PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / *Biannual online journal*
http://www.parolerubate.unipr.it

Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30
Giugno-dicembre 2024 / June-December 2024

Rivista fondata da / Journal founded by
Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors
Nicola Catelli (Università di Parma)
Corrado Confalonieri (Chapman University)

Comitato scientifico / Research Committee
Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)
Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)
Gabriele Bucchi (Universität Basel)
Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Loredana Chines (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)
Elena Fratto (Princeton University)
Luis Manuel Girón-Negrón (Harvard University)
Luca Graverini (Università di Siena)
Roberto Greci (Università di Parma)
Michele Guerra (Università di Parma)
Heinz Hofmann (Universität Tübingen)
Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)
Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)
María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)
Katharina Natalia Piechocki (The University of British Columbia)
Eugenio Refini (New York University)
Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)
Irene Romera Pintor (Universitat de València)
Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)
Diego Saglia (Università di Parma)
Francesco Spera (Università degli Studi di Milano)
Carlo Varotti (Università di Parma)
Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Segreteria di redazione / Editorial Staff
Giandamiano Bovi
Maria Elena Capitani
Simone Forlesi
Francesco Gallina
Arianna Giardini
Arianna Redaelli
Chiara Rolli

Esperti esterni (fascicolo n. 29) / External referees (issue no. 29)
Lorenzo Cantatore (Università degli Studi Roma Tre)
Cristina Cappelletti (Università degli Studi di Bergamo)
Anna Chiafele (Auburn University)
Alberto Comparini (Università degli Studi di Bergamo)
Giulio Iacoli (Università di Parma)
Andrea Lazzarini (Università di Genova)
Paolo Marini (Università degli Studi della Tuscia)
Donato Pirovano (Università degli Studi di Milano)
Giovanni Ronchini (Parma)
Gino Ruozzi (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)
Tiziano Toracca (Università degli Studi di Udine)
Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma)

Progetto grafico / Graphic design
Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli
Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010
© Copyright 2024 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Malerba

MALERBA TRA I SUOI LIBRI

a cura di Nicola Catelli e Diego Varini

Presentazione 3-5

Le scatole cinesi del "Pianeta azzurro"
FRANCESCO MUZZIOLI (Sapienza Università di Roma) 7-27

Tracce di Manzoni in Luigi Malerba
FABIO DANELON (Università di Verona) 29-49

Pinocchio in fuga.
Una riscrittura per l'infanzia (e non solo) di Luigi Malerba
PAOLA COSENTINO (Università di Torino) 51-75

"Pinocchio con gli stivali": il castello delle fiabe incrociate
JUDITH OBERT (Aix-Marseille Université) 77-108

Le fatiche dei "poveri homini".
Appunti su una sceneggiatura inedita di Luigi Malerba
NICOLA BONAZZI (Alma Mater Studiorum Università di Bologna) 109-131

Palinsesti onirici.
Note su sogno e letteratura nella narrativa di Luigi Malerba
FRANCESCA FISTETTI (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) 133-155

Da Fort Kiddiwanee a Minneapolis:
un Malerba combinatorio e "di qualità"
SILVIA CAVALLI (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano) 157-175

MATERIALI / MATERIALS

Enigmi cinquecenteschi a confronto: "Le piacevoli notti" di Straparola
e l'"Accademia di enigmi in sonetti" di Madonna Daphne di Piazza
ROSARIA IOUNES-VONA (Université de Lorraine) 179-200

Furti tra pastori: la "Tirena" di Cresci
MATTEO BOSISIO (Università degli Studi di Milano) 201-226

Lettura di "Paolo e Virginia" di Guido Gozzano: riscrivere un classico
ELENA SANTAGATA (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) 227-243

Pascoli e il Montale di "Mediterraneo"
FABRICE DE POLI (Université Savoie Mont Blanc) 245-272

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

PAOLA COSENTINO

PINOCCHIO IN FUGA. UNA RISCRITTURA PER L'INFANZIA (E NON SOLO) DI LUIGI MALERBA*

1. Interpellato da Renato Bertacchini, curatore di un volume di interviste agli scrittori italiani sulla favola di *Pinocchio* (edito nel 1983),[1] Luigi Malerba tornava a riflettere su una fiaba che era stata oggetto di una sua famosa riscrittura risalente agli anni Settanta. Il narratore raccontava infatti della sua infanzia, delle avventure del burattino, del primo incontro con l'autore e quindi del "piacere della pagina scritta": piacere che sarà poi quello condiviso con i figli, grazie ai quali sorgerà la voglia "di far*e* evadere [Pinocchio]" dal libro di Collodi, proprio "quando sta per diventare

* Questo saggio ha origine da un mio precedente lavoro, cui qui rimando anche per la bibliografia pregressa: cfr. P. Cosentino, *Lo scrittore con gli stivali. Malerba e la letteratura per ragazzi*, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, pp. 65-79.

[1] Si veda *Le avventure ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, a cura di R. Bertacchini, Pescia, Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983 (le risposte di Malerba alle domande preparate dal critico sono alle pp. 115-116). Di Bertacchini si ricorda qui *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi* (Firenze, Camunia, 1993). Sul rapporto fra Malerba e la scrittura per ragazzi sono poi utili le interviste raccolte da Giovanna Bonardi in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, pp. 127-139.

un ragazzino per bene".[2] Sarebbe nato così il *Pinocchio con gli stivali*, la storia di una marionetta renitente al cambiamento che si infila nelle favole della tradizione, combinandone di tutti i colori. Perché le peripezie del burattino sono quelle di un personaggio sempre in fuga: "il libro", concludeva Malerba, è stato scritto "per i giovani" o "per chi ha conservato la giovinezza sotto la dura scorza degli anni".[3]

Già da queste rapide osservazioni, cui vanno aggiunte le considerazioni stimolate dall'intervento di Asor Rosa su *Pinocchio* quale simbolo dei caratteri nazionali,[4] si può cogliere l'intento dello scrittore emiliano: riprendere in mano la favola, fare del burattino un ribelle vero, giocare con l'intertestualità, grazie alla quale le fiabe diventano territori di conquista e, di conseguenza, di nuove, incredibili, narrazioni. Va detto, poi, che della riscrittura malerbiana esistono due versioni: il racconto, nato sulla falsariga delle *Avventure di Pinocchio* (1881 e 1883), e poi il testo teatrale destinato ai ragazzi, ove si recupera la vocazione spettacolare del personaggio stesso. Che, proprio nella storia di Collodi, sembra trovare una sua definitiva ed inequivocabile identità fra le marionette di Mangiafuoco.

---

[2] Cfr. *Le avventure ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 115.

[3] Ivi, p. 116.

[4] Bertacchini menziona un celebre saggio di Alberto Asor Rosa, intitolato *Le voci di un'Italia bambina: "Cuore" e "Pinocchio"* (in *Storia d'Italia*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1975, pp. 925-940), che considera Pinocchio uno dei simboli più veri dell'unità italiana. Malerba tuttavia ritiene che il burattino vada "oltre le nostre identificazioni nazionali", dal momento che "il suo genio è polivalente e perfino le sue ambiguità e contraddizioni contribuiscono a farne un personaggio destinato a viaggiare nel mondo" (cfr. ancora *Le avventure ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 116). Sul rapporto fra il personaggio di Collodi e i simboli patrii rimando poi al recente intervento di S. Jossa, *Pinocchio sul piedistallo: identità nazionale e conciliazione politica*, in *Il carattere della nazione. Da Hume a Pinocchio*, a cura di M. Nacci, Perugia, Perugia Stranieri University Press, 2018, pp. 131-148.

