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

JUDITH OBERT

“PINOCCHIO CON GLI STIVALI”: IL CASTELLO DELLE FIABE INCROCIATE

1. *Le avventure di Pinocchio* hanno conosciuto un numero incalcolabile di riscritture dalla sua pubblicazione in volume nel 1883. Il romanzo porta *in nuce* l’idea di riscrittura: ad ogni avventura Pinocchio si ‘riscrive’ perché si può considerare ogni capitolo come una storia a sé, semichiusa; ovviamente l’impressione di leggere storielle che finiscono col combinarsi fra di loro è dovuta alla scrittura feuilletonesca e così si può perfino dire che il passaggio dalle puntate al volume è una forma di riscrittura. Non bisogna dimenticare che Collodi aveva inizialmente deciso di far morire il suo burattino al capitolo XV: sotto la pressione dei lettori e degli editori, riprese la storia, aggiunse ventuno capitoli e un personaggio di fatto nuovo, la Fata turchina, che cambiò profondamente il senso e la portata del romanzo la cui fine fu l’opposto di quella originale: da una parte la morte di Pinocchio, dall’altra la sua trasformazione in ragazzino perbene. La riscrittura portò quindi a una risurrezione che si concluse con una trasfigurazione.

Il contenuto delle *Avventure* si basa anch'esso sulla nozione di riscrittura: Collodi prende in prestito elementi provenienti da diversi generi[1] quali il romanzo picaresco, quello di formazione, la letteratura fantastica e ovviamente la fiaba; *Pinocchio* comincia come una fiaba col suo "C'era una volta" che adesca e inganna i lettori: Collodi, che tradusse Perrault, fa credere loro che li porterà in un universo familiare dalle regole conosciute, per trascinarli in un mondo ignoto; si serve quindi del meccanismo tipico della riscrittura: partire dall'esistente per creare la novità. Notiamo che nel gigantesco repertorio di fiabe, Collodi non sceglie quelle incentrate su principesse e principi: la sua marionetta è l'erede dei bambini miseri del contado, del popolo rurale come Pollicino o Hansel e Gretel, che si addice meglio all'Italia dell'epoca.

Le riscritture del capolavoro collodiano sono innumerevoli[2] ma lo lasciano indenne, il che fa dire a Gianfranco Marrone che quando si parla delle 'avventure' di Pinocchio non si tratta solo delle peripezie vissute dal burattino, ma anche di quelle "che questo libro ha vissuto nel tempo e nello spazio";[3] ancora oggi nonostante i cambiamenti dei gusti, del linguaggio, della società ne vediamo scaturire in diversi campi, basti pensare al recente film di Guillermo del Toro (2022). Come spiegare queste perpetue attualizzazioni, continuazioni che fanno parte del 'pinocchiesco'?[4] Diverse

[1] Cfr. V. Bonanni, *Pinocchio eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, in "Cahiers d'études italiennes", 15, 2012, *Héros et modèles*, pp. 229-240.

[2] Citiamo per esempio F. Scrivano, *Il giro di Pinocchio in ottanta mondi*, in *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito*, Perugia, Morlacchi, 2010, e C. Serafini, *I Pinocchi della letteratura italiana*, in "Perusia", 4, 2009, pp. 45-59.

[3] G. Marrone, *Parallelismi come menzogna: riscrivere "Pinocchio"*, in P. Fabbri e I. Pezzini, *Le avventure di Pinocchio*, Roma, Meltemi, 2002, p. 81.

[4] A proposito del libro *Pinocchio, un libro parallelo* di Manganelli (1977), Marrone scrive: "Sino a che punto è stato Manganelli […] ad aggiungere le storie delle due bare e dei tre paesi alla vicenda di Pinocchio, e sino a che punto, invece, è il testo a suggerire tali storie? […] il testo sta prima del lettore, nelle intenzioni dell'autore, o nasce successivamente, nell'incontro storicamente e culturalmente situato con un lettore empirico che lo legge ogni volta in un modo diverso? Esistono

sono le risposte, ma possiamo isolarne alcune: l'universalità delle tematiche, dei tipi e comportamenti umani nonostante l'impronta toscana, l'alone fiabesco che trascende le epoche e le culture ma anche, come scrisse Italo Calvino, "il potere genetico" di *Pinocchio* che lo apre "alla perpetua collaborazione del lettore per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato".[5] La struttura, il ritmo della composizione prevedono quindi la partecipazione attiva del lettore che può diventare creatore, ri-creatore come lo divenne Luigi Malerba nel 1977 con *Pinocchio con gli stivali*.[6]

2. Fin dal suo esordio, Malerba si è interessato alla lingua, alle strutture narrative, ai generi letterari con l'intento di scrutarli, farli esplodere per, tra l'altro, riflettere sulla letteratura, non lasciare in pace i suoi lettori, e spingerli a guardare con occhi critici ai meccanismi che reggono la società. Scardinare la tradizione per farla evolvere, trovarci strumenti per affrontare il presente. Non c'è quindi niente di strano se Malerba sceglie uno dei capolavori della tradizione letteraria italiana per portarlo verso nuovi orizzonti. *Pinocchio con gli stivali* è la sua prima

limiti testuali all'interpretazione, come ritiene Eco (1990) o, come lo stesso Manganelli lascia intendere […] a partire dagli spunti testuali infinite letture divengono possibili?" (ivi, p. 9).

[5] I. Calvino, *Ma Collodi non esiste*, in "la Repubblica", 19-20 aprile 1981, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 801-807.

[6] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa scrittori, 1977. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni dell'opera. La Cooperativa scrittori era una casa editrice creata nel 1972 da Luigi Malerba insieme a Walter Pedullà, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliani e Elio Pagliarani per resistere alle grandi case editrici, per 'disobbedire' alla logica del mercato editoriale: pubblicare le avventure rivisitate del ribelle Pinocchio in questa casa editrice, che chiuse nel 1979, era quindi coerente.

riscrittura; in seguito rivisiterà altri testi, dai *Promessi sposi* all'*Odissea*,[7] e gremirà le sue opere di riferimenti letterari.[8]

Se Malerba inizia la sua carriera di 'riscrittore esplicito' con *Pinocchio*, significa che l'opera e il suo protagonista occupano un posto particolare nella sua fantasia.[9] Sappiamo che scrivere per i bambini e i ragazzi faceva parte del suo DNA; nel 1973 pubblicò il suo primo libro 'anfibio',[10] *Il cane che diventò amico dell'uomo*. Se si rivolge ai piccoli lettori è perché "i bambini sono fondamentalmente degli anarchici e con loro puoi comunicare attraverso il 'nonsense' che è appunto un esempio di anarchia totale".[11] In questi testi l'autore conserva alcune delle sue caratteristiche essenziali, tra le quali "la *vis* demistificatoria nei confronti della tradizione letteraria e dissacratoria verso il potere e l'autorità costituita",[12] peculiarità questa, che si addice perfettamente al caso del

[7] Si vedano ad esempio L. Malerba, *Cento scudi d'oro*, in *Dopo il pescecane* (1979); *Itaca per sempre (*1997); *Avventure* (1997).

[8] Si veda in particolare G. Ronchini, *L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. I*, in "Parole rubate", 2, 2010, pp. 167-183, ripreso in seguito insieme alla seconda parte del saggio (Id., *Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*, in "Parole rubate", 3, 2011, pp. 159-168) in Id., *Dentro il labirinto. Studi sulla narrativa di Luigi Malerba*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 87-108.

[9] Nel 2001, Malerba scrive anche il breve testo *Elogio di Pinocchio* (titolo che riprende quello del testo di Pietro Pancrazi scritto nel 1921), in cui rimette in questione la gioia di Pinocchio di diventare umano: "Perché mai Pinocchio avrebbe desiderato di diventare un ragazzino in carne e ossa e per di più un ragazzino perbene? Pinocchio era bugiardo, si sa, anzi bugiardissimo, ma Collodi non ci dice che in quel frangente gli sia cresciuto il naso. Che fosse bugiardo anche Collodi? Come può Pinocchio non aver pensato ai vantaggi di essere di legno?" (L. Malerba, *Elogio di Pinocchio*, in *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009, p. 138, prima pubblicazione in "Il Notiziario della Banca popolare del Sondrio", 86, 2001, pp. 98-99).

