro.”<sup>18</sup> Il libro viene dunque messo al servizio della creatività e del bisogno di gioia dei piccoli lettori,

perché questo e non altro dovrebbe attirarli: sono i libri a dover cercare i bambini ancora prima che avvenga il contrario.<sup>19</sup>

Questa posizione ci riporta a Gianni Rodari, il quale sostiene la necessità che il bambino attraverso la letteratura acquisisca una visione ottimistica della vita, ossia cominci a coltivare la fiducia nel futuro, come esprime nella seguente riflessione:

Il gioco [letterario] rende immensamente di più se ce ne serviamo per mettere il bambino in situazioni piacevoli, per fargli compiere imprese memorabili, per presentargli un futuro di soddisfazioni e compensi [...]. So bene che il futuro non sarà quasi mai bello come una fiaba. Ma non è questo che conta. Intanto, bisogna che il bambino faccia provvista di ottimismo e di fiducia, per sfidare la vita. E poi, non trascuriamo il valore educativo dell'utopia. (Rodari, *Grammatica* 17)

Egli deve purtroppo constatare come nella nostra società questa impostazione sia trascurata, in modo particolare nel processo di apprendimento, quello che maggiormente impegna proprio i bambini. Per questo Rodari avverte ancor più il ruolo compensativo della propria letteratura rispetto all'esperienza quotidiana dei suoi piccoli lettori:

Il pensiero e l'opera di Rodari si fondano perciò sulla ricerca di quanto più diverta l'infanzia, riconoscendone nel contempo la maggiore utilità in campo educativo. "Vale la pena che un bambino impari piangendo quello che può imparare ridendo?" si domanda. E ancora asserisce: "Nelle nostre scuole, generalmente parlando, si ride troppo poco. L'idea che l'educazione della mente debba essere una cosa tetra è tra le più difficili da combattere". A Rodari non sfugge dunque la disposizione al riso propria dell'infanzia, si può dire addirittura che tale fattore giochi un ruolo centrale nella sua produzione. (Califano 35)

In entrambi gli scrittori questa attenzione per il bambino si fonda sulla sua centralità, toccando un problema fondamentale, un dibattito all'interno del quale si è determinata l'evoluzione della pedagogia novecentesca prima ancora che della letteratura: la visione del

bambino come persona o, al contrario, come futura persona. Evidentemente i due punti di vista non si escludono a vicenda, essendo il bambino anche un futuro adulto. Ma riconoscergli esigenze proprie, che esulano dalla necessità di educarlo a determinati valori o doveri e al senso di responsabilità che per lui saranno fondamentali da grande, significa dare importanza alla fase della vita che sta attraversando.

[Barnets] värde har det fått [i äldre tider] av det faktum att det en gång skulle bli vuxet och då, hoppades man, kunna komma att bli en nyttig medborgare, en god kristen och en trofast fosterlandsförsvarare [...]. Allt detta är inte oviktigt, men man får för den skull aldrig glömma att barnet redan är en människa med ett legitimt behov att leva också i nuet och inte bara för framtiden.<sup>20</sup>

Queste considerazioni portano Hellsing a una definizione degli scopi della letteratura per l'infanzia molto precisa e, data l'epoca (i primi anni Sessanta), controcorrente: "Barnbokens mål är därför inte bara att ge uppfostran på lång sikt utan även upplevelser i nuet och glädje för stunden".<sup>21</sup> A maggior ragione uno scrittore per l'infanzia dovrebbe avere conoscenza dello sviluppo del bambino per comunicare con lui in un linguaggio adeguato. Questo significa non solo considerare il livello di difficoltà delle parole usate, ma anche tenere presente, nella scelta degli argomenti, le competenze spaziali e temporali limitate del lettore. Hellsing osserva in particolare che sia il senso dello spazio sia il senso del tempo si sviluppano come in cerchi concentrici: nel primo caso dal proprio letto alla camera alla casa, fino all'esperienza degli ambienti esterni; nel secondo caso dai ritmi dei pasti alle parti del giorno, alle settimane, ai mesi, agli anni, fino ad acquisire – gradatamente – una prospettiva storica (Hellsing, *Tankar* 29-30).