2. La realtà descritta nella storia di Geppetto e del suo burattino evoca un mondo povero, indigente, affamato: all'interno di esso il protagonista si muove con destrezza, incarnando, a suo modo, una precisa istanza di ribellione che confina con l'indisciplina e con la mancanza di disponibilità alle regole imposte dalla società dell'epoca.[5] Pinocchio sembra seguire un'altra etica, fondata sul principio di piacere e destinata ad infrangersi contro gli interventi risolutivi dell'autorità proveniente dal mondo degli adulti come dai personaggi connotati in senso magico. Eppure, Collodi simpatizza per la sua marionetta, che, attraverso i più imprevedibili comportamenti, sottolinea con leggerezza la tragica e irredimibile condizione delle classi subalterne (cui il falegname, 'padre putativo' di Pinocchio, appartiene).

Nel secondo finale della favola,[6] il burattino si avviava a diventare un essere umano dopo una serie di traversie che lo avevano visto assumere ruoli diversi, finanche animali (la trasformazione in asino): ciononostante, la morale della storia appariva assai conforme ai rigidi dettami di una collettività tutta volta a sottolineare l'importanza del lavoro, della modernizzazione borghese, dei comportamenti rispettosi. Per questo, nelle riscritture novecentesche, si recupera soprattutto l'elemento sovversivo

[5] Sottolinea la vocazione alla sregolatezza e alla anarchia del personaggio, già evidente nel testo di partenza, A. Righi, *L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba*, in "California Italian Studies", II, 1, 2011, ‹http://escholarship.org/uc/item/9vq9p20p›.

[6] Il primo finale della fiaba (in origine *Storia di un burattino*) coincideva con la morte di Pinocchio, punito per le sue malefatte. Nella versione successiva, l'episodio dell'impiccagione della marionetta alla Quercia grande era stato inserito alla fine del capitolo XV: cedendo alle insistenze dei suoi piccoli lettori e, più verosimilmente, a quelle del direttore del "Giornale per i bambini" ove la fiaba era apparsa, Collodi ne aveva modificato la conclusione, facendo diventare Pinocchio un ragazzino in carne ed ossa. Senza tuttavia dimenticare, come sottolinea V. Bonanni, *La fabbrica di Pinocchio. Dalla fiaba all'illustrazione, l'immaginario di Collodi*, Roma, Donzelli, 2020, "il finale tragico al quale l'autore aveva pensato fin dall'inizio" e riuscendo, attraverso lo sdoppiamento fra burattino ormai inanimato e bambino, a "costruire l'identità, l'autocoscienza del personaggio" (p. 217).

sotteso alle azioni di Pinocchio, il quale si comporta sempre in maniera istintiva, irrazionale, egoista: egli incarna quell'aspirazione alla libertà che non poteva non costituire il centro delle più moderne riletture, spesso però avviate, e nonostante l'esibizione costante di vitalità e di sfacciataggine, al completo fallimento delle ambizioni del burattino.

Passibile di numerose interpretazioni e rifacimenti, la favola di Collodi genera, fin da subito, una prima, e bizzarra, continuazione: nel 1893 esce infatti, a firma di Oreste Boni, *Il figlio di Pinocchio*. È il titolo di esordio che dà avvio alle cosiddette *pinocchiate*: a seguire, compaiono infatti, a completare il *sequel* in direzione familiare, *Il fratello di Pinocchio* di Ettore Ghiselli del 1898 e *Il cugino di Pinocchio* di Augusto Piccioni del 1901. Non è questo il luogo per dare conto di una genealogia di cui si è soprattutto occupato Luciano Curreri:[7] tramite una fitta selva di testi minori, e certo assai interessanti proprio nella prospettiva della fortuna del burattino, il critico ha attraversato il Novecento letterario italiano guardando alle diverse avventure del personaggio, via via accostato, in prospettiva attualizzante, alle invenzioni del secolo (esce nel 1905, ad esempio, *Pinocchio in automobile* di Giulio Erpianis), agli esotismi dell'epoca, connessi con le suggestioni provenienti dai romanzi di Salgari, finanche al viaggio dantesco (Pinocchio giunge all'Inferno, in Purgatorio, persino in Paradiso grazie alla penna di Bettino D'Aloja negli anni Venti,

[7] Rinvio infatti a L. Curreri, *Pinocchio in camicia nera. Quattro 'pinocchiate' fasciste*, Cuneo, Nerosubianco, 2011 e a Id., *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle 'pinocchiate'*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2017, più specificamente dedicato alla fortuna del personaggio di Collodi nella pubblicistica fascista e nella tradizione che fa capo a Salgari. Infine, si veda pure *Pinocchio e le 'pinocchiate'. Nuove misure del ritorno*, a cura di L. Curreri e M. Martelli, Cuneo, Nerosubianco, 2018. Un ampio supporto bibliografico è poi quello fornito dalla tesi di dottorato di N. Peluffo, *"Le avventure di Pinocchio": narratività transmediale e parodia*, Milano, IULM, a. a. 2017-2018. Sulla fortuna europea di Pinocchio si veda pure l'introduzione, a firma di Nicola Catelli e Simona Scattina, a *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, in "Arabeschi", 10, 2017, pp. 257-262. Da ultimo, si veda pure *Atlante Pinocchio*, Roma, Treccani, 2024.

per l'editore Nerbini).[8] Un'ulteriore metamorfosi è quella fascista, grazie alla quale Pinocchio diventa strumento di propaganda del regime: eloquenti i titoli, da *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista (1923)* a *Pinocchio fra i balilla* (1927), per certi versi spiazzanti, dal momento che tradiscono il messaggio eversivo incarnato dal personaggio per farne il simbolo di un'impresa connotata in senso ideologico. Del fascino picaresco legato alle peregrinazioni del burattino di legno qui non rimane nulla, sebbene sia interessante documentare le potenzialità di una marionetta anarchica che si presta, in virtù della sua poliedricità naturale, alle più diverse interpretazioni. Il tema della fuga, connaturato alla sua più intima essenza, consente a Pinocchio di affrontare i viaggi più disparati e quindi le trasformazioni più imprevedibili (c'è anche un *Pinocchio alla corte di Carlomagno*, del 1972, dove si assiste alla metamorfosi del burattino in pupo siciliano).

L'invenzione di Collodi è dunque figura assai duttile, capace di assurgere al ruolo di eroe nazionale, proprio perché dotata di ingenuità, di spavalderia, di comicità involontaria: allo stesso tempo, Pinocchio può farsi interprete di istanze più complesse, che discendono dalla sua vocazione sovversiva e dal suo comportamento fuori dagli schemi. Ne daranno conto, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, le reinterpretazioni a firma in primo luogo di Carmelo Bene, e poi di Malerba e di Manganelli, autore di un libro enigmatico e latamente simbolico, *Pinocchio: un libro parallelo* (ristampato per Adelphi nel 2002).[9] Pinocchio è una marionetta, chiamata

[8] Rimando a *In balìa di Dante e Pinocchio – Il viaggio di Pinocchio nell'aldilà dantesco di Bettino D'Aloja*, a cura di S. Jossa e L. Curreri, Roma, Mauvais Livres, 2022.