[10] Pensiamo ovviamente a *Mozziconi* (1975), *Storie dell'anno mille* (1977), *Le galline pensierose* (1980), *Storiette e storiette tascabili* (1994), *Il cavaliere e la sua ombra* (2017).

[11] L. Malerba, *I buchi neri della fantasia*, in Id., *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 127. L'intervista apparve su "la Repubblica" il 31 dicembre 1978.

[12] G. Accardo, *Le avventure della fantasia. I libri per bambini e per ragazzi di Luigi Malerba*, in "Studi novecenteschi", XXIII, 52, 1996, p. 403.

burattino: da una parte appartiene a una triplice tradizione, quella della fiaba, quella della letteratura per l'infanzia e quella della letteratura italiana *tout court* e dall'altra incarna la ribellione. Ecco quello che scriveva Malerba:

> "Mi piace mettere in imbarazzo i miei piccoli lettori, sconcertarli con i paradossi, fargli capire che il mondo è strano e pieno di inganni e addestrarli fin da bambini a diffidare dei conformismi istituzionali e dei modelli confezionati, a vedere il lato ridicolo delle cose."[13]

Con Pinocchio, campione dell'insubordinazione, Malerba aveva trovato il suo portavoce! Nel romanzo originale, Pinocchio si ribella inizialmente contro suo padre, Geppetto, mentre nella riscrittura malerbiana si ribella contro Collodi, il suo creatore: nei due casi insorge contro il massimo rappresentante dell'autorità, colui che gli ha dato la vita. Se Malerba s'interessa alla marionetta è per la sua indisciplina e il suo potenziale di libertà.

Il contesto della scrittura può anche spiegare la scelta: se l'Italia di Collodi era l'Italietta nella quale la fiaba permetteva di tradurre la realtà dei più miseri, quella di Malerba è l'Italia consumistica[14] e degli Anni di piombo dove gli individui sono prigionieri di regole assurde, resi schiavi dalla loro funzione e circondati da violenze e ribellioni diverse. Ora,

---

[13] L. Malerba, *La fiaba di oggi smaschera i lupi*, in Id., *Parole al vento*, cit., p. 133. L'intervista apparve su "La Stampa" il 17 novembre 1984. Scriveva già nella citata intervista del 1978 (L. Malerba, *I buchi neri della fantasia*, cit., p. 128): "Se vuoi dar loro uno strumento logico in più puoi servirti del paradosso, che è un ottimo esercizio contro la noia delle idee prefabbricate, dalle quali siamo assediati e dalle quali dobbiamo difenderci".

[14] Andrea Righi vede in *Pinocchio con gli stivali* una critica spietata della società consumistica: per lui i personaggi incontrati da Pinocchio rappresentano "il grigio cittadino-consumatore di oggi che crede di vivere nella favola della libertà di scelta", mentre la ricerca del piacere del burattino non dipende dal capitalismo moderno (A. Righi, *L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba*, in "California Italian Studies", 2, 1, 2011, p. 16).

immaginando un'altra fine con la quale il burattino rifiuta di seguire la via che l'autore toscano gli ha tracciato, Malerba critica da una parte le norme sociali e dall'altra le regole letterarie quando diventano rigide e superate.

3. *Pinocchio con gli stivali* è una riscrittura *in progress*: la prima versione è stata riscritta lo stesso anno per diventare un testo teatrale, versione che a sua volta è stata riformulata quando è stata trasmessa alla radio.[15] Se, a seconda delle edizioni, le illustrazioni che accompagnano i due testi cambiano ma non creano un'opera nuova, la pubblicazione nel 2023 di una versione illustrata in cui i disegni occupano il primo posto appare come una vera trasposizione.[16] Un po' come il testo di Collodi che non cessa mai di rivivere, quello di Malerba è sempre riattivato.

Se in *Itaca per sempre* l'autore di Berceto inventa un nuovo 'inizio' alla sequenza narrativa del ritorno di Ulisse in patria, con una Penelope ancor più furba del marito che ha immediatamente riconosciuto, in *Pinocchio con gli stivali* immagina una nuova fine e quindi un altro

[15] La versione radiofonica *Pinocchio con gli stivali* è stata trasmessa nel 1978 nella serie 'Radiodrammi in miniatura', con le voci di Paolo Poli e Marco Messeri e la regia di Ida Bassignano (‹https://www.raiplaysound.it/audio/2016/07/Lusignolo-526e0e5b-a937-4f90-88bb-be2ea22f2e9d.html›). Il radiodramma è stato riproposto diverse volte, per esempio nel 2016 nel programma *Piccolaestate* e nel 2020 in *Il teatro di Radio3*. Il testo è stato messo in scena a più riprese, anche recentemente, ad esempio nel 2019 a Pavia durante il Pinocchio & Co-Festival dei Classici per ragazzi. Ma una delle recite che ci sembra specialmente opportuno ricordare è il musical eseguito a Milano al Cinema Missori dal Teatro Franco Parenti, dal 5 marzo al 12 aprile 1981, con la regia di Flavio Bonacci e l'accompagnamento musicale del gruppo punk Skiantos. La rivista-fanzine francese alternativa "NewAve", nel numero 8 del 1981, presentava lo spettacolo con questi termini: "Pinocchio s'incruste dans d'autres fables". Perché ci sembra interessante questa recita? Perché ha apertamente un'aria anarcoide e la scelta di un gruppo punk rafforza l'aspetto sovversivo del testo. Citiamo una piccola curiosità: Dandy Bestia, chitarrista degli Skiantos, compare anche nella canzone *Pinocchio col frac* di MANICAs.

[16] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, con illustrazioni di G. Orecchia, Milano, Mondadori, 2023. Da notare che il testo scelto è quello narrativo, molto più breve di quello teatrale e quindi più adatto a un libro illustrato.

destino.[17] Il punto di partenza è il rifiuto categorico del burattino di diventare un ragazzo: non solo non vuole diventare un ragazzo "perbene", come era prevedibile, ma nemmeno un ragazzo "permale"; capiamo allora che quello che rigetta è diventare umano: ciò che gli appare come una condanna atroce è il passaggio ad una fase *a priori* superiore d'esistenza. Anche se, ovviamente, questo rifiuto è strumentale per dare il via alla storia, possiamo forse leggerci un giudizio da parte di Malerba sui suoi simili e su un aspetto importante che li definisce, cioè il lavoro: difatti, è perché Pinocchio salva il padre ma soprattutto perché lavora sodo che viene trasformato in ragazzo. In questa metamorfosi vista come un'evoluzione positiva afferriamo tutto lo spirito dell'Ottocento conservatore che vede il lavoro come un valore salvifico, mentre per il Pinocchio novecentesco quello che conta è contestare, ballare, recitare e giocare! Inoltre, non dobbiamo dimenticare che è la Fata turchina a promettergli di trasformarlo in ragazzo perbene, mentre Geppetto voleva che diventasse un burattino meraviglioso per salvarsi dalla miseria e per avere un figlio, anche se di legno.

In un certo senso il Pinocchio malerbiano rimane fedele a suo padre e alla propria natura favolosa e vegetale. Intende quindi rimanere un personaggio, nel senso letterario della parola, non vuole entrare nella 'realtà': in Collodi la finzione (cioè l'essere un burattino) in seno alla finzione (la storia, il racconto) si scioglie quando Pinocchio diventa un ragazzo dopo le tante prove. Avvenuta la trasfigurazione, rimaniamo in un universo di carta ma Pinocchio non è più un essere 'meraviglioso', fuori

[17] Malerba sembra cogliere, nella decisione del suo Pinocchio, una caratteristica del burattino collodiano che difatti fa molte fughe e rifiuta di seguire la diritta via: "Pinocchio muore e rinasce continuamente, già dentro il racconto di Collodi, figuriamoci fuori da esso quant'è bravo a sfilarsi dal suo destino e riproporsi con la freschezza di una delle sue rinascite" (F. Scrivano, *Il giro di Pinocchio in ottanta mondi*, cit., p. 15).

norma (cioè un burattino di legno che parla e si muove), appartiene pienamente alla realtà di Geppetto che riproduce una certa realtà sociale dell'Italia ottocentesca. In Malerba invece, Pinocchio non vuole diventare umano ma non per questo vuole ferire il padre: rifiuta semplicemente di subire il destino umano per rimanere un burattino e quindi continuare a vivere in un universo letterario, da favola.