Il problema del posto del bambino nella società e dei suoi sforzi per definire il proprio ruolo viene affrontato anche da Gianni Rodari: egli sembra sviluppare un pensiero simile a quello di Hellsing nel momento in cui propone un gioco per aiutare il bambino a comprendere quale sia il proprio posto nella società e

soprattutto a rendersi conto che, pur essendo piccolo, egli ricopre già diversi ruoli sociali a seconda delle persone alle quali si rivolge. Il gioco prende in considerazione proprio il suo presente e la sua quotidianità:

Un'altra storia da raccontare al bambino, in quest'ordine di idee, è quella che io intitolerei Il gioco del "chi sono io". Un bambino domanda alla madre: – Chi sono io? – Sei mio figlio, – risponde la madre. Alla stessa domanda, persone diverse daranno risposte diverse: "tu sei mio nipote", dirà il nonno; "mio fratello" dirà il fratello; "un pedone", "un ciclista" [...]. L'esplorazione degli insiemi di cui fa parte è per il bambino un'avventura eccitante. Egli scopre di essere figlio, nipote, fratello, amico, pedone [...] scopre, cioè, i suoi molteplici legami con il mondo. (Rodari, *Grammatica* 136)

Queste riflessioni ci permettono di introdurre un tema sul quale si sono espressi sia Hellsing sia Rodari: quello del senso di sicurezza che il bambino ha bisogno di acquisire nel corso della propria crescita e della fiducia innanzitutto nelle persone e nell'ambiente che lo circondano prima ancora che in se stesso. Hellsing nota che al riguardo non è cambiato nulla rispetto alle epoche antiche, poiché, se si sono modificati gli strumenti per raggiungere questa sicurezza, la situazione fondamentale è rimasta la stessa: sono le conoscenze – e le capacità acquisite grazie a esse – a rendere un essere umano più sicuro.<sup>22</sup> Gianni Rodari affronta questo argomento introducendo il concetto del "capire con la fantasia", ossia del fare esperienza e pervenire a nuove conoscenze attraverso l'applicazione di questa facoltà (intimamente connessa al ragionamento) a qualsiasi ambito della vita quotidiana. Questo processo aiuta il bambino ad acquistare sicurezza e a comprendere meglio anche il proprio posto nel mondo.

Se racconto ai bambini la storia di un pulcino smarrito che va in cerca della mamma e dapprima crede di riconoscerla in un gatto [...] poi in una mucca, in una motocicletta, in un trattore [...] e infine incontra la chiocciola che lo stava cercando e che sfoga su di lui la sua ansia in quattro scapaccioni (ricevuti, per una volta, con beatitudine), io mi ricollego fondamentalmente ad uno dei

## *Lennart Hellsing e Gianni Rodari*

loro bisogni profondi, che è quello di avere in ogni momento la sicurezza di ritrovare la madre [...]. Ascoltando, essi si esercitano a classificare, a costruire insieme possibili, a escludere insieme impossibili di animali e di oggetti. Immaginazione e ragionamento, nel loro ascolto, fanno tutt'uno [...]. (Rodari, *Grammatica* 136)

Per questo la letteratura che si sforza di evitare situazioni difficili non dona un vero senso di sicurezza ai bambini, ma si limita a eludere il problema; si teme spesso ciò che non si conosce e molto è sconosciuto a un bambino, che ha bisogno di prendere confidenza con il mondo che lo circonda. Il pericolo insito nel concetto di 'sicurezza' – sostiene Hellsing – è quello di confonderlo con l'assenza di emozioni o l'indifferenza, un pericolo a suo giudizio presente nella Svezia fiera del proprio stato sociale e pronta a difenderne la stabilità a costo di chiudersi alle novità.<sup>23</sup>