[9] Alla rivisitazione del romanzo collodiano di Manganelli vanno poi affiancate le riscritture di Luigi Compagnone – *La vita nova di Pinocchio*, in prosa, 1971 – e di Mariano Bàino – *Pinocchio (moviole)*, in versi, 2000 –: se ne occupa L. Bianchi, *Le avventure del libro di Pinocchio. Riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, in *Letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno internazionale*

quindi a proseguire le sue avventure nel territorio che più gli si addice: il teatro. Nei primi anni Sessanta, e poi nelle successive rappresentazioni, Bene utilizza il personaggio di Collodi per farne un esempio di ribellione *tout court*, ribellione affidata soprattutto alla voce e destinata ad essere sconfitta dalla morale comune: il bersaglio non è più il moralismo opprimente della fine dell'Ottocento, quanto la società del benessere che impone altri, e più cogenti, modelli di vita.[10]

Nel *Pinocchio con gli stivali* Malerba mette in scena un momentaneo allontanamento del burattino dalla favola di Collodi, principale ipotesto del racconto. Allo stesso modo, nella raccolta intitolata *Dopo il pescecane*, del 1979, lo scrittore parmense si era misurato con il romanzo per eccellenza della tradizione italiana, ovvero *I Promessi sposi*: nella breve novella intitolata *Cento scudi d'oro*, Lucia prova a mettere in discussione l'autorità del suo inventore, mostrandosi ardita (cerca di fuggire dal suo persecutore) e, al contempo, cedendo alle lusinghe del persecutore stesso. La variazione alla trama del Manzoni viene introdotta nel cap. XXI: Lucia parla in prima persona, esibendo una coscienza di sé che ritroveremo anche nel suo gemello Pinocchio. L'esordio è, naturalmente, paradossale:

> "L'idea di restare tutta la notte nel capitolo ventuno insieme a quella vecchia non mi piaceva proprio. Mi ero accoccolata sul pavimento e la guardavo mentre mangiava la cena che io avevo rifiutato."[11]

della MOD, 12-15 giugno 2013, a cura di A. M. Morace e A. Giannanti, Pisa, ETS, 2016, vol. I, pp. 373-383.

[10] Il *Pinocchio* di Bene è pubblicato, insieme alla versione teatrale di *Manon Lescaux* e alle *Proposte per il teatro*, per Lerici editore (Milano, 1964). Fra le diverse rappresentazioni della riscrittura beniana, ricordiamo qui quella del luglio 1964 al Festival di Spoleto e poi la riduzione televisiva del 1999.

[11] L. Malerba, *Dopo il pescecane*, Milano, Bompiani, 1979, ora in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2020, p. 281.

Come suggerisce Paolo Mauri, Malerba "si diverte ad entrare nella testa di svariati personaggi-protagonisti":[12] qui dà voce a Lucia che si permette un'evasione – letterale – dalla prigione-capitolo per cercare una via d'uscita dal castello. Nei *Promessi sposi* il cap. XXI rappresenta una svolta narrativa su diversi fronti, poiché in esso Manzoni ci dirà non solo della preghiera della giovane donna, che offre sé stessa in voto alla Vergine Maria, ma anche della conversione dell'Innominato, cui farà seguito l'incontro di quest'ultimo con il cardinale Borromeo. Sono due momenti assai significativi del romanzo ottocentesco che tuttavia Malerba trasforma da par suo, intervenendo sulla storia con fare dissacratorio ed ironico. In effetti, Lucia si tramuta in un personaggio irriverente, pieno di coraggio;[13] soprattutto, la fanciulla si sente libera di cadere fra le braccia dell'Innominato, uomo dall'eloquio affascinante e dalla voce suadente. Insomma, Lucia racconta ciò che Manzoni non avrebbe mai potuto narrare: si ritroverà, come appunto capiterà a Pinocchio (ed è interessante notare che, per entrambi i personaggi, la nuova avventura comincia durante la notte, in uno spazio che è quello del sonno-veglia e del sogno), nella stanzetta che aveva abbandonato, proprio all'interno di quello stesso cap. XXI da cui era cominciata la narrazione di Malerba. Che, dopo aver manomesso, rimette a posto tutto, secondo l'ordine prestabilito: a dire del potere sconcertante delle parole, del gioco, della fantasia. Capace di

[12] P. Mauri, *Introduzione*, in L. Malerba, *Dopo il pescecane*, Milano, Mondadori, 2015, pp. V-XIV, nello specifico p. VI.

[13] Lucia critica pure una similitudine manzoniana, quella legata al lucignolo, che, secondo lo scrittore milanese, "scoccava una luce tremola, e subito la ritirava, per dir così, indietro, com'è il venire e l'andare dell'onda sulla riva" (cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Roma, Carocci, 2021, p. 435): il paragone non le piace perché "mette a confronto due cose opposte" e perché il lume, quando sta per spegnersi, "si agita piuttosto rapidamente" (L. Malerba, *Cento scudi d'oro*, cit., p. 282).

minare, con grazia e leggerezza, anche la più salda delle costruzioni (in questo caso, i *Promessi sposi*).

3. Nel cap. XXXV della favola di *Pinocchio*, il burattino si inoltra nel corpo gigantesco del "Pesce-cane" e, dopo aver proceduto a tentoni per un poco, si imbatte, con una certa sorpresa divenuta quasi subito allegria incontenibile, in un "vecchiettino bianco, come se fosse di neve o di panna montata":[14] il babbo Geppetto. Seguono scambi affettuosi e racconti di incredibili avventure; tuttavia, dal momento che la candela (l'ultima) è quasi alla fine e che il cibo scarseggia, i due decidono di scappare dal ventre gigantesco dell'animale. Con tutti i rischi del caso (Geppetto non sa nuotare: così Pinocchio, qui assai ben intenzionato, si offre di prenderlo sulle sue spalle). Dopo un tentativo non andato a buon fine, i due riescono a raggiungere l'acqua: "Pinocchio", scrive Collodi, "sicurissimo del fatto suo", preso il babbo sulle spalle, "cominciò a nuotare".[15] Proprio da qui ha origine la riscrittura di Malerba, che riprende, quasi letteralmente, il testo del *Pinocchio* ottocentesco. Dove, infatti, si legge:

> "Il mare era tranquillo come un olio: la luna splendeva in tutto il suo chiarore e il Pesce-cane seguitava a dormire di un sonno così profondo che non l'avrebbe svegliato nemmeno una cannonata."[16]

Per parte sua, Malerba esordisce con l'immagine del burattino e di Geppetto fra le onde: "*Il mare era tranquillo*, *la luna splendeva*, il

[14] Per il testo del romanzo si rinvia alla recente edizione a cura di Giancarlo Alfano, dotata di un'aggiornatissima bibliografia: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2022; la citazione è a p. 294. Nell'introduzione Alfano ripercorre i motivi principali della favola, soprattutto soffermandosi sull'origine del burattino (teatrale, ma anche narrativa) e sulla natura del personaggio, caratterizzato da una "strutturale 'indisciplina' morfologica" (p. 8) e da una "incompiutezza" (p. 14) che rende comunque aperto il finale.