Anche se le ambizioni di Pinocchio sono tipiche dei bambini (ballare, giocare, recitare), notiamo che quello che spicca prima di tutto quando il burattino penetra in altre tre favole è la sua volontà accanita di cambiare 'pelle', di mettersi nei panni (e negli stivali!) di altri personaggi; in altre parole è in cerca non di un autore ma di ruoli, di parti per sperimentare una vita nuova. Fa il contrario dei sei personaggi pirandelliani che scappano dalla loro opera perché l'autore è incapace di compiere il loro destino: quello di Pinocchio è un destino già compiuto, a cui il personaggio si ribella; è l'autore della propria storia, decide cosa fare e non fare. Scappa dalla prigione della propria fiaba non per diventare qualcun altro, ma per recitare parti che conosce perché universali. Col Pinocchio malerbiano pensiamo a *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello quando il regista, il Dottor Hinkfuss, spiega che a teatro la vera creazione nasce sul palcoscenico e non nel copione, che è solo una traccia più o meno seguita da un regista che decide tutto, come un burattinaio che dirige le sue marionette (gli attori) fin quando prendono la loro libertà e lo cacciano via per creare liberamente, senza vincoli. Ecco quello che sembra fare Pinocchio: esce dal copione, prende la sua libertà e si crea un nuovo destino. Se non che, il burattino incontra subito ostacoli insormontabili: i personaggi delle altre favole, fissati nella loro funzione.

Nelle sue nuove avventure, Pinocchio attraversa le favole di *Cappuccetto rosso*, *Cenerentola* e *Il Gatto con gli stivali*. Numerose sono state le analisi del testo malerbiano:[18] tutte mettono in luce la critica delle norme letterarie e la derisione dell'autore nei confronti delle diverse teorie narratologiche, degli schemi narrativi che diventano limitativi, indeboliscono la fantasia e la libertà di scrittura. È soprattutto nell'incontro con il Lupo e Cappuccetto rosso che Malerba si fa irriverente nei confronti di Propp, ma anche il principe di *Cenerentola* è restio ad abbandonare, anche solo momentaneamente, la sua funzione, per rispettare la legge favolistica. Malerba presenta questi personaggi come bravi impiegati, funzionari o soldati che obbediscono agli ordini anche quando sono assurdi; somigliano anche a maschere della Commedia dell'arte, a prescindere dal fatto che non improvvisano mai. È solo nel suo terzo tentativo che Pinocchio riuscirà a recitare una parte nuova – ma su questo torneremo. Per il momento ci preme sottolineare alcuni elementi inosservati dalla critica.

4. Anche se Malerba critica ironicamente lo schema attanziale difeso da Vladimir Propp e più tardi da Algirdas Julien Greimas, in un certo senso lo utilizza modificandolo: difatti il destino di Pinocchio conosce una rottura per via di una mancanza, la libertà. Tale mancanza provoca la sua partenza: egli lascia una situazione di equilibrio, il suo mondo, per inoltrarsi nell'ignoto (anche se è un ignoto relativo, visto che rimane nell'universo

[18] Particolarmente rilevanti sono le pagine dedicate al testo di Malerba nella tesi di dottorato di N. Peluffo, "*Le avventure di Pinocchio": narratività transmediale e parodia*, Milano, IULM, sotto la direzione di P. Giovannetti e A. Chiurato, 2017-2018, pp. 106-121. Interessante, anche se contiene piccoli errori, la disanima di C. La Bella, *"Pinocchio con gli stivali" non ci pensa proprio a diventare un bambino "perbene"!*, in "Carte allineate", II, 52, 2016 (senza paginazione). Cfr. anche 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.

delle fiabe). Ogni suo incontro è una tappa nel suo cammino per trovare l'oggetto del suo desiderio (la libertà e una parte nuova), cammino lungo il quale s'imbatte in antagonisti ma anche in temporanei aiutanti quali il Mugnaio e il Re del *Gatto con gli stivali*. La fine delle sue peripezie lo fa tornare al punto di partenza come nello schema proppiano, ma la differenza è notevole dato che Pinocchio non ha potuto colmare la mancanza, stabilire un nuovo equilibrio raggiungendo il proprio scopo: il suo ritorno è una sconfitta che conferma l'impossibilità di modificare i rigidi schemi delle fiabe. Il testo di Malerba è dunque una fiaba che non conosce il lieto fine. In seno alla sua riscrittura, l'autore riscrive lo schema proppiano.

Quando i personaggi del Lupo, di Cappuccetto e del Principe ripetono come automi che non si può cambiare la storia, e soprattutto affermano che è proibito cambiare funzione, il lettore sorride di fronte all'irriverenza di Malerba. Tuttavia, se approfondiamo la lettura, capiamo che lo scrittore è ancora più impertinente: non solo gli antagonisti di Pinocchio sono irrigiditi nel loro ruolo e si presentano come i difensori della legge, ma sono anche custodi ignoranti. Difatti Greimas semplifica il modello di Propp e stabilisce lo *schéma actantiel* al quale abbiamo già accennato: non considera i singoli personaggi in modo isolato, li raggruppa in *actants* (*le destinateur / le destinataire*, *l'adjuvant / l'opposant*, *le sujet / l'objet*) che sono la struttura stessa della fiaba. I personaggi possono cambiare ruolo, passare da una funzione all'altra, accumulare diverse funzioni a seconda dell'evolversi dell'intreccio. Basta quindi che lo schema sia rispettato perché la fiaba possa andare avanti: i personaggi in sé sono grandezze variabili, i loro attributi possono cambiare senza influenzare la narrazione mentre le azioni sono le grandezze costanti. Sono loro a realizzare le funzioni narrative: quindi se Pinocchio prendesse il posto del Lupo, di Cenerentola o del Principe senza agire diversamente, forse lo scambio di funzione risulterebbe adeguato. Ma in ultima analisi, l'episodio

del *Gatto con gli stivali* dimostra che pure mantenendo intatte le azioni e cambiando solo il personaggio la fiaba crolla, non resiste: Pinocchio prende il posto del Gatto e recita la sua parte cercando di rimanere fedelissimo alle azioni della fiaba originale, eppure fallisce; fa cilecca perché il Gatto rifiuta di passare da un ruolo attanziale a un altro, difatti se si fosse accontentato della nuova funzione di aiutante, la favola sarebbe andata avanti senza intoppi dato che gli altri personaggi accettano il cambiamento, fino alla vendetta del Gatto che porta all'esclusione di Pinocchio.[19] Il rifiuto del gatto, oltre a creare il comico, rappresenta la resistenza della tradizione all'innovazione; inoltre, se in seno allo schema attanziale i personaggi possono viaggiare da una funzione all'altra, se per esempio secondo Greimas un opponente può diventare un aiutante (e pensiamo all'Innominato manzoniano), quel che è impossibile è aggiungere un personaggio nuovo, specie di corpo estraneo, di virus che contamina l'intera storia.

La critica ha largamente sottolineato che Malerba dipingeva la fiaba come un mondo chiuso e immobile, che ruota su sé stesso e non ammette il minimo granello di sabbia, e ha lasciato intendere che con questa riscrittura l'autore abbia opposto la tradizione alla modernità sperimentale incarnata dal burattino disobbediente, ma non ha dato adeguato rilievo al fatto che, riscrivendo *Pinocchio*, Malerba riscrive in parte anche le tre fiabe prese in prestito.

Il fatto di avere scelto per primo *Cappuccetto rosso* non è anodino: la fiaba, nelle sue versioni più note,[20] quella di Perrault e quella dei fratelli Grimm conosce due fini opposte: una fine tragica con la morte della bambina e una fine edulcorata con la morte del lupo e la 'rinascita' della

[19] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., pp. 58-60.