In conclusione, si è qui voluto mostrare come con la loro opera sia letteraria sia critica Lennart Hellsing e Gianni Rodari abbiano sostenuto il diritto del bambino a veder riconosciuto e valorizzato il proprio modo di fare esperienza. Entrambi si sono battuti, in contesti diversi, perché la letteratura per l'infanzia ricevesse la giusta considerazione e ne hanno diffuso una concezione innovativa, riflettendo sulle potenzialità espressive e comunicative della parola con un'attenzione in genere riservata solo alla letteratura per gli adulti. Significativa appare la loro ricerca sulla parola come giocattolo, sui meccanismi della fantasia quale strumento per orientarsi nel mondo e sulla creatività dell'errore. Possiamo osservare nei due scrittori atteggiamenti affini nei confronti dei lettori e una somiglianza nelle pratiche letterarie, ispirate in particolare a una visione pragmatica, che si pone l'obiettivo di considerare le esigenze del bambino nella sua quotidianità. Entrambi scelgono di rivolgersi preferibilmente al pubblico dei più piccoli e di proporre una scrittura dal tono essenzialmente leggero e giocoso, anche quando affrontano argomenti seri.

Entrambi hanno fiducia nelle qualità pedagogiche insite nell'arte e nella sua capacità di educare alla pace, obiettivo per il quale essi ritengono innanzitutto di dover trasmettere ai bambini gioia, ottimi-

simo e fiducia nella vita e in se stessi. Hellsing e Rodari sono consapevoli del ruolo fondamentale della fantasia per comprendere – e mettere in discussione – la realtà e ne assecondano l'uso infantile quale punto di vista alternativo sul mondo piuttosto che come semplice evasione da esso o maldestro tentativo di colmare le proprie lacune rispetto agli adulti.

Seppure Rodari risulti un autore più complesso e più orientato a considerazioni politiche nel presentare la realtà, entrambi si mostrano molto interessati ai meccanismi attraverso i quali i bambini usano la propria immaginazione per inventare storie; in tal modo gli scrittori prendono decisamente le distanze dagli stereotipi “pedagogici” e “istruttivi” della letteratura tradizionale, esaltando l'allegria e il divertimento come disposizioni d'animo ideali per apprendere e per vivere.

Entrambi infine sono dell'opinione che il senso di sicurezza dei bambini si sviluppi soprattutto con una maggiore conoscenza della realtà, perciò incoraggiano i propri lettori a partecipare alla vita e godere della sua varietà. Per questo motivo essi ritengono che la costruzione dell'identità e la definizione del proprio posto nel mondo trovino nella letteratura un momento privilegiato non per quanto essa educhi agli obblighi e ai divieti, bensì nel modo in cui essa si propone come spazio di libertà e occasione per mettere in gioco se stessi. Su questo sostanzialmente si basa il realismo di Hellsing e di Rodari: nell'individuare cosa interessi realmente a un bambino.

Se indubbiamente entrambi risentono delle nuove tendenze pedagogiche (prima ancora che letterarie) del secondo Novecento, appare comunque interessante considerare in parallelo la loro opera, vista la diversità delle tradizioni culturali di riferimento e, nello stesso tempo, le evidenti – e forse sorprendenti – somiglianze nell'impostazione e talvolta nei dettagli della loro ricerca.