[15] Ivi, p. 300.

[16] *Ibidem*.

Pescecane dormiva, e Pinocchio nuotava".[17] Come si vede, lo scrittore parmense cita esplicitamente Collodi, recuperando alla lettera una porzione del testo di origine. Testo che si conclude con la menzione del sonno profondo in cui è immerso il gigantesco Pesce-cane. Per parte sua, Malerba interviene inserendo il primo dei sovvertimenti della storia poiché dà voce ai pensieri di Pinocchio, il quale, invece,

> "pensava che non aveva nessuna voglia di entrare nel capitolo seguente, cioè l'ultimo, perché lì sarebbe diventato un ragazzino perbene e questo a Pinocchio, burattino scapestrato, non gli piaceva né punto né poco."[18]

Sono le prime avvisaglie di una nuova, affascinante, avventura della marionetta, consapevole di essere protagonista di una storia che sta per finire. La sensibilità del burattino, tuttavia, sembra per il momento avere la meglio. Aggiunge infatti Malerba, dando voce a un'ulteriore riflessione:

> "Ma poteva abbandonare in mezzo alle onde il vecchio babbo che non sapeva nuotare? Per quanto scapestrato, Pinocchio non se la sentiva di fare una simile porcata."[19]

Pinocchio non abita una storia, ma un testo, organizzato in capitoli: tanto è vero che la vicenda prosegue esplicitamente nel "capitolo trentasei",[20] quando, grazie a un Delfino (nella versione originale padre e figlio venivano aiutati da un tonno, "compagno di prigionia in corpo al Pesce-cane"),[21] giungono, in salvo, sulla spiaggia. Collodi racconta di un

---

[17] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, con le illustrazioni di D. Guicciardini, Milano, Mondadori, 1988, p. 3. Più di recente la casa editrice ha ristampato il racconto di Malerba, con le illustrazioni di G. Orecchia, Milano, Mondadori, 2023.

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*.

[21] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 302.

primo incontro con il Gatto e la Volpe, ormai ridotti sul lastrico e costretti a chiedere l'elemosina, e poi della "bella capanna tutta di paglia"[22] del Grillo parlante. Quanto al rifacimento di Malerba, esso passa rapidamente alle nuove mansioni del burattino quasi bambino:

> "[…] e fu così che andò a abitare nella *bella capanna* del Grillo parlante, e fu così che si trovò a lavorare per l'ortolano Giangio."[23]

Eliminando tutti quei particolari delle *Avventure di Pinocchio* che condurranno, via via, alla trasformazione del burattino in bambino (la ricerca del latte per Geppetto, il lavoro al bindolo, la scoperta di Lucignolo-asino in fin di vita, l'incontro con la Lumaca), lo scrittore emiliano concentra la sua attenzione sull'esito del sogno. "Imparò a fabbricare anche i canestri e i panieri di giunco", scrive Collodi e, una sera, "invece di far otto canestre di giunco, ne fece sedici".[24] Poi, prosegue la storia, "andò a letto e si addormentò. Nel dormire, gli parve di vedere in sogno la Fata, tutta bella e sorridente".[25] Anche *Pinocchio con gli stivali*, "dopo aver intrecciato sedici canestri di giunco",[26] crollò dal sonno, e, "nel sogno, incontrò la Fata turchina turchetta che incominciò una lunga tiritera per convincerlo a mettere giudizio".[27] Proprio l'ennesima predica costringe il burattino a scappare: a differenza della favola ottocentesca, dove, in seguito alla benevola apparizione notturna, Pinocchio si sveglierà trasformato in ragazzo, qui la Fata (divenuta "turchina turchetta" come in una filastrocca infantile) sarà invece il pretesto di una nuova fuga sul limitare del testo. Del resto, la marionetta di Collodi è divenuta, nel tempo, il simbolo

[22] Ivi, p. 305.
[23] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 3, corsivo mio.
[24] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 316.
[25] *Ibidem*.
[26] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 3.
[27] Ivi, p. 4.

dell'avventura fine a sé stessa, della libertà assoluta a fronte delle costrizioni della società d'ogni tempo. Qui però l'evasione è circoscritta al contesto della pagina scritta: Pinocchio non corre per il mondo, ma si trasferisce, letteralmente, in un'altra favola.

Dopo aver abbandonato "la Fata e il sogno", il burattino, cosciente del fatto che non vuole "diventare un ragazzo né perbene né per male", comincia a camminare per la campagna (Malerba aggiunge: "con le sue gambe di legno che facevano tric trac").[28] Pinocchio torna ad essere il discolo di sempre: non sa dove andare, non vuole lavorare ("aveva scoperto che lavorare è faticoso"):[29] la sua vocazione è quella dell'attore di teatro, perché egli vorrebbe "recitare, cantare e ballare, come è giusto per un burattino".[30] Da qui la decisione di spostarsi altrove. Cercando nuovi palcoscenici per la sua arte di commediante.

Sull'archetipo delle *Avventure di Pinocchio*, Malerba realizza quindi un ampliamento della *fabula*, innestando il racconto di una nuova impresa all'interno dei capitoli finali (ovvero prendendo spunto dal cap. XXXV e interrompendo il cap. XXXVI: sappiamo che il protagonista tornerà proprio all'interno di quella porzione di testo che la fuga dalla favola aveva, per il momento, accantonato). Le peripezie si moltiplicano, grazie al capovolgimento delle azioni finali; si può dunque parlare di *continuazione* della fiaba, che tuttavia tende alla *contaminazione* dal momento che Malerba utilizza una tradizione narrativa assai nota per mettere alla prova il burattino: si tratta di un espediente che consente non solo di "rivitalizzare immagini consumate" delle favole classiche, messe in movimento

[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*.

dall'arrivo di un attante esterno, ma anche di "riflettere sulla natura del narrare".[31]

4. (Pinocchio e Cappuccetto rosso). Per allontanarsi dalla sua storia, ed evidentemente per imbattersi nei personaggi di un'altra favola, Pinocchio deve camminare: l'azione, preludio tradizionale necessario ad introdurre nuovi incontri, è caratterizzata dalla ripresa di quel "TRIC TRAC" che dipende dalle gambe di legno e che evoca, attraverso l'onomatopea, il movimento del burattino.[32] Il primo dei luoghi che quest'ultimo attraversa è un bosco: *topos* per eccellenza della fiaba (come pure del romanzo di avventure), esso introduce il Lupo, coprotagonista della favola di *Cappuccetto rosso*, reinventata da Perrault, con tanto di tragico finale, alla fine del Seicento, poi ripresa e riscritta in positivo dai fratelli Grimm nel XIX secolo.[33] L'esordio di Malerba è spiazzante:

---

[31] Su questo, rimando al saggio di Barbara Gasparini intitolato *Le relazioni pericolose* (corrispondente al cap. 8 del volume *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, a cura di G. Bettetini, Torino, Nuova Eri, 1994, pp. 139-146; le citazioni sono alle pp. 145-146): l'esperimento di Malerba è menzionato esplicitamente quale caso di "contaminazione consapevole" (pp. 143-145). Sulla strategia di rinnovamento delle favole grazie a un abile gioco di confronto e di rimescolamento di fiabe diverse fra loro si veda poi G. Rodari, *La grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973, ovvero il capitolo significativamente intitolato *Insalata di favole*, dove appunto compaiono Cappuccetto rosso che "incontra nel bosco Pollicino", oppure Pinocchio, capitato per caso "nella casetta dei Sette Nani", o ancora Cenerentola, la quale convola a nozze con Barbablù: "sottoposte a questo trattamento", conclude Rodari, "anche le immagini più consunte sembrano rivivere, rigermogliare, offrendo fiori e frutti inattesi. L'ibrido ha un suo fascino" (pp. 64-65).