[20] La fiaba appartiene inizialmente al folklore francese e ha conosciuto tantissime versioni a seconda delle epoche e dei paesi.

bambina e della nonna. Questo paragone tra le due versioni ci fa capire che cambiare la fine di un testo modifica profondamente la sua portata, il suo destino e quello dei suoi personaggi: ecco quello che Malerba fa con *Pinocchio*, di cui riscrive la fine sperando di offrire un nuovo destino al burattino. Quindi l'autore non sceglie *Cappuccetto rosso* perché è incentrata su una ragazzina con la quale Pinocchio avrebbe potuto condividere una certa visione dell'esistenza, ma sceglie la fiaba per intavolare l'idea di fine. La nozione di fine è di per sé centrale nel romanzo di Collodi per almeno due motivi: in primo luogo perché ogni avventura del burattino comporta una specie di fine che conduce a un nuovo inizio; in secondo luogo perché Pinocchio ha conosciuto due fini, una morte reale nel capitolo XV che doveva chiudere il *feuilleton* collodiano e una fine metaforica e narrativa nell'ultimo capitolo del romanzo (metaforica nel senso che Pinocchio 'muore' in quanto marionetta e rinasce in quanto ragazzino, narrativa perché la sua trasformazione segna la fine definitiva delle sue *Avventure*). Malerba parte dalla fine per farne un'apertura, un'occasione per creare nuove avventure. Quindi se l'autore sceglie di cominciare la sua riscrittura con *Cappuccetto rosso*, è per insistere sull'importanza delle fini e per sottolineare il fatto che i due testi hanno avuto due finali diversi, uno cruento, l'altro più melenso. Il vero protagonista non è Cappuccetto rosso bensì il Lupo,[21] una figura autoritaria, sicura di sé, che non si lascia abbindolare dal noioso ragazzo di legno ma che, nello stesso tempo, cerca una soluzione: pur non volendo/potendo cedere la sua parte, propone al burattino di recitare quella della Nonna, stanca a forza di ripetere sempre lo stesso schema. Vediamo quindi che il Lupo non è coerente nelle sue certezze perché, se seguiamo la sua logica,

[21] Nella versione teatrale il Lupo dice: "Il vero protagonista sono io!" (L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 38).

sostituirsi a qualunque personaggio-funzione porta a conseguenze pericolose per la sopravvivenza della fiaba. In questa apparente illogicità notiamo soprattutto la volontà da parte del Lupo di sbarazzarsi del burattino ingombrante e di conservare il proprio posto. La ferocia e la furbizia del Lupo della fiaba originale sono attenuate dal suo comportamento da bravo funzionario dell'impresa fiabesca.

La figura di Cappuccetto rosso è anch'essa totalmente modificata: è lagnosa, tarda, spocchiosa, gretta, in altre parole insopportabile e soprattutto irremovibile. Malerba capovolge pure la sua immagine: nella fiaba non obbedisce alla Mamma mentre qui segue pedissequamente le norme, non devia, non prende nessuna scorciatoia; inoltre, grazie alla proposta di Pinocchio di recitare la sua parte, avrebbe potuto evitare di incontrare il lupo e quindi di fare una brutta fine, perché non sappiamo se Malerba riprende la fiaba di Perrault o quella dei Grimm. Malerba non riscrive quindi la fiaba in sé, dato che non assistiamo a nessuno dei suoi eventi chiave, ma l'intromissione di Pinocchio permette di vedere sotto un'altra luce i personaggi che appaiono totalmente chiusi alla novità, prigionieri della loro sorte, come se ci fosse una specie di condanna fatale a ripetere eternamente lo stesso intreccio. La fiaba appare come un mondo assurdo dove la libertà è assente e i personaggi assomigliano a piccoli Sisifi.[22]

Se Cappuccetto rosso non occupa il centro della scena, Cenerentola è addirittura completamente assente dalla sua fiaba. Pinocchio incontra solo le sentinelle e il Principe, il quale nella fiaba originale ha invece un ruolo subalterno. Cenerentola è perfino resa invisibile nei dialoghi: nessuno parla

[22] Questo mondo balbettante che riproduce ogni giorno le medesime azioni si ritrova nel recente film, *Barbie* di Greta Gerwig (2023). Gli universi meravigliosi proposti dalle fiabe passate o moderne ci permettono di capire meglio la prigionia che impongono le società contemporanee.

di lei. Quest'eliminazione è una forma estrema di riscrittura perché svuota totalmente il personaggio, che esiste solo attraverso il titolo della fiaba. Cenerentola è solo un nome, una parola talmente potente nell'immaginario dei lettori che non è nemmeno più necessario farla agire. Nello stesso tempo, come per la prima fiaba, Malerba offre il primo ruolo a un personaggio maschile e potente, forse per criticare ancora la prepotenza della legge-tradizione, il conservatorismo in materia di scrittura. Inoltre, nel cancellare Cenerentola Malerba fa del Principe un principe qualunque, venendo meno ogni riferimento alla storia della ragazza. Il principe diventa un tipo, una pura funzione, situazione che rafforza l'idea di base di Malerba: la critica alla tradizione polverosa. Inoltre capiamo che il rifiuto del Principe non è da mettere sullo stesso livello di quello del Lupo. Il Principe non pensa solo alle norme della fiaba: ciò che lo motiva prima di tutto è la volontà di non rimettere in causa la gerarchia sociale. Non può ammettere in alcun modo che un popolano rozzo come Pinocchio possa recitare la parte al posto suo. Malerba coglie nella fiaba l'aspetto sociale e politico, sottolineando i rapporti di potere e l'irremovibilità della classe dirigente che non vuole abbassarsi e cambiare funzione. L'autore, molto sottilmente, mette in rilievo l'accecamento dei potenti che vivono in un universo chiuso, senza finestre sul mondo circostante: il Principe della fiaba crede di essere un vero principe, non è consapevole della propria finzione, di essere fatto solo d'inchiostro; ci vuole il buon senso del rustico Pinocchio per fargli prendere coscienza della sua inconsistenza.

Rispetto al suo primo tentativo, Pinocchio ha imparato la lezione ed è meno esigente: chiede al Principe di prendere il suo posto solo per una volta e in cambio verrà a divertirlo nel 'teatrino del castello', perché fare

l'attore gli è congeniale.[23] In altre parole, Pinocchio gli propone uno scambio, ed è quindi pronto a vendersi pur di poter mettersi nei panni del Principe – il quale, però, lo umilia paragonandolo a un buffone. Come il Lupo, anche il Principe gli suggerisce, per farlo fuori, un'altra funzione, quella del vento. Passiamo così da *Cenerentola* a *Via col vento*! Malerba non sceglie a caso di parlare del vento. In tante fiabe il vento ha una funzione simbolica e narrativa: rappresenta il cambiamento, la libertà ma pure la distruzione, elementi che sono in stretta relazione con Pinocchio. Inoltre nel romanzo di Collodi il vento ha un ruolo cruciale in diversi momenti: quando Pinocchio è impiccato alla quercia, il vento lo sbatte fino a farlo morire; quando il burattino esce nella notte per chiedere l'elemosina soffia un ventaccio freddissimo; anche la fuga dagli assassini è accompagnata dal vento, e pure quando Pinocchio entra nel ventre del pescecane il respiro del mostro diventa un vento gelido. Insomma, quella del Principe non è solo una battuta ironica e sprezzante, ma è anche ricca di riferimenti letterari. Data l'importanza del vento nel testo di Collodi, con la sua proposta il Principe intende ricondurre Pinocchio alle sue avventure.

Cacciato via una seconda volta, Pinocchio irrompe nella fiaba del *Gatto con gli stivali*. Contrariamente ai due casi precedenti, i personaggi accettano di entrare nel gioco/recita del burattino, forse perché ha imparato a essere meno diretto e a fingere di rispettare le regole. Il primo a cedere è il Mugnaio, che non si fa tanti scrupoli e dimentica ben presto i vincoli della fiaba quando Pinocchio gli promette che diventerà ricchissimo dando prova di furbizia e di seduzione. Dopo la critica ai potenti, vediamo forse in filigrana la condanna dell'avidità, ma è soprattutto la vicinanza sociale tra il Mugnaio e Geppetto a spiccare: tutti e due appartengono alla classe

[23] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 43. Il riferimento al teatrino di Mangiafuoco è evidente.

povera che deve lottare per sopravvivere. Anche se il Gatto non accetta di buon cuore il tradimento del padrone, è costretto a lasciare il suo posto e a prendere quello del coniglio, diventando così un gatto di 'gattiera'.