#### NOTE

<sup>1</sup> Hellsing così descrive il panorama letterario all'epoca del suo debutto: “Att börja med gällde det att bryta traditionen från Elsa Beskow som med sina alltmer urvattnade efterföljare hade blivit något av en helig ko. [...] Detsamma gällde hela barn- och ungdomslitteraturen som vid mitten

av 40-talet hade gått i stå. Från denna tid och ett knappt årtionde framåt blev det en lysande period på området, det var vårens tid med sin korta blomstring. Utlandet häpnade och beundrade, men hade inte alla gånger lärt sig det nya språket och gjorde ofta pedagogiska invändningar.” (“Per cominciare si trattava di rompere la tradizione che risaliva a Elsa Beskow e che con i suoi epigoni sempre più insipidi era diventato qualcosa di intoccabile. [...] La stessa cosa valeva per l’intera letteratura per bambini e per ragazzi, che alla metà degli anni Quaranta si trovava in una fase di stallo. Da questo periodo in avanti e per circa un decennio questo genere conobbe un’epoca luminosa, una primavera con la sua breve fioritura. Gli altri Paesi rimanevano in ammirazione e a bocca aperta, ma non avevano ancora imparato la nuova lingua e ponevano spesso riserve pedagogiche”; citato in Holmberg 15). Elsa Beskow (1874-1953) debuttò nel 1897 e divenne il modello per antonomasia della letteratura per l’infanzia tradizionale, bucolica e idillica, amata e diffusa in Svezia grazie anche alle pregevoli illustrazioni della stessa autrice. Tutte le traduzioni presenti in questo contributo sono mie.

- <sup>2</sup> Vd. Rodari, *Favole VI*. La questione dei destinatari delle sue opere deve essere in ogni caso precisata tenendo conto dell’atteggiamento che lo scrittore chiedeva ai suoi lettori, come osserva Cecilia Schwartz: “Una risposta alla domanda, molto discussa dai critici, se Rodari possa essere considerato uno scrittore soltanto per bambini, sarebbe che l’autore scriveva i suoi racconti fantastici per una sua immagine ideale del bambino, la quale, sebbene abbia tante qualità in comune con il bambino concreto, non trova una discriminante nell’età, ma in un particolare atteggiamento del lettore davanti al testo.” (Schwartz 195). Questo atteggiamento, rispecchiato dai personaggi delle sue storie, comprende l’esaltazione delle capacità fantastiche del bambino, in opposizione al mondo adulto ‘ordinario’: “Il bambino è dunque portatore delle qualità estetiche connesse al fantastico di Rodari: per molti versi, il bambino rappresenta la dimensione fantastica del testo e il personaggio adulto rappresenta la dimensione mimetica. Al tempo stesso si deve ricordare [...] [il] numero notevole di personaggi *trasgressivi*, nel senso che non rispettano il confine tra il mondo adulto e quello infantile. Si tratta, per esempio, dell’adulto che in qualche modo si intromette nel mondo riservato ai bambini; dell’adulto che solidarizza con i bambini contro gli altri personaggi adulti; dell’adulto che si comporta proprio come un bambino; dell’adulto che manifesta, nel suo carattere o nella sua apparenza fisica, qualità “infantili” come leggerezza e giocosità.” (*ibid.*).