[32] La ripetizione (ovvero la figura retorica dell'epanalessi, come ricorda N. Peluffo, *"Le avventure di Pinocchio": narratività transmediale e parodia*, cit., p. 110) somiglia alla formula iterativa del 'Cammina cammina' tipica del linguaggio delle fiabe più avanti impiegata anche dallo stesso Malerba. Scontato, ma necessario il rimando a V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

[33] *Le petit chaperon rouge* di Charles Perrault risale al 1695 (fa parte dei *Contes de ma mère l'Oye* che saranno editi nel 1697 in *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*); la favola fu rielaborata dai fratelli Grimm nel 1812 (e stampata con il titolo di *Rotkäppchen*). Nel 1876 Collodi pubblica *I racconti delle*

"Pinocchio arrivò nel bosco e incontrò il Lupo. Stava aspettando Cappuccetto rosso che era in ritardo. Quando vide arrivare Pinocchio invece di Cappuccetto Rosso, il Lupo strabuzzò tutti e due gli occhi: 'Che sei venuto a fare tu da queste parti?'."[34]

Il mondo della narrazione è regolato da un tempo che scorre inesorabile e che si ripete *ad infinitum*; tuttavia, qui lo scrittore individua una prima frattura: Cappuccetto rosso, infatti, "era in ritardo".[35] Non solo: il Lupo riconosce subito Pinocchio e lo apostrofa come un collega proveniente da un universo parallelo. Una nuova logica, paradossale, ma divertente, domina la successiva conversazione fra i due, ove il Lupo interpreta sé stesso – presentandosi come sgarbato ed arrogante – e il burattino esibisce l'ingenuità e la sprovvedutezza che gli sono proprie. Tanto è vero che propone all'antagonista una sostituzione:

"[Pinocchio] 'Ma che ti credi? La conosco a memoria la favola di Cappuccetto Rosso. La conosco così bene che se vuoi ti posso sostituire, per oggi. Così ti riposi'."[36]

Naturalmente il Lupo non può accettare, anche perché teme di perdere la sua parte ("Se ho ben capito", dice a Pinocchio, "vorresti entrare

fate (Firenze, F. Paggi) in cui compare proprio la traduzione della fiaba di Perrault: si tratta di un'antologia che appartiene alla collana della 'Biblioteca scolastica' e che propone al giovane pubblico dell'Italia unita uno strumento utile all'apprendimento di una lingua assai vicina al parlato. Si è occupata di questa raccolta – analizzata nell'ultima versione controllata dall'autore e datata 1887 – V. Bonanni, *"I racconti delle fate". Collodi traduttore di Perrault, D'Aulnoy e Leprince de Beaumont*, in *Quaderno di italianistica 2013*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2013, pp. 93-132, poi rielaborato in Ead., *La fabbrica di Pinocchio. Dalla fiaba all'illustrazione, l'immaginario di Collodi*, cit., pp. 3-50. Sulle traduzioni italiane della fiaba di Perrault (compresa quindi la versione toscana di Collodi) si veda inoltre il contributo di I. Vitali, *"Tire la chevillette, la bobinette cherra!". Quattro traduzioni italiane di* Le petit chaperon rouge *di Charles Perrault dal Settecento al Duemila*, in "Ticontre. Teoria testo traduzione", XVI, 2021, pp. 1-18.

[34] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 4.

[35] *Ibidem*.

[36] Ivi, p. 5.

nella mia favola e prendere il mio posto!"),[37] come se si trattasse di una vera e propria rappresentazione. Che infatti sarà, come si è già detto, l'esito più scontato di questo testo per ragazzi: proprio a loro, infatti, esso fornirà il *plot* per uno spettacolo utile a ragionare sulle fiabe, sulle dinamiche fra i personaggi e senz'altro sul teatro. Costretti a confrontarsi con una sorta di personaggio disturbatore, i protagonisti della favola di *Cappuccetto rosso* sono inoltre persuasi della scarsa efficacia di una sovversione introdotta all'interno di una storia tradizionale perfettamente rodata: propendono per la conservazione e per la ripetizione, nel rispetto di un meccanismo in cui nessuno è disposto a perdere la sua identità (così il Lupo: "Tu sei venuto qua per fare della confusione e nient'altro. La nostra favola va avanti benissimo da secoli e secoli così com'è. Chiunque entri da noi ci disturba").[38]

Rifiutando *in extremis* la proposta del Lupo di indossare i panni della Nonna, dal momento che quest'ultima è "sempre stanca" e recita "di malavoglia",[39] Pinocchio prende la decisione di rivolgersi direttamente a Cappuccetto rosso ("perché è lei la protagonista, è lei che comanda",[40] esclama il burattino a un Lupo sempre più seccato): tuttavia, la bambina dal cappuccio rosso si rivelerà una delusione, perché non solo non riconosce Pinocchio, ma si mostrerà ancora più noiosa del suo rivale. A fronte delle allettanti proposte del burattino ("so fare tanti giochi per divertire i bambini", suggerisce; e ancora: "conosco un posto dove ci sono le more mature"),[41] certamente capaci di introdurre cambiamenti e soluzioni inedite alla fiaba, Cappuccetto rosso continua insistentemente a rispondere che non

[37] *Ibidem*.
[38] Ivi, p. 9.
[39] Ivi, p. 8.
[40] Ivi, p. 6.
[41] Ivi, rispettivamente p. 10 e p. 11.

può fare né questo né quello "perché nella favola sta scritto così".[42] Di qui una nuova fuga, verso un'altra fiaba, verso un altro luogo topico: il castello del principe di Cenerentola.

5. (Pinocchio e il principe). La seconda tappa del viaggio, fallimentare, di Pinocchio attraverso le favole è quella legata al castello, stereotipo fiabesco all'interno del quale si svolge anche la prima scena della *Cenerentola* di Rossini (ambientata in un salone della fatiscente dimora di don Magnifico). Il protagonista della storia non incontrerà la fanciulla sporca di cenere, bensì il suo promesso sposo, che appunto abita in un'antica magione, simbolo di potere e di alterigia nobiliare. Il burattino, tuttavia, confida nella gentilezza del proprietario ("Di solito i Principi sono gentili, almeno quelli delle favole",[43] confessa a sé stesso Pinocchio). Ancora una volta, la marionetta, che sa "cantare, ballare e fare lo sgambetto",[44] si propone per un nuovo ruolo: in questa occasione, quello del principe. Ma, dopo aver strabuzzato gli occhi per la sconveniente offerta del burattino, proprio il principe interviene a sottolineare l'assurdità di quello scambio di compiti:

> "Anche le favole hanno le loro regole, altrimenti non si possono più raccontare. Io sono un Principe e tu un burattino, a ciascuno la sua parte."[45]