A partire da quel momento Pinocchio può, finalmente, recitare una nuova parte, anche perché il Re che incontra è più accomodante e accetta la sostituzione. Pinocchio diventa un attore con un copione che cerca di rispettare: non si tratta di improvvisare ma di incarnare quasi naturalmente la parte del Gatto. Il monello ribelle si fa conformista, diventando persino un vero ipocrita nel doppio senso etimologico della parola: *hupokrisis* è l'azione di recitare una parte con una maschera, e *hupokritès* è l'attore; ma *hupokrisis* significa anche il fatto di fingere, di imitare virtù, atteggiamento che lucra simpatie e favori e nasconde qualcosa di insidioso o minaccioso, così come *hupokritès* è evidentemente anche la persona sorniona che finge per ottenere qualcosa. Il nostro Pinocchio è quindi un vero ipocrita! Prima nei confronti del Mugnaio, che viene da lui lusingato, e poi nei confronti del Re, a cui si presenta recitando la parte del Gatto e portando, come mascheratura, gli stivali. Nonostante piccoli intoppi, Pinocchio riesce a portare avanti la finzione fino alla vendetta del Gatto, che esce furibondo dal sacco graffiando il Re; quest'ultimo, a sua volta infuriato, dà l'ordine alle guardie di riportare il povero e disperato Pinocchio nel capitolo XXXVI.

Con questo terzo episodio il sogno attoriale di Pinocchio è stato sul punto di realizzarsi, ma è bastata la ribellione del Gatto per fare crollare il castello di fiabe e confermare l'impossibilità di cambiare le trame e i personaggi fiabeschi. Difatti non solo Pinocchio viene definitivamente ricondotto alla frontiera della fiaba perché ritorni nelle sue *Avventure*, ma Malerba precisa che la confusione dovuta alla migrazione del burattino è durata molto a lungo nel paese delle meraviglie: quindi da una parte Pinocchio non ha potuto modificare la fine della propria storia, non ha

potuto inventarsi un nuovo destino e continuare a vivere da burattino fuori dal romanzo di Collodi, che rimane intoccabile; dall'altra, la sua intrusione-migrazione nelle fiabe altrui le ha scosse, ha provocato piccoli terremoti le cui conseguenze si sono fatte sentire a lungo. Malerba mette in luce il turbamento provocato, ma non spiega come e se l'equilibrio iniziale venga restaurato; non sappiamo come e se il Gatto abbia potuto reinvestire il proprio ruolo, e ignoriamo pure in quali condizioni Pinocchio venga reintegrato nel romanzo: 'ridiventa' un ragazzo perbene? E le sue avventure parallele hanno avuto conseguenze sulle *Avventure*?

5. Quindi, nonostante la sconfitta personale, il battito d'ali di Pinocchio ha provocato, se non un uragano, almeno un'increspatura sul mare liscio delle fiabe, il che può essere interpretato come un messaggio di speranza e di resistenza: quando ci si ribella non bisogna desistere, perché rimarranno sempre tracce della rivolta che porterà forse frutti fecondi.

Tuttavia, il fiasco di Pinocchio non è totale: quando il Lupo e gli altri dicono che le regole delle fiabe sono ferree, essi si riferiscono a quelle di Propp e degli altri teorici, non a quelle degli scrittori. La fiaba è il genere per antonomasia delle trasformazioni, delle variazioni. Le fiabe migrano dall'oralità alla scrittura, dalla scrittura alla traduzione, dalla scrittura ad altri supporti artistici e a riscritture e combinazioni, come nel nostro caso. Nelle due versioni della storia, Malerba privilegia i dialoghi dando il primo posto all'oralità, come nelle fiabe primarie: un'oralità che è più incline all'infedeltà, all'interpretazione. Vale quindi la pena soffermarsi sulle differenze ravvisabili sia tra la versione narrativa e quella teatrale, sia tra la versione teatrale scritta e quella recitata alla radio. Nelle nostre ricerche non abbiamo trovato tracce di un'analisi comparativa dei due testi e cercheremo di colmare questa lacuna.

6. La prima differenza notevole è dovuta al genere teatrale in sé. L'opera è introdotta da una lunga didascalia nella quale l'autore spiega le modalità di recita, che non sono per niente costrittive: Malerba lascia la massima libertà al regista, che può selezionare lo scenario che preferisce, trasformare la sua commedia in musical e via dicendo. Spicca un tono apertamente comico.[24] Segue un *Prologo detto da Pinocchio* nel quale il burattino si presenta con le sue caratteristiche principali, ovvero i difetti che gli hanno portato una fama mondiale. Malerba punta quindi sugli elementi più noti, ma soprattutto più consoni con l'aspetto ribelle che spingerà il burattino alla fuga dal capitolo XXXVI. Pinocchio passa poi alla presentazione del romanzo di Collodi, che cita pure, e insiste sul fatto che lui è il "protagonista dalla prima all'ultima pagina",[25] dichiarazione che ci prepara all'istrionismo del personaggio e alla sua sete di avere la prima parte nelle fiabe altrui. Per finire, la marionetta parla della peggiore avventura che ha vissuto: diventare un ragazzino perbene. Ecco così svelato in anticipo il motivo della sua partenza.

C'è un elemento che ci sembra fondamentale e che non appare nel testo narrativo: se Pinocchio non vuole trasformarsi in ragazzo perbene è perché "dai ragazzini perbene molto spesso escono degli uomini permale, e viceversa".[26] Al di là della battuta, c'è secondo noi una critica nei confronti dei conformismi e del perbenismo in generale. Il prologo si chiude con una strizzatina d'occhio agli spettatori, sottolineando che Pinocchio non può rinnegarsi: "Pinocchio non può deludere tutti gli amici che si riconoscono

[24] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 28: "Questo testo si può recitare in teatro, alla radio, in televisione, in un prato, in un bosco, in pianura, in montagna, in casa, a scuola, con personaggi reali, o con burattini di legno o di cartapesta. Con un po' di voce e di buona volontà si può anche cantare. 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."

[25] Ivi, p. 29.

[26] *Ibidem*.

in lui. Ma adesso vi racconto qualcosa che non sta scritto nel libro".[27] Se il prologo può essere visto come l'inizio della riscrittura, la frase finale invece suona diversa: il Pinocchio malerbiano sembra sottintendere che esistono avventure parallele, assenti dal romanzo, ma pure reali. Inoltre con quest'ultima frase Pinocchio appare come l'autore-narratore del testo teatrale.

Se passiamo al testo in sé, le differenze più lampanti e cospicue si trovano nell'introduzione e nell'episodio del *Gatto con gli stivali*.

Il testo narrativo si apre sul capitolo XXXV, mentre Pinocchio sta nuotando con il babbo sulle spalle: siamo quindi tuffati nella storia originale ed è in mezzo al mare che il burattino capisce che non vuole diventare un ragazzino e quindi non vuole entrare nel capitolo seguente. Fin da subito Malerba crea uno scarto perché il suo Pinocchio conosce il proprio destino, ha la coscienza di essere un personaggio letterario; capiamo già che saremo in un universo metaletterario. Il narratore riassume brevemente, con uno stile tipico della fiaba ma anche del linguaggio fanciullesco, tutti gli eventi che seguono l'arrivo sulla terraferma,[28] e in una semplice frase – veloce tanto quanto lo sarà Pinocchio a scappare – condensa il sogno con la Fata turchina e dà la parola al burattino, il quale riafferma la volontà di rimanere tale. Dopo la rottura iniziale col testo collodiano, Pinocchio arriva a un bivio: dove andare? che fare? Il narratore conclude l'incipit sintetizzando i desideri del personaggio e la sua decisione: "Gli sarebbe piaciuto piuttosto recitare, cantare e ballare, come è giusto per un burattino, e allora decise che la cosa migliore era di trovarsi

[27] Ivi, p. 30.

[28] Ivi, p. 7: "Fu così che, nel capitolo trentasei, arrivò sulla spiaggia insieme a Geppetto con l'aiuto del Delfino, 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. Dopo avere intrecciato sedici canestri di giunco Pinocchio si addormentò". Per inciso, si osservi la fedeltà al testo di Collodi per quanto riguarda il numero di canestri intrecciati.

un posto in un'altra favola, dal momento che aveva abbandonato la sua".[29] Ciò che caratterizza quindi il testo narrativo è la concisione, l'abbondanza di informazioni, la chiarezza e la rapidità d'esecuzione.