- <sup>3</sup> L'espressione è in realtà idiomatica e può forse conservare parte della sua efficacia nella traduzione "curioso come un gatto", rivolgendosi ai bambini ansiosi di esplorare il mondo.
- <sup>4</sup> Il titolo del volume riprende quello della prima filastrocca, che ci può già dare un'idea dello stile e del tono di Hellsing: "Summa summarum / sexton sardiner / hoppar i havet när solen skiner. // Summa summarum / sex av dom nyser, / länge och ofta / när månen lyser. // Summa summarum / sex av dom simmar / sakta mot stranden / när stjärnorna glimmar. // Sim sum / sammelsurium / sum." ("Summa Summarum / sedici sardine / saltano in mare quando splende il sole. // Summa summarum / sei di loro starnutiscono / a lungo e spesso / quando brilla la luna. // Summa summarum / sei di loro nuotano / lente verso la spiaggia / quando le stelle luccicano. // Sim sum / sammelsurium / sum."); Hellsing, *Summa* 1-2). *Sammelsurium* è un'invenzione linguistica dell'autore per indicare un insieme disordinato e intricato.
- <sup>5</sup> Il titolo è un chiaro esempio del gusto dell'autore per i giochi di parole (inoltre *spektakel* indica una situazione confusa e ingarbugliata e allude alle avventure in cui i protagonisti saranno coinvolti); i nomi dei personaggi, in quest'opera e altrove, sono costruiti unendo elementi concreti e fantasiosi, sempre in funzione della rima che ne nascerà.
- <sup>6</sup> Questo interesse per i diversi mezzi espressivi, considerati tutti parte della 'letteratura' per l'infanzia, è un discorso introdotto e sviluppato in Italia dal critico Antonio Faeti (n. 1939) fin dal volume *Guardare le figure* (1972), in cui egli studia le illustrazioni e il ruolo dell'immagine nella diffusione della letteratura.
- <sup>7</sup> "Il compito dei libri per l'infanzia per i bambini molto piccoli è tra l'altro quello di fornire loro un materiale di parole, concetti, suoni e ritmi su cui lavorare. C'è solo un modo di imparare qualcosa e crescere – ed è provando le cose attraverso il gioco e il lavoro – smontare oggetti e concetti e rimmetterli assieme in nuove strutture. Questo vale per i motori di automobili così come per cose più astratte, ragionamenti e costruzioni linguistiche, e viene definito con sicurezza 'intelligenza creativa' – una parola di moda negli anni Trenta" (Hellsing, *Tankar* 42).
- <sup>8</sup> "Il fantastico di Rodari è caratterizzato dalla continua messa in gioco della materia verbale. Ricordiamo che il modo fantastico in generale si distingue per avvalersi delle 'potenzialità creative del linguaggio' (Ceserani 78). Ma nel caso di Rodari l'atteggiamento ludico di fronte alla lingua risulta fondamentale [...]. [I] giochi verbali nel racconto rodariano sembrano strettamente imparentati con i procedimenti ludici che i bambini applicano spontaneamente sulla materia verbale" (Schwartz 193).



- <sup>9</sup> Rodari, *Errori* 7. Cfr. il saggio intitolato “L’errore creativo” in *Grammatica della fantasia*: “Molti dei cosiddetti ‘errori’ dei bambini, poi, sono altra cosa: sono creazioni autonome, di cui si servono per assimilare una realtà sconosciuta [...]. In ogni errore giace la possibilità di una storia” (Rodari, *Grammatica* 35).
- <sup>10</sup> “Qui balla il Signor Cetriolo / sia il valzer sia la mazurca / verde è il Signor Cetriolo / verde è suo fratello / entrambi portano i calzini / nessuno ha le scarpe.” (Hellsing, *Här dansar* 2); “L’ultimo dei mohicani / non è ancora morto / cavalca sul fagiano / e mangia pane dolce. / Tutto il suo stipendio mensile / va speso in pane dolce / – vero pane dolce danese / preparato a Lidingö.” (*ibid.* 5); “Lassù sulle tende / pendono le arance. / I gorilla con gli occhiali / le colgono e riempiono il sacco. // I pirati, i soldati / si mangiano i pomodori / e le colombe prendono i grappoli d’uva / e li mettono in un cesto. // Ma i conti, i baroni / tirano giù i limoni. / E i commercianti / prendono le mandorle / e poi non rimane più niente.” (*ibid.* 19).
- <sup>11</sup> Rodari spiega di aver tenuto presente la natura dell’immaginazione e dell’apprendimento: “[L]’immaginazione non è una qualche facoltà separata dalla mente: è la mente stessa [...] e la mente nasce nella lotta, non nella quiete. Ha scritto Henry Wallon, nel suo libro *Le origini del pensiero nel bambino* [1945], che il pensiero si forma per coppie. L’idea di ‘molle’ non si forma prima o dopo l’idea di ‘duro’, ma contemporaneamente, in uno scontro che è generazione [...]. [L]a coppia, il paio sono anteriori all’elemento isolato.” (*Grammatica* 17). Henri Wallon (1879-1962) è stato uno psicologo, pedagogista e filosofo francese. Conosciuto come ‘lo psicologo delle emozioni’, ha unito lo studio delle strutture fisiologiche a quello delle influenze dell’ambiente e dell’educazione sulla formazione psicologica della persona del bambino.
- <sup>12</sup> Dal 1959 l’opera venne ripubblicata con il titolo *Le avventure di Cipollino* con cui è nota ancora oggi.
- <sup>13</sup> Il gioco e la leggerezza caratterizzano anche la prosa di Rodari: “Se il gioco predomina al livello verbale della narrativa breve di Rodari, la qualità estetica della leggerezza spicca per la sua presenza nelle immagini figurative [...]. Nell’universo dello scrittore, il bambino viene associato alla qualità estetica della leggerezza in sintonia all’idea tanto suggestiva di Leopardi – poeta caro a Rodari – di una linea leggera e fanciullesca della letteratura fantastica.” (Schwartz 196). Per ciò che riguarda Hellsing, l’esempio più noto (e più chiaro per uno sguardo adulto) viene dal volume *Boken om Bagar Bengtsson* (“Il libro su Bagar Bengtsson”, 1966), nel quale il tono scherzoso e parodistico introduce il tema della morte e