Viene quindi ribadita non solo la dimensione teatrale della fiaba, ma anche la sua resistente immutabilità: a fronte delle intenzioni, innocue, ma perturbatrici, di Pinocchio, ogni personaggio interpellato ostenta una straordinaria rigidità, che è insieme infantile e incongrua, dal momento che

[42] Ivi, p. 10.
[43] Ivi, p. 11.
[44] Ivi, p. 12.
[45] *Ibidem*.

la storia dovrebbe in primo luogo rappresentare uno stimolo per il gioco (e quindi per il cambiamento). Non è la prima volta che Malerba affida a uno dei protagonisti una riflessione metanarrativa, volta a ribadire la necessità di un'organizzazione ferrea, che non ammette deroghe. Nel confronto con il burattino, anche il Lupo aveva ripetuto le medesime regole di fronte all'ostinazione dell'altro:

> "Dovresti sapere che nelle favole ogni personaggio ha una sua funzione e che quindi non si possono cambiare né i personaggi, né le loro funzioni."[46]

Pur essendo una marionetta di legno, Pinocchio sembra molto più elastico dei suoi compagni di avventura, si ingegna come può, e propone via via, e sempre allo scopo di essere inserito nella fiaba di turno, spettacolini, intrattenimenti, travestimenti dei più insoliti. Tale disponibilità deriva, secondo il principe, dall'essere, il burattino, una creazione recente:

> "Vedi – disse il Principe con pazienza – sono secoli che recito la mia parte con grande impegno e, a detta di tutti, con un certo talento. La favola di Cenerentola è antichissima, mentre tu, Pinocchio, sei stato scritto da poco. Per quanto ti sforzi, non sapresti mai dare ai tuoi gesti e alle tue parole la cadenza e l'intonazione giusta."[47]

Il richiamo a una tradizione assai antica, che affonda le sue radici nel mondo dei racconti orali (come attesta, in prima istanza, anche la *Gatta Cenerentola* di Giovan Battista Basile), e quindi, ancora una volta, alla versione seicentesca di Perrault, ripresa, e in parte variata, dai fratelli Grimm,[48] rivela insieme la consapevolezza del personaggio e la coscienza

---

[46] Ivi, p. 9.

[47] Ivi, p. 14.

[48] Raccolta dal Basile nel suo famoso pentamerone, *Lo cunto de li cunti, overo lo tratteniemento de' peccerille* (*La gatta cennerentola*, I, 6), la favola di Cenerentola è soprattutto conosciuta grazie alla versione francese di Perrault (*Cendrillon ou la petite pantoufle de vair*, 1697), poi diffusasi attraverso la riscrittura tedesca dei fratelli Grimm (*Aschenputtel*, 1812) e l'opera in musica di Rossini (*La Cenerentola. Ossia la bontà in*

della novità insita nella favola di Collodi, che fa, di un "pezzo di legno",[49] il protagonista assoluto di una serie di mirabolanti avventure. Le quali appunto potrebbero essere senza fine, rigenerandosi ad ogni occasione grazie alla disponibilità di Pinocchio stesso. Per assecondare le ambizioni di quest'ultimo, il Principe propone infine una soluzione: egli potrebbe perfettamente sostenere la parte del buffone. O ancora, di fronte all'impuntatura del capricciosissimo intruso (che vuole a tutti i costi "entrare nella favola"[50] e non certo essere assunto a corte), suggerisce a Pinocchio di interpretare il vento. Quest'invito suona come uno sberleffo e così il burattino risponde a tono, scatenando la reazione delle guardie reali. Che tuttavia, su consiglio del Principe stesso, lasciano andare il malcapitato. L'avventura continua e Malerba ricorre al consueto *refrain*: "Cammina cammina con le sue gambe di legno. Tric trac".[51] La terza sosta sarà al mulino del *Gatto con gli stivali*.

6. (Pinocchio e il gatto con gli stivali). Il burattino di legno irrompe nella scena forse più celebre della favola: è il momento in cui "il figlio minore del mugnaio si lamentava di avere ereditato soltanto un Gatto".[52] Scrive Perrault:

---

trionfo, 1817). Nel bicentenario della prima edizione del primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* dei Grimm la Biblioteca Nazionale di Roma ha realizzato, in collaborazione con Sapienza Università di Roma, una mostra sulla celebre fiaba, provvista di catalogo – *Mille e una Cenerentola. Illustrazioni, adattamenti, oggetti consueti e desueti*, a cura di M. Woźniak e G. Zagra, Roma, Onyx, 2012 – a cui rimando per la ricostruzione delle origini lontanissime della favola, per le trasformazioni del personaggio protagonista e per un proficuo aggiornamento bibliografico. Ragiona sulle differenze fra il filone aristocratico (e poi borghese) inaugurato da Perrault e quello cui invece appartiene la fiaba di Basile riletta da De Simone G. Nicastro, *"Cenerentola". Una gatta che graffia*, in *'Forme e storia'. Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*, in "Forme e storia", n. s., I, 2008, 1-2, t. II, pp. 805-809.

[49] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 55.

[50] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 15.

[51] Ivi, p. 16.

[52] *Ibidem*.

"Ce dernier ne pouvoit se consoler d'avoir un si pauvre lot. 'Mes freres', disoit-il, 'pourront gagner leur vie honnestement en se mettant ensemble; pour moi, lors que j'aurai mangé mon chat, et que je me seray fait un manchon de sa peau, il faudra que je meure de faim'."[53]

Pinocchio assiste alla rivelazione del gatto stesso, che è appunto fatato e dotato di parola. Possiamo citare ancora una volta la fonte francese, a cui Malerba si rifà quasi letteralmente:

"Le chat qui entendoit ce discours, mais qui n'en fit pas semblant, luy dit d'un air posé et serieux, ne vous affligés point, mon maistre, vous n'avez qu'à me donner un sac, et me faire faire une paire de bottes pour aller dans les brousailles, et vous verez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez."[54]

Così lo scrittore italiano:

---

[53] Cito da C. Perrault, *Le maître chat ou le chat botté*, in *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralitez*, A Paris, chez Claude Barbin, M.DC.XCVII, pp. 84-85. Lo scrittore francese recupera un'antica tradizione europea che, per la prima volta, era stata trascritta e sicuramente rimaneggiata da Giovan Francesco Straparola, autore delle *Piacevoli notti*, peraltro tradotte quasi subito in francese. Proprio qui troviamo la nota favola di Costantino Fortunato (XI, 1), che narra di una gatta fatata capace di far sposare il suo povero e affamato padrone a una principessa. Successivamente la storia sarà ripresa, con variazioni significative, in *Il Cagliuso* di Giovan Battista Basile per arrivare a Perrault e, come di consueto, ai fratelli Grimm. Sulla rielaborazione dello scrittore lombardo e quindi sulla successiva tradizione che potrebbe essersi rifatta a materiali pregressi rimando al saggio di Matteo Martelli, *Straparola e il racconto fiabesco*, in G. F. Straparola, *Le fiabe. Da "Le piacevoli notti"*, a cura di M. Martelli, Fano, Aras, 2015, pp. 205-286, spec. alle pp. 272-273. Per la fiaba di Costantino si veda anche S. Carapezza, *Il viaggio fiabesco nelle "Piacevoli notti" di Straparola*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi. Atti del XIV Congresso Nazionale degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini e L. Surdich, Novi Ligure, Città del silenzio, 2012, sezione online e su cd allegato al volume, redazione elettronica e raccolta Atti a cura di L. Beltrami, M. Chiarla, E. Chichiriccò, C. Guglielmucci, A. Lanzola, S. Morando, M. Navone, V. Pesce, G. Rodda, accessibile online all'indirizzo ‹http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Carapezza%20Sandra_1.pdf›.