La versione teatrale è totalmente diversa: inizia di punto in bianco con il sogno in cui parla la Fata turchina. Non c'è alcun riferimento agli eventi del capitolo XXXV, non si parla né del lavoro né di Geppetto. Invece Malerba riproduce fedelmente le parole della Fata così come sono scritte nel romanzo. Secondo noi, se Malerba è fedele al discorso-tiritera che permette la trasformazione di Pinocchio è per capovolgerlo meglio nel seguito con la ribellione di Pinocchio, che rifiuta categoricamente il proprio destino. L'effetto comico è totale: la povera Fata è obbligata a trovare sotterfugi (spesso in relazione col testo collodiano)[30] e argomenti sempre più ridicoli per convincere il burattino, mentre Pinocchio risponde con dei versacci ad ogni proposta. Il fatto che la scena si svolga durante il sonno ha ovviamente un valore forte: l'alone onirico permette la transizione tra una favola e un'altra, dato che nei sogni tutto è possibile. Inoltre, se è subito dopo il sogno che Pinocchio diventa un ragazzo, in Malerba è subito dopo il sogno che il burattino scappa: l'opposizione è totale.

La fuga, d'altra parte, non chiude l'introduzione: la Fata, totalmente smarrita, chiama in aiuto addirittura Collodi. L'autore toscano si lamenta dello sconvolgimento introdotto nell'opera: "Oh 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

[29] Ivi, p. 8.

[30] Quando, per esempio, gli promette quaranta zecchini d'oro. Anche la promessa di un vestiario nuovo e di stivaletti di pelle è significativa: nel romanzo, infatti, Pinocchio vuole comprarsi vestiti nuovi, ma il riferimento agli stivaletti fa ovviamente pensare al *Gatto con gli stivali*… Sarà stata la Fata a dargli l'idea di sostituirsi al gatto?

all'editore? Mi vuole rovinare l'opera, quel manigoldo...".[31] La trovata di Malerba è brillante, mostra la porosità tra le diverse opere e interroga la nozione di creazione: questo sarà il filo rosso dell'intero testo. La letteratura appare come un universo gigantesco i cui abitanti si possono incontrare in spazi e momenti diversi. L'ombra di Pirandello sembra aleggiare su queste pagine. Inoltre, in quest'ambiente fantastico la battuta di Collodi è forse un riferimento esplicito ad una realtà storica che abbiamo già citato, la rivolta dei lettori e dell'editore che lo spinse a riprendere le *Avventure*: il creatore dipende da istanze esterne e non è pienamente libero. Nel testo malerbiano il creatore si fa tradire dal proprio personaggio, che come un figlio ingrato lo raggira. Ma forse, con questa fuga, Malerba vendica lo scrittore toscano, poiché alcuni critici sostengono che Collodi non volesse una fine così benpensante, mentre secondo altri Collodi aveva sempre avuto l'intenzione di scrivere un finale edificante.[32]

Grazie alla didascalia capiamo che Pinocchio arriva in un bosco, *topos* fiabesco per eccellenza, ma non sappiamo ancora che è entrato in una fiaba, a differenza del testo narrativo in cui questo aspetto veniva esplicitato. Prima dell'incontro col Lupo, c'è un lungo monologo di Pinocchio che riprende e sviluppa quanto detto nel Prologo. È una specie di requisitoria contro coloro che lo vorrebbero ragazzo perbene, in cui Pinocchio elenca tutte le cose orrende che caratterizzano la vita di un bambino e tutte le cose belle che al contrario definiscono un burattino. Il paragone era già accennato nella versione narrativa, ma qui, dato che si rivolge più espressamente a un pubblico di bambini, Malerba lo sviluppa ulteriormente creando un effetto comico. E per finire, Pinocchio insiste sulla sua sete di avventure, ribadendo quindi una sua caratteristica già

[31] Ivi, pp. 33-34.

[32] Rinviamo al denso articolo di V. Bonanni, *Riscrivere la fine di "Pinocchio". Tra parola e immagine*, in "Between", II, 4, 2012.

presente nell'ipotesto collodiano e precisando che l'orizzonte delle sue azioni è il mondo delle favole, "che poi è il vero mondo che conta".[33] Quest'ultima frase rafforza ovviamente la percezione dell'ambientazione fantastica, ma sottolinea anche una delle peculiarità della scrittura di Malerba, sempre in bilico tra realtà e finzione.

Nel complesso i due testi si somigliano e le differenze sono poche, ma la versione teatrale è globalmente più comica, più divertente e soprattutto più eccessiva, sfrontata. Da una parte perché Pinocchio è meno mellifluo, ingenuo, più irrispettoso, 'rompiquelle' (come dice il Principe), e dall'altra perché il lessico usato da Malerba è più estremo. L'aspetto orale ne è ovviamente il motivo: le battute ricorrono a onomatopee, si fanno più spontanee e traducono maggiormente lo stato d'animo dei personaggi. L'altra divergenza notevole è la maggiore metaletterarietà: nella versione narrativa è presente, certo, la riflessione sulle funzioni dei personaggi e sulla superiorità delle fiabe tradizionali, ma mancano le numerose allusioni al romanzo di Collodi che troviamo invece nel copione, nel complesso più denso. È quest'ultimo punto che permette di passare alle differenze più rilevanti.

In vari momenti c'è una forte presa di distanza dall'ipotesto: a più riprese viene sottolineato che i personaggi fiabeschi si conoscono bene tra di loro, sono consapevoli delle vicende altrui, sanno di vivere in un universo fatto di storie; inoltre Pinocchio si sente diverso dagli altri, come se solo lui avesse varcato una soglia, fosse diventato un personaggio 'aumentato' con una coscienza superiore mentre gli altri hanno dei 'paraocchi'. Anche se rifiuta di diventare un ragazzo, Pinocchio acquista così dei tratti umani, separandosi dal puro universo fiabesco e sentendosi

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

appartenere al mondo 'reale'.[34] Spesso, ad esempio, egli si distacca dagli altri protagonisti chiamandoli "questi personaggi", con un tocco di disprezzo ironico per cercare la complicità con il pubblico. Se Malerba insiste sul fatto che i personaggi riconoscano Pinocchio è, secondo noi, per citare e riscrivere un passo del capitolo X delle *Avventure*, quando le marionette di Mangiafuoco riconoscono il loro "fratello" Pinocchio.[35] Non è quindi casuale che questo riferimento all'episodio del teatrino sia presente soltanto nella versione teatrale. Questo dettaglio permette inoltre di riallacciare i due testi e di anticipare la fine del testo di Malerba: l'arrivo di Pinocchio tra le marionette sconvolge la commedia che stanno recitando, crea confusione e impedisce di fare andare avanti lo spettacolo,[36] così come l'intrusione di Pinocchio nelle fiabe altrui crea danni e fa inceppare il loro svolgimento. Pure innovando, Malerba riprende tale quale una caratteristica del burattino: mettere lo scompiglio. Il punto di partenza, la fuga, nasce quindi dalla volontà di ritrovare questa peculiarità cancellata dalla trasformazione in ragazzino.

Nell'episodio di *Cenerentola*, quando Pinocchio chiede al Principe di fare la sua parte, c'è una variazione decisiva fra le due versioni:

> "– Fammi provare.
> – No, bisogna rispettare la tradizione.
> – Lascia stare la tradizione.
> – Vedi? Tu sei un personaggio troppo recente per capire queste cose."[37]

---

[34] Davanti al Principe esprime la sua insofferenza e la sua differenza: "Uffa, oh! Che presunzione questi personaggi! Che boria! Perché fa il Principe in una favola, quello crede di essere veramente un Principe. […] Vive fuori del mondo, poveretto!" (L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali* [versione teatrale], cit., p. 47).

[35] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2022, p. 112: "È Pinocchio! È il nostro fratello Pinocchio! Evviva Pinocchio!...".

[36] Ivi, pp. 113-114: "i burattini, invece di continuare la recita, raddoppiarono il chiasso e le grida […]. 'Perché sei venuto a mettere lo scompiglio nel mio teatro?' domandò il burattinaio a Pinocchio [...]".

[37] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 18.

Ed ecco la versione teatrale:

"PINOCCHIO
Fammi provare e vediamo.

PRINCIPE
Provare? No, la favola è una cosa seria.

PINOCCHIO
Io ho sempre saputo che la favola è una cosa buffa e divertente.

PRINCIPE
Ma è anche una cosa seria, con una sua tradizione che va rispettata.

PINOCCHIO
Se tutti rispettassero la tradizione il mondo non farebbe mai un passo avanti.

PRINCIPE
Vedi? Tu sei un personaggio troppo recente per capire queste cose."[38]

Se nella prima versione l'accento è messo soltanto sulla tradizione senza tanti commenti, nella seconda viene definita la favola con i suoi due ingredienti: il comico e la serietà, che riassumono l'impegno di Malerba. La battuta finale di Pinocchio appare centrale e si presenta come il *credo* dell'autore: perché ci sia novità, perché siano scoperti nuovi orizzonti bisogna osare, sfidare i diversi labirinti. Il discorso malerbiano, anche se si riferisce al mondo delle favole, può essere così trasposto al mondo *tout court*, ad ogni campo dell'esistenza.

Ma come abbiamo accennato è nell'episodio del Gatto che le differenze sono più considerevoli. Nel testo narrativo la vicenda è abbastanza breve e i dialoghi rari. Pinocchio entra *in medias res*, mentre il Gatto spiega al Mugnaio come diventare ricco. Pinocchio riesce facilmente a convincerlo e a far estromettere il Gatto, che non compare più fino alla

[38] Ivi [versione teatrale], p. 44.

fine, quando graffierà il Re 'per vendetta'. Il tono è spedito, i dialoghi sono concisi, lo spazio della narrazione si estende e la conclusione arriva senza indugio con la sua morale: "Ci vollero degli anni per rimettere in ordine la favola del Gatto con gli stivali e ogni tanto ancora oggi vi succedono delle confusioni".[39] I personaggi in questa parte hanno meno spessore, sono soprattutto funzionali a far progredire la storia; i lettori non percepiscono le relazioni tra di loro, e non vedono nemmeno la reazione di Pinocchio quando viene riportato nel capitolo XXXVI. È quindi strano che la favola che dà il titolo al testo sia quella meno approfondita; questa speditezza quasi caricaturale le conferisce inoltre un tono da fiaba tradizionale.

Nel testo teatrale, invece, i dialoghi sono lunghissimi e densi, aggiungono informazioni nuove, permettono di dare rilievo ai personaggi e alle loro caratteristiche; le loro caratteristiche sono sviluppate: la grettezza pignola del Mugnaio, l'apertura mentale del Re, i capricci del Gatto furbo e l'istrionismo di Pinocchio. La comicità è palpabile e assistiamo a veri duetti squisitamente comici. La parte più innovante e più divertente è la scena tra il Gatto e Pinocchio nella quale il burattino è pronto a tutto pur di persuaderlo e subisce invece un 'rigatto' da parte del felino! Il tentativo di Pinocchio di convincere l'animale promettendogli diversi premi fa pensare a quello della Fata turchina: Pinocchio ha trovato un personaggio più testardo di lui! Ma se il Gatto è ancora più cocciuto, non è ribelle come Pinocchio, perché l'unica cosa che vuole è fare il Gatto con gli stivali, cioè fare andare avanti la fiaba, rispettare la tradizione e rimanere il protagonista assoluto della propria fiaba, come Pinocchio. Ecco perché Malerba ha intitolato il suo libro *Pinocchio con gli stivali*: perché Pinocchio e il Gatto sono attori nati. La somiglianza è confermata quando il Gatto assume lo stesso atteggiamento di Pinocchio, offrendo al burattino di fare un patto:

[39] Ivi, p. 25.

come Pinocchio, anche il Gatto cerca di abbindolare il proprio interlocutore. Abbiamo l'impressione di trovarci in una commedia cinquecentesca in cui regnano la beffa e la furbizia. Ma Pinocchio ha imparato la lezione: "Ho capito che se la favola va avanti nel solito modo, per me non c'è posto. Soltanto se la favola prende una strada diversa io posso sperare di restarci dentro".[40] Ribadisce così l'idea dell'incompatibilità tra tradizione e innovazione, ma si mette al centro di tutto, non gli interessa tanto 'creare' una fiaba nuova quanto sviare quella passata per trovarci una parte che gli convenga. Quindi vediamo che Malerba non è tenero col suo protagonista: benché se ne serva per criticare il rispetto eccessivo nei confronti della *doxa* narrativa, non nasconde il suo aspetto opportunista e i suoi scopi egoisti; Pinocchio non vuole fare evolvere il mondo delle fiabe, portare un soffio nuovo che possa essere proficuo a tutti i suoi abitanti, ma vuole usarlo per sé stesso, per scampare alla sua 'morte' non tanto come burattino quanto come personaggio letterario. Non vuole far parte dei sommersi della letteratura e intende sopravviverle, anzi spera di rinascere rubando l'identità di altri personaggi fittizi.

L'incontro col Re dimostra l'evoluzione di Pinocchio, che ormai conosce benissimo i codici dell'universo fiabesco e sa fare l'ipocrita, travestirsi in tutti i sensi della parola e diventare quasi un attore compiuto. Al contempo, però, di fronte al Re, di fronte quindi a una forma di autorità,[41] l'istrione pinocchiesco perde un po' della sua sfrontatezza e si lascia confondere ancora prima della vendetta del Gatto, che finirà col convincere il Re della necessità di chiudere la farsa e di tornare alla fiaba

[40] Ivi, pp. 54-55.

[41] Anche se il Re ha gli attributi e la grandezza reali, viene ridicolizzato da Malerba: per prendere la sua decisione di ascoltare o meno Pinocchio, invece di riflettere e prendere una decisione razionale, il Re fa la conta, come un ragazzino. Per accrescere la comicità, l'autore lo fa parlare in una specie di dialetto friulano: cfr. ivi, p. 58, "An dan des, che te mane puta pes, an dan des…".

secolare. In questo episodio Pinocchio riesce quasi a ottenere quello che desidera e a far allentare momentaneamente la resistenza della tradizione, ma alla fine la norma torna a prevalere e a vincere; la sentenza del Re è infatti senz'appello: "Mi hai fatto graffiare dal Gatto, mi hai privato del coniglio di cui sono ghiottissimo, hai portato una confusione incredibile nella nostra favola, hai combinato solo guai e hai dato anche un dispiacere alla Fata dai capelli turchini… no, non meriti nessun riguardo!".[42]

Nonostante le proteste di Pinocchio, che preferirebbe andare in prigione piuttosto che tornare nel capitolo XXXVI e diventare un ragazzino perbene, la condanna è attuata. Manca nella versione teatrale la morale della versione narrativa secondo la quale l'intromissione di Pinocchio aveva provocato confusione. Possiamo quindi ipotizzare che Malerba abbia preferito, rivolgendosi a piccoli spettatori, puntare sull'elemento comico, cioè sulla paura di Pinocchio di tornare nelle sue *Avventure* e di diventare un ragazzo piuttosto che sull'aspetto metaletterario e moralistico più concorde con la versione narrativa.

7. Anche se Malerba non ha partecipato al programma radiofonico, analizzeremo brevemente, in conclusione, le differenze tra la versione teatrale scritta e quella andata in onda perché, secondo noi, si tratta di una riscrittura che sviluppa spunti presenti nel testo e accresce la *mise en abîme*.

Se le molte omissioni sono probabilmente dovute alla necessità di rispettare la durata del programma (un po' più di 27 minuti), le aggiunte non sono invece mai neutre: i giochi di parole e le invenzioni comiche[43]

[42] Ivi [versione teatrale], pp. 59-60.

[43] Ecco una delle battute del Lupo: "Lasciati assaggiare. Sluuurpp. Eh, ma sai di legno! E io dovrei mangiare un burattino di legno". Più avanti, si consideri anche una

sono più numerosi, così come le onomatopee,[44] che raddoppiano l'effetto comico delle diverse voci assunte dai due attori; le battute rapide somigliano a cantilene[45] e i riferimenti ad autori di fiabe scandiscono la recita.[46] La modifica principale si trova nell'episodio di *Cenerentola*: contrariamente alle due versioni precedenti, la ragazzina recita una vera parte ed è Pinocchio a introdurla con una trovata geniale:

> "PINOCCHIO
> Io potrei risolvere il tuo problema e riconoscere tra mille la vera Cenerentola.
>
> PRINCIPE
> Ah? Ma come?
>
> PINOCCHIO
> Con il mio naso. Eh eh eh, fammi fiutare la scarpina.
>
> PRINCIPE
> Ecco.
>
> PINOCCHIO
> Humm. Tipico, tipico odore di cenere. (*Voci*) Sentiamo un poco questi piedi."

Gli attori si servono dell'elemento più emblematico di Pinocchio, il naso, per conferirgli un'altra funzione,[47] quella di stanare la vera Cenerentola: l'appendice nasale non tradisce più, quindi, il suo padrone

---

battuta del dialogo tra Pinocchio e il Gatto: "[PINOCCHIO] Non si sente volare una mosca. / [IL GATTO] Per forza, le hanno ammazzate tutte i moschettieri!".

[44] Cappuccetto rosso canticchia sempre dei "Lalalà lalà", le trombe delle sentinelle del Re suonano dei "Pépé pépé", Pinocchio sbuffa spesso dei "Pffff".

[45] Ecco il dialogo tra una Guardia e Pinocchio all'inizio dell'episodio di Cenerentola: "[GUARDIA] Alt là! / [PINOCCHIO] Son qua. / [GUARDIA] Chi va là? / [PINOCCHIO] Non si sa. / [GUARDIA] Vieni qua! / [PINOCCHIO] Che c'è che non va?".

[46] Ecco il dialogo tra Pinocchio e Cappuccetto Rosso: "[PINOCCHIO] Eh ma anche Collodi voleva che io... / [CAPPUCCETTO ROSSO] Chi è Collodi? / [PINOCCHIO] È quello che ha scritto Pinocchio, la mia favola. / [CAPPUCCETTO ROSSO] No, io Collodi non lo conosco. Conosco solo Grimm".

[47] Notiamo che alla fine del primo monologo di Pinocchio, quando il burattino sta per inoltrarsi nella fiaba di Cappuccetto rosso, c'è già un riferimento al naso: "Proviamo a ficcare il naso in questo libro, eh eh eh eh".

bugiardo, ma gli permette di svelare la verità. Inoltre, la Cenerentola che entra in scena è molto speciale: è una Cenerentola dal forte accento partenopeo. Non possiamo riprodurre il dialogo per intero perché sarebbe troppo lungo, ma è palese, al di là dell'effetto comico, il riferimento a Giambattista Basile,[48] il padre della prima Cenerentola; difatti, alla fine del passo, Cenerentola, dopo la partenza di Pinocchio che rifiuta di fare il vento,[49] esclama: "Aiuto! Voliamo via tutti, volano tutte le pagine del libro. Ma chistu è una pazzia, chistu è il *Cunto de li Cunti*, lo trattenimiento dei piccirilli. Aiuto Signor Basile, aiuto!".

La presenza di Cenerentola, anche se non fondamentale, riequilibra in parte il testo malerbiano, che lasciava da parte i personaggi femminili. È possibile che in questo cambiamento abbia forse avuto un ruolo la regista. Per finire, ricordiamo che anche l'episodio del *Gatto con gli stivali* presenta riferimenti alle fiabe e alcuni cambiamenti rispetto alle versioni precedenti: il Re, presentato come il "Re Sole", ha un marcato accento francese che lo rende molto snob e lo fa apparire più ridicolo dei Re delle altre versioni;[50] addirittura pronuncia alcune battute in francese,[51] e fa un riferimento a Perrault quando il gatto fugge via.[52] Queste novità conferiscono allo spettacolo un tono decisamente comico e rimarcano la

[48] *La gatta Cenerentola,* una delle fiabe de *Il cunto de li cunti*, presenta una versione del tutto diversa da quella resa famosa da Perrault e dai Grimm. Nel testo di Basile, Cenerentola uccide, seguendo i consigli della maestra di cucito, la prima matrigna. Dopo l'uccisione, la maestra di cucito si sposa col padre di Cenerentola e rivela la sua nefandezza.

[49] Altra trovata grandiosa con la risposta di Pinocchio al Principe: "Ah è così? D'accordo. Uh Uh! Allora, via col vento! Uh Uh!".

[50] Prima di prendere una decisione, ad esempio, recita una filastrocca come un bambino: "en jugeant, trois gallines et trois capons, pour aller à la chapelle il y avait une demoiselle qui s'en allait, un deux trois, un deux trois, uno due tre, moschettier qui da me, venga aperto il sacco".

[51] "Oh oh le chat botté parbleu!"; "Mais c'est un syllogisme, non è vero?"; "Mais je suis déjà riche, très riche. Richichissime"; "Oh la chose mi sorprend'. Sono molto incert', perpless', dubbios'".

[52] "Aurevoir gattò, e tanti saluti a Monsieur Perrault!".

dimensione intertestuale. La fine dello spettacolo declina il timore di Pinocchio in modo buffo,[53] e fa tornare in scena anche la Fata turchina, che chiude la favola come l'aveva aperta: il suo consiglio "Metti giudizio per l'avvenire e sarai felice" è ripetuto ben quattro volte e suona quasi come una minaccia. Secondo noi questa frase non si rivolge ai bambini per ammonirli e convincerli a essere ubbidienti e disciplinati: è solo una ennesima piroetta che permette di sottolineare la 'maledizione' di Pinocchio, il quale sarà sempre incapace di mettere giudizio e rimarrà prigioniero della sua favola.

8. Con la sua riscrittura plurima, Malerba intendeva porsi in contrasto con la tradizione (senza farne *tabula rasa*) e darle una nuova vitalità: una finalità in perfetta armonia con la sua tendenza sperimentale, irriverente e comica. Come Lucia in *Cento scudi d'oro*, che dopo una scappatoia e una notte d'amore con l'Innominato (alla quale partecipa di buon cuore dato che non è né una "bigotta" né una "santa"),[54] finiva col tornare nel capitolo XXI, Pinocchio torna nel capitolo XXXVI, ma la differenza risiede nel fatto che il burattino è obbligato a farlo e vive il suo ritorno come una condanna tragica, mentre Lucia torna volentieri nella sua camera-capitolo, e questa sua infrazione all'intreccio dei *Promessi sposi* non ha nessuna conseguenza sul seguito degli eventi.[55] Capiamo quindi che l'autore riflette in ultima analisi sulla libertà dei personaggi, *a priori* compromessa dalla fissità della letteratura. Malerba rilegge e completa

[53] "Noooo, per piacere, no! Riportatemi in prigione, rifriggetemi in padella, riprofondatemi nel ventre del Pescecane ma non mi riportate nel capitolo XXXVI! Aiuto! Aiuto!".

[54] L. Malerba, *Cento scudi d'oro*, in Id., *Dopo il pescecane*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Mondadori, Milano, 2020, p. 283.

[55] Cfr. ivi, p. 284: "Alla fine tornai nella mia stanzetta, sempre nel capitolo ventuno, e trovai la vecchia che dormiva ancora. Il resto lo sapete dal Manzoni".

idealmente, così, *La tragedia di un personaggio* di Pirandello, in cui il Dottor Fileno diceva:

> "Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità."[56]

Seguendo la lezione del Dottor Fileno, il Pinocchio malerbiano capisce che se vuole rimanere vivo e vero non deve diventare reale, cioè umano. I personaggi, secondo Fileno, sfidano la morte e sono eterni, mentre gli uomini tornano alla polvere; tuttavia quest'eternità li fossilizza, perché se la fantasia degli autori li rende unici ed eternamente vivi nella mente delle generazioni di lettori, al contempo essi rimangono immobili. È questa stasi che Malerba rifiuta con la riscrittura: fa scappare Pinocchio da una parte perché rimanga un personaggio e non si trasformi in ragazzino, e dall'altra perché le sue avventure prendano una nuova piega e non siano definitivamente chiuse e condannate alla ripetizione. Malerba intende salvare il burattino dall'immobilità congenita ai personaggi letterari. La somiglianza di Malerba con il Dottor Hinkfuss si conferma: nel suo lungo monologo iniziale, il regista pirandelliano spiega, come abbiamo visto, che il copione è una specie di feretro, solo il regista lo fa vivere con la sua messinscena che in un certo modo lo riscrive interpretandolo nei due sensi

[56] L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, in Id., *L'uomo solo*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Roma, Newton Compton, 1994, p. 78.

della parola. Solo il regista mantiene in vita i personaggi che, senza il suo intervento, rimarrebbero belli addormentati. Malerba fa la stessa cosa con Pinocchio, perché la sua storia non abbia fine e il burattino non finisca immobilizzato dal destino inventatogli da Collodi. Anche se nel finale il Pinocchio malerbiano sembra essere vinto per via del suo ritorno nel fatidico capitolo XXXVI, possiamo immaginare che non sarà più lo stesso: sarà riuscito a ritardare la sua metamorfosi e, soprattutto, avrà sfidato la Letteratura, come Malerba ha sempre fatto.

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