della sepoltura: il nome del protagonista richiama il termine svedese *bagare* (“fornaio”) e per una analogia tanto comica quanto spietata egli finirà la sua vita sepolto in una pagnotta.

<sup>14</sup> “Una nuova visione del bambino e dell’educazione – il nuovo secolo sarebbe stato il ‘secolo del bambino’ – venne promossa da Ellen Key nel 1900. L’educazione autoritaria comincia a essere scalzata. Dal pedagogista di Summerhill A. S. Neill arriva uno *slogan* nuovo, ‘Il bambino come problema’ e una nuova visione del bisogno di autoaffermazione dei bambini. La pedagogia dell’attività, che a lungo era stata discussa negli Stati Uniti, viene dibattuta anche in Svezia negli anni Trenta e dopo la seconda guerra mondiale. Si devono far crescere i bambini con una corretta educazione, per esempio con buoni libri, così che possano porre le basi per un mondo più pacifico. L’idea è: ‘chi legge, non spara’. Hellsing dice: ‘Pensavamo fosse una questione di educazione il fatto che non scoppiasse un’altra guerra’. La sua ambizione è quindi quella di cambiare il mondo. Questo può avvenire da più fronti: arte, musica, dramma, letteratura per l’infanzia, dischi, settimane dei libri per bambini e festival [...]. Un gruppo di pedagogisti, scrittori e disegnatori danesi dell’epoca, Jens Sigsgaard, Grete Janus Nielsen, Egon Mathiesen e Arne Ungermann, esercitarono un grande influsso sulle idee pedagogiche di Hellsing e sul primo periodo della sua produzione letteraria. Con l’aiuto di rime, ritmo e movimenti, essi volevano attivare le energie creatrici dei bambini, sviluppare la loro lingua e il loro spirito di osservazione. Presto Hellsing acquisisce molta conoscenza del bambino con il lavoro sul campo [...] gioca, legge rime e studia le reazioni dei bambini [...]” (Nilsson 30). Su questi ultimi procedimenti cfr. Mählqvist 51-53.

<sup>15</sup> Contenuta in *Filastrocche lunghe e corte* (1956), è citata in Boero 105.

<sup>16</sup> “L’arte è sempre azione e perciò sempre ottimista [...]; il totale pessimismo è incapace di azione e perciò non può creare arte. Dove non c’è nulla da desiderare e nulla da aggiungere – lì dominano la morte e il silenzio.” (Hellsing, *Tankar* 25-26).

<sup>17</sup> La letteratura per l’infanzia, come tutta l’arte, è dunque un istituto sociale che implica un ruolo educativo. Questo ruolo non deriva tuttavia da un programma definito da una qualche istituzione, bensì è insito nella buona arte (“All god konst är pedagogisk”, “Tutta la buona arte è pedagogica”), dipende essenzialmente dal rapporto che l’artista instaura tra l’opera d’arte e la vita e si potrebbe definire perciò come la vitalità dell’opera: “Socialt sett är därför barnlitteraturen, liksom konsten i övrigt, ett uppfostringsmedel.” (“Da un punto di vista sociale la letteratura per l’infanzia, così come l’arte in generale, è uno strumento educativo”, *ibid.* 26).

- <sup>18</sup> “Il nostro obiettivo non è scrivere buoni libri e farli leggere ai bambini. Il nostro obiettivo, con i libri come strumento, è di attivare le energie creatrici dei bambini e insegnare loro a ottenere gioia dalla propria esistenza.” (*ibid.*).
- <sup>19</sup> Qui Hellsing sottolinea l’importanza della questione proponendo un’osservazione del tedesco Erich Kästner (1899-1974), autore per ragazzi conosciuto e apprezzato in Svezia negli anni Trenta: “Kanske bryr sig ungdomen för lite om litteraturen. Men säkert bryr sig litteraturen för lite om ungdomen.” (“Forse i giovani si interessano troppo poco di letteratura. Ma sicuramente la letteratura si interessa troppo poco dei giovani”; *ibid.*).
- <sup>20</sup> “[Nei tempi antichi] il valore [del bambino] consisteva nel fatto che un giorno sarebbe diventato adulto e allora si sperava potesse diventare un utile cittadino, un buon cristiano e un fedele difensore della patria [...]. Tutto questo non è irrilevante, ma per questo non si deve mai dimenticare che il bambino è già una persona con un bisogno legittimo di vivere anche nel presente e non solo per il futuro.” (Hellsing, *Tankar* 28). Egli osserva polemicamente che il fenomeno, con le debite differenze, sopravvive di fatto ai giorni nostri: “Nu skulle man kanske hellre säga att vi skall vårda detta barn och försöka göra det till en redlig skattbetalare, en ansvarsmedveten väljare och en effektiv produktionsfaktor i vårt näringsliv.” (“Adesso forse sarebbe meglio dire che si deve educare questo bambino e cercare di renderlo un onesto contribuente, un elettore responsabile e un efficace fattore di produzione per la nostra economia.”; *ibid.*).
- <sup>21</sup> “Lo scopo dei libri per bambini è dunque non solo dare un’educazione a lungo termine, ma anche esperienze e gioia nel momento presente.” (*ibid.*).
- <sup>22</sup> “Den primitive vilden skapar sig trygghet genom att befästa sitt hus, samla förråd av vatten och mat och skaffa sig vapen. Vi kan inte göra riktigt på samma sätt, men som nation skiljer vi oss inte mycket från vilden. Vi har flyttat över en del av dessa bekymmer på staten. Det finns inom samhällets ram ett slags trygghet till salu. Vi skaffar försäkringar, kontrakt och avtal. På så sätt skapas en viss ekonomisk trygghet. Genom en väl anpassad lagstiftning har vi skaffat oss ett annat slags trygghet” (“Il selvaggio primitivo acquista sicurezza fortificando la propria casa, accumulando scorte di acqua e cibo e procurandosi delle armi. Noi non possiamo agire proprio nello stesso modo, ma come nazione non ci distinguiamo molto dal comportamento del selvaggio. Abbiamo solo delegato una parte di queste preoccupazioni allo Stato. Nel contesto della so-

cietà una certa sicurezza è in vendita. Stipuliamo assicurazioni, contratti e accordi. In questo modo ci si procura una certa sicurezza economica. Con un'adeguata legislazione abbiamo acquisito un altro tipo di sicurezza.”; *ibid.* 38-39).

<sup>23</sup> Il pensiero di Helsing assume qui una connotazione sociale più specifica nella riflessione sul termine *trygghet* (“sicurezza”), concetto fondamentale nella costruzione della società svedese a partire dall'Ottocento: “Trygghet är utan tvivel något att sträva efter men bara en blind aningslöshet kan vara riktigt trygg. För mycket trygghet kan också betyda känslolöshet, likgiltighet. Trygghet har blivit ett slagord i våra dagars Sverige – det måste betyda att vi är rädda för något eller för mycket – och antagligen har vi all anledning att vara så.” (“La sicurezza è senza dubbio qualcosa da perseguire, ma solo una cieca incoscienza può essere davvero sicura. Perché molta sicurezza può anche significare insensibilità, indifferenza. La sicurezza è diventata una parola d'ordine nella Svezia dei nostri giorni – ciò significa che temiamo qualcosa o abbiamo troppa paura – e probabilmente abbiamo tutti motivo di farlo.” (*ibid.* 39-40).

#### OPERE CITATE

- BOERO, Pino. *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*. Torino, Einaudi, 1992.
- CALIFANO, Francesca. “Il comico nell'opera di Gianni Rodari. Le ricette del buonumore”. *Il Pepeverde* 27(1), 2006, 35-37.
- CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna, Il Mulino, 1996.
- DE LUCA, Carmine (a cura di). *A scuola di fantasia*. Roma, Editori Riuniti, 1992.
- FAETI, Antonio. *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Torino, Einaudi, 1972.
- FRANSSON, Birgitta. “1945. Året då allt började om”. *Opsis Kalopsis* (2), 1995, 47-51.
- HELLSING, Lennart. *Katten blåser i silverhorn*. Stockholm, Kooperativa förbundets bokförlag, 1945.
- HELLSING, Lennart. *Nyfiken i en strut*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1947.
- HELLSING, Lennart. *Summa Summarum*. Stockholm, Rabén & Sjögren, [1950] 2009.
- HELLSING, Lennart. *Krakel Spektakel-boken*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1959.
- HELLSING, Lennart. *Tankar om barnlitteraturen*. Stockholm, Rabén & Sjögren, [1963] 1999.

## *Lennart Hellsing e Gianni Rodari*

- HELLSING, Lennart. *Sjörövarbok*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1965.
- HELLSING, Lennart. *Boken om Bagar Bengtsson*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1966.
- HELLSING, Lennart. *Bananbok*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1975.
- HELLSING, Lennart. *Här dansar Herr Gurka*. Stockholm, Rabén & Sjögren, [1977] 2006.
- HOLMBERG, Åke. "Summa Summarum". *Först och sist Lennart Hellsing*. A cura di Marianne Eriksson, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1989, 30-51.
- MÄHLQVIST, Stefan. "Den traditionsmedvetne modernisten. Om Lennart Hellsing som barnbokskritiker – genombrottsåren och en postskriptum". *Först och sist Lennart Hellsing* (vedi sopra), 51-60.
- NILSSON, Inger. *Krakel Spektakel, hör hur det låter. Studier i Lennart Hellsings språkvärld*. Lund, Dissertation, 2001.
- RODARI, Gianni. *Il romanzo di Cipollino*. Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1951.
- RODARI, Gianni. *Favole al telefono*. Torino, Einaudi, [1962] 1971.
- RODARI, Gianni. *Il libro degli errori*. Torino, Einaudi, [1964] 1975.
- RODARI, Gianni. *Grammatica della fantasia*. Torino, Einaudi, [1973] 2001.
- SCHWARTZ, Cecilia. *Capriole in cielo: aspetti fantastici nel racconto di Gianni Rodari*. Stockholm, Stockholms universitet, 2005.