[54] Cfr. C. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralitez*, cit., p. 85.

"Non state ad affliggervi, caro padrone. Non dovete far altro che trovare un sacco e farmi fare un paio di stivali per camminare in mezzo ai boschi, e vedrete come la sorte non sia stata tanto cattiva quanto voi credete."[55]

Pinocchio, che conosce la storia, si propone quale sostituto del gatto stesso, insistendo, al solito, e secondo quel meccanismo di ripetizione di una precisa sequenza testuale che ne caratterizza le modalità espressive, sul suo essere un "burattino che sa cantare e ballare" e che può consentire al giovane di fare "soldi a bizzeffe!".[56] La risposta del figlio del mugnaio sembra porsi in linea con quelle pronunciate dagli altri personaggi, costantemente impegnati a rimarcare lo statuto di finzione della favola stessa, il cui esito sembra quindi scontato ("fra poco diventerò ricchissimo e proprio per merito di questo Gatto").[57] In realtà, il giovane appare attirato dalla proposta di Pinocchio ("E io ti faccio diventare ricco cento volte di più"),[58] il quale, a differenza delle precedenti esperienze, qui mostra una maggiore conoscenza dei vizi degli uomini, che aspirano ad accumulare avidamente ricchezze. Ma l'espediente trovato da entrambi ("Allora dovrei mettere il Gatto dentro il sacco"),[59] espediente che, alla luce di quanto accadrà alla fine della storia, suona decisamente ironico (in virtù del proverbio 'Non dire gatto se non ce l'hai nel sacco', ovvero 'non cantare vittoria prima del tempo'), si rivelerà appunto poco proficuo. Anche perché il figlio del mugnaio è un tipo confuso, poco capace, come i protagonisti delle altre favole, di gestire i mutamenti: "sono secoli che succedono le cose in un certo modo", egli afferma un poco imbarazzato, "e ogni cambiamento mi sconfonde".[60]

---

[55] L. Malerba*, Pinocchio con gli stivali*, cit., pp. 16-17.
[56] Ivi, p. 17.
[57] Ivi, pp. 17-18.
[58] Ivi, p. 18.
[59] *Ibidem*.
[60] Ivi, p. 19.

Analogamente, alla reggia sono in attesa di un gatto con gli stivali: arriva invece un burattino, dotato degli stessi stivali e del sacco promesso, che conosce a memoria la sua parte nella fiaba. Pinocchio, stavolta assai soddisfatto di sé, dal momento che gli è stato affidato un ruolo da vero protagonista nella storia, non ha però calcolato la reazione del gatto all'apertura della sporta: "arruffato", "infuriato"[61] per l'umiliazione subita, comincia a graffiare tutti, sovrano, ministri e guardie compresi. È la fine delle bislacche quanto liberatorie avventure del burattino nel mondo delle altre narrazioni: arrabbiandosi il re, anche perché quanto era accaduto "non stava scritto nella favola",[62] Pinocchio è condotto, legato e incappucciato, "dentro al capitolo trentasei, nel punto preciso da dove era scappato".[63] Siamo tornati al punto di partenza: insieme ai suoi personaggi, l'autore, scrive Francesco Muzzioli, misura "lo spazio e il tempo in termini di pagine e di capitoli",[64] sorprendendo giovani e meno giovani lettori e, allo stesso tempo, stimolandone l'attenzione nei confronti di quei meccanismi narrativi che sottolineano l'artificio. Come Malerba ribadisce alla fine del suo racconto, quando a margine della fuga – rientrata – del burattino, commenta sornione il caos ingenerato da Pinocchio nell'ultima fiaba, simile a un vecchio baule ormai sottosopra:

> "Ci vollero degli anni per rimettere in ordine la favola del Gatto con gli stivali e ogni tanto ancora oggi vi succedono delle confusioni."[65]

7. Nell'edizione di *Pinocchio con gli stivali* pubblicata dalla Mondadori nel 1988 ci sono due diverse versioni della storia: non solo il

---

[61] Ivi, p. 21.
[62] *Ibidem*.
[63] *Ibidem*.
[64] Cfr. F. Muzzioli, *Ritratti critici contemporanei. Luigi Malerba*, in "Belfagor", XLIV, 5, 1989, pp. 521-537; la citazione è a p. 528.
[65] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit.

racconto esaminato fin qui, ma anche la sua trascrizione teatrale, destinata appunto agli stessi bambini che si vorranno mettere alla prova con l'arte della messa in scena. Si tratta, infatti, della cosiddetta *versione sceneggiata*: come suggerisce l'autore nella nota iniziale, "questo testo si può recitare in teatro, alla radio, in televisione, in un bosco, in pianura, in montagna, in casa, a scuola, con personaggi reali o con burattini di legno o di cartapesta".[66] Fra i consigli per la rappresentazione, Malerba si premura di aggiungere, poi, qualche indicazione di buon senso: "Per le recite all'aperto è meglio evitare le giornate di pioggia o di vento: la pioggia bagna i personaggi e il vento confonde le idee".[67] Siamo, naturalmente, all'interno del consueto ragionamento paradossale che opera attraverso il *nonsense* e la sovrapposizione della realtà alla finzione: tuttavia, proprio il richiamo alla confusione provocata dal vento potrà costituire un punto di vista privilegiato per leggere il testo. "Confusione" diventa infatti una parola-chiave dell'intera *pièce*, evocata spesso dai rigidi personaggi delle storie e, al contempo, più volte scatenata dal protagonista in nome della libertà e della fantasia.

Nel testo teatrale, Pinocchio offre al suo pubblico un monologo assai significativo, dal momento che egli si presenta come "vanitoccolo, sfaccenduolo, ficcandolone, ghiottoso, impertinestolo, bugiadro".[68] La sequenza di parole inventate dal personaggio corrispondono a quel gusto

[66] Cfr. ancora ivi, p. 24. A teatro, il testo di Malerba (*Pinocchio con gli stivali. Quasi un musical*) è stato adattato e portato in scena da Flavio Bonacci per la Cooperativa Teatro Franco Parenti fra il 5 marzo e il 12 aprile 1981. Menziona invece il *"Pinocchio con gli stivali". Radiodramma in miniatura* di Luigi Malerba, con Paolo Poli e Marco Messeri, per la regia di Ida Bassignano, 1978, Cristina La Bella nel suo *"Pinocchio con gli stivali" non ci pensa proprio a diventare un bambino "perbene"!*, in "Carte allineate", II, 52, 2016, senza paginazione.

[67] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit. p. 24.

[68] Ivi, p. 25.

per le "storpiature lessicali"[69] del 'malerbese' che qui sono la conseguenza più diretta della sfrenata immaginazione del personaggio, a suo modo sostenitore, e per lo spazio di alcuni capitoli, della necessità di rovesciare le regole più viete del mondo in cui vive. Del resto, nella fuga precipitosa da una favola all'altra, il burattino non fa altro che perpetuare la ridda di avventure che già l'autore toscano aveva inventato per lui:

> "Nel libro di Collodi, di cui sono il protagonista dalla prima all'ultima pagina, me ne succedono di tutti i colori, rischio persino di finire fritto in padella come un pesce. Ma l'avventura peggiore, quella che proprio proprio non mi va giù, mi succede proprio nelle ultime righe quando, mi vergogno a dirlo, sto per diventare un ragazzino per bene."[70]

Conosciamo già le motivazioni dell'evasione di Pinocchio, il quale peraltro si dice convinto, qui, che "dai ragazzini perbene molto spesso escono degli uomini permale, e viceversa".[71] Si accinge, di conseguenza, a raccontare "qualcosa che non sta scritto nel libro".[72] Come il dialogo con la fatina turchina, che non è né nella fiaba di Collodi, né nel racconto di Malerba. La scena si apre su Pinocchio addormentato: l'autore consiglia di inserire, qui, un commento musicale che possa suggerire un'atmosfera onirica. Durante il sogno, infatti, la marionetta dialogherà con la sua buona madrina, cui tuttavia riserverà una serie di irriverenti versacci. Pinocchio,

---

[69] Cfr. ancora F. Muzzioli, *Ritratti critici contemporanei. Luigi Malerba*, cit., p. 528: nell'analisi del linguaggio impiegato dal *Protagonista*, ovvero il membro maschile, lo studioso individua, nell'alterazione linguistica, come pure negli "anacoluti sintattici" presenti nel testo, una caratteristica tipica di Malerba, che sembra quindi intenzionato a mettere a punto un curioso dizionario di termini del tutto inesistenti. Per connotare il suo buffo personaggio, lo scrittore si serve non tanto di un lessico osceno, quanto di espressioni improprie che contribuiscono a rafforzare l'effetto straniante della narrazione.

[70] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 25.

[71] *Ibidem*.

[72] *Ibidem*.

lo sappiamo, non vuole "diventare un ragazzino né perbene né permale":[73] nonostante le allettanti profferte della Fata Turchina (che gli promette capelli castani, occhi celesti, "una bella camerina ammobiliata e agghindata",[74] finanche un vestito nuovo e quaranta zecchini d'oro), il burattino si dà velocemente alla fuga. Per fermarlo, viene addirittura convocato Carlo Collodi, suo creatore, soprattutto preoccupato di non poter terminare la sua storia:

> "O Gesù! Gli è scappato quel manigoldo! Proprio dall'ultimo capitolo quando stavo per portare a compimento il mio libro… E che dirò adesso a' miei lettori? Che dirò all'editore? Mi vuole rovinare l'opera quel manigoldo…"[75]

La voce del narratore, contraddistinta da un pesante accento toscano, scompare in dissolvenza, mentre, in primo piano, torna Pinocchio con il suo 'tric trac'. Un altro monologo del personaggio preciserà i suoi intenti: tornando a riflettere sull'espressione "perbene", inquietante sinonimo di scuola, di compiti, di inchini alle maestre, il burattino non potrà che riconoscere la sua vera natura, legata al canto, al ballo, alle smorfie come alle piroette, al mondo dello spettacolo, insomma. Che poi è proprio quello delle favole ("il vero mondo che conta",[76] conclude il Nostro).

Nel prosieguo della versione teatrale del racconto si avvicenderanno le scene che già conosciamo: sottoposti a qualche lieve modifica come anche a diversi ampliamenti, giustificati dalle didascalie, si susseguono gli incontri con il Lupo, con Cappuccetto Rosso – cui Malerba affida una battuta relativa alla complessa tradizione della favola, dal momento che

[73] Ivi, p. 26.
[74] Ivi, p. 27.
[75] Ivi, p. 28.
[76] Ivi, p. 29.

"non si sa chi l'ha scritta, l'hanno scritta un po' tutti in tanti anni" –,[77] con il principe di Cenerentola, il cui castello è caratterizzato da porte, portoni, catenacci, chiavistelli che si aprono producendo rumori sinistri, infine con il figlio del mugnaio proprietario del gatto con gli stivali. I tentativi di Pinocchio, che mira ad entrare nelle singole favole, mettendole vivacemente a soqquadro, si scontrano con personaggi poco propensi al mutamento: ché, anzi, non appena si introduce anche solo una piccola variazione della trama, i protagonisti si lamentano del disordine (è il caso del giovane mugnaio che, sulla falsariga del racconto, esclama: "mi sono confuso! Sono secoli che qui succedono le cose in un certo modo e ogni cambiamento mi sconfonde")[78] e talvolta non ricordano più nulla della loro storia. Del resto, anche il re della fiaba, in attesa di un coniglio che poi si scoprirà essere un gatto, apostroferà Pinocchio come un sovversivo, reo di "aver portato una confusione incredibile" nella favola, di aver "combinato solo guai" e pure di aver dato "un dispiacere alla Fata dai capelli turchini".[79] Chiuso in un sacco, il burattino sarà riportato nel capitolo abbandonato in precedenza e costretto quindi a diventare un bambino giudizioso (sempre che non fugga di nuovo, naturalmente).

Si conclude così la doppia avventura del burattino di Malerba, fondata sulla necessità, diremo vitale, di sfuggire a una metamorfosi finale (la marionetta dispettosa si trasforma in fanciullo assennato) che a molti

[77] Ivi, p. 38. Nel saggio intitolato *Leggere la fiaba* (Milano, Bompiani, 1993), Valentina Pisanty prende in esame la struttura della favola quale genere narrativo frutto di una felice contaminazione fra tradizione orale e scritta. Per dimostrare "l'identità sempre mutevole" (p. 73) della fiaba, che appunto si presta a numerose riscritture capaci di riorientare, di aggiungere, di manipolare il testo di partenza, l'autrice analizza proprio la storia di *Cappuccetto rosso*, dalle versioni classiche fino alle parodie destinate agli adulti, mettendo l'accento sul processo creativo di volta in volta stimolato dalla disponibilità di una forma aperta e adattabile ai contesti più diversi.

[78] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 49.

[79] Ivi, p. 61.

lettori del passato come del presente era sembrata e sembra poco rispettosa della natura del personaggio. Protagonista di un romanzo il cui titolo (le *Avventure di Pinocchio*, appunto) implica una disponibilità alla moltiplicazione delle storie e delle peripezie.

Nel caso della riscrittura qui esaminata, che si diverte a manipolare la fiaba originaria introducendo un confronto con altre favole, l'autore recupera, di Pinocchio, soprattutto la vocazione al ribaltamento e al gioco, lasciando sullo sfondo altre, costitutive, caratteristiche del burattino, ritratto da Collodi come un essere sempre affamato e, soprattutto, patologicamente incline alla bugia. Non possiamo leggere il *Pinocchio* di Malerba come una rigorosa denuncia delle malefatte del potere e quindi delle violenze e delle costrizioni ad esso connesse: è invece agevole interpretare il duplice esperimento rivolto ai ragazzi come un gioco istruttivo, capace di sottolineare polemicamente la finzione insita in ogni racconto e insieme di stimolare il senso critico di ogni lettore, cui si lasciano intravedere nuove soluzioni narrative, smontaggi rivelatori, percorsi possibili grazie all'immaginazione. Contro la rigidità, rassicurante, ma inibente, delle favole antiche e moderne.

Copyright © 2024
Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies