



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Scuola di
Studi Umanistici
e della Formazione

Corso di Laurea in
Filologia Moderna

**La fiaba non è un “gioco da ragazzi”:
l’evoluzione nel tempo dei
Contes de fées, dalla Francia all’Italia**

Relatore

Prof.ssa Barbara Innocenti

Candidato

Sofia Innocenti

Indice

Indice	3
Premessa	2
Capitolo 1: La fiaba e la favola	5
1.1 L'origine della fiaba	5
1.2 I personaggi della fiaba	8
1.3 La forma e lo stile delle fiabe	9
1.4 La favola	11
1.4.1 La fiaba e la favola si incontrano alla Corte del Re Sole	16
1.5 Da cortigiano ad autore di fiabe	20
1.5.1 Il particolare caso di <i>Cappuccetto Rosso</i>	22
1.6 La lunga strada della fiaba verso "l'infantilizzazione"	24
Capitolo 2: Evoluzione della Fiaba letteraria	25
2.1 Le fiabe non sono un "gioco da ragazzi".	27
2.2 Carlo Collodi	29
2.3 Carlo Collodi traduttore di Charles Perrault.....	30
2.3.1 Il titolo	33
2.3.2 L'Avvertenza	33
2.3.3 Le fiabe.....	35
2.3.3.1 <i>La Bella Addormentata nel Bosco e Cappuccetto Rosso</i>	36
2.3.3.2 <i>Il Gatto con gli stivali</i>	38
2.3.4 Le <i>Moralités</i>	41
2.3.5 Le illustrazioni	43
2.4 <i>Le avventure di Pinocchio</i>	49
2.4.1 La trama	52
2.4.2 Gli echi de <i>Les Contes de Fées</i> ne <i>Le avventure di Pinocchio</i>	53
2.4.2.1 Un'altra eco letteraria	56
2.4.3 Il linguaggio e lo stile	56

Capitolo 3: Gianni Rodari.....	62
3.1 La fiaba nel Novecento	66
3.2 La <i>Grammatica della fantasia</i>	66
3.3 L'infanzia vista da Gianni Rodari	71
3.4 L'arte di inventare nuove fiabe	73
3.5 <i>Favole al telefono</i>	81
3.5.1 <i>Il palazzo di gelato; Brif, Bruf, Braf; Il cacciatore sfortunato</i>	83
3.6 La fortuna di Gianni Rodari nel mondo	84
Conclusione	87
Bibliografia	89
Indice dei nomi.....	97
Indice dei personaggi.....	98

Premessa

C'era una volta...

Tutti i bambini avranno sicuramente sentito pronunciare questa frase che rappresenta la porta magica aperta verso il mondo delle fiabe. Esse sono da sempre la polvere fatata che permette alla nostra immaginazione di volare fino alle vette più alte e farla atterrare in luoghi fuori dal comune, su isole sconosciute... Ogni bambino è cresciuto accompagnato da magie, sogni e fate, ma il mondo odierno evolve continuamente e le fiabe vanno al passo coi tempi, si rinnovano e cambiano le loro forme, senza però tralasciare la magia che le accompagna.

Credo fermamente che quel fascino che tutti noi proviamo ascoltando o leggendo una fiaba, nei bambini sia percepito raddoppiato e che si riveli al contempo indispensabile per poter crescere. Il narratore efficace, sia esso un genitore, un nonno o un insegnante, sa che raccontando fiabe lascia un seme nell'orecchio di chi ascolta.

Come si legge nei seguenti versi:

Ti racconto una fiaba,
che nel tuo orecchio un seme metterà¹.

Si tratta di un seme di crescita, in quanto questi racconti offrono all'immaginazione dei bambini di ogni tempo alcuni contenuti adeguati agli ostacoli, ai timori e alle aspirazioni che accompagnano l'avventura del diventare grandi. Naturalmente senza sottovalutare la complessità che il crescere comporta, le fiabe stimolano la fiducia in sé stessi, nel mondo e nel futuro.

Questo elaborato è organizzato in tre capitoli che affrontano il tema dell'evoluzione del genere fiaba e tentano di illustrarne l'evoluzione nel corso dei secoli.

Nel primo capitolo è approfondita l'origine e la storia evolutiva della fiaba, sottolineandone le differenze che intercorrono con la favola. Da sempre, infatti, i due

¹ Wasim Dahmash, *Palestina fiabe*, illustrazioni di Daniele Brolli, Roma, Kufia, Il Manifesto, 1990.

termini sono utilizzati scambievolmente come se fossero effettivamente sinonimi l'uno dell'altro, ma le differenze esistono, e sono a volte notevoli. Parlando delle caratteristiche principali dei due generi, non si è potuto fare a meno di citare alcuni esempi di famose favole e fiabe, capisaldi della nostra tradizione.

Il secondo capitolo considera alcuni scrittori italiani di fiabe, nello specifico Carlo Lorenzini, meglio conosciuto come Collodi, che ha tradotto i *Contes de Fées* rendendoli un terreno fertile su cui far germogliare la sua letteratura per ragazzi.

L'ultimo capitolo è dedicato a uno dei più affermati scrittori, pedagogisti e giornalisti italiani, vincitore del premio Andersen per la letteratura per l'infanzia: Gianni Rodari. Grazie alle sue opere, lo scrittore ha influenzato notevolmente molti autori odierni e non solo italiani. Rodari, infatti, è tutt'ora molto apprezzato in Europa e nel mondo.

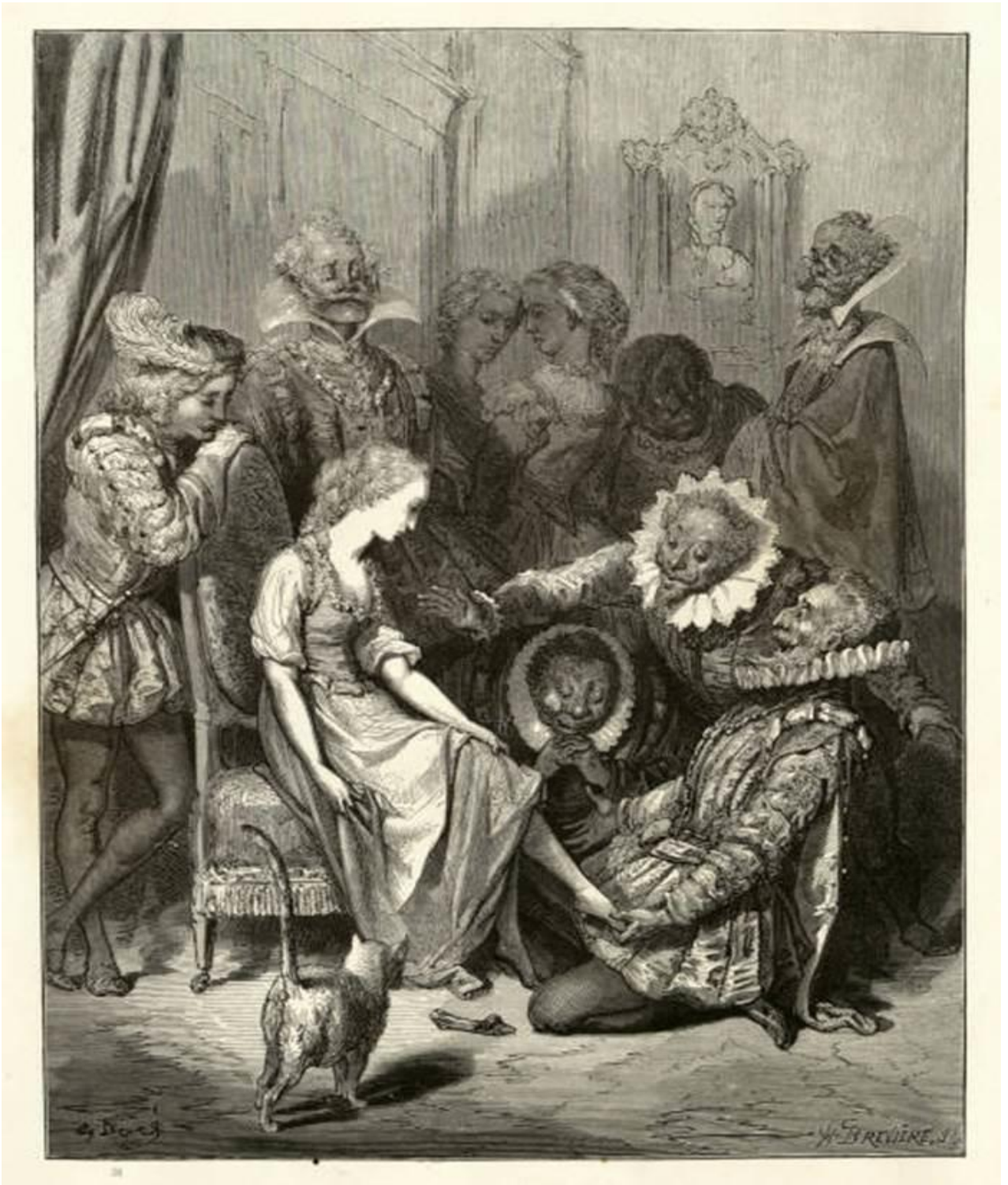


Fig. 1, illustrazione di Gustave Doré per *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*.

Capitolo 1

La fiaba e la favola

Fiaba e favola hanno in comune l'etimologia, dal momento che entrambe derivano dal verbo latino 'for, faris, fatus sum, fari' che significa narrare, dire, raccontare, da cui il sostantivo 'fabula'.

Esiste però una netta differenza tra i due termini; una differenza che nel corso del tempo è andata ad affievolirsi, tanto che nell'uso comune si tende spesso a confondere Fiaba con Favola, parole con le quali genericamente ci si riferisce a racconti per bambini i cui protagonisti sono streghe, fate e animali che parlano. In realtà, ognuno dei due termini cela distinzioni e caratteristiche ben nette: entrambi i generi si fondano infatti, come vedremo meglio nei paragrafi che seguono, su specifico tipo di narrazione, hanno tratti a sé stanti e alle spalle una tradizione orale o letteraria ben precisa.

1.1. L'origine della fiaba

Il termine "Fiaba", come sopra ricordato, deriva dalla voce latina attestata *fabula* ed è un racconto fantastico, solitamente in prosa, tramandato per via orale, in cui sono contenute tracce di antichissime usanze e remote credenze incarnate in esseri magici². Secondo quanto afferma Jack Zipes, «la fiaba era al principio una storia narrata oralmente, semplice e immaginosa, che conteneva elementi di magia e prodigi, e si collega ai sistemi di credenze, ai valori, ai riti e alle esperienze dei popoli pagani³».

La fiaba è nata quindi come un racconto tramandato di generazione in generazione per via orale, in momenti e in luoghi imprecisati. Come ricorda Angelo Nobile, essa è

² Fiaba, s. f. [lat. **flaba*, da *fabŭla* (v. favola)]. (Enciclopedia Treccani).

Per approfondire maggiormente sull'origine delle fiabe, si rimanda a: Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi, 1949; Marie-Louise Von Franz, *Sull'origine delle fiabe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2025; Paolo Battistel, *La vera origine delle fiabe. Gli ultimi frammenti di un mondo perduto*, Orbassano, Uno Editori, 2018 e Franco Cambi, *Itinerari nella fiaba: autori, testi, figure*, Pisa, ETS, 1999.

³ Jack Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2012.

presente in tutto l'emisfero occidentale e orientale, con singolari analogie di strutture narrative, di motivi e di personaggi, forse retaggio, levigato attraverso un filtro secolare, di antichi miti e riti tribali, di cui si è persa la memoria nella notte dei tempi [...] forse semplice repertorio di ambigui sogni comuni a tutta l'umanità, secondo l'interpretazione freudiana, o espressione degli "archetipi" dell'inconscio collettivo, come propone lo Jung, sottoposta ad analisi strutturale dal Propp, che ne ha individuato le costanti o funzioni, oggetto di classificazione, peraltro assai discussa, da parte della cosiddetta scuola finnico-americana (Aarne, Thompson). La fiaba è comunque e soprattutto un racconto, come ricorda la Solinas Donghi⁴, e in quanto tale costituisce «il ponte tra folklore e letteratura su cui è passata d'obbligo la letteratura per l'infanzia⁵».⁶

Sull'origine delle fiabe, gli studiosi si sono sostanzialmente divisi, abbracciando due posizioni diverse. Vladimir Jakovlevič Propp (1895-1970) e i letterati e antropologi che a lui si rifanno, propendono per la teoria della poligenesi, secondo la quale le fiabe si sono originate in tutto il mondo sulla spinta della volontà di esprimere le paure, i sogni, i bisogni e le necessità che sono comuni all'Uomo di qualsiasi latitudine⁷. Grazie al lavoro di abili narratori, poi, si sono sparse nel mondo e le narrazioni si sono reciprocamente influenzate, dando origine a un'infinità di varianti dello stesso racconto fiabesco. A sostegno di questa teoria, lo psichiatra e psicanalista Carl Gustav Jung osserva che effettivamente tutti gli esseri umani sono accomunati dagli stessi bisogni: l' "io" individuale e l' "io" collettivo mettono in connessione gli uni con gli altri. Ne *L'uomo e i suoi simboli*, Jung avanza l'idea che le varianti nazionali, regionali o locali delle fiabe, non siano altro che le sfaccettature di uno stesso archetipo:

Vi è la tendenza a formare le rappresentazioni di uno stesso motivo che, pur nelle loro variazioni individuali anche sensibili, continuano a derivare dallo stesso modello fondamentale. [...] La loro origine è ignota e si riproducono

⁴ Lo studioso si riferisce a Beatrice Solinas Donghi, *La fiaba come racconto*, Padova, Marsilio, 1976.

⁵ Il riferimento è qui a Enzo Petrini, *Avviamento critico alla letteratura giovanile*, Brescia, La Scuola, 1958, p.41.

⁶ Angelo Nobile, *Letteratura giovanile*, Brescia, La scuola, 1990, pp.61-66.

⁷ Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, op. cit.

in ogni tempo e in qualunque parte del mondo, anche laddove bisogna escludere qualsiasi fattore di trasmissione ereditaria diretta o per “incrocio”⁸.

L’altro filone di pensiero è sostenuto da studiosi quali il finlandese Antti Amatus Aarne (1867-1925) e lo statunitense Stith Thompson (1885-1975), autori del Catalogo Aarne-Thompson di classificazione delle fiabe e dei racconti di folklore. Aarne e Thompson si sono fatti promotori della teoria della omogenesi della fiaba, che prevede che il genere si sia originariamente sviluppato in una parte del mondo (probabilmente nella zona centrale dell’India, ritenuta la culla di sviluppo delle prime civiltà) e che successivamente si sia diffuso nel resto del globo, assumendo caratteristiche specifiche in ogni Paese di adozione, modificandosi e adattandosi in base alle epoche e alle esigenze⁹.

A differenza della scuola propiana, quella creata intorno alle teorie di Aarne-Thompson ritiene che sia possibile individuare le origini storiche e territoriali delle fiabe giunte fino a noi facendo riferimento alle varie versioni tramandate per trasmissione orale o scritta: “non è raro il caso che un racconto sia attinto dalla voce del popolo, fissato in un documento letterario, diffuso come tale e di continente in continente, o conservato di secolo in secolo, e infine restituito ad un umile cantastorie, che lo aggiunge al suo repertorio¹⁰”.

Anche gli studiosi finlandesi, tuttavia, ammettono che non è semplice capire quale sia l’effettiva origine delle fiabe, complice il fatto che molte di esse si assomigliano per contenuto, struttura e personaggi¹¹.

⁸ Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Tascabili Editori Associati, 1991.

⁹ Antti Amatus Aarne- Stith Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki 1961 e Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1994.

¹⁰ Stith Thompson, *The Folktale*, New York, Holt, Rinehart&Winston Inc., traduzione italiana: *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 20.

¹¹ Per ulteriori approfondimenti sulle teorie della genesi delle fiabe, si rimanda al confronto di: Carla Ida Salviati, *La fiaba*, Sagep, Genova, 1986; e alla prefazione di Antonino Buttitta in Eleasar M. Meletinskij, *La struttura della fiaba*, Sellerio, Palermo, 1977.

1.2 I personaggi della fiaba

I protagonisti della fiaba sono generalmente definiti “tipi”; sono dotati, cioè, di poche, semplici e fisse caratteristiche fisiche e psicologiche che difficilmente evolvono o si modificano nel corso della narrazione. I personaggi fiabeschi, però, non debbono essere erroneamente ritenuti banali o del tutto privi di spessore psicologico; la loro è solo una semplicità apparente, utile a far sì che l’ascoltatore o il lettore sia in grado di collocarli immediatamente nelle forze del bene o in quelle del male. Questi personaggi hanno un’unica qualità o vizio, per esempio la bontà o la malvagità, che li caratterizzano costantemente. Il “tipo” sarà sempre vittima degli eventi oppure rivestirà il ruolo del carnefice: non c’è ambiguità, non esiste zona grigia, ed è generalmente indicato solo con il nome proprio che spesso lo definisce in maniera inequivocabile. Possiamo citare come esempio Cappuccetto Rosso, chiamata così perché «la buona vecchina le fece fare un cappuccio rosso e questo le stava così bene che tutti la chiamavano Cappuccetto rosso¹²»; oppure Barbablù, perché era «un uomo che possedeva belle case sia in città che in campagna, [...] ma, per sua sfortuna, quest’uomo aveva la barba blu, e ciò lo rendeva così brutto e spaventoso, che non c’era donna né fanciulla che non fuggisse al solo vederlo¹³»; o ancora Cenerentola, così chiamata perché quando aveva terminato le sue incombenze domestiche, «andava a mettersi in un cantuccio del focolare e si sedeva tra la cenere, il che le aveva valso in famiglia il nome di Culdicenere. La sorella minore, che non era così scortese come la maggiore, la chiamava Cenerentola¹⁴».

In alternativa, il nome dei personaggi può identificare il ruolo che essi rivestono nella società: si può quindi incontrare il Re, la Principessa, il Taglialegna, il Mugnaio... Possono inoltre comparire nomi propri estremamente popolari, come Anna, la sorella della moglie di Barbablù, oppure Guglielmo, Pietro e Giovanni, che troviamo in fiabe come Pollicino. Si tratta di nomi che, per secoli, dal Duecento fino al Seicento almeno, erano molto diffusi tra le classi meno agiate.

¹² Charles Perrault, *Fiabe*, Venezia, Marsilio, 2002: *Cappuccetto Rosso*, p.29.

¹³ Ivi, *Barbablù*, p.35.

¹⁴ Ivi, *Cenerentola o la scarpetta di vetro*, p.69.

1.3 La forma e lo stile delle fiabe

Come afferma Valentina Pisanty in un suo interessante saggio sulla fiaba, “la struttura narrativa della tradizione orale è ipercodificata, ovvero risponde a precise convenzioni culturali sul “modo” della narrazione, e da ciò deriva l'estrema stabilità delle fiabe popolari nel tempo”¹⁵.

La fiaba si fonda su una struttura narrativa semplice e lineare, impostata su alcuni elementi ricorrenti, come l'allontanamento del protagonista da casa, le prove da superare, l'incontro con un aiutante magico, il lieto fine. Luoghi e tempi sono indeterminati: spesso i racconti iniziano con la canonica frase “C'era una volta”, che consente a lettori e ascoltatori di distaccarsi dalla quotidianità e di immergersi in un mondo magico, collocato in un tempo indefinito. Come scrive Umberto Eco, “attraverso una speciale formula introduttiva (implicita o esplicita), il lettore è invitato a non chiedersi se i fatti raccontati siano veri o falsi”¹⁶.

Lo scorrere del tempo è segnato da indicatori temporali indeterminati e anche i luoghi di ambientazione sono indicati con termini generici: troviamo per esempio un regno, una città, un castello, spesso riconducibili a una sorta di Medioevo fantastico. Prevalgono delle sequenze dinamiche, narrative e dialogiche, perché è molto importante quello che i personaggi fanno e dicono, e quindi le loro azioni.

La struttura è ricorrente, pur nella varietà dei luoghi, delle vicende e dei personaggi. In *Morfologia della fiaba*, Propp mette a punto i concetti di funzione e di ruolo. Lo studioso vi analizza cento fiabe russe, le scompone e indica gli elementi comuni a tutte: applica, quindi, un metodo scientifico allo studio del genere letterario.

Secondo Propp, nella fiaba l'elemento fondamentale non è chi compie l'azione ma la funzione, cioè l'azione stessa del personaggio, come l'allontanamento da casa o l'infrazione di un divieto. Individuare le funzioni permette di riconoscere più facilmente i ruoli svolti dai personaggi: ci sarà sempre un eroe positivo, che può essere incarnato da un protagonista giovane o vecchio, uomo o donna, ricco o povero, ostacolato da un antagonista cattivo, ma agevolato da un oggetto magico donato da un aiutante.

¹⁵ Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, op. cit., pp. 11-19.

¹⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 70.

Propp individua sette tipi di personaggi: l'eroe, cioè il protagonista della vicenda o colui che supera le difficoltà; il mandante, che corrisponde al personaggio che “manda”, da cui, cioè, può prendere avvio la fiaba; il donatore, che dà qualcosa all'eroe per aiutarlo ad affrontare le sue difficoltà, o ancora l'aiutante magico, ecc. Lo studioso individua, inoltre, trentuno funzioni. Generalmente, nell'esordio delle fiabe se ne trovano alcune che rompono l'equilibrio iniziale: la separazione dalla famiglia e dalla casa da parte dell'eroe o dell'eroina, l'infrazione di un divieto, l'intervento di forze malvagie, oppure il tranello teso da un antagonista, o ancora un danneggiamento. Nello svolgimento della narrazione, il protagonista affronta quindi una serie di prove o peripezie e proprio in questa fase può intervenire un donatore, una maga o un Essere dotato di poteri soprannaturali, i quali offrono al protagonista uno strumento magico che lo aiuta a superare difficoltà o pericoli. Può intervenire anche un aiutante, che sostiene la ricerca dell'eroe ed è spesso dotato di poteri magici. Al termine della vicenda, si ha spesso il lieto fine determinato dal ritorno a casa del protagonista, reintegrato nella sua posizione, oppure il conseguimento di un premio, spesso rappresentato da nozze fortunate¹⁷.

Prima di Propp, Aarne e Thompson avevamo proceduto a raccogliere fiabe da tutto il mondo, raggruppandole secondo temi e tematiche ricorrenti, dando vita ad un indice tanto complesso quanto in continua espansione, che prevede una classificazione su base numerica. Si consideri, ad esempio, la catalogazione della prima versione nota di *Cenerentola*:

S31, matrigna crudele;
F311, fata madrina;
D813, oggetto magico ricevuto dalla fata;
D1050, abiti ottenuti per magia;
F861.4.3, zucca trasformata in carrozza;
D411.6.1, trasformazione di topo in cavallo;
N711.6, il principe vede l'eroina al ballo e si innamora;
C761.3, tabù: l'eroina non può fermarsi al ballo troppo a lungo, deve tornare prima di mezzanotte;
F823.2, scarpetta di vetro;
H36.1, il principe sposerà la donna a cui la scarpetta calza, la cui identificazione è ottenuta misurando la stessa;
L162, eroina di ceto inferiore sposa il principe.

¹⁷ Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2002.

Identificativo della versione di *Cenerentola*:
S31F311D813D1050F861.4.3D411.6.1N711.6C761.3F832.2H36.1L162

Si utilizzano quindi, per descrivere le infinite varianti di una stessa fiaba, una successione di cifre che celano temi ricorrenti ad altre fiabe o ad altre varianti e che vengono accostate per comporre *puzzle* tematici tanto numerosi quanto le versioni di volta in volta analizzate.

Propp sviluppa i suoi studi sulla base di un'opposizione di fondo al presupposto che guida il Catalogo Aarne-Thompson: "L'indice di Aarne, ad esempio, si appoggia sulla premessa implicita che ogni intreccio sia un tutto organico e indivisibile, e perciò vada studiato indipendentemente dagli altri intrecci esistenti.¹⁸" Lo studioso russo propone quindi di ricercare il nucleo narrativo che rimane invariato in ogni singola fiaba, sottolineando comunque che "solo i prodotti incontaminati della cultura orale -quali per l'appunto le fiabe popolari- rimangono totalmente fedeli allo schema evidenziato. Non appena subentra la creatività del singolo autore, ci si discosta automaticamente dalla forma pura e incorrotta della fiaba¹⁹".

1.4 La favola

La favola, come già ricordato, deriva ugualmente dal latino *fabula* e si differenzia dalla fiaba in quanto consiste generalmente in una breve narrazione nata dal "frutto succoso e spesso amarognolo della ragione²⁰", che può vantare un'antica tradizione letteraria. Le favole possono dunque essere definite come componimenti per lo più in versi, i cui protagonisti sono animali, piante o elementi naturali che veicolano insegnamenti di saggezza pratica o di verità morale, spesso dichiarati apertamente dall'autore stesso in una Morale iniziale o finale²¹.

La favola nasce come un genere prosastico con Esopo, scrittore greco vissuto tra il 620 e il 564 a. C.; un genere che è ripreso successivamente dal favolista latino Gaio Giulio Fedro nel I secolo d. C. Fedro tradusse e riscrisse in latino le favole greche di Esopo²² in

¹⁸ Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, op. cit., pp. 25-37.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Lina Sacchetti, *Storia della letteratura per la gioventù*, Le Monnier, Firenze, 1968, p. 121

²¹ Angelo Nobile, *Letteratura giovanile*, cit., pp. 61- 75.

²² Esopo, *Favole*, introduzione di Antonio La Penna, a cura di Cecilia Benedetti, Milano, Mondadori, 1996.

versi giambici in cinque libri, definiti da lui stesso esopici, introducendovi degli aneddoti storici, delle scenette sentimentali e dei quadri simbolici²³.

La caratteristica fondamentale della favola è, come accennato, la finalità morale: volendo descrivere o criticare, trasmette infatti un insegnamento pratico che aiuta a comprendere come comportarsi nelle diverse situazioni. La morale può essere di due tipi: esplicita, presentata cioè alla fine della favola sotto forma di proverbio o di massima; implicita, cioè ricavabile facilmente dalla lettura, senza che l'autore la chiarisca direttamente. La brevità è un elemento importante, perché quanto più la favola è concisa, tanto più l'insegnamento risulta efficace.

La favola, in quanto genere letterario destinato per lo più all'ambiente nobile, è recuperata nel Seicento dal poeta e favolista francese Jean de La Fontaine, il quale nelle sue *Favole in versi*²⁴, compone e rielabora le favole di Esopo e Fedro e le caratterizza con uno stile nitido e preciso e con una leggera ironia divertita. Con La Fontaine, la favola assume una dignità letteraria grazie alla preziosità dello stile, ricercato ed elegante, che la rende adatta a un pubblico colto, scettico e disincantato. L'insegnamento moralistico prevale sulla trama ed è inserito in una cornice estranea alla dimensione fantastico-fiabesca. A La Fontaine si deve anche la grande spinta alla rinascita del genere, non solo in ambito francese ma anche italiano ed europeo, dal Settecento in poi. Nel Novecento, in particolare, nella Penisola si sono cimentati ad esempio nella scrittura di Favole il poeta Trilussa, pseudonimo di Carlo Alberto Camillo Salustri²⁵, e lo scrittore Alberto Moravia, che nel 1982 ha pubblicato dei racconti favolistici raccolti nelle *Storie della preistoria*²⁶. Anche Gianni Rodari (1920-1980), su cui torneremo meglio in seguito, ha rinnovato la favola, utilizzando personaggi e un linguaggio ispirati alla quotidianità dei tempi moderni, riuscendo a mantenere tuttavia intatte la freschezza e la semplicità di questo antico genere.

Per quanto riguarda le differenze tra i personaggi della fiaba e quelli della favola, si può notare che all'interno delle favole di Esopo e Fedro i protagonisti sono animali che incarnano simboli di un vizio da rifuggire o di una virtù da abbracciare. I personaggi umani non sono esclusi dai racconti ma, anzi, risultano necessari all'azione narrativa

²³ Fedro, *Favole*, introduzione, traduzione e note di Fernando Solinas, Milano, Mondadori, 1992.

²⁴ Jean de La Fontaine, *Favole* (libri I-VI e VII-XII), a cura di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2017.

²⁵ Trilussa, *Le Favole*, Milano, Mondadori, 1930 e Trilussa, *Cento Favole*, Milano, Oscar Mondadori, 1995.

²⁶ Alberto Moravia, *Storie della preistoria*, Milano, Bompiani, 2001.

perché interagiscono con gli animali. Fra i protagonisti possiamo trovare anche esseri inanimati che prendono la parola, non grazie a poteri magici ma in quanto rappresentazioni allegoriche di vizi e virtù.

I personaggi delle favole non hanno nomi propri e si possono incontrare quindi lupi e agnelli, formiche e cicale, topi e leoni²⁷.

La favola si differenzia dalla fiaba anche per la struttura narrativa, che qui è fissa: essa si apre generalmente con la presentazione dei personaggi, a cui segue lo svolgimento della storia, che trae per lo più ispirazione dal mondo quotidiano e reale; infine, l'intreccio termina rapidamente in una conclusione sintetica che svela le sorti dei protagonisti. Il tempo scorre in modo indeterminato e vago, segnalato da formule fisse come “un giorno”, “una volta” o “passato del tempo”. L'epoca è collocata fuori dal tempo storico degli uomini. I luoghi, invece, come detto, si richiamano alla realtà e alla quotidianità: un prato, un lago, un fiume, senza tuttavia che il favolista inserisca riferimenti precisi e puntuali. La forma è generalmente in versi rimati, ma vi sono anche casi di favole in prosa.

Tra le favole più famose di La Fontaine si possono citare *La Cicala e la Formica*, *Il Topo di città e il Topo di campagna*, *Il Lupo e l'Agnello*, *La Volpe e l'uva*, *La Gallina dalle Uova d'oro*, ecc. La Fontaine riprende la tradizione di Fedro, inserendo all'interno di alcuni suoi componimenti elementi che richiamano il tempo della scrittura; elementi che, se letti in filigrana, rendono possibile una lettura diversa, che possiamo definire di natura “sociale e politica”. Un esempio di quanto affermato è costituito dalla celebre favola *Il lupo e l'agnello*, che riproponiamo qui di seguito integralmente, per comodità del lettore, nella versione di Luca Pietromarchi:

La ragione del più forte è sempre la migliore:
è quel che mostreremo subito.

Un agnello si dissetava
Nell'onde pure di un torrente.
Ma ecco un Lupo digiuno in cerca d'avventura,
Che la fame aveva spinto fin lì.
Come osi sporcar l'acqua in cui sto bevendo?
Dice quella bestia rabbiosa:
Il tuo ardire sarà punito.

²⁷ Antonio La Penna, *La favola antica: Esopo e la sapienza degli schiavi*, a cura di Giovanni Niccoli e Stefano Grazzini, op. cit.

“Sire”, risponde l’Agnello, Vostra Maestà
 Non deve adirarsi,
 Ma consideri piuttosto
 Che mi sto dissetando
 Nel torrente
 Venti passi almeno sotto di Voi,
 E che dunque davvero, in nessuna maniera,
 Potrei sporcare l’acqua Vostra.
 “La sporchi”, replicò la bestia crudele
 “E di me hai già parlato l’anno scorso”.
 “Come avrei potuto se non ero ancora nato?
 Mia madre – disse – mi allatta ancora”.
 “Sarà stato allora tuo fratello”
 “Non ne ho”. “Sarà stato uno dei tuoi:
 ché mi siete tutti contro,
 voi, i vostri pastori e i vostri cani.
 C’è chi me l’ha detto: devo vendicarmi”.
 Detto questo, il Lupo, nel bosco,
 Lo trascina via, e se lo mangia,
 senza processo e senza appello²⁸.

Se confrontiamo la favola di La Fontaine appena citata con quella di Esopo e di Fedro, da cui la versione dello scrittore francese prende le mosse, ci risulteranno maggiormente chiari i riferimenti alla contemporaneità contenuti nel testo del favolista seicentesco:

Un lupo vide un agnello presso un torrente che beveva e gli venne voglia di mangiarselo con qualche bel pretesto. Standosene là a monte, cominciò quindi ad accusarlo di intorbidar l’acqua, così che egli non poteva bere. L’agnello gli fece notare che, per bere, esso sfiorava appena l’acqua col muso e che, d’altra parte, stando a valle, non gli era possibile intorbidare la corrente a monte. Venutogli meno quel pretesto, il lupo allora gli disse: “Ma tu sei quello che l’anno scorso ha insultato mio padre”. E l’agnello a spiegargli che a quella data egli non era ancora venuto al mondo. “Bene”, concluse il lupo, “se tu sei così bravo a trovar delle scuse, io non posso mica rinunciare a mangiarti”. La favola mostra che contro chi ha deciso di fare un torto non c’è giusta difesa che valga²⁹.
 (Esopo)

A un solo rivo vennero l’agnello
 E il lupo, spinti dalla sete. In alto stava

²⁸ Jean de La Fontaine, *Favole (Libri I-VI)*, a cura di Luca Pietromarchi, con testo a fronte, op. cit., pp. 97-98.

²⁹ Esopo, *Favole*, introduzione di Giorgio Manganelli, traduzione di Elena Ceva Valla, Milano, BUR, 2001, p. 152.

Il lupo. Molto in basso l'agnello.
 Quando al rapace si destò la gola
 Maledetta. E trovò da litigare.
 “Io bevo e tu m'intorbidisci l'acqua!”
 E quel lanuto, timido: “ti prego,
 non posso fare ciò che tu lamenti,
 lupo: viene da te l'acqua ai miei sorsi”.
 Il vero lo respinge, ha la sua forza.
 “Sei mesi or sono hai parlato di me”.
 E l'agnello risponde: “Io? Non ero nato...”
 “Ma tuo padre perdio parlò di me”.
 E piglia e strappa: eppure aveva torto.
 Fu scritto per chi schiaccia l'innocente:
 E la ragione se l'inventa lui³⁰.
 (Fedro)

I temi trattati in *Il Lupo e l'Agnello*, sono, come avviene per tutte le favole, universali e applicabili a ogni epoca e luogo, ma in La Fontaine compaiono alcuni termini che consentono di collocare la favola anche in un preciso periodo storico e di legare quanto narrato alla volontà, da parte del favolista, di lanciare in filigrana un messaggio di natura socio-politica. La Fontaine, infatti, inizia dicendo che un Agnello si stava dissetando in un torrente e che un che Lupo lo incolpa di intorbidire l'acqua che sta bevendo. L'Agnello risponde usando le parole “Sire”, “Vostra Maestà”, termini che non compaiono nella versione di Esopo, né in quella di Fedro e che appaiono, nella versione seicentesca, fuori contesto: il Lupo, nelle favole, non è generalmente definito un Re, come invece lo è il Leone. L'Agnello fa ombra al Lupo e quest'ultimo, ingiustamente, senza ascoltare ragioni, ma soprattutto “senza processo”, finisce per mangiarlo, dando ragione alla Morale, in cui si afferma che “la ragione del più forte è sempre la migliore”. Se il concetto può senz'altro essere ritenuto di natura universale, è tuttavia possibile intravedere tra le righe del testo una sottile accusa di La Fontaine nei confronti di Luigi XIV (il Lupo, definito “Sire” e “Maestà”) per il trattamento inflitto a Nicolas Fouquet (l'Agnello), il quale, com'è noto, finì in disgrazia a causa dell'organizzazione di una festa in cui si era mostrato “più importante e ricco del Re”³¹. Ora, La Fontaine fu il solo, fra gli artisti e intellettuali al servizio di colui che ambiva a divenire il nuovo Primo Ministro di

³⁰ Fedro, *Favole*, a cura di Enzo Mandruzzato, testo latino a fronte, Milano, BUR, 2024, pp. 93-94 [Libro I, 1]

³¹ Cfr. Alessandra Necci, *Il Re Sole e lo Scoiattolo. Nicolas Fouquet e la vendetta di Luigi XIV*, Venezia, Marsilio, 2020.

Francia, a restargli fedele e a rimpiangere la sorte che gli era toccata. È quindi più che plausibile una lettura in chiave “storico-politica” della favola, che non cancella tuttavia il suo messaggio universale.

1.4.1 La fiaba e la favola si incontrano alla Corte del Re Sole

Fiaba e favola trovarono terreno fecondo nella Francia del XVII secolo. La favola era già considerata un genere letterario di prestigio, seppur minore. La fiaba, al contrario, prima dell'avvento di Charles Perrault, non esisteva come genere scritto e non godeva di alcun credito a causa delle sue origini popolari e della sua connotazione orale. Il punto di contatto tra tradizione orale popolare e le rielaborazioni scritte fu rappresentato dalle balie e dalle inservienti non istruite che si prendevano cura dei figli dei borghesi e dei nobili, intrattenendoli, a volte, con il loro repertorio di racconti popolari. È in particolare alla Corte di Luigi XIV che la fiaba viene codificata come genere scritto e che inizia a diffondersi in tutta Europa. La fiaba vede dunque la luce in ambiti estremamente colti: è destinata, infatti, a uomini e donne di corte. Il capostipite del genere è considerato Charles Perrault, anche se c'erano stati degli antecedenti letterari: “I grandi libri di fiabe italiani, si sa, sono nati in anticipo sugli altri”, scrive Italo Calvino³². E infatti la storia della fiaba letteraria inizia nel Cinquecento in Italia, quando Giovanni Francesco Straparola e Giambattista Basile si occupano di raccogliere per iscritto alcune narrazioni fiabesche per divertire le Corti rispettivamente di Venezia e di Napoli. Straparola scrive a Venezia le *Piacevoli notti*, la cui editio princeps del primo volume risale al 1551. Il secondo volume è datato 1553, e contiene una lettera dedicatoria dell'autore stesso alle donne. Ne *Le piacevoli notti*, “la novella cede il campo alla sua più anziana e rustica sorella, la fiaba di meraviglie e d'incantesimi, con un ritorno d'immaginazione tra gotica e orientale alla Carpaccio, e un'incrinatura dialettale allo stampo della prosa boccaccesca”³³.

Se si guarda al panorama novellistico italiano del XVI secolo, *Le piacevoli notti* sono una delle raccolte più singolari e interessanti: si può infatti notare lo sforzo di dare una forma letteraria alla fiaba popolare, trasfigurandola e modellandola secondo gli

³² Italo Calvino, *Fiabe italiane*, I millenni, Torino, Einaudi, 1956: Introduzione.

³³ Ibidem.

schemi tradizionali della novella decameroniana. L'opera di Straparola è composta di 75 novelle e fiabe, che si immaginano raccontate nel corso di 13 notti; le novelle sono unite grazie a una cornice narrativa, come quelle di Giovanni Boccaccio, che ingloba anche indovinelli e altri racconti³⁴. Le novelle terminano con 75 enigmi in ottava rima. A narrare le varie storie sono 13 donne, che fanno parte di una brigata riunita a Murano, nel palazzo vescovile di Ottaviano Maria Sforza, in occasione dei festeggiamenti del carnevale veneziano. Nel corso delle prime 12 notti vengono narrate 5 novelle per notte; nella tredicesima notte, le novelle raccontate sono 13, per un totale di 73.

Tra le novelle di Straparola spiccano in particolar *Costantino Fortunato* e *il Re Porco* per il legame che la prima in particolare intrattiene con le fiabe di Charles Perrault, che diverranno celebri in tutta Europa. *Costantino Fortunato* è infatti il progenitore de *Il gatto con gli stivali*, anche se in Straparola il protagonista non è un gatto, bensì una gatta e non è il padre mugnaio di tre ragazzi a morire, ma la madre:

Soriana viene a morte, e lascia tre figliuoli: Dusolino, Tesifone e Costantino Fortunato; il quale per virtù d'una gatta acquista un potente regno. [...] Trovavasi in Boemia una donna, Soriana per nome chiamata; ed era poverissima, e aveva tre figliuoli, l'uno di quali dicevasi Dusolino, l'altro Tesifone, il terzo Costantino Fortunato. Costei altro non aveva al mondo che di sostanza fosse, se non tre cose: cioè uno albuolo, nel quale le donne impastano il pane, una panára, sopra la quale fanno il pane, ed una gatta. Soriana, già carica d'anni, venendo a morte, fece l'ultimo suo testamento; e a Dusolino suo figliuolo maggiore lasciò l'albuolo, a Tesifone la panára e a Costantino la gatta³⁵.

A Napoli, invece, nel XVII secolo, Giambattista Basile

sceglie invece per le sue acrobazie di stilista barocco-dialettale i "cunti", le fiabe "de' peccerille" e ci dà un libro, il *Pentamerone* (restituito alle nostre letture dalla versione di Benedetto Croce) che è come il sogno d'un deforme Shakespeare partenopeo, ossessionato da un fascino dell'orrido per cui non ci sono orchi né streghe che bastino, da un gusto dell'immagine lambiccata e grottesca in cui il sublime si mischia col volgare e il sozzo³⁶.

Lo scrittore nasce in Campania ma abbandona il luogo natale probabilmente problemi

³⁴ Giovanni Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, Bari, Laterza e figli, 1927, volumi 1 e 2, pp. 497-502.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Italo Calvino, *Fiabe italiane*, op. cit.

economici e intraprende varie peregrinazioni per l'Italia, arruolandosi come soldato.

Torna successivamente a Napoli per seguire la sorella Adriana, una famosa cantante di Corte e nella città natale Basile riprende le sue funzioni di cortigiano e di amministratore.

Il capolavoro di Basile è, appunto, *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de' peccerille*, pubblicato postumo, nel 1634-1636, dalla sorella Adriana. Anche la raccolta di fiabe di Basile segue la struttura di Giovanni Boccaccio perché la narrazione è divisa in 5 giornate, ognuna delle quali comprende 10 fiabe³⁷. La tradizione letteraria è evidente nella struttura e nello stile del testo ma non se ne fa riferimento dal punto di vista tematico.

Alcune delle fiabe di Basile sono universalmente note non solo perché evidenziano un chiaro legame con le fiabe di Perrault, ma anche perché i temi trattati sono comuni a molti popoli e a varie epoche. Tra le sue fiabe incontriamo per la prima volta il personaggio di Cenerentola, che Basile descrive come una povera fanciulla costretta a sottostare alle avversità del destino e dell'odio umano³⁸. La Cenerentola presentata da Basile, di nome Zerzolla, è molto più violenta rispetto a quella di Charles Perrault, come si evince dal passo seguente:

Zerzolla è indotta dalla maestra ad ammazzare la matrigna e crede di essere tenuta in considerazione per averle fatto sposare il padre, ma è messa in cucina e, per virtù delle fate, dopo varie vicende, si guadagna un re come marito.[...] Ma il padre si era sposato da poco e si era preso una focosa malvagia indiavolata e questa maledetta femmina cominciò ad avere a nausea la figliastra, facendole cere brusche, facce storte, occhiate, aggrondate da mettere spavento, tanto che la povera ragazzetta si lamentava sempre con la maestra del cattivo trattamento della matrigna e le diceva: “O dio, e non avresti potuto essere tu la mammetta mia, tu che mi fai tante carezze e moine?” E tanto continuò a fare questa cantilena che riuscì a metterle un moscone nell'orecchio e quella, accecata dal diavoleto, una volta le disse: “Se farai come ti suggerisce questa testa pazza, diventerò tua madre e tu mi sarai cara come le ciliegine di questi occhi”.[...] “Appena tuo padre esce, dì alla tua matrigna che vuoi un vestito di quelli vecchi che sono dentro alla cassapanca grande del ripostiglio. [...] Lei aprirà il cassone e dirà: “Tieni il coperchio.” E tu, tenendolo, mentre andrà cercando all'interno, lascialo cadere di colpo, così si romperà il collo³⁹.

³⁷ Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 2003.

³⁸ Ivi, pp. 124-137.

³⁹ Ibidem.

Nella raccolta di Basile troviamo anche *Sole, Luna e Talia*, una versione più cruenta de *La Bella Addormentata nel Bosco*:

Talia, che è morta per una lisca di lino, è lasciata in un palazzo, dove capita un re e gli fa fare due figli. La moglie gelosa riesce a impadronirsene e comanda che siano dati da mangiare, ben cucinati, al padre e che tuttavia sia bruciata: Ma il cuoco salva i bambini e Talia è liberata dal re, che fa Gettare la moglie nello stesso fuoco che era stato preparato per Talia.⁴⁰

Fin dall'inizio si può notare una differenza tra la fiaba di Basile e quella di Perrault: la causa dell'addormentamento della ragazza è dovuta a una lisca di lino, mentre in Perrault è provocata dalla puntura di un fuso. In Basile si legge anche che un re usa violenza sulla Bella Addormentata:

Infine arrivò alla camera dove stava Talia presa dall'incantesimo e il re, appena la vide, credendo che dormisse, la chiamò; ma, visto che quella non si risvegliava per quanto la toccasse e gridasse, avvampato dalle sue bellezze, la portò in braccio fino a un letto e colse i frutti dell'amore e poi la lasciò coricata e se ne tornò nel suo regno, dove non si ricordò per molto tempo in quel di quello che gli era capitato. E dopo nove mesi scaricò due bambini, uno maschio e l'altra femmina, che sembravano due gioielli con pietre e che curati da due fate apparse in quel palazzo furono messi alle zizze della mamma⁴¹.

Nella versione di Perrault, molto più ossequiosa del concetto di *bienséances*, la Bella si sveglia a causa della conclusione dell'incantesimo e incontra il Principe, che diverrà il suo sposo.

Ne *Lo cunto de li cunti* troviamo anche *Cagliuso*, altro precursore de *Il Gatto con gli stivali* di Perrault. Anche in questo caso, la protagonista è una gatta sapiente che aiuta un poveraccio a far fortuna, ma senza ottenerne alcuna ricompensa, né morale, né materiale. La versione di Basile si differenzia da quella di Straparola soprattutto nel finale, perché Cagliuso si dimostrerà estremamente ingrato di fronte alla bontà della gatta che lo ha aiutato a diventare ricco e marito della figlia del re:

Ora Cagliuso, vedendosi ricco sfondato, ringraziò la gatta a più non posso dicendo che a lei doveva la vita e la sua grandezza ai suoi buoni uffici, che gli aveva fatto più bene il trucco di una gatta che l'ingegno del padre e quindi

⁴⁰ Ivi, pp. 944-954.

⁴¹ Ibidem.

poteva fare e disfare della roba e della vita sua come le pareva e piaceva, e che le dava la sua parola che quando fosse morta, da là a cent'anni, l'avrebbe fatta imbalsamare e mettere dentro una gabbia d'oro nella sua stessa camera, per avere sempre davanti agli occhi il suo ricordo. La gatta, che sentì questa sparata, dopo neanche tre giorni si finse morta stendendosi lunga lunga nel giardino. Nel vedere questo la moglie di Cagliuso gridò: “ O marito mio, e che gran disgrazia! è morta la gatta!”. “E si porti appresso tutti malanni”, rispose Cagliuso, “meglio lei che noi!”. “Che ne facciamo?”, chiese la moglie. E lui: “Prendila per un piede e gettala dalla finestra!”. La gatta, sentendo questa bella ricompensa che non si sarebbe neanche immaginata, cominciò a dire: “Questo è il ‘a buon rendere’ per i pidocchi che ti ho tolto da dosso? Queste sono le ‘mille grazie’ per gli stracci che ti ho fatto gettare via, che avresti potuto appenderci i fusi? questo ho in cambio dopo averti vestito elegante come un ragno e averti sfamato quando eri affamato, miserabile, straccione, che eri uno sbrindellato, pezzente, cencioso, sdrucito, scalzacane? così finisce chi lava la testa all'asino! vai, che cada la maledizione su quello che ti ho fatto, perché non meriti che ti sia sputato in gola! bella gabbia d'oro mi avevi preparata, che bel sepolcro mi avevi destinato! Vai, servi, fatica, stenta per poi avere questo bel premio! disgraziato chi mette su la pentola per le speranze altrui!⁴².”

Se Straparola è generalmente considerato una fonte diretta delle fiabe di Perrault, alcuni studiosi dubitano che Basile abbia potuto, in qualche modo, servire da modello all'autore francese. *Lo cunto de li cunti* non circolò infatti in traduzione francese nel periodo in cui Perrault compose la sua opera; il dialetto napoletano, inoltre, ne rendeva difficile la lettura anche nella stessa Penisola. Sono stati individuati, comunque, molti punti in comune fra le versioni dell'autore partenopeo e di quello d'Oltralpe.

1.5 Da cortigiano ad autore di fiabe

Charles Perrault nasce a Parigi e, nell'arco della giovinezza, conduce studi di avvocatura. Grazie al fratello Pierre, ricevitore generale delle Finanze, riesce a conoscere Colbert divenendo, negli anni successivi, l'uomo di fiducia di Mazzarino. Per vent'anni, dal 1663, Perrault ricoprirà l'importante funzione di organizzatore della propaganda reale: a lui, infatti, è affidata la regia della macchina da guerra culturale che si propone di imporre in Europa e nel mondo il culto del Re Sole, “autorità divina venuta a brillare nel

⁴² Ivi, pp. 324-335.

momento delle apparenze”⁴³. Charles ha il compito di supervisionare le relazioni delle grandi feste a Versailles, e si occupa del reclutamento dei più grandi artisti. Nonostante si tratti di un compito gravoso, in questi anni ha modo di dedicarsi alla scrittura di opere letterarie, tra cui panegirici, versi vari, allegorie mitologiche, ecc. Per la scrittura delle fiabe, si dovrà aspettare invece il 1697: divenuto vedovo, con quattro figli da accudire, ma soprattutto stanco dell’incarico affidatogli, farà pubblicare inizialmente in forma anonima la sua celebre raccolta di fiabe, che si inserisce in un contesto fertile: il genere, infatti, stava incontrando particolare favore nei salotti delle nobildonne. Perrault, quindi, compone le fiabe destinandole ai cortigiani e alle *précieuses*: il risultato è un testo che coniuga oralità e letterarietà, registro alto e basso, semplicità e complessità di lettura. Nei suoi undici *contes* riuscirà con maestria ad unificare semplicità discorsiva e giochi linguistici senza mancare di fedeltà alla familiarità classica della tradizione orale.

Nonostante il successo a cui andò incontro, il nuovo genere non fu esente da forti critiche provenienti da alcuni contemporanei dell’autore, quali Boileau; critiche alle quali Perrault replicò facendosi forza sulle sue posizioni di “moderno”: il genere delle fiabe, proprio in quanto nato durante il Regno di Luigi XIV, possedeva il diritto di entrare a far parte a pieno titolo della Repubblica delle Lettere.

Le fiabe di Perrault, che si fondano, come si è detto, su un sostrato orale, non sono semplici trascrizioni della tradizione popolare, alle quali lo scrittore aggiunge elementi moraleggianti, ma sono racconti con una base più complessa rispetto a quello che a primo impatto appaiono. Esse riescono sì a far divertire i bambini grazie alla semplicità delle storie e del linguaggio, ma si fanno anche portatori di tematiche e riflessioni profonde, afferibili per lo più a un mondo adulto. Fu lo stesso Perrault a sottolineare chiaramente questa doppia chiave di lettura:

Le persone di buon gusto sono state ben liete di notare che queste sciocchezze non erano pure sciocchezze, ma racchiudevano una morale utile... per quanto futili e bizzarre possano essere le avventure raccontate in queste fiabe, è certo che suscitano nei bambini il desiderio di rassomigliare a coloro che essi vedono trovare la felicità, e nello stesso tempo il timore delle sventure in cui i malvagi precipitano per la loro malvagità⁴⁴.

⁴³ Charles Perrault, *Fiabe*, op. cit.: Introduzione pp. IX- XXXIV.

⁴⁴ *Ibidem*.

A lungo si è discusso su chi sia stato l'autore effettivo delle fiabe, se effettivamente Charles Perrault o il figlio Pierre:

La versione ufficiale è che il giovane raccoglie da tempo racconti di nutrici in un quadernetto. Certo la grazia, l'ironia lieve di racconti, l'eleganza e la velocità, il senso di stupore e la naturalezza, sono, con ogni evidenza, della stessa mano della *Bella Addormentata*. Di Charles è anche la sapienza delle morali in versi. [...] Certo le Fiabe sono la più leggiadra lettera di raccomandazione mai scritta. [...] Tutto inutile. Durante una rissa, quel figlio a cui bisogna far fare carriera uccide un vicino di casa. Perrault si affanna a tacitare la madre e offre duemila lire che nel corso del processo lei rifiuta e alla fine accetta. Ma il ragazzo è rovinato. Parte soldato, sottoluogotenente del Delfino e nell'esercito trova subito la morte⁴⁵.

Al di là, tuttavia, della questione dell'autorialità, *I racconti di Mamma Oca* costituiscono uno spartiacque nel panorama letterario, perché danno origine, di fatto, alla nascita del genere della Fiaba in senso moderno. Un genere che si rivolge inizialmente agli adulti ma che non tarderà ad interessare, come già detto, la sfera infantile. Ognuna delle fiabe di Perrault cela infatti dentro di sé una morale atta a indirizzare verso buone azioni, alla ponderazione delle scelte, all'ascolto dei genitori, all'astuzia, alla bontà, alle doti che possono esser sviluppate, allo studio, all'obbedienza. Non è assente, tuttavia, come vedremo nel caso di *Cappuccetto rosso*, il riferimento alla sessualità e alla violenza, che sarà attenuato nelle successive varianti ottocentesche.

1.5.1 Il particolare caso di *Cappuccetto Rosso*

Cappuccetto Rosso è, nella versione di Perrault, una storia senza lieto fine velatamente giocata sulle angosce sessuali, con una protagonista inerme che finisce coerentemente nella pancia del lupo, e lì rimane: Cappuccetto Rosso e la nonna, nella versione seicentesca, non vengono infatti salvate dal Cacciatore, che entra in scena solo successivamente, grazie ai fratelli Grimm⁴⁶.

La giovane, mandata dalla mamma dalla nonna, incontra nel bosco il lupo, che assume un ruolo per lo più negativo nelle fiabe: personifica qui, infatti, i pericoli che

⁴⁵ Ivi, Introduzione pp. X- XXXIV.

⁴⁶ Tullia Chiaroni, *Ti racconto una fiaba... La narrazione come percorso interculturale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 33- 41.

incombono su una bambina che si trova nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza. Il lupo, insieme all'orco e alla strega, rappresenta la minaccia, la sfida alla morte per continuare la vita. Il lupo, come simbolo, porta in sé il suo doppio: bestia selvaggia portatrice di morte e distruzione, ma anche iniziatore e portatore di conoscenza. Nella pancia, infatti, come afferma lo studioso Bruno Bettelheim a proposito della versione dei Grimm, Cappuccetto Rosso avrebbe modo di rinascere, grazie al "taglio cesareo" inflitto sul lupo, nei panni di una fanciulla meno ingenua e più ravveduta.

Secondo lo stesso Bettelheim, la versione di Perrault non si rivela molto "utile" dal punto di vista pedagogico e psicoanalitico, in quanto lo scrittore ha "banalizzato la storia e ha reso troppo esplicita la morale", introducendo la raccomandazione, rivolta alle bambine, a non dare confidenze agli sconosciuti, soprattutto quelli gentili:

Qui si vede come gli adolescenti,
E soprattutto le ragazzine,
Quelle gentili, ben fatte e carine,
Sbagliano nell'ascoltare ogni tipo di genti,
E non deve essere poi cosa strana
Se così tanti il lupo ne sbrana⁴⁷.

Inoltre, il finale, in cui la protagonista resta nella pancia del lupo, lascia poco spazio all'immaginazione dei lettori: «Per il bambino il valore di una fiaba è distrutto se qualcuno gliene chiarisce dettagliatamente il significato. Perrault fa qualcosa di peggio: ne limita il contenuto⁴⁸». Anche nella scena in cui Cappuccetto Rosso si spoglia, su invito del lupo, per entrare nel suo letto, è molto esplicita e impedisce l'identificazione del lettore. Se osserviamo la magnifica illustrazione riprodotta da Gustave Doré, possiamo notare l'espressione un po' turbata della bambina, mentre il lupo appare tranquillo, con occhi cattivi e maliziosi, che non possono non rimandare all'allusione alla sessualità ben percepibile nel testo fonte.

⁴⁷ Charles Perrault, *Fiabe*, op. cit., *Cappuccetto Rosso*, pp. 29-33

⁴⁸ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, Firenze, Feltrinelli, 2013.



Fig. 2, Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. Illustrazione di Gustave Doré per *Le Petit Chaperon Rouge*.

1.6 La lunga strada della fiaba verso “l’infantilizzazione”

Il piacere che i cortigiani provano nel Seicento ascoltando la fiaba deriva dall’azione combinata di “costrizione e libertà”, ovvero dall’esigenza di sicurezza da un lato e dall’impulso verso l’ignoto dall’altro. Il pubblico di riferimento era, come più volte affermato, il mondo adulto, tanto che Tolkien sostiene che è stato solo per un accidente storico che le fiabe sono diventate, nel mondo alfabetizzato, proprietà peculiare dell’infanzia. Nella società medievale, spiega Philippe Ariès, storico della famiglia e dei costumi sociali del Medioevo, non esisteva il sentimento dell’infanzia; era infatti totalmente assente la “coscienza delle particolari caratteristiche infantili, caratteristiche che essenzialmente distinguono il bambino dall’adulto”⁴⁹. Nel Medioevo non si pensava

⁴⁹ Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, op. cit., pp. 11-77.

ai bambini come creature innocenti da educare con un certo rispetto e un certo pudore; questi erano piuttosto considerati dei piccoli adulti che dovevano crescere e diventare autonomi in fretta. Questa indifferenza nei confronti dell'infanzia resistette più a lungo nelle famiglie dei contadini rispetto alle classi più elevate. La nascita della letteratura per bambini coincide quindi storicamente, tra il Seicento e il Settecento, con l'affermarsi presso le classi più elevate, di un nuovo modo di concepire l'infanzia.



Fig. 2 bis, Pierre-Auguste Renoir, *La lettura*, 1890-1895, olio su tela, Parigi, Museo d'Orsay.

Capitolo 2

Evoluzione della Fiaba letteraria

Seguendo l'esempio di Charles Perrault, che nel 1697 pubblica la sua raccolta di fiabe e dà avvio alla moda del nascente genere dei *contes de fées*, anche alcune nobildonne cominciano a comporre fiabe⁵⁰. Il nuovo genere, tuttavia, non sopravviverà alla voga del romanzo realista imposta dalle *Lettere persiane* e verrà ben presto accantonato, per poi acquistare nuova linfa nell'Ottocento. Come scrive Italo Calvino nell'introduzione a *Fiabe italiane*, la fiaba “risorse cupa e truculenta all'alba del secolo XIX nella letteratura romantica tedesca, come anonima creazione del Volksgeist, da un'antichità ancestrale che aveva colore d'un atemporale medioevo, per opera dei fratelli Grimm⁵¹”. I fratelli Jacob e Wilhelm Grimm contribuirono effettivamente, con la loro raccolta di fiabe, a creare una Germania unita dal punto di vista linguistico⁵². L'idea partì da Jacob il quale, aiutato dal fratello e dagli amici Clemens Brentano e Achim von Arnim, si adoperò per la valorizzazione del patrimonio letterario e folkloristico tedesco.

Le loro *Kinder- und Hausmärchen*, cioè *Le fiabe del focolare*, pubblicate nel 1812 e curate da Wilhelm Grimm, sono una raccolta di 156 fiabe trascritte ascoltando le storie di raccontatrici e raccontatori; presentano quindi uno stile e un linguaggio più vicino al sentire del popolo e sono adatte a essere lette ad alta voce, “stando seduti accanto al focolare, oppure in giardino, nei momenti di riposo e nei giorni di festa⁵³. I fratelli andavano in giro per le campagne facendosi raccontare le fiabe dalle nonne, che le avevano udite nella loro infanzia dalle bisnonne, in una catena senza fine.

La parola tedesca *Märchen*, tradotta in italiano con il termine ‘fiaba’, indica sia racconto popolare sia storia magica, fantastica e inventata. Per Jacob e Wilhelm, le fiabe rappresentavano una fonte di informazione storica sul mondo antico germanico e un importante bagaglio culturale da recuperare per affermare l'identità di una nazione che stava cercando di realizzare la propria unità politica. L'intenzione dei Grimm era quella

⁵⁰ Italo Calvino, *Fiabe italiane*, op. cit.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Jacob e Wilhelm Grimm, *Tutte le fiabe*, prima edizione integrale 1812-1815, a cura di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, 2015.

⁵³ Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, op. cit., pp. 11-77.

di collocare questa loro fatica all'interno di una grande opera a cui stavano lavorando, che doveva porre i fondamenti culturali della loro Patria. La popolarità della loro raccolta risiede nel fatto che le fiabe raccolte costituiscono un concentrato di situazioni comuni a tutta l'umanità. Nel 1812, Jacob Grimm in una lettera all'amico Achim von Arnim scrive a questo proposito:

Sono fermamente convinto che tutte le fiabe della nostra raccolta, con tutte le loro particolarità, venivano narrate già millenni fa [...]. In questo senso, tutte le fiabe si sono codificate come sono da lunghissimo tempo, mentre si spostano di qua e di là in infinite variazioni [...]. Tali variazioni sono come i molteplici dialetti di una lingua e come quelli non devono subire forzature⁵⁴.

2.1 Le fiabe non sono un “gioco da ragazzi”...

Le fiabe dei fratelli Grimm, nella loro prima edizione, non sembrano affatto concepite per un pubblico di bambini: esse contengono spesso, come quelle di Perrault, un'ambientazione cupa, spaventosa, che ospita fatti violenti e sanguinosi, descritti in maniera cruda e realistica. In una lettera, Jacob Grimm manifesta di essere fermamente contrario ad addolcire e attenuare questi aspetti:

Le fiabe per bambini sono mai state concepite e inventate per bambini? Io non lo credo affatto e non sottoscrivo il principio generale che si debba creare qualcosa di specifico appositamente per loro. Ciò che fa parte delle cognizioni e dei precetti tradizionali da tutti condivisi viene accettato da grandi e piccoli, e quello che i bambini non afferrano e che scivola via dalla loro mente, lo capiranno in seguito quando saranno pronti ad apprenderlo. È così che avviene con ogni vero insegnamento che innesca e illumina tutto ciò che era già presente e noto⁵⁵.

Il recupero della fiaba con i fratelli Grimm si muove, dunque, in tre direzioni: la ricerca del passato e di ciò che ormai è remoto, primigenio, originario; un'indagine

⁵⁴ Jacob e Wilhelm Grimm, *Principessa pel di topo: e altre 41 fiabe da scoprire*, a cura di Jack Zipes, Roma, Donzelli, 2012, p. XVI.

⁵⁵ Ivi, p. XVII.

sull'umano; ed infine la scoperta della radice nazionale, necessaria per il raggiungimento dell'identità culturale, linguistica e storica⁵⁶.

“Il culto patriottico della poesia dei volghi”, quindi delle fiabe, si diffuse velocemente tra i letterati di tutta Europa. In Italia Niccolò Tommaseo, nell’ambito di studi etnografici, “cercò i Canti toscani, corsi, greci e illirici⁵⁷”, fornendo traduzioni che sono tra gli esiti migliori della sua poesia. Tuttavia, le “novelline”, come venivano chiamate nella Penisola le fiabe nell’Ottocento, “attesero invano che tra i nostri romantici venisse il loro scopritore⁵⁸”. Bisognerà attendere gli studiosi di folklore della generazione positivista, nella seconda metà del secolo, per vedere pubblicate raccolte di fiabe scritte sotto dettatura delle nonne. Cominciano ad esempio a raccogliere “novelline” Angelo De Gubernatis nel Senese, Domenico Comparetti a Pisa, Giuseppe Pitrè in Sicilia, e infine Vittorio Imbriani a Firenze, in Campania e in Lombardia, che fa uscire pubblicazioni quali *La novellaia fiorentina* (1871), *I canti del popolo meridionale* (1871-72), *La novellaia milanese* (1872).

Nell’ultimo trentennio dell’Ottocento, le raccolte di vari scrittori di novelle e fiabe si accumulano in “una montagna di narrazioni tratte dalla bocca del popolo nei vari dialetti”. Purtroppo, però, “era un patrimonio destinato a fermarsi nelle biblioteche degli specialisti, non a circolare in mezzo al pubblico⁵⁹”.

Nel 1875, Domenico Comparetti pubblica una raccolta generale di *Novelle popolari italiane*, promettendo altri volumi che non usciranno mai. “E il genere fiaba” – come afferma Calvino - “mentre da parte degli studiosi veniva confinato in dotte monografie, tra gli scrittori e i poeti non conobbe da noi la voga romantica che percorse l'Europa da Tieck a Puskin, ma divenne dominio degli autori di libri per bambini, con per maestro il Collodi, che aveva derivato il gusto fiabistico dai *contes des fées* secenteschi francesi⁶⁰”.

⁵⁶ Jacob e Wilhelm Grimm, *Tutte le fiabe*, a cura di Brunamaria Dal Lago Veneri, Roma, Newton Compton, 2015.

⁵⁷ Italo Calvino, *Fiabe italiane*, op. cit.

⁵⁸ Ivi, Introduzione.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

2.2 Carlo Collodi

Carlo Lorenzini, maggiormente noto come Carlo Collodi, nasce a Firenze nel 1826. Il suo pseudonimo, Collodi, deriva dal nome della cittadina in provincia di Pistoia di cui era originaria la madre di Carlo e dove la famiglia trascorreva le vacanze estive. Collodi riceve una buona formazione grazie a studi severi: viene avviato alla carriera ecclesiastica presso il Seminario di Colle Val d'Elsa, (anche se non diverrà mai prete), e segue lezioni di filosofia presso il Collegio degli Scolopi, a Firenze. Interrompe gli studi superiori nel 1844 e comincia a lavorare come commesso presso la libreria Piatti di Firenze. Nel 1848 partecipa alla prima guerra d'indipendenza come volontario, combattendo con il battaglione toscano a Curtatone e Montanara. Appena venticinquenne, esordisce come giornalista, descrivendo una realtà toscana spiritosa e bizzarra e fonda uno dei maggiori giornali umoristico-politici dell'epoca, *Il Lampione*, all'interno del quale esprime le sue idee di seguace di Mazzini. Il giornalismo umoristico diventa la sua principale risorsa perché comincia a collaborare con numerose testate che affrontano, all'insegna del riso e del sorriso, argomenti artistici, teatrali e letterari: *l'Arte*, *La Scena*, *La Lente*... Nel 1853 fonda lo *Scaramuccia*, che presto diventa uno dei maggiori giornali teatrali italiani. Nel giornale *La Lente* si firma per la prima volta con lo pseudonimo Collodi.

Collodi è anche uno dei più raffinati critici musicali del suo tempo. Risalgono a quegli anni le due opere *Gli amici di casa* e *Un romanzo in vapore, Da Firenze a Livorno*, in cui l'autore è tra i primi a evidenziare la novità tecnologica apportata dalla ferrovia.

Nel 1859 partecipa alla seconda guerra d'indipendenza; rientra quindi a Firenze, dove collabora alla redazione di un dizionario di lingua parlata, il *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*.

Ma Collodi trova la sua vera strada quando, già avanti con l'età, si dedica alla letteratura per l'infanzia. È nel 1875 che riceve dall'editore Felice Paggi l'incarico di tradurre le fiabe francesi più famose di Charles Perrault, Marie-Catherine d'Aulnoy, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. E Collodi non solo traduce, talvolta liberamente, come vedremo, i testi fonte, ma ricrea in italiano un corpus di fiabe dal titolo *I racconti delle fate*, inserendovi una morale.

Nel 1877 viene pubblicato *Giannettino* e l'anno successivo esce *Minuzzolo*. Sul primo numero del pioniere periodico per l'infanzia e per ragazzi *Il Giornale per i Bambini*, il 7 luglio 1881, è pubblicata la prima puntata de *Le avventure di Pinocchio*, con il titolo *Storia di un burattino* che terminerà col quindicesimo capitolo. Nel 1883 *Le avventure di Pinocchio* saranno raccolte in volume e dall'aprile dello stesso anno, e fino 1886, lo scrittore diventa direttore del *Giornale per i Bambini*. All'apice del suo successo, nel 1890, Collodi muore a 64 anni a Firenze.

Come ricorda Daniela Marcheschi, "Carlo Collodi fu [...] anche scrittore per adulti, romanziere, autore di teatro (con notorietà), celebrato e conteso giornalista umoristico, nonché animatore e direttore di fogli diversi, critico d'arte, critico teatrale e musicale tra i più autorevoli, attività poliedriche in cui egli spese qualcosa come un trentennio della propria vita⁶¹". In realtà, prima di arrivare alla storia del burattino, Collodi aveva già maturato il suo stile e si era affermato coi suoi numerosi articoli, con le sue digressioni, con le sue cronache di musica, di teatro e parlamentari, con le sue macchiette, coi suoi bozzetti umoristici pubblicati via via sul *Lampione* e sulle altre riviste.

Lo scrittore, che era solito ritoccare i suoi scritti precedenti e trasferirli da una sede all'altra (derivando ad esempio varie «macchiette» e racconti dai suoi lavori teatrali), ricaverà dalla sua variegata produzione letteraria e giornalistica diversi ingredienti per la stesura materiale di *Pinocchio*⁶².

2.3 Carlo Collodi traduttore di Charles Perrault

Una svolta decisiva nel percorso letterario di Carlo Collodi avviene appunto con la traduzione delle fiabe francesi pubblicata nel 1876 col titolo *I racconti delle fate*. L'autore è già da tempo interessato a questioni pedagogiche e, dopo essersi rivolto per circa un trentennio a un pubblico adulto, ha per la prima volta l'occasione rivolgersi per i ragazzi attraverso le traduzioni di Perrault, Madame d'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont. *I racconti delle fate*, al di là del loro statuto ufficiale di testo derivato e non indipendente, si possono ugualmente definire come il secondo capolavoro collodiano.

⁶¹ Daniela Marcheschi, *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990, p. 7.

⁶² Daniela Marcheschi, *Il teatro di Carlo Collodi*, in *Gli amici di casa* di Carlo Collodi, a cura di Daniela Marcheschi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990b, p. 46-49

Collodi è incaricato dall'editore Paggi di tradurre le fiabe francesi, al fine di inserirle all'interno di una collana da proporre alle scuole, costituita da una serie di «operette compilate [...] secondo i supremi principi dell'arte⁶³»: particolare attenzione viene prestata alla correttezza linguistica e all'eleganza della forma, che devono facilitare l'apprendimento del buon italiano in un Paese unito politicamente, ma non ancora linguisticamente.

Collodi, da sempre sostenitore della lingua d'uso (come dimostra anche la sua collaborazione alla redazione del *Novo vocabolario della lingua parlata*), fornisce un importante contributo con la sua traduzione. Egli sceglie infatti di adottare “una lingua naturale, spontanea, vivace e prossima al parlato, assai lontana dalla lingua agghindata e accademica di alcuni scrittori per l'infanzia di quei tempi”⁶⁴.

Indubbiamente interessante è capire come il traduttore Collodi, l'editore e l'illustratore abbiano cercato di trasformare alcune fiabe francesi del Seicento e del Settecento in una ricreativa lettura per gli studenti italiani dell'epoca contemporanea. Per Collodi è fondamentale conoscere quale sia il pubblico di riferimento perché, in un libro pensato per ragazzi, si utilizzano strategie e accorgimenti diversi da quelli che si mettono in atto in un testo per adulti. L'autore deve quindi usare una lingua appropriata ed escogitare una modalità accattivante per rivolgersi ai suoi giovani lettori, al fine di conquistare la loro fiducia e la loro attenzione.

Per Collodi, tradurre i *contes de fées* si rivelò senz'altro un'ottima occasione per sperimentare nella fiaba quelle tecniche parodiche che aveva già utilizzato negli scritti giornalistici e nelle sue opere precedenti, e che riprenderà successivamente nella scrittura di *Pinocchio*. E, in effetti, alcuni critici hanno rintracciato diversi intertesti fiabeschi francesi nella *Storia di un burattino*.

Fernando Tempesti, ad esempio, ha notato che, “nel voltare in italiano *I racconti delle fate*⁶⁵” (come afferma Collodi stesso nell'*Avvertenza* che precede le sue fiabe), lo scrittore non si è servito di un'edizione coeva di Charles Perrault, ma ha tradotto un'antologia francese dal titolo simile a quello italiano. Si tratta dei *Contes de fées tirés*

⁶³ Felice Paggi, introduzione al *Catalogo della Biblioteca Scolastica* 1876, p. 1.

⁶⁴ Veronica Bonanni, «*I racconti delle fate*». Collodi traduttore di Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, in *Quaderno d'italianistica* 2013, op. cit., pp. 93-132.

⁶⁵ Carlo Collodi, *I racconti delle fate [Libera traduzione dalle fiabe di Charles Perrault]*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2016, in *Avvertenza*, p. 5.

de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont et illustrés de 65 vignettes par Bertall, Beaucé, etc. Le fiabe comprese in questa antologia sono collocate nello stesso ordine di quelle tradotte da Collodi.



Fig. 3, *Contes de fées tirés de Claude(sic) Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette, 1860 (Charles Perrault, *La Barbe bleue*).

2.3.1 Il titolo

Il titolo *I racconti delle fate* è un calco del francese *contes de(s) fées*, definizione che designa uno specifico genere letterario, corrispondente all'italiano "fiaba". Collodi non utilizza quest'ultimo termine: è come se volesse mantenere una sorta di distanza tra le fiabe francesi e quelle italiane, consapevole che quella francese non è riconducibile esattamente alla novellina della nostra tradizione fiabesca. Nelle narrazioni italiane il ruolo delle fate è effettivamente meno determinante: nella tradizione fiabesca letteraria nostrana, meno incline a spettacolari fantasticherie, le fate sono presenze assai più discrete e marginali.

2.3.2 L'Avvertenza

Le fiabe di Collodi sono precedute da una *Avvertenza* scritta dall'autore:

Nel voltare in italiano "I racconti delle fate" m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio. A ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi di dire: e questo ho voluto notare qui di principio, a scanso di commenti, di atti subitanei di stupefazione e di scrupoli grammaticali o di vocabolario. Peccato confessato, mezzo perdonato: e così sia⁶⁶.

Collodi vuole qui rivendicare la serietà e la difficoltà del proprio lavoro. Le prime righe, infatti, rappresentano un epilogo dell'invettiva collodiana lanciata più di vent'anni prima sullo *Scaramuccia* contro i cattivi traduttori, definiti «trafficienti di riduzioni, alterazioni e contraffazioni⁶⁷» che avevano invaso il mercato editoriale, sminuendo il serissimo, delicatissimo e difficilissimo compito del traduttore letterario. Collodi precisa che i suoi *Racconti delle fate* non sono un riadattamento del testo francese, ma una vera e propria traduzione perché le «varianti», cioè le modifiche rispetto al dettato originale,

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Carlo Collodi, *I traduttori e le traduzioni*, «*Lo Scaramuccia*», 15 agosto 1854, poi in *Divagazioni critico-umoristiche*, raccolte e ordinate da Giuseppe Rigutini, Firenze, Bemporad, 1892, pp. 219-224.

non caratterizzano “capricci” del traduttore, ma sono tratti necessari per attualizzare una traduzione nel rispetto della lingua in cui si scrive.

Collodi termina l'*Avvertenza* con una nota polemica contro chi giudica la traduzione, mostrandosi convinto che nei due testi debba trovarsi una esatta corrispondenza di parole e di frasi a partire da «scrupoli grammaticali o di vocabolario».

L'espressione proverbiale «Peccato confessato, mezzo perdonato», con cui lo scrittore chiude l'*Avvertenza*, è invece una modalità per autoassolversi; in verità, il peccato è confessato per metà perché ne *I racconti delle fate*, Collodi introduce delle varianti non così innocenti e di poco conto quanto vorrebbe far credere. Come nota Renato Bertacchini, “la penna del traduttore, insomma, avrebbe donato al sembiante un po' altezzoso e cortigianesco dell'originale francese un sano e vivace colorito toscano, un'aria familiare e casalinga, a volte sorniona e quasi un po' spavalda, tanto da trasformare i contes francesi in veri «pezzi di racconti italiani»⁶⁸”.

Ed è infatti indubbio che la toscanità di Collodi emerga prepotentemente nella descrizione dei paesaggi e nell'uso della lingua, in particolare con diminutivi e vezzeggiativi ed espressioni idiomatiche, che trovano l'ambito privilegiato di applicazione all'interno delle *moralités* conclusive. Pur traducendo utilizzando un registro più alto, Collodi non stravolge il testo originale: facendo uso di espressioni quotidiane e usando termini afferenti a un registro basso-comico affine al proprio stile, il traduttore enfatizza alcuni tratti stilistici dei *contes*. Collodi, grazie alla sua traduzione “toscanizzata”, tende inoltre a rendere maggiormente fruibile il testo a tutti i suoi lettori, anche a coloro che posseggono un vocabolario più limitato: ecco perché nelle fiabe incontriamo l'italianizzazione dei riferimenti culturali e geografici. Lo scrittore italiano bandisce le note esplicative riferite a un termine sconosciuto perché, come aveva scritto sullo *Scaramuccia*, la traduzione deve sembrare il più possibile un testo originale. Questa italianizzazione geografica è data dalla attualizzazione e dal riadattamento di luoghi e personaggi: si tratta di una sorta di «naturalizzazione in ambiente toscano» delle fiabe francesi⁶⁹.

Giuseppe Pontiggia, nella sua prefazione de *I racconti delle fate* di Collodi del 1976, afferma che “la Corte del Re Sole si trasferisce, con il suo seguito luminoso, in una

⁶⁸ Renato Bertacchini, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961, p. 189

⁶⁹ Paolo Paolini (1976), *Collodi traduttore di Perrault*, in *Studi collodiani, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974*, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, pp. 445-67.

Toscana insieme granducale e umile⁷⁰». Questo processo di attualizzazione che già si nota in questo lavoro, si esprimerà soprattutto in *Pinocchio*, in cui alcuni personaggi stereotipati della tradizione fiabesca sono resi moderni e ispirati alla realtà sociale: l'Orco di Puccettino, ad esempio, simile a tanti altri orchi dell'immaginario fiabesco, in *Pinocchio* si trasforma in Mangiafuoco, un burattinaio, misterioso manovratore di personaggi per i suoi piccoli spettatori, figura di artista girovago molto diffusa in tempi in cui i teatri di marionette erano ancora una delle maggiori attrazioni nelle piazze. Sotto la penna di Collodi, i *contes de fées* si trasformano in «pezzi di racconti italiani», con moduli stilistici e narrativi propri che non corrispondono esattamente a quelli dei testi di partenza.

Perciò, grazie alla traduzione di Collodi, la fiaba letteraria, nata in Italia e trasmigrata in Francia con Perrault e Madame d'Aulnoy, compie un giro completo e torna alle sue origini, arricchendosi di nuove suggestioni moderne.

2.3.3 Le fiabe

Come sopra accennato, nella traduzione si possono per esempio incontrare espressioni particolarmente toscane, come quando Collodi parla delle vicine e amiche della nuova sposa di Barbablù: «Ed eccole subito a *sgonnellare*⁷¹ per le sale, per le camere e per le gallerie, sempre di meraviglia in meraviglia⁷².». E, poche righe dopo: «Esse non rifinivano dal magnificare e dall'invidiare la felicità della loro amica, la quale, invece, non si divertiva *punto* alla vista di tante ricchezze, tormentata, com'era, dalla gran curiosità di andare a vedere la stanzina del pian terreno.⁷³» E ancora: «Barbablù tornò dal suo viaggio quella sera stessa, raccontando che per la strada aveva ricevuto lettere, dove gli dicevano che l'affare, per il quale si era dovuto muovere da casa, era stato *bell' accomodato* e in modo vantaggioso per lui.». Quando Barbablù insiste di volere indietro le chiavi della

⁷⁰ Carlo Collodi, *I racconti delle fate*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Adelphi, Milano, 1976.

⁷¹ I corsivi sono nostri.

⁷² Carlo Collodi, *I racconti delle fate [Libera traduzione dalle fiabe di Charles Perrault]*, op. cit., *Barbablù*, pp. 7-13.

⁷³ Ibidem .

misteriosa stanzina che mai la sposa avrebbe dovuto aprire, si legge la frase «Riuscito inutile ogni pretesto per *traccheggiare*, convenne portar la chiave.⁷⁴»

2.3.3.1 *La Bella Addormentata nel Bosco e Cappuccetto Rosso*

Prendendo come esempio la fiaba *La Bella Addormentata nel Bosco*, si possono evidenziare più nel dettaglio le libertà con cui Carlo Collodi traduce. In Charles Perrault si legge:

Le Prince aida la Princesse à se lever; elle était tout habillée et fort magnifiquement; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme sa mère-grand, et qu'elle avait un collet monté; elle n'en était pas moins belle⁷⁵.

Carlo Collodi fa invece trasparire un velo d'ironia nella sua traduzione:

Il Principe diede mano alla Principessa perché si alzasse: ella era già abbigliata e con gran magnificenza: ed egli fu abbastanza prudente da farle osservare, che era vestita come la mi' nonna, e che aveva un camicino alto fin sotto gli orecchi, come costumava un secolo addietro. Ma non per questo era meno bella⁷⁶.

Una differenza molto particolare e interessante riguarda una preparazione culinaria: Perrault, infatti, scrive che la Regina orchessa, madre del principe e suocera della Bella, decide di voler mangiare la nipote Aurora cucinata dal maggiordomo e servita «in salsa Robert»⁷⁷. La salsa Robert è una salsa a base di cipolla ben tritata, alla quale si aggiunge sale, pepe, aceto e, in ultimo, anche un pizzico di mostarda. Ci sono studiosi che ritengono che tale salsa sia una delle più famose al mondo e a lungo si è pensato che fosse stata inventata da un certo L.-S. Robert, cuoco sotto Luigi XIV, il quale in effetti pubblicò nel 1674 un libro di cucina. Nella fiaba di Collodi leggiamo invece che l'orchessa Regina

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ “Il principe aiutò la principessa ad alzarsi: era già vestita di tutto punto e in modo assolutamente magnifico, ma lui si guardò bene dal dirle che era vestita come sua nonna e che portava un grande colletto rialzato; non per questo era meno bella.” (Charles Perrault, *Fiabe*, op. cit., pp. 7-27).

Le traduzioni italiane sono tratte dall'edizione Marsilio, a cura di Ida Porfido.

⁷⁶ Carlo Collodi, *I racconti delle fate [Liberata traduzione dalle fiabe di Charles Perrault]*, op. cit., in *La Bella Addormentata nel Bosco*, pp. 14-24.

⁷⁷ Charles Perrault, *Fiabe*, op. cit., pp. 7-27.

vuole mangiare la nipote Aurora «in salsa piccante». Una salsa ben diversa dalla salsa Robert che i lettori italiani non avrebbero riconosciuto propria e nostrana, dal momento che era appunto stata inventata alla Corte di Luigi XIV.

Questo dettaglio culinario non è il solo che spicca all'interno delle fiabe. In *Cappuccetto Rosso*, Perrault racconta che una «petite fille de Village», di cui la mamma «en était folle, et sa Mère-grand plus folle encore⁷⁸» con indosso un piccolo cappuccio rosso, un giorno porta alla nonna che è malata «une galette et ce petit pot de beurre⁷⁹». In Collodi invece, la frase si trasforma nel modo seguente: «La sua mamma n'era matta, e la sua nonna anche di più» e la bambina viene mandata dalla nonna «che era un po' incomodata: e portale questa stacciata e questo vasetto di burro⁸⁰».

D'altronde, per i toscani, la “schacciata all'olio” sarebbe ciò che si indica con “focaccia” nel nord Italia.

Confrontiamo infine la morale di Perrault in versi con quella di Collodi in prosa:

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles,
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;

Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.⁸¹

⁷⁸ “era pazza di lei e la nonna lo era ancora di più”. (pp. 28-33.)

⁷⁹ “una focaccia insieme a questo vasetto di burro”. (Ibidem.)

⁸⁰ Carlo Collodi, *I racconti delle fate [Libera traduzione dalle fiabe di Charles Perrault]*, op. cit., in *Cappuccetto Rosso*, pp. 62- 64.

⁸¹ “Qui si vede come gli adolescenti, E soprattutto le ragazzine, Quelle gentili, ben fatte e carine, Sbagliano nell'ascoltare ogni tipo di genti, E non deve essere poi cosa strana Se così tanti il lupo ne sbrana. Il lupo, dico, giacché, pur se apparentati, Questi animali variano molto d'aspetto; Ve n'è di umore più circospetto Che senza fiele, rabbia o ululati, Compiacenti, dolci e riservati, Inseguono le fresche donzellette Fin nelle case e dentro le camerette, Ma, ahimè, forse sono proprio quei Lupi insidiosi, Fra tutti i lupi, di gran lunga i più pericolosi.” (Charles Perrault, *Fiabe*, op. cit., pp.28-33).

La storia di Cappuccetto Rosso fa vedere ai giovinetti e alle giovinette, e segnatamente alle giovinette, che non bisogna mai fermarsi a discorrere per la strada con gente che non si conosce: perché dei lupi ce n'è dappertutto e di diverse specie, e i più pericolosi sono appunto quelli che hanno faccia di persone garbate e piene di complimenti e di belle maniere⁸².

La Morale di Perrault ha valore universale ma, come nel caso del *Lupo e l'agnello* di La Fontaine, può essere analizzata in prospettiva storica: il riferimento era infatti alle tante aggressioni sessuali ai danni delle giovani che avvenivano non solo a Parigi ma anche all'interno della stessa corte di Versailles. La traduzione di Collodi non si discosta molto dal testo di Perrault perché mette in guardia le giovinette dai Lupi garbati di belle maniere; tuttavia, scompare il chiaro riferimento di natura sessuale contenuto nell'originale.

2.3.3.2 Il Gatto con gli stivali

In *Mastro Gatto o il Gatto con gli stivali*, Perrault racconta come la morte di un mugnaio finisca per provocare dei risentimenti tra i suoi figli che ottengono eredità apparentemente diseguali. Al primo e al secondo figlio il padre destina rispettivamente il mulino e l'asino, mentre al terzo figlio tocca soltanto un gatto e «Quoique le Maître du chat ne fit pas grand fond là-dessus, il lui avait vu faire tant de tours de souplesse, pour prendre des Rats et des Souris, comme quand il se pendait par les pieds, ou qu'il se cachait dans la farine pour faire le mort, qu'il ne désespéra pas d'en être secouru dans sa misère⁸³». Il figlio del mugnaio si fida quindi del gatto, che gli prepara un futuro roseo nei panni di Marchese di Carabas: l'animale, un giorno, gli consiglia di spogliarsi e di buttarsi in un fiume, in modo tale da fingere un annegamento proprio nel momento in cui il Re con la Principessa stanno passando da quella strada con la carrozza: «le drôle les avait cachés sous une grosse pierre⁸⁴». Il Re ordina allora che il Marchese di Carabas sia

⁸² Carlo Collodi, *I racconti delle fate [Libera traduzione dalle fiabe di Charles Perrault]*, op. cit., in *Cappuccetto Rosso*, pp. 62- 64.

⁸³ “sebbene il padrone non facesse grande affidamento sul suo gatto, gli aveva visto compiere tante di quelle prodezze per acchiappare sorci e topolini, come quando si appendeva per le zampe o si nascondeva nella farina fingendosi morto, che non perse la speranza di essere soccorso da lui nella miseria.” (Charles Perrault, *Fiabe*, op. cit., pp. 48- 59).

⁸⁴ “*Quel furbacchione di un gatto aveva nascosto gli abiti sotto una grossa pietra*”. (Ibidem).

vestito con abiti regali e che salga in carrozza con loro. Il gatto impone ai falciatori di prato e ai mietitori di grano di dire al Re, incontrando la carrozza, che quello che vedono è tutta proprietà del Marchese di Carabas: «Bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roi quel le pré que vous fauchez appartient à Monsieur le Marquis de Carabas, vous serez tous hachés menu comme chair à pâté⁸⁵». Il gatto escogita anche un modo molto “fantasioso” per uccidere l’orco proprietario di un castello, chiedendogli quanto segue:

On m’a assuré [...] que vous aviez le don de vous changer en toute sorte d’Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant?” - Cela est vrai, répondit l’Ogre brusquement, et pour vous le montrer, vous m’allez voir devenir Lion.” [...] “On m’a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en un souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible. - Impossible? reprit l’Ogre, vous allez voir”, et en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l’eut pas plus tôt aperçue qu’il se jeta dessus, et la mangea⁸⁶.

Morto l’orco, il Marchese di Carabà entra nel castello col titolo di nuovo proprietario e il re è favorevole a concedere la mano della figlia al Marchese, che sposa il giorno stesso la principessa. Nella morale leggiamo:

Quelque grand que soit l’avantage
De jouir d’un riche héritage
Venant à nous de père en fils,
Aux jeunes gens pour l’ordinaire,
L’industrie et le savoir-faire
Valent mieux que des biens acquis.

AUTRE MORALITÉ

Si le fils d’un Meunier, avec tant de vitesse,
Gagne le coeur d’une Princesse,
Et s’en fait regarder avec des yeux mourants,

⁸⁵“Brava gente che falciate, se non direte al re che il prato che state falciando appartiene al Marchese di Carabà, sarete tutti tagliati a pezzetti piccoli piccoli come carne per salsicce”. (Ibidem).

⁸⁶ “[...]è vero che avete il dono di trasformarvi in un animale qualsiasi e che potreste, per esempio, trasformarvi in un leone o in un elefante?”, “è vero” rispose l’orco bruscamente, “e, per dimostrarvelo, diventerò un leone sotto i vostri occhi” [...] “Mi è stato inoltre assicurato”, disse il gatto, “ma io stento a crederci, che avete anche il potere di assumere le sembianze di animali più piccoli, per esempio di trasformarvi in un sorcio oppure in un topolino. Vi confesso che lo ritengo davvero impossibile”. “Impossibile?”, ribatté l’orco, “State a vedere!” e, nello stesso istante, si mutò in un topolino che prese a correre sul pavimento. Non appena il gatto lo vide, gli si gettò addosso e lo mangiò.” (Ibidem)

C'est que l'habite, la mine et la jeunesse,
Pour inspirer de la tendresse,
N'en sont pas des moyens toujours indifférents⁸⁷.

Nella traduzione di Collodi si legge invece che «Sebbene *il padrone del gatto non pigliasse queste parole per moneta contante*, a ogni modo gli aveva visto fare tanti giuochi di destrezza nel prendere i topi, or col mettersi *penzoloni, attaccato per i piedi*, or col fare il morto, nascosto dentro la farina, che finì coll'aver qualche speranza di trovare in lui un po' di aiuto nelle sue miserie.» Il figlio del mugnaio, soprannominato quindi dal gatto Marchese di Carabà, come abbiamo detto, inscena l'annegamento del Marchese proprio mentre il re passa in carrozza e il sovrano ordina che siano reperiti degli abiti per il Marchese, dato che «*Il furbo trincato aveva nascosto i panni sotto un pietrone.*». Il gatto corre a minacciare i contadini: «Brava gente che segate il fieno (o il grano), se non direte al Re che il prato segato da voi appartiene al Marchese di Carabà, sarete *tutti affettati fini fini come carne da far polpette.*» Il gatto successivamente si reca nel castello lì vicino e parla con l'orco mostrandosi incredulo di fronte al grande dono posseduto da quest'ultimo:

“Mi hanno assicurato [...] che voi avete la virtù di potervi cambiare in ogni specie d'animali.” [...], “*Ma questa mi par troppo grossa e non la posso bere*, che voi avete anche la virtù di prendere la forma dei più piccoli animali; come sarebbe a dire, di cambiarvi, per esempio, in un topo o in una talpa: ma anche queste son cose, lasciate che ve lo ripeta, che *mi paiono sogni dell'altro mondo!*”. “Sogni?”, disse l'orco. “Ora vi farò vedere io!”...⁸⁸

E la fine dell'orco rimane tale e quale a quella che abbiamo letto in Perrault.
La morale invece cambia:

Godersi in pace una ricca eredità, passata di padre in figlio, è sempre una bella cosa: ma per i giovani, l'industria, l'abilità e la svegliatezza d'ingegno valgono più di ogni altra fortuna ereditata. Da questo lato, la storia del gatto

⁸⁷ “Benché sia grande la felicità Di godere di una ricca eredità Che ci viene dagli antenati, Per gli uomini in giovane età Intraprendenza e capacità Valgon più dei beni regalati.» Altra morale: «Se il figlio d'un mugnaio, così in fretta, Ha conquistato il cuore d'una regale giovinetta Tanto da ispirarle sguardi languenti È perché l'abito, il viso e la giovinezza, Per suscitare cotanta tenerezza, Sono stati mezzi non certo indifferenti.” (Ibidem).

⁸⁸ Carlo Collodi, *I racconti delle fate [Libera traduzione dalle fiabe di Charles Perrault]*, op. cit., in *Il Gatto con gli stivali*, pp. 65- 70.

del signor Marchese di Carabà è molto istruttiva, segnatamente per i gatti e per i marchesi di Carabà⁸⁹».

La fiaba francese e la traduzione di Collodi si differenziano dunque per un cambio di registro e un tono ironico, nonché per una sorta di ridimensionamento della morale, in quanto le parole di Collodi indicano che la fiaba è istruttiva in particolare per “i gatti e i marchesi di Carabà”.

2.3.4 Le *Moralités*

Nel caso delle *moralités* che Collodi inserisce alla fine di ogni fiaba, non possiamo parlare di traduzioni, bensì di riscritture vere e proprie.

Lo scrittore toscano, infatti, si è concesso una maggiore libertà nel tradurre la postilla ai racconti poiché le fiabe dovevano essere pubblicate in una collana scolastica, ed era necessario quindi proporre valori etici e morali attuali, adatti ai giovani lettori del suo tempo, per formare la coscienza civica dei futuri cittadini italiani.

Le *moralités* di Perrault erano indirizzate a un pubblico nobile e adulto di quasi due secoli prima e non risultavano quindi più attuali e utili per bambini e ragazzi di diversa estrazione sociale, soprattutto borghesi viventi in un'altra epoca. Per rendere le fiabe più universali e rispondenti alle esigenze etiche contemporanee, Collodi sopprime quindi la maggior parte dei temi galanti e sentimentali, poco adatti al suo giovanissimo pubblico, ed elimina le disparità e l'eccessiva differenziazione tra maschi e femmine.

Per esempio, nella morale di *Barbablù*, Collodi non vuole attribuire la curiosità esclusivamente alle donne, come da stereotipo, coerentemente alla sua grande battaglia per la parità e l'indipendenza femminile⁹⁰. Ma in particolar modo, Collodi evita di attribuire al narratore il ruolo di grillo parlante, cioè la completa responsabilità enunciativa degli insegnamenti morali, trasformandoli invece in massime proverbiali. Il narratore può così scrivere, alla fine di *Puccettino*, che quella storia sia stata «forse inventata apposta per dare ragione a quell'antico proverbio, che dice: – Gli uomini non si

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, a cura di Roberto Randaccio, prefazione di Mario Vargas Llosa, introduzione di Daniela Marcheschi, Firenze, Giunti-Edizione Nazionale Carlo Collodi («Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini», III), p. 40-41.

misurano a canne! →»⁹¹, o concludere *La Bella addormentata nel bosco* con un proverbio reinventato e un po' bislacco: «chi dorme non piglia pesci... né marito⁹²». Collodi potrebbe aver ripreso le sue *moralités*, composte da proverbi o modi di dire, non solo dall'oralità ma anche da Giambattista Basile che ne *Lo Cunto de li cunti* termina ciascuno dei suoi racconti con un proverbio.

La morale degli autori francesi prende nella traduzione di Collodi una forma più popolare e nostrana, fino a perdere lo statuto stesso di *moralités*. Lo scrittore toscano, infatti, sembra mostrarsi scettico nei confronti di queste ultime e usa in alcuni casi il condizionale, in frasi come «da questo racconto [...] si potrebbe imparare che...⁹³», per attutire il tono saccente e la perentorietà dell'insegnamento e ridurlo a un mite consiglio. In altri casi, il traduttore si dissocia da quanto afferma l'autore, come nel caso del *Gatto con gli stivali*, che è giudicato istruttivo «segnatamente per i gatti e per i marchesi di Carabà⁹⁴». Inoltre, Collodi, da pedagogista, non condanna la curiosità, come avviene nei testi francesi e in particolare in *Barbablù*, perché sa bene che la curiosità è la prima molla dell'apprendimento nei bambini, e quindi si limita a dire che essa porta conseguenze negative «spesso e volentieri», anziché «toujours», cioè sempre⁹⁵.

In Collodi, le massime sono spesso enunciate non dal narratore ma dal personaggio della fiaba, in quanto egli sa bene che i ragazzi sono molto diffidenti nei confronti di quegli adulti che fanno cadere i loro precetti dall'alto. Il narratore abbandona così il ruolo insopportabile di precettore e Collodi utilizza per questo anche l'ironia. Per esempio, il burattino *Pinocchio* capirà a sue spese e sperimenta sulla propria pelle le conseguenze dei suoi errori e impara proprio dalle sue esperienze e non dai precetti che gli vengono impartiti.

⁹¹ Carlo Collodi, *I racconti delle fate [Libera traduzione dalle fiabe di Charles Perrault]*, op. cit., in *Puccettino*, pp. 34-45.

⁹² Ivi, in *La Bella Addormentata nel Bosco*, pp. 14-24.

⁹³ Ivi, in *Barba-Blu*, pp. 7-13.

⁹⁴ Ivi, in *Il Gatto con gli stivali*, pp. 65-70.

⁹⁵ Ivi, in *Barba-Blu*, pp. 7-13.

2.3.5 Le illustrazioni

I racconti delle fate pubblicati da Paggi hanno una veste grafica diversa rispetto all'edizione delle Fiabe francesi adottata da Collodi. La prefazione francese, che sembra piuttosto banale, è soppressa e sostituita dall'Avvertenza a tutta pagina; il frontespizio è completamente rinnovato e viene incaricato Enrico Mazzanti di occuparsi delle illustrazioni⁹⁶.

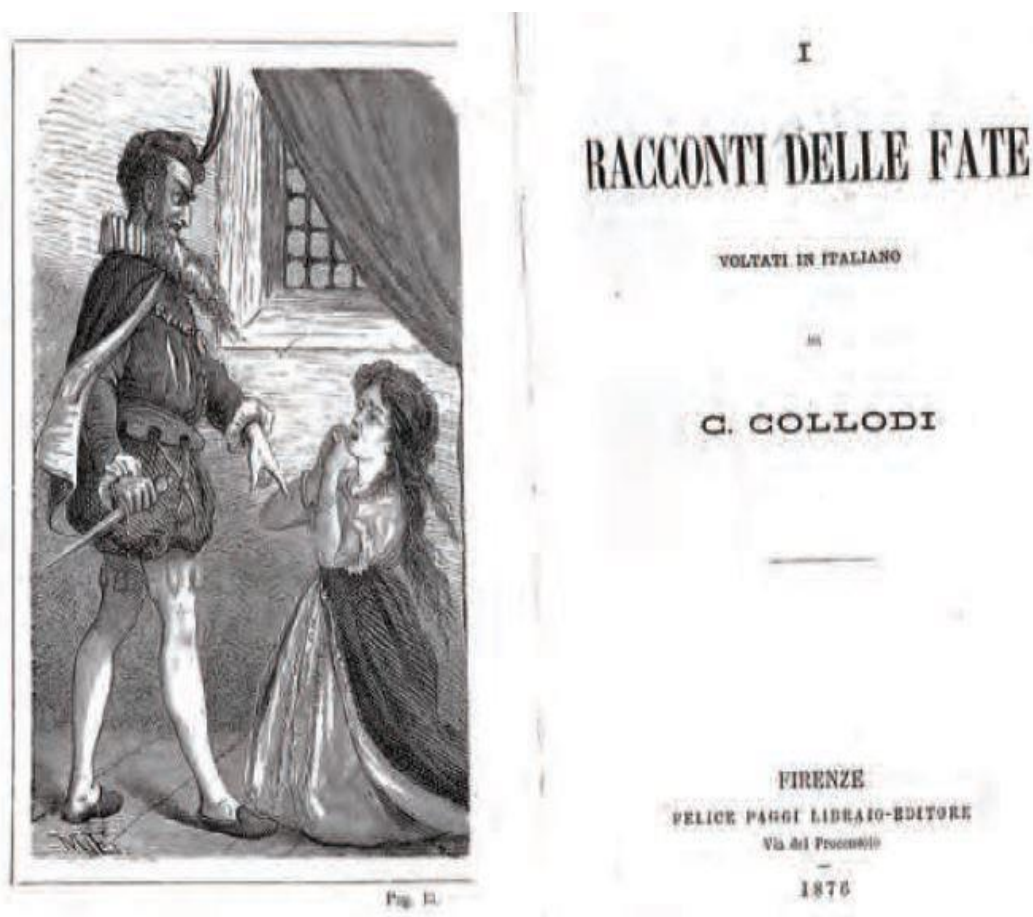


Fig. 4, Carlo Collodi, *I racconti delle fate*, Firenze, Paggi, 1876. Frontespizio e illustrazione di Enrico Mazzanti per *Barba-blu*.

Come ricorda Angelo Nobile, “in Italia la storia del libro illustrato ha inizio nella seconda metà dell'Ottocento, con l'attività dei primi figurinai, Enrico Mazzanti e Carlo

⁹⁶ Veronica Bonanni, «*I racconti delle fate*». Collodi traduttore di Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, in *Quaderno d'italianistica* 2013, op. cit., pp. 93-132.

Chiostrini in testa, entrambi magistrali e forse insuperati interpreti figurativi, insieme ad Attilio Mussino, del Pinocchio collodiano⁹⁷”.

L’edizione Paggi non vuole però creare un duplicato italiano dell’originale francese, quanto proporre una nuova opera che rispetti i criteri pedagogici e di leggibilità della collana scolastica nella quale deve essere inserita. Proprio per questo, nel frontespizio, sotto al titolo *I racconti delle fate*, scompare il nome degli autori francesi (Charles Perrault, Madame d’Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont), e appare invece in bella vista e al centro della pagina quello del traduttore, che è elevato al rango quasi autoriale in modo da attrarre, con la sua notorietà, l’attenzione di maestri e genitori che avevano il compito di assegnare o comprare il libro ai ragazzi.

L’illustrazione, inserita nel contesto narrativo fino a formare un’unità con la parola scritta, “chiarisce, arricchisce, integra e completa il messaggio trasmesso dal testo alfabetico, del quale facilita la comprensione [...]. Favorisce inoltre la memorizzazione e la fissazione nel ricordo di passi, episodi e personaggi della vicenda, affina ed educa la sensibilità estetica del fanciullo, parla all'emotività e all'affettività, evoca sentimenti, stimola l'intelligenza e la fantasia [...]”⁹⁸.”

L’edizione Paggi garantisce una maggiore libertà per quanto riguarda la traduzione, ma impone anche nuove costrizioni dal punto di vista della propria finalità educativa.

Anche nelle illustrazioni di Mazzanti, in tutto sei tavole, si ritrova quel gusto per il realismo quotidiano, tutto italiano, che si ha nella traduzione del testo, a scapito del meraviglioso fiabesco francese. Non ci sono fate, draghi, magie: sono rappresentati solo donne, bambini e tanti animali in interni domestici, come si può vedere nell’illustrazione di Barbablù (Fig. 4, in alto), o sullo sfondo di paesaggi campestri, come per Cappuccetto Rosso (Fig. 5, sottostante), colti nell’assenza delle loro emozioni.

⁹⁷ Angelo Nobile, *Letteratura giovanile*, op. cit., pp. 115-117.

⁹⁸ Ivi, pp. 117-119.



Fig. 5, Carlo Collodi, *I racconti delle fate*, Firenze, Paggi, 1887. Illustrazione di Enrico Mazzanti per *Cappuccetto Rosso*.



Fig. 6, Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. Illustrazione di Gustave Doré per *Le Petit Chaperon Rouge*.

Dallo stile raffinato di Gustave Doré, illustratore delle Fiabe francesi (Fig. 4, soprastante), Enrico Mazzanti riprende il grande formato delle tavole e l'accuratezza nei dettagli, oltre alle scene e ai personaggi da illustrare. Le scenografie sono molto particolareggiate e spettacolari.

Nella seconda edizione, pubblicata più di dieci anni dopo, si rafforza la rispondenza tra il testo, caratterizzato dalla comicità della scrittura, e le illustrazioni, molto pretenziose, e Mazzanti indugia al comico e al caricaturale reintroducendo il meraviglioso fiabesco coi suoi personaggi fantastici e spaventevoli⁹⁹. In questa seconda edizione, Mazzanti non si impegna più in grandi tavole ma fa rapidi schizzi con sfondi appena tratteggiati¹⁰⁰, anche se comunque tiene molto a cuore la lezione di Gustave Doré e tante illustrazioni riprendono i suoi personaggi e le sue scenografie in una versione più grottesca e parodica.

Ad esempio, si possono confrontare il lupo francese, dai movimenti morbidi e insinuanti (Fig. 6), con il lupo italiano, spelacchiato e con la lingua di fuori (Fig. 5), molto somigliante alla Volpe disegnata per *Pinocchio*. Si possono anche osservare gli scarpini eleganti di Chaperon Rouge con gli zoccoli da contadina di Cappuccetto Rosso. Confrontando ancora lo sfondo ricco di dettagli del Gatto con gli Stivali francese (Fig. 7) rispetto a quello molto più sobrio e modesto del Gatto italiano (Fig. 8), in cui i resti umani dell'orco sono sostituiti da una testa di animale su un vassoio, mentre l'aquila che sormonta lo schienale riccamente intarsiato del trono si trasforma in un italico mascherone da fontana, che sembra il volto di una impressionante sedia vivente.

⁹⁹ Fernando Mazzocca, *Tra Romanticismo e realismo: il Pinocchio «europeo» di Mazzanti e il Pinocchio «toscano» di Chiostrì*, in *Studi collodiani, Atti del I Convegno Internazionale*, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, pp. 361-79.

¹⁰⁰ Giuseppe Ardinghi, *Pinocchio illustrato*, in *Omaggio a Pinocchio, «Quaderni della Fondazione Nazionale "Carlo Collodi"»*, 1, 1967, pp. 50-55.



Fig. 7, Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. Illustrazione di Gustave Doré per *Le Chat Botté*.



Fig. 8, Carlo Collodi, *I racconti delle fate*, Firenze, Paggi, 1887. Illustrazione di Enrico Mazzanti per *Il Gatto con gli stivali*.

Per comprendere questo cambiamento e questa deviazione verso l'umoristico e il fantastico, non possiamo non considerare che nel frattempo erano uscite nel 1883 *Le Avventure di Pinocchio* in volume, anch'esse illustrate da Enrico Mazzanti. Si può notare quindi un fenomeno di "pinocchizzazione" de *I racconti delle fate*, che risentono della fisionomia popolare dei personaggi collodiani¹⁰¹.

Nelle *Avventure di Pinocchio*, ad esempio, l'orco de *Il Gatto con gli stivali* rappresentato da Gustave Doré si trasforma in Mangiafuoco, caratterizzato da una barba molto lunga, seduto su un grande trono a gambe larghe e coi gomiti puntati, mentre osserva il burattino che lo supplica in ginocchio.



Fig. 9, Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, Paggi, 1883. Illustrazione di Enrico Mazzanti.

¹⁰¹ Veronica Bonanni, «*I racconti delle fate*». Collodi traduttore di Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, in *Quaderno d'italianistica 2013*, Pisa, ETS, 2013, pp. 93-132.

È come se Mazzanti avesse colto e rivelato il gioco intertestuale di Collodi che, in *Pinocchio*, si ispira agli episodi delle fiabe francesi, trasformando ironicamente l'incontro tra il Gatto e l'orco o quello tra il Lupo e Cappuccetto Rosso.

Abbiamo quindi visto come, oltre alle fiabe tradotte da Carlo Collodi, siano importanti anche il peritesto e le illustrazioni che permettono di capire meglio il nuovo contesto sociale e culturale in cui l'opera si inserisce per rispondere alle esigenze editoriali e adeguarsi al gusto e alla poetica del traduttore e dell'illustratore.

2.4 Le avventure di Pinocchio

I racconti delle fate segnano per Carlo Collodi un avvicinamento al mondo dell'infanzia, che approfondisce stando a contatto con i pedagogisti toscani; questo percorso porta lo scrittore a pubblicare altri libri educativi destinati alle scuole, come *Giannettino* e *Minuzzolo*, fino a quando, come ricordato in precedenza, apparirà a puntate sul *Giornale per bambini* quello che si rivelerà come il suo capolavoro: *Le avventure di Pinocchio: storia di un Burattino*.

GIORNALE PER I BAMBINI



<p>ANNO I. - N. 2.</p> <p>ABBONAMENTI. Un anno per l'Italia (per l'estero l'Unione Postale) - L. 12 Un Numero separato Centesimi 25.</p>	<p>FERDINANDO MARTINI direttore</p> <p>SI PUBBLICA OGNI GIOVEDÌ</p> <p>DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE Roma, Piazza Montecitorio N.° 130.</p>	<p>Roma, 14 Luglio 1881.</p> <p>AVVERTENZE. Non si restituiscono i manoscritti. Dirigere lettere e cartoline all'Amministrazione del Giornale per i Bambini.</p>
---	--	---

Sommario.

La Storia di un Burattino, C. Collodi - Un viaggietto per la casa, Giuseppe Sigauter - La Principessina Scampata, V. Foroni - La Bestia di Michele, F. Martini - Sull'Erba, Martide Sersio - I compagni della mia fanciullezza, Sofia Aloni - Bambini girovaghi, Ida Luciani - A chioccioli, - Rebus - Criticografo - Giuoco cinese - Latercoli angolari.

LA STORIA DI UN BURATTINO.⁽¹⁾

III.

La casa di Geppetto era una stanzina terrena, che pigliava luce da un sottoscala. La mobilia non poteva essere più semplice: una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato. Nella parete di fondo si vedeva accanto al fuoco c'era dipinta una pentola che bolliva allegrementemente e mandava fuori una nuvola di fumo che pareva fumo davvero.

Appena entrato in casa, Geppetto prese subito gli arnesi e si pose a tagliare e a fabbricare il suo burattino.

— Che nome gli metterò? — disse fra sé e sé — Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi, Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina.

Quando ebbe trovato il nome al suo burattino, allora cominciò a lavorare a buono, e gli fece subito i capelli, poi la fronte, poi gli occhi.

Fatti gli occhi, si accorse che gli occhi si muovevano o che lo guardavano fisso fisso.

Geppetto, vedendosi guardare da quei due occhi di legno, se n'ebbe quasi per male, e disse con accento risentito:

— Occhiacci di legno, perchè mi guardate?

Nessuno rispose.

Allora, dopo gli occhi, gli fece il naso; ma il naso, appena fatto, cominciò a crescere, e cresci, cresci, diventò in pochi minuti un nasone che non finiva mai.

Il povero Geppetto si affaticava a ritagliarlo; ma più lo ritagliava e lo scorciva, e più quel naso impertinente diventava lungo!

Dopo il naso, gli fece la bocca.

La bocca non era ancora finita di fare, che cominciò subito a ridere e a canzonarlo.

— Smetti di ridere, — disse Geppetto impermalito; ma fu come dire al muro.

— Smetti di ridere, ti ripeto! — urlò con voce minacciosa.

Allora la bocca smesso di ridere, ma cacciò fuori tutta la lingua.

Geppetto, per non guastare i fatti suoi, finse di non avvedersene, e continuò a lavorare.

Dopo la bocca, gli fece il mento, poi il collo, le spalle, lo stomaco, le braccia e le mani.

Appena finite le mani, Geppetto sentì portarsi via la parrucca dal capo. Si voltò in su, e che cosa vide? Vide la sua parrucca gialla in mano del burattino.

— Pinocchio, rendimi subito la mia parrucca!

E Pinocchio, invece di rendergli la parrucca se la messe in capo per sé, rimanendovi sotto mezzo affogato.

A quel garbo insolente e derisorio, Geppetto si fece triste e melanconico, come non era stato mai in vita sua; e voltandosi verso Pinocchio, gli disse:

— Birba d'un figliolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancare di rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male!

E si asciugò una lacrima.

Restavano sempre da fare le gambe e i piedi.

(1) Continuazione dell' N. 1.

— C'è gente, lo vedo... ma ci vorrebbe altro a scansare la gente! ho troppo da fare io!

— O che furia ha? e se ha furia, perchè mai entra qui? vada per i fatti suoi e mi lasci in pace.

— Scusi, sa: sono entrato qui per caso, correndo dietro a quella benedetta donna, quando mi sono sbatacchiato al suo uscio.... e mi son fatto anche male. Così dicendo mostrava due grossi lividi nella faccia.

— Me ne dispiace, replicai io, ma che cosa vuol fare a quella povera donna che lei rincorro così?

— Io nulla: sono il Vento, e corro dietro alla Pioggia: è naturale!

E qui daccapo avrei dovuto meravigliarmi, ma niente affatto: confesso anzi che quella domanda gliel'avevo indirizzata così per discorrere, giacchè capivo con chi avevo che fare. Risi dentro di me della bizzarra avventura, mi rinvoltai meglio che potevo nel mantello, e domandai al signor Vento quante ore faceva conto di rimaner su quei poggi, e più specialmente nella mia capanna, che si scuoteva, e tremava, e cigolava a ogni suo sospiro.

— Quanto tempo? (rispose lui) ci starò fino a che i miei soffi non abbiano finito di spazzare tutti quei nuvoloni che restano sempre come retroguardia alla pioggia. Son buoni ragazzi sa, questi miei soffi? Vede: ho dato loro delle granate nuove per preparare l'alloggio alla primavera; ho aperto il sacco del tramontano, e in pochi minuti vedrà che pulizia! Diceva tutto questo interrompendosi a ogni momento per

andare all'uscio a dare degli ordini che erano altrettante sbuffate. Per un po' di tempo mi divertì questo lavoro, ma poi dissi con piglio risoluto: - O quanto ha da durare questa storia? e la mia passeggiata come la faccio? - E quando il Vento meno se lo aspettava, lo presi per le spalle, mentre appoggiato all'uscio con tutt'e due le mani soffiava fuori, soffiava a pieni polmoni. Cosa strana davvero! sentii che

quelle spalle cedevano alla mia pressione e scemavano, presi allora l'ospite incompodo per la vita e detti una strizzatina... Mando tant'aria sibilando, e si piegò in due..... capi tutto: era di *caoutchouc*, e dalla bocca si vuotava come un pallone sfiato. Ed io per finirlo pigiavo, strizzavo, stringevo... pover uomo di Vento, come lo ridussi!... raccattai per terra una vescichina... era lui, proprio lui!

Un poco mi dispiacque; poi scrollai le spalle e dissi: - Ma come si fa! era tanto uggioso! - Ripresi in fretta il mantello ed il libro, e mi disponevo ad uscire, quando un formidabile *atchi!* uno dei soliti starnuti mi fece balzare all'indietro, e guardando trovai daccapo sull'uscio la



L'ABBACCHIATURA DELLE NOCI.

Pioggia gloriosa e trionfante, che mi disse: - Sono ancora io: avevo passato già l'Appennino, e mandavo giù acqua a rotta di collo sul versante dell'Adriatico; ma una nuvoletta bianca rimasta di qua alle vedette, è venuta a dirmi che il Vento era smesso a un tratto e che tornassi pure. Non me lo son fatto dire due volte ed eccomi qua! - il tempo di sciogliere i fagotti e sentirà che acqua!

Molti studiosi considerano *Le avventure di Pinocchio* come uno dei più felici risultati della letteratura italiana dell'Ottocento per la vivezza della lingua, la scorrevolezza dello stile e l'umanità dei personaggi.

Pinocchio è il libro più letto nel mondo, dopo la *Bibbia* e il *Corano*; Daniela Marcheschi ricorda anche che è «il libro italiano più tradotto, in una moltitudine di lingue e financo di dialetti, compresi l'esperanto e il latino, dagli inizi del secolo in un continuum senza fine¹⁰²».

Il capolavoro di Collodi, al pari di *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll e *Il piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry, contribuiscono a trasformare il modello della fiaba perché introducono elementi nuovi assenti nelle fiabe tradizionali. Il burattino, infatti, non somiglia affatto all'eroe o all'eroina che devono superare molte prove e affrontare tante ingiustizie. Pinocchio è stato creato dal falegname Geppetto e seguito e istruito dagli insegnamenti della Fata Turchina che acquisisce un ruolo diverso rispetto alle altre Fate della letteratura fiabesca.

Come Carlo Collodi, anche i britannici Lewis Carroll e James Matthew Barrie, autore di *Peter Pan*, non si limitano solo a raccogliere tradizioni popolari, ma arricchiscono il patrimonio tematico delle fiabe con la loro fantasia¹⁰³. Questi autori inaugurano così una nuova stagione di testi moderni, educativi e borghesi: scrivono le loro fiabe al fine di indirizzare i bambini verso ruoli che essi avrebbero dovuto idealmente assumere nella società. Si può dunque notare un velato intento di formare i lettori, di plasmare la psicologia e il loro comportamento.

La vera novità di Collodi sta nel fatto che gli scrittori a lui precedenti non avevano mai parlato del bisogno che ha ogni bambino di divertirsi e giocare. Come scrive Franco Cambi,

da *Barbablù* a *Puccettino*, da *Il Gatto con gli stivali* a *Cappuccetto Rosso*, alla stessa *Cenerentola*, si apriva una galleria di “infanzia”, di situazioni drammatiche e miserie, vessate e infelici, anche se non in rivolta, e si delineava la valorizzazione dell'astuzia come mezzo di riscatto e di emancipazione. Tutto ciò era assai in linea con la visione che il Collodi aveva dell'infanzia popolare, povera e anarchica, anche se collocava molti di quei temi su un piano più astratto e simbolico e in un contesto che metteva in

¹⁰² Piero Zanotto, *Pinocchio nel mondo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1990, p.27.

¹⁰³ Max Lüthi, *La fiaba popolare europea: forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.

rilievo la crudeltà insita nei rapporti tra gli uomini, elemento che veniva a congiungersi con lo scetticismo-pessimismo tipico del Collodi maturo.¹⁰⁴

Contrariamente ai protagonisti delle altre storie di Collodi, Pinocchio non è un bambino vero e proprio, anche se gli altri protagonisti infantili sono altrettanto birichini e talvolta bugiardi.

Le avventure di Pinocchio raccontano la storia universalmente nota di un allegro e scapestrato burattino di legno che, attraverso straordinarie vicissitudini, riesce a trasformarsi in un ragazzo come tutti gli altri.

2.4.1 La trama

La trama di *Pinocchio* è nota ma vale la pena di riassumerla brevemente di seguito, in quanto funzionale al proseguimento del nostro discorso.

Il falegname Mastro Ciliegia, chiamato così per via del naso rosso, cede un pezzo di legno al falegname Geppetto perché è spaventato dal fatto che il ceppo rida e pianga durante la lavorazione. Mastro Geppetto, poverissimo falegname, vuole fabbricare un burattino col quale andare in giro per il mondo e fare qualche soldo. Quando il burattino inizia a parlare e a comportarsi come un bambino, Geppetto, intenerito, lo tratta come un figlio, gli dà il nome di Pinocchio e per farlo mangiare ed educarlo, rinuncia a molte cose. Pinocchio è un burattino indisciplinato e mette nei guai Geppetto, che viene arrestato e imprigionato. Pinocchio resta solo e deve quindi arrangiarsi: il primo incontro con una creatura magica, il Grillo Parlante, finisce male: il burattino non segue l'invito del grillo a comportarsi bene e anzi, schiaccia l'insetto contro il muro. Geppetto torna a casa, compra un abbecedario e manda il burattino a scuola. Da qui hanno inizio le avventure di Pinocchio, che non andrà a scuola ma al teatro dei burattini di Mangiafuoco, dove riuscirà a guadagnare cinque monete d'oro; finirà tra le grinfie dei poco raccomandabili Gatto e la Volpe, a caccia del suo denaro, che lo porteranno all'impiccagione, travestiti da Assassini. Poco prima di morire, con le monete d'oro nascoste nella bocca, Pinocchio invoca piangendo il padre: "Oh, babbo mio! Se tu fossi qui!". E Pinocchio resta appeso alla sua croce, "come intirizzito". È grazie alla Fata dai capelli turchini se Pinocchio

¹⁰⁴ Franco Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari, Tre immagini dell'infanzia*, Bari, Dedalo, 1985, p. 38.

sopravvive all'impiccagione: è lei che si prende cura di lui. Quando Pinocchio racconta la sua prima bugia, cioè di aver perso le monete d'oro, il suo naso subisce una spaventosa trasformazione: si allunga enormemente. Appena detta la verità, il naso ritorna normale. Pinocchio rientra in possesso delle monete e viene rispedito dal padre, dopo aver promesso alla Fata che d'ora in avanti andrà sempre a scuola. Pinocchio incontra nuovamente il Gatto e la Volpe, i quali gli promettono che, se planterà le monete nel Campo dei Miracoli, queste cresceranno a migliaia sugli alberi. Pinocchio si fida dei due e viene così derubato delle monete. Pinocchio vive molte vicissitudini ma, infine, incontra nuovamente la Fata dai capelli turchini, questa volta con sembianze materne, che cerca di insegnargli l'utilità del lavoro e della scuola, per farlo diventare un ragazzo per bene. Pinocchio però, sotto l'influsso di un cattivo compagno di scuola, Lucignolo, arriva nel Paese dei Balocchi, dove non ci sono scuole e non si lavora, ma dove i ragazzi vengono trasformati in asini. Come asino, Pinocchio viene venduto a un circo ma, quando diventa zoppo, viene di nuovo venduto per la sua pelle. Pinocchio viene ancora salvato: va per mare, dove incontra il Pescecane che lo inghiotte e, nel ventre del pesce, ritrova finalmente il padre. Una volta fuggiti e tornati a casa, Pinocchio si impegna finalmente a dedicarsi a vari lavori per una piccola ricompensa, si prende cura del padre e conquista finalmente il diritto di diventare un bambino in carne e ossa, grazie alla Fata Turchina.

Inizialmente la storia di Pinocchio terminava al capitolo XV con la morte del burattino impiccato a un albero, ma la reazione del pubblico non fu affatto positiva, tanto che l'autore, spinto anche dall'editore, fu costretto a cambiare la trama e a concludere la storia con la trasformazione del burattino in un "bravo" bambino.

2.4.2 Gli echi de *Les Contes de Fées* ne *Le avventure di Pinocchio*

All'interno de *Le avventure di Pinocchio* sono presenti vari richiami alle *Fiabe* di Charles Perrault: nel momento in cui Pinocchio incontra il Gatto e la Volpe, per esempio, non si può non andare con la mente e l'immaginazione all'incontro fra il Lupo e Cappuccetto Rosso raccontato dallo scrittore francese. Il Lupo, infatti, convince con

l'inganno Cappuccetto Rosso a rivelargli dove si trova la nonna, mentre invece la Volpe convince Pinocchio a seguirlo verso il Campo dei Miracoli, in cui le sue cinque monete d'oro si sarebbero moltiplicate. Il giovane protagonista viene, in entrambe le storie, interrotto nel suo viaggio verso una persona cara e convinto dalle parole melliflue e accattivanti di un animale a seguire strade alternative, che tuttavia lo conducono a una terribile morte: Cappuccetto Rosso viene mangiata viva dal Lupo e Pinocchio viene impiccato dagli Assassini¹⁰⁵.

Molti protagonisti delle fiabe, infatti, lasciano “la strada vecchia per quella nuova” e tra questi c'è anche Pinocchio. L'interruzione del percorso è quasi sempre sintomo della crescita del protagonista, l'annuncio di un cambiamento. Come Cappuccetto Rosso abbandona il sentiero familiare e sereno per seguire l'invito del Lupo a introdursi in un bosco sconosciuto, così Pinocchio, anziché andare a scuola, segue il miraggio fornitogli dal Gatto e dalla Volpe.

Osservando l'inganno del predatore, possiamo accorgerci che Collodi attua alcune modifiche: il dialogo tra il Lupo e Cappuccetto Rosso è breve e al predatore bastano poche domande per capire dove abiti la nonna della bambina: questo fa sì che la fiaba francese si concentri sull'astuzia del lupo; quella italiana, invece, si sofferma sull'estrema ingenuità di Pinocchio, che è raggirato dal Gatto e dalla Volpe ed è convinto a consegnare loro le cinque monete d'oro, dopo un lungo dialogo che copre quasi tutto il XII capitolo.

Sono rintracciabili, inoltre, delle similitudini tra il personaggio della Fata Turchina e quello della Fata Candida della fiaba *Le Prince Chéri* scritta da Madame Leprince de Beaumont, tradotta da Collodi con il titolo *Il Principe Amato*. È molto probabile che Collodi si sia ispirato a questa fiaba per creare la sua Fata, perché entrambe rivestono un ruolo particolare nelle loro storie rispetto alle altre fate della tradizione francese, le quali si limitavano a supportare il protagonista attraverso aiuti magici o animali.

Queste fate assumono qui una funzione pedagogica, offrendo non solo aiuti e consigli, ma anche punizioni al loro protetto. Sia Pinocchio che il Principe Amato posseggono un buon cuore ma il loro carattere li spinge a seguire consigli sbagliati e cattive compagnie. La fata Candida, coi suoi ammonimenti, cerca di formare un buon re, che non utilizzi la forza brutta contro i suoi sudditi, mentre la Fata Turchina aiuta il Burattino a formarsi affinché impari a studiare e a lavorare per il sostentamento della

¹⁰⁵ Veronica Bonanni, *La Fabbrica di Pinocchio*, Donzelli editore, 2020.

propria famiglia. Tutte e due le Fate, quando si tratta di punire i loro “figliocci”, adottano delle punizioni esemplari: per esempio, Candida trasforma il Principe Amato in un mostro da far ribrezzo al cielo e alla terra: «Io, dunque, vi condanno a diventare simile alle bestie, colle quali avete in comune le inclinazioni...»

La Fata Turchina, invece, al momento in cui Pinocchio si rifiuta di bere la medicina che lo avrebbe fatto guarire, fa entrare nella camera quattro conigli neri come l'inchiostro, che portano sulle spalle una piccola bara da morto e, alla vista di questi, il burattino esclama: «– O Fata mia, o Fata mia (...) datemi subito quel bicchiere... Spicciatevi, per carità, perché non voglio morire, no... non voglio morire-”¹⁰⁶».

In entrambi i casi, le fate non sono direttamente artefici della trasformazione al termine delle disavventure dei loro protetti, ma sono i protagonisti stessi a mostrare determinazione e forza di volontà, in modo da riuscire a completare autonomamente la propria maturazione, che culmina, per entrambi in una trasformazione interiore, a cui segue una metamorfosi fisica ad opera delle fate che si limiteranno a constatare il cambiamento già avvenuto¹⁰⁷.

La Fata dai capelli turchini svolge il ruolo fondamentale di pedagoga di Pinocchio; è infatti l'unica che riesce a interagire positivamente e a instaurare una relazione comunicativa col burattino e per questo scopo si avvale dello scherzo, ponendosi sullo stesso piano emozionale di Pinocchio bambino, per stimolarne la coscienza morale: non appena lui mente, lei gli fa allungare il naso. All'inizio, la Fata Turchina non è ancora una donna, ma una bambina, e una volta cresciuta, manterrà sempre quella giocosa e infantile crudeltà che la spinge a burlarsi del suo protetto, fingendosi morta o facendogli servire per cena polli di cartone.

Collodi, anche in *Pinocchio*, combatte a suo modo una battaglia per il riconoscimento della figura femminile anche nella famiglia. La Fatina, infatti, assume un ruolo quasi “maschile”, perché lo scrittore toscano ritiene che la donna possa essere indipendente dall'uomo e avere un ruolo paritario nella vita e nel matrimonio. Di conseguenza, la donna può distribuire premi e punizioni ed educare i figli alla vita morale. Collodi, allo stesso tempo, vuole anche rivalutare l'importanza di un'educazione affettiva

¹⁰⁶ Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, Firenze, Giunti Editore, 1999.

¹⁰⁷ Veronica Bonanni, *La Fabbrica di Pinocchio*, op. cit.

impartita dall'uomo: Geppetto, infatti, è un padre che ha una cura amorosa nei confronti del figlio e incarna perciò l'amore paterno e il sacrificio.

La Fata è paziente ma inesorabile quando spiega a Pinocchio che «Le bugie, ragazzo mio, si riconoscono subito, perché ve ne sono di due specie: vi sono le bugie che hanno le gambe corte, e le bugie che hanno il naso lungo: la tua per l'appunto è di quelle che hanno il naso lungo. Le bugie del burattino sono di quest'ultimo tipo¹⁰⁸.

2.4.2.1 Un'altra eco letteraria

Pinocchio, nel Paese dei Balocchi, viene tramutato in un ciuchino: questo sembra una rivisitazione di *Le Metamorfosi o L'asino d'oro* di Apuleio (125-170). Come Pinocchio, anche la trasformazione in asino di Lucio avviene al seguito di un degrado morale: degrado dovuto a eccessi di natura sessuale nel caso di Lucio, di natura ludica per Pinocchio. Entrambi affronteranno una serie di vicissitudini tragicomiche (fra cui il lavoro forzato ed esperienze circensi), prima di ritornare alla forma umana grazie all'intercessione di una figura femminile ultraterrena, a cui sono devoti: la dea Iside per Lucio, la Fata Turchina nel caso di Pinocchio. La trasformazione asinina di Pinocchio e di Lucio si compie in modalità molto simili ma Collodi vuol mettere in evidenza l'ignoranza di Pinocchio, che ha abbandonato la scuola per il divertimento, ponendo l'accento sulla drammatica comparsa delle orecchie d'asino¹⁰⁹.

2.4.3 Il linguaggio e lo stile

L'ironia che Collodi utilizza per sollevare il narratore dalla diretta responsabilità dell'insegnamento morale, come già nelle *Moralités de I racconti delle fate*, contribuisce a delineare la figura di un narratore complice del giovane lettore e suo alleato contro la pedanteria dei pedagoghi. E proprio qui sta la grande trovata di Collodi che Gianni Rodari, a proposito di Pinocchio, sottolineerà, definendola una strategia «in presa diretta

¹⁰⁸ Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, op. cit., pp. 134.

¹⁰⁹ Ibidem.

coi ragazzi»¹¹⁰. Il nuovo narratore presuppone un lettore ideale ben diverso dal bambino remissivo e ubbidiente che accetta all'istante tutte le lezioni morali impartitegli; è piuttosto un ragazzo che non è disposto ad ascoltare gli adulti che pretendono di dirgli cosa deve e non deve fare. La strategia di Collodi consiste nel conquistare la fiducia e la simpatia di questo nuovo lettore ed entrare in comunicazione con lui, instaurando una relazione personale ed affettiva. Collodi tende, perciò, ad adottare uno stile comunicativo scherzoso e ludico cercando di mascherare in tal modo il suo ruolo di pedagogo; così il narratore de *I racconti delle fate* anticipa il narratore di *Pinocchio* il quale, nell'incipit del libro, si rivolge ai piccoli lettori con uno stereotipato inizio di fiaba, per poi smentirsi immediatamente:

- C'era una volta...
- Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.
- No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno¹¹¹.

Quando i ragazzi cominciano a leggere *Pinocchio*, capiscono subito che quel narratore simpatico e burlone non farà mai loro una morale come i maestri o i genitori. Proprio per questo, nel finale di *Pinocchio* non è il narratore a commentare la trasformazione del burattino in ragazzino perbene, ma la considerazione esce dalla bocca del personaggio stesso, o meglio, nei suoi pensieri, dato che non si tratta di un discorso pronunciato:

Pinocchio si voltò a guardarlo; e dopo che l'ebbe guardato un poco, disse dentro di sé con grandissima compiacenza: – Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene!...¹¹².

In questo finale si mette in atto la strategia usata più volte nelle morali de *I racconti delle fate*, riprendendo ed enfatizzando l'ironia di alcune *moralités* di Perrault.

¹¹⁰ Gianni Rodari, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, in *Studi collodiani, Atti del I Convegno internazionale*, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, pp. 37-57.

¹¹¹ Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, op. cit., p. 9.

¹¹² Ivi, p. 316.

Daniela Marcheschi osserva che terminare il discorso diretto con i tre puntini non può che avere un significato comico-umoristico¹¹³. Collodi sta in realtà interloquendo con il suo personaggio, ma per prenderlo in giro, come per dirgli: “–Ah, bravo a sentirti per bene! Complimenti, sei diventato proprio un citrullo. Vale a dire uno di quei borghesi ben pasciuti e paghi di sé di cui era piena l’Italia.” Ai bambini e agli adulti, Collodi, in *Pinocchio*, dà un messaggio forte: non dovete essere mai soddisfatti degli obiettivi raggiunti e non dovete disprezzare l’esperienza fatta; non dovete rinnegare mai la libertà e non dovete adattarvi mai ai finti valori della società¹¹⁴.

Come avveniva ne *I racconti delle fate*, la trasformazione e l’attualizzazione delle morali in proverbi si ritrova anche in *Pinocchio*. A titolo di esempio, possiamo citare nuovamente l’incontro con il Gatto e la Volpe:

– O Pinocchio,– gridò la Volpe con voce di piagnisteo –fai un po' di carità a questi due poveri infermi.

– Infermi!– ripeté il Gatto.

– Addio, mascherine!– rispose il burattino. – Mi avete ingannato una volta, e ora non mi ripigliate più.

– Credilo, Pinocchio, che oggi siamo poveri e disgraziati davvero!

– Davvero!– ripeté il Gatto.

– Se siete poveri, ve lo meritate. Ricordatevi del proverbio che dice: «I quattrini rubati non fanno mai frutto.» Addio, mascherine!

– Abbi compassione di noi!...

– Di noi!...

– Addio, mascherine! Ricordatevi del proverbio che dice: «La farina del diavolo va tutta in crusca.»

– Non ci abbandonare!...

– ... are!– ripeté il Gatto.

– Addio, mascherine! Ricordatevi del proverbio che dice: «Chi ruba il mantello al suo prossimo, per il solito muore senza camicia.»–

E così dicendo Pinocchio e Geppetto seguitarono tranquillamente per la loro strada: finché, fatti altri cento passi, videro in fondo a una viottola in mezzo ai campi una bella capanna tutta di paglia, e col tetto coperto d’embrici e di mattoni.¹¹⁵

¹¹³ Daniela Marcheschi, *Introduzione, Cronologia e Note ai testi*, in Carlo Collodi, *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1031-1032 e nell’Introduzione di Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, a cura di Roberto Randaccio, prefazione di Mario Vargas Llosa, introduzione di Daniela Marcheschi, Firenze, Giunti-Edizione Nazionale Carlo Collodi («Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini», III), 2012, p. 42- 43.

¹¹⁴ Daniela Marcheschi, *Introduzione, Cronologia e Note ai testi*, in Carlo Collodi, *Opere*, op. cit., pp. 1031-1032.

¹¹⁵ Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, op. cit., p. 306.

Daniela Marcheschi riconosce nel capolavoro collodiano «il vero e proprio archetipo di una delle tradizioni più vitali della moderna letteratura infantile¹¹⁶». La studiosa sottolinea quindi «il forte legame tra espressione umoristica e letteratura giovanile¹¹⁷». Riferendosi al panorama italiano, cita Collodi Nipote, Gianni Rodari, Nico Orengo, Bruno Munari, Toti Scialoja, Roberto Piumini, Bianca Pitzorno e molti altri scrittori che privilegiano l'umorismo. Questo punto di vista è confermato anche da Pino Boero e Carmine De Luca, che distinguono, una «linea italiana Collodi - Rubino - Tofano - Calvino - Rodari - Piumini che all'interno del gioco fantastico porta razionalità, esattezza, precisione¹¹⁸». Gianni Rodari, in particolare, si pose, con le sue opere, sulla scia di Carlo Collodi, un uomo e uno scrittore “ribelle come il suo burattino”¹¹⁹.

¹¹⁶ Daniela Marcheschi, *La letteratura per l'infanzia*, in *Storia generale della letteratura italiana. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*. Vol. XII, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Federico Motta Editore, 1999, p.518.

¹¹⁷ Ivi, p.523.

¹¹⁸ Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma, Editori Laterza, 1995, p. 376.

¹¹⁹ Gianni Rodari, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, in *Studi collodiani. Atti del 1° convegno internazionale*, op. cit., pp. 37-57.



Fig. 12, Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrato da Mazzanti, sesta edizione, Firenze, Bemporad, 1892.



Fig. 13, Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrato da Mazzanti, sesta edizione, Firenze, Bemporad, 1892.

Capitolo 3

Gianni Rodari

Giovanni Francesco Rodari, meglio conosciuto come Gianni Rodari, è stato uno scrittore, pedagogista, giornalista e poeta italiano. Celebre per la sua fantasia e originalità, ha contribuito a rinnovare profondamente la letteratura per i ragazzi e le ragazze attraverso racconti, filastrocche e poesie, divenute in molti casi classici per bambini e adolescenti. Come afferma Flavia Bacchetti, «l'Ottocento ha costruito l'universo della letteratura per l'infanzia e lo ha fatto secondo un iter di crescita e di sofisticazione, di cui anche il Novecento è stato erede e prosecutore, fino ad oggi¹²⁰».

Tra le opere maggiori di Gianni Rodari si ricordano *Filastrocche in cielo e in terra*, *Il libro degli errori*, *Favole al telefono*, *Il gioco dei quattro cantoni*, *C'era due volte il barone Lamberto*. È l'unico scrittore italiano ad aver vinto il Premio Hans Christian Andersen nel 1970. Angelo Nobile riconosce nell'apparizione di Rodari sul palcoscenico letterario «una svolta innovativa nella letteratura per ragazzi¹²¹».

Rodari nasce a Omegna, vicino a Novara, nel 1920. Fin da piccolo Gianni legge molto e, in particolare, sul “Corriere dei Piccoli”, fa conoscenza con vari autori di letteratura per l'infanzia, in primis Carlo Collodi. Nel 1931 entra in seminario di San Pietro Martire di Seveso, da cui esce due anni dopo per proseguire gli studi presso l'istituto magistrale di Varese. Vive un'adolescenza inquieta che, come ricorda lui stesso, fu «un girovagare a vuoto, lo starnazzare infelice di un ragazzo di provincia senza mezzi e senza prospettive¹²²». Si diploma come maestro e dal 1937 lavora proprio come insegnante, dapprima privato presso una famiglia di ebrei tedeschi, poi nel pubblico, continuando sempre la sua formazione intellettuale da autodidatta appassionato: «Nell'inverno 1937-38, in seguito alla raccomandazione di una maestra, moglie di un vigile urbano, venni assunto per insegnare l'italiano ai bambini in casa di ebrei tedeschi che credevano - lo credettero per pochi mesi - di aver trovato in Italia un rifugio contro le

¹²⁰ Flavia Bacchetti, *La letteratura per l'infanzia oggi*, Bologna, CLUEB, 2009.

¹²¹ Angelo Nobile, *Letteratura giovanile. L'infanzia e il suo libro nella civiltà tecnologica*, Brescia, Editrice La Scuola, 1990, p. 197.

¹²² Nico Orengo, *Ci racconta una novella? Cinque domande a Gianni Rodari*, a cura di N. Orengo, in *Libri nuovi*, VII (1974), pp. 4 e 5.

persecuzioni razziali. Vivevo con loro, in una fattoria sulle colline presso il lago Maggiore. Con i bambini lavoravo dalle sette alle dieci del mattino. [...]»¹²³.

Rodari scopre le tecniche surrealiste che accendono la sua riflessione sulla “Fantastica”, cioè sulla possibilità di individuare leggi dell’invenzione:

Un giorno, nei *Frammenti* di Novalis (1772-1801), trovai quello che dice: “Se avessimo anche una Fantastica, come una Logica, sarebbe scoperta l'arte di inventare”. Era molto bello. Quasi tutti i *Frammenti* di Novalis lo sono, quasi tutti contengono illuminazioni straordinarie¹²⁴.

Ecco che dall’indagine dei meccanismi creativi nasce la *Grammatica della fantasia*. Nel 1941, per poter insegnare, Rodari è costretto a prendere la tessera del Partito nazionale fascista. In periodo di guerra, è richiamato alle armi e nel 1947 approda al quotidiano l’*Unità* di Milano per curare una rubrica per bambini, “La domenica dei piccoli”, su cui scrive le sue prime filastrocche, poi riunite nel *Libro delle filastrocche*¹²⁵. Nel 1950 è incaricato di fondare e dirigere un settimanale per ragazzi, *Il Pioniere*, in cui dà vita a *Cipollino*, protagonista di una serie fortunata di fumetti. In risposta a un articolo di Nilde Iotti¹²⁶, in cui si condannava il genere fumetto, Rodari invia una Lettera al direttore su *Rinascita*, in cui sostiene fra l’altro che il fumetto poteva avere la forza di conquistare una nuova autonomia espressiva utile alla diffusione di idee progressiste tra le masse¹²⁷.

Nel 1951 esce *Il romanzo di Cipollino*¹²⁸. Il libro nasce, seguendo la scia di *Pinocchio*, dalla contaminazione tra dimensione realistica e fantastica. Tra gli autori di riferimento di Rodari vanno infatti citati Carlo Collodi, Aldo Palazzeschi e Cesare Zavattini.

Nel 1952 Rodari propone a Italo Calvino un saggio sull’opera collodiana, aggiungendo che «Pinocchio mi sembra un esempio perfetto di favola e un esempio

¹²³ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia: introduzione all’arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973, p. 3.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Gianni Rodari, *Libro delle filastrocche*, Torino, Einaudi, 1985.

¹²⁶ Nilde Iotti, *La questione dei fumetti*, in “*Rinascita*”, VIII (1951), n. 12, pp. 583-585, 1952.

¹²⁷ Franco Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari*, cit. pp. 119-127.

¹²⁸ Gianni Rodari, *Il romanzo di Cipollino*, Roma, Edizioni di Cultura sociale, 1951; successivamente in Gianni Rodari, *Le avventure di Cipollino*, illustrato da Francesca Ghermandi, Roma, Editori riuniti, 2000.

perfetto di realismo: vedo in esso, personalmente, una strada della narrativa non solo infantile¹²⁹».

Rodari si dedica alla narrazione fantastico-surreale per stabilire una connessione critica col reale, come in *Gelsomino nel paese dei bugiardi*¹³⁰.

Dal 1954, per una quindicina d'anni, Rodari collabora a numerose altre pubblicazioni, scrive articoli su quotidiani e periodici e cura libri e rubriche per ragazzi. Diventa autore di trasmissioni televisive per l'infanzia, in particolare *Giocagìò* con la Rai.

Dal 1960, lo scrittore diventa autore per Einaudi e pubblica opere per rivendicare l'importanza dell'immaginazione, «passaggio obbligato dall'accettazione passiva del mondo alla capacità di criticarlo, all'impegno per trasformarlo¹³¹», come scrive in *Paese Sera*. Si tratta di opere che lasceranno il segno, come *Filastrocche in cielo e in terra*¹³², *Favole al telefono*¹³³ e *Il libro degli errori*¹³⁴. Conosce Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Ungaretti, Andrea Zanzotto e Aldo Palazzeschi, il gruppo del *Caffè* e diventa membro dell'Accademia degli informi.

All'interno della *Nota introduttiva* all'edizione del 1971 delle *Favole al telefono*, Rodari cerca di promuovere una lettura non banalizzata della propria produzione, dato che mal tollerava le etichette riduttive¹³⁵. Nel 1973 per Einaudi, Rodari pubblica *Grammatica della fantasia*¹³⁶, che, come dice Giulio Nascimbeni, è «il mirabile libretto nel quale Rodari aveva rivendicato, e non soltanto per i bambini, il diritto a inventare». Si tratta di un saggio indirizzato a insegnanti, genitori e animatori, frutto di anni di lavoro passati a relazionarsi con il campo della “fantastica”.

Fino all'inizio del 1980 Rodari continua le collaborazioni giornalistiche e partecipa a molte conferenze e incontri nelle scuole italiane con insegnanti, genitori, alunni e gruppi teatrali per ragazzi. I suoi testi pacifisti sono stati musicati da Sergio Endrigo (*Ci vuole*

¹²⁹ Gianni Rodari, *Lettere a Don Julio Einaudi, Hidalgo editorial e ad altri queridos amigos: 1952-1980*, a cura di Stefano Bartezzaghi, Torino, Einaudi, 2005, p. 3.

¹³⁰ Gianni Rodari, *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, illustrato da Alberto Ruggieri, Roma, Editori Riuniti, 2000.

¹³¹ Gianni Rodari, *James Bond litigherà con il lupo cattivo?*, in *Paese sera*, 11 dicembre 1970.

¹³² Gianni Rodari, *Filastrocche in cielo e in terra*, Torino, Einaudi, 1994.

¹³³ Gianni Rodari, *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 1971.

¹³⁴ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, disegni di Bruno Munari, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2011.

¹³⁵ Gianni Rodari, *Favole al telefono*, op. cit., *Note introduttive*.

¹³⁶ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, op. cit.

un fiore, Ho visto un prato, Zucca pelata, Napoleone, Mi ha fatto la mia mamma, Un signore di Scandicci) e da vari cantanti italiani¹³⁷.

Rodari ha intrapreso molti viaggi in Unione Sovietica e i relativi appunti sono stati pubblicati dopo la sua morte in *Giocchi nell'Urss*¹³⁸. Pochi giorni prima di rientrare in Italia, Rodari incontra Mosca Julia Dobrovolskaja, che ricorda:

Mi telefonò. Chiese di vedermi subito. Stavo lavorando a un seminario con un gruppo di giovani traduttori. Arrivò trafelato. Stanco. Irriconoscibile. Non vi racconterò una favola, disse. Ma quello che ho visto e che non mi è piaciuto di questo paese. Parlò ininterrottamente per tre ore. [...] Vomitò il disagio e l'angoscia che lo tormentava. Si lamentò per il freddo. Aveva una brutta cera. Tornò in Italia dove sarebbe morto qualche mese dopo.¹³⁹

Dopo la sua morte, sono state dedicate a Gianni Rodari molte scuole, vie e piazze in Italia e la principale "Piazza Gianni Rodari" sorge proprio a Omegna, davanti all'omonimo "Parco della Fantasia".



Fig. 14, Gianni Rodari negli anni Cinquanta

¹³⁷ Per un approfondimento su Gianni Rodari, si rimanda a: Patrizia Zagni, *Rodari*, La Nuova Italia, Firenze 1975; Antonino Russo, *Gianni Rodari*, Poligrafica Moderna Editrice, Bologna 1976; *Leggere Rodari*, supplemento a "Educazione oggi", gennaio 1981; Enzo Petrini, Marcello Argilli, Carlo Bonardi, *Gianni Rodari*, Giunti Marzocco 1981; Franco Ghilardi, *Il favoloso Gianni*, Nuova Guaraldi, Firenze 1982.

¹³⁸ Gianni Rodari, *Giocchi dell'URSS: appunti di viaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

¹³⁹ Antonio Gnoli, *Straparlando*, intervista a Julia Dobrovolskaja, in *La Repubblica*, 18 gennaio 2015.

3.1 La fiaba nel Novecento

Nella Seconda metà del Novecento, in Italia, la fortuna delle fiabe sembra in pericolo, dal momento che alcuni scrittori per bambini intraprendono una battaglia per eliminare il sentimento di paura dai libri destinati ai più piccoli. Inoltre, alcuni critici e pedagogisti cominciano a rifiutarne l'uso, ritenendole poco adatte alla mentalità dei piccoli ascoltatori e lettori. Gerardo Leo dichiara a questo proposito:

Nella seconda metà del Novecento le fiabe vivono alterne vicende: oltre ad una larghissima diffusione in tutti i paesi del nostro pianeta, suscitano per i loro contenuti numerose 'cautele pedagogiche', polemiche e prese di posizioni [...]. Si è passati così dall'accettazione più entusiastica alla ricerca più feroce, dalla condanna più assoluta alla celebrazione del suo valore e della sua universalità¹⁴⁰.

Gianni Rodari si pone, in questo contesto, come un deciso oppositore rispetto a chi affermava che le fiabe non dovessero essere fatte leggere ai bambini. Egli riconosce, anzi, nella fiaba un veicolo forte attraverso il quale esaminare il mondo che ci circonda, in modo da capirne tutti gli aspetti e potere affrontare le varie difficoltà che si presentano nel corso della vita. Come Rodari stesso afferma nella *Grammatica della fantasia*, sembra che «nelle strutture della fiaba il bambino contempi le strutture della propria immaginazione e nello stesso tempo se le fabbrichi, costruendosi uno strumento indispensabile per la conoscenza e il dominio del reale¹⁴¹».

3.2 La *Grammatica della fantasia*

La *Grammatica della fantasia* è, come si afferma nel sottotitolo, un'“introduzione all'arte di inventare storie”. Si tratta di un volume dal contenuto teorico che si sviluppa in quarantacinque capitoli: un prezioso strumento, una guida per insegnanti e genitori e per coloro che, attraverso le parole e i giochi, vogliono scoprire i colori delle immagini della fantasia e il potere straordinario delle fiabe che Rodari ci presenta. Si tratta di un libro in

¹⁴⁰ Gerardo Leo, *Rodari e la fiaba*, in *Gianni Rodari maestro di creatività*, a cura di Gerardo Leo, Napoli, Graus, 2000.

¹⁴¹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 2013, p. 152.

cui viene esposta la novità rodariana, che non si limita solo al fantastico ma ci porta fino alla creazione delle storie, grazie a una varietà di tecniche dell'invenzione.

Tullio de Mauro descrive la *Grammatica della fantasia* come

un libro sulle favole, dunque. Ma un libro di Rodari. E perciò, non un accigliato e grave libro sulla meta teorizzazione della struttura epigenetica del favolistico, ma un libro che viene voglia di leggere a tutti, e non solo agli accademici di Samarcanda. Anche se, a vero dire, gli accademici non faranno male a leggerlo, questo libro, serio, profondo, nuovo, pur nella sua larga accessibilità. Il segreto per mettere insieme le due cose, che spesso fanno a pugni, larga accessibilità e innovativa profonda, sta in lui, in Rodari. Nella serietà e autenticità con cui si è messo allo specchio e si è analizzato, con cui, cosa rara per un artista, ci introduce nell'officina della sua fantasia [...]. Come Cimarosa col suo Maestro di Cappella, come Rilke nelle Lettere a un giovane poeta, come Goethe e Leopardi in certe loro pagine, un artista ha messo in tavola le carte del suo gioco. E ne è nato, elegante e geniale, un classico¹⁴².

Nel suo saggio, Rodari mette in ordine tutto il materiale in buona parte già presente negli articoli precedentemente pubblicati. Sfronda, taglia, riscrive e accentra il tutto sulle tecniche e sul come fare:

Il sottotitolo *Introduzione all'arte di inventare storie* la dice lunga sulla natura del libro. Si presenta sotto la veste di un trattatello agile, rapido e sapido, che contiene idee e tecniche didattiche sperimentate e documentate nelle scuole. Ma man mano che lo si legge, ci si addentra nella tematica dell'"arte di inventare storie", ci si accorge che la pedagogia che vale, che dà risultati formativi, si nutre del pensiero degli scienziati, degli artisti, dei poeti, dei filologi, dei linguisti, degli psicologi ecc. Il che vuol dire, in altre parole, che la scuola può vincere la sua "difficile scommessa" di formare i bambini e farli crescere fino a diventare cittadini consapevoli e rispettosi delle regole della convivenza e del rispetto degli altri, ma deve poter contare su insegnanti colti, intellettualmente curiosi e appassionati del proprio lavoro¹⁴³.

I riferimenti bibliografici all'interno della *Grammatica* sono moltissimi: il primo fra tutti è il poeta e letterato tedesco Novalis, pseudonimo di Friedrich Leopold von Hardenberg, che Rodari definisce come "la voce più pura del Romanticismo"¹⁴⁴.

¹⁴² Tullio de Mauro, 1973-2013, *40 anni di Grammatica della fantasia: Gianni Rodari*, op. cit.

¹⁴³ Mario Di Rienzo, *Gianni Rodari intellettuale geniale*, in Mario Piatti, *Un secchiello e il mare: Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2001, pp. 47-49.

¹⁴⁴ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, 1973, op. cit. pp. 177-178.

La citazione di Novalis e la relativa scheda sono un segnale dell'interesse di Rodari per la fiaba, per questo genere letterario in cui lui stesso si cimenta e a cui ha dedicato riflessioni e saggi mettendone in evidenza la grande portata formativa. Per Novalis Rodari ha una sorta di culto perché a lui deve la scoperta della “Fantastica”, una facoltà dell'intelligenza umana che ha lo stesso ruolo e la stessa valenza della logica¹⁴⁵.

Subito dopo Novalis, si possono citare poeti e scrittori che Rodari ha amato, come Dante, Petrarca, Leopardi, Palazzeschi, Montale, Kafka, Joyce, Calvino e scrittori per l'infanzia: da Collodi, ai fratelli Grimm, da Perrault a Andersen, senza naturalmente dimenticare i maggiori studiosi delle fiabe, come Vladimir Propp, e pedagogisti, tra i quali John Dewey e Lev Vygotskij.

Ed ecco un esempio lampante:

Qui comincia, aprite l'occhio,
l'avventura di Pinocchio,
burattino famosissimo
per il naso arcilunghissimo¹⁴⁶.

Con questi versi in rima baciata, Gianni Rodari apre il suo omaggio a uno dei personaggi più noti della letteratura mondiale: si tratta de *La filastrocca di Pinocchio*, dedicata naturalmente al padre del burattino, Carlo Collodi. Pubblicata per la prima volta nel 1954, la filastrocca è ancora oggi viva più che mai nel suo originale narrare per versi la storia di Pinocchio. Rodari ripropone il testo originale rispettando con fedeltà le caratteristiche dei personaggi collodiani e le varie sequenze narrative.

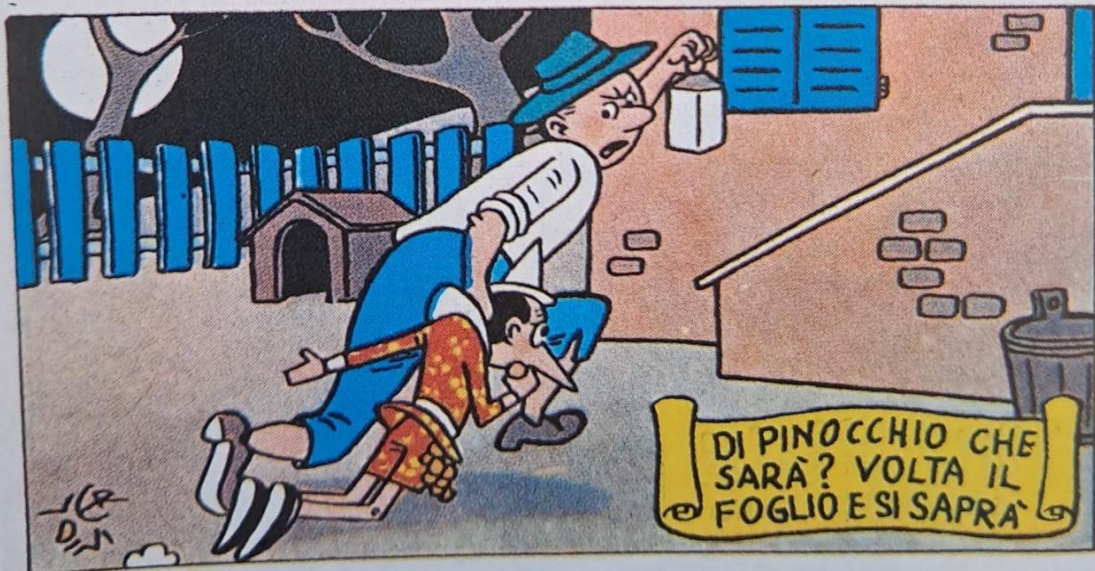
¹⁴⁵ Ivi, pp. 48-49.

¹⁴⁶ Gianni Rodari, *La filastrocca di Pinocchio*, illustrazioni di Raul Verdini, Roma, Editori riuniti, 2000.



Per calmare l'appetito
una vigna è un dolce invito,

ma una trappola birbona
il ladruncolo imprigiona.



Il padrone della vigna
soddisfatto qui sogghigna:

« Eri tu, non le faine,
a rubarmi le galline! ».

Fig. 15, Gianni Rodari, *La filastrocca di Pinocchio*, 1974, illustrazioni di Raul Verdini.

In occasione dei quarant'anni dalla prima edizione di *Grammatica della fantasia*, Einaudi Ragazzi ha pubblicato le recensioni dell'epoca, «contributi di amici ed estimatori di Gianni Rodari, considerazioni di editori di ogni parte del mondo che hanno pubblicato *Grammatica della fantasia* nei loro paesi¹⁴⁷». Orietta Fatucci ricorda che Rodari scrive:

Io spero che il libretto possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola. "Tutti gli usi della parola a tutti" mi sembra un buon motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo¹⁴⁸.

"Tutti gli usi della parola a tutti" è la formula chiave che anima l'intera opera: Rodari si dimostra attento all'uso della lingua nei diversi contesti sociali. Come afferma Francesca Califano,

Non intende infatti la lingua come una delle tante materie previste dall'attività curricolare, ma riconosce la forte interdisciplinarietà dell'educazione linguistica e ravvisa in essa un ambito disciplinare adatto a coinvolgere il bambino nella sua complessità: proprio attraverso il linguaggio il bambino entra in relazione con la realtà, agisce su di essa, costruisce e modifica su di essa i propri schemi mentali. Ricco di effetto è questo paragone: Noi siamo nella lingua come il pesce è nell'acqua, non come il nuotatore. Il nuotatore può tuffarsi e uscire, ma il pesce no, il pesce si deve stare dentro. Così siamo dentro la lingua: la parliamo e qualche volta ne siamo anche parlati. È la lingua che parla per mezzo nostro coi luoghi comuni, coi modelli precostituiti, con le parole che abbiamo ricevuto in eredità, con i concetti che abbiamo assorbito[...].¹⁴⁹

Nel saggio *Quello che i bambini insegnano ai grandi*, Gianni Rodari afferma che

il bambino che impara a parlare compie anche usi magici del linguaggio. Usa il linguaggio anche in modi che l'adulto crede di non più usare. Li usa per dare ordini al tavolo o per rimproverarlo se ha battuto la testa contro di esso, lo usa anche su questo piano magico, ma non inventa mica una lingua magica o immaginaria per compiere queste operazioni. Mentre le compie si costruisce

¹⁴⁷ Orietta Fatucci, *1973-2013, 40 anni di Grammatica della fantasia: Gianni Rodari*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2013.

¹⁴⁸ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, op. cit., p.6.

¹⁴⁹ Francesca Califano, *Lo specchio fantastico: realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*. Trieste, Einaudi Ragazzi, 1998, pp. 28-30.

il suo sistema linguistico secondo la grammatica e la sintassi della lingua materna in cui cresce¹⁵⁰.

La lingua è dunque considerata espressione del nostro essere, delle nostre esperienze più concrete:

Rodari ci dice [...] che si può raccontare con il naso oppure con un dito, rievocando semplicemente gli incidenti che sono capitati alle nostre membra¹⁵¹».

3.3 L'infanzia vista da Gianni Rodari

L'atteggiamento di Rodari verso l'infanzia si colloca a metà strada tra “rispetto”- («il dover rispettare sempre nel bambino il bambino¹⁵²) e la “storicizzazione” («un bambino di 5 anni del 1967 è già diverso da un bambino di 5 anni del 1965. In qualche modo misterioso - ma i cui effetti sono scientificamente constatabili- si realizza un apprendimento collettivo di cui le generazioni più nuove beneficiano con un ritmo straordinario¹⁵³»).

Attraverso i suoi scritti creativi e di teorico della letteratura per l'infanzia e della pedagogia, Rodari ci ha fornito un’“immagine dell'infanzia” che si colloca proprio al crocevia tra creatività e impegno, tra fantasia ed emancipazione e «ci offre un modello dialettico per interpretare la vita profonda dello spirito infantile, consegnando così alla pedagogia e all'antropologia uno strumento per comprendere l'uomo “in sé”, nel suo “sé” iniziale e fondamentale (poiché ogni uomo è stato, e quindi è, sempre, anche un fanciullo), come pure nelle sue immanenti possibilità¹⁵⁴». Il bambino rodariano si divide tra gioco e impegno; vive, quindi, una complessa dialettica tra questi momenti, che lo spinge da un lato verso la liberazione fantastica e la creatività, dall'altro verso un sentimento di uguaglianza e di giustizia.

¹⁵⁰ Gianni Rodari, *Esercizi di fantasia*, a cura di Filippo Nibbi, prefazione di Tullio De Mauro, Roma, Editori riuniti, 1981, pp. 73-84.

¹⁵¹ Francesca Califano, *Lo specchio fantastico: realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*, op. cit., p. 30.

¹⁵² Gianni Rodari, *Educazione e passione*, “Giornale dei genitori”, 58-59, luglio-agosto 1980, p.12.

¹⁵³ Gianni Rodari, *Padre da dieci anni*, “Giornale dei genitori”, 58-59, luglio-agosto 1980, p.15.

¹⁵⁴ Franco Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari*, cit. pp. 125-126.

Il gioco e l'impegno etico, quindi, rendono l'infanzia un paradigma utopico dell'uomo ed è necessario proteggere e potenziare questa alterità in ogni bambino per attuare una rivoluzione non solo formale nell'ambito della società. Il fanciullo è il paradigma dell'uomo, proprio per la sua alterità¹⁵⁵. Ecco perché Rodari recupera quella attenzione amorosa verso l'infanzia. In *Grammatica della fantasia* scrive che

Una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere¹⁵⁶.

La creatività poggia sull'immaginazione e questa è una capacità comune a tutti gli uomini che si può incrementare attraverso l'educazione. La sua radice è la realtà e il punto di partenza è l'esperienza: il bambino deve quindi «crescere in un ambiente ricco di impulsi e di stimoli, in ogni direzione¹⁵⁷». La disposizione creativa nasce proprio nell'infanzia, potenziando l'immaginazione e la fantasia.

Nella *Grammatica* il lavoro letterario viene affiancato da quello teorico che sostiene l'opera di Rodari e viene ricostruito con esattezza, toccando, come si diceva, le radici romantiche della fantasia attraverso *Fantastica* di Novalis, con riferimenti a Schiller e alla sua “*educazione estetica*”, a Kant ed Hegel per l'immaginazione produttiva, richiamando anche Vygotskij, Dewey¹⁵⁸...

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, op. cit., p. 7.

¹⁵⁷ Ivi, p. 170.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 171-176.



Fig. 16, Gianni Rodari in classe

3.4 L'arte di inventare nuove fiabe

La fiaba, per Gianni Rodari, è il frutto di un esercizio giocoso, uno svago con la fantasia. Lo scrittore propone di uscire dalla sfera del racconto classico tramandato da un'epoca all'altra per farne un gioco con le cosiddette "regole della fantasia". In tal modo, quindi, lo scrittore infonde alla fiaba un nuovo aspetto moderno, che deriva da un gioco produttivo praticato dallo scrittore e dai bambini e non più dalla bocca di narratori-autori, come nel caso di quella classica. In *Grammatica della fantasia*, elenca i presupposti dell'arte di inventare nuove fiabe:

Il libretto che presento ora [...] non è nemmeno un "saggio". [...] Vi si parla di alcuni modi di inventare storie per bambini e di aiutare i bambini a inventarsi da soli le loro storie: ma chi sa quanti altri modi si potrebbero trovare e descrivere. Vi si tratta solo dell'invenzione per mezzo delle parole e si suggerisce appena, ma senza approfondire, che le tecniche potrebbero facilmente essere trasferite in altri linguaggi, dal momento che una storia può essere raccontata da un narratore singolo o da un gruppo, ma può anche diventare teatro o canovaccio per una recita di burattini, svilupparsi in fumetto, in film, venire incisa su un registratore e mandata agli amici;

potrebbero, quelle tecniche, entrare in ogni sorta di giochi infantili, ma su questo punto è detto ben poco¹⁵⁹.

Questo spiega perché egli ha dedicato al gioco diversi capitoli del suo libro, considerandolo come un'attività produttiva vitale. Il pedagogo Franco Cambi osserva che: «il carattere di base di ogni testo rodariano è [...] in quest'incrocio assai stretto tra gioco e pensiero divergente, che guarda alla creatività e al suo valore educativo. Anzi il gioco vi assume un ruolo cruciale, con le sue caratteristiche di [...] libertà e di gioia¹⁶⁰».

Gianni Rodari dà vita a un fantastico con sviluppi intertestuali perché i suoi scritti traggono fondamento da testi letterari esistenti e in particolare afferenti al genere della fiaba tanto che si può parlare di una reinvenzione fiabesca tipicamente rodariana.

Nella *Grammatica della fantasia*, lo scrittore mette in evidenza il carattere combinatorio dei testi, «questa tecnica del nonsense si ricollega direttamente a un gioco che tutti i bambini fanno e che consiste appunto nell'usare le parole come un giocattolo. Ha dunque una motivazione psicologica, che va al di là della grammatica della fantasia¹⁶¹». Questo quanto propone, ad esempio, nel capitolo undici, intitolato *Utilità di Giosuè Carducci*:

Partiamo dal nuovo verso carducciano:

Sette paia di scarpe ho consumate.

Cerchiamo di risolverlo, per così dire, a occhi chiusi, sbagliandolo quanto basta, risillabandolo senza rispetto come se si trattasse di una qualunque accozzaglia di suoni in attesa di una nuova forma e otteniamo, per esempio:

Sette appaiate carpe scostumate.

Oppure:

Se ti parlo di scope oh che sudate¹⁶².

Rodari tratta ogni verso di Carducci come una miniera da cui raccogliere nuovi oggetti poetici per estrarne una filastrocca. Egli presenta alcune strategie surrealiste per ottenere un tema fantastico.

¹⁵⁹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, 1973, op. cit. p. 6.

¹⁶⁰ Franco Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari*, op. cit. p.144.

¹⁶¹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, 1973, op. cit. p. 42.

¹⁶² Ivi, p. 40.

Il fantastico intertestuale si distingue da un altro criterio che Rodari ha visto applicare in alcune scuole:

Si danno ai ragazzi alcune parole sulle quali dovranno inventare una storia. Cinque parole, per esempio, sono in serie, e suggeriscono la storia di Cappuccetto Rosso: ‘bambina’, ‘bosco’, ‘fiori’, ‘lupo’, ‘nonna’. La sesta spezza la serie: per esempio, ‘elicottero’¹⁶³.

Si tratta del calco da una vecchia fiaba per ottenerne un’altra nuova, parzialmente o totalmente trasferita in un terreno “straniero”. Nel capitolo diciassette, intitolato *Cappuccetto Rosso in elicottero*, si prende in giro la versione classica della fiaba, ma non per sottovalutarla, anzi per renderla più interessante e adatta al bambino di oggi. L’inserimento di un elicottero serve per introdurre nella struttura dell’originale *Cappuccetto Rosso* un elemento di attualità: inserire una parola inattesa in una serie di termini consueti di una storia, permette di sperimentare una sorta di gioco-esercizio che spinge il bambino a reagire e a inventare dei contenuti o dei contesti nuovi di una fiaba. Questo esperimento di creazione diventa un metodo ancora più radicale per modernizzare l’immaginario fiabesco, semplicemente perché frantuma il criterio più stabile della struttura della fiaba.

Rodari, nei capitoli successivi, propone altri metodi per inventare fiabe. Si legga per esempio *Le fiabe a rovescio*¹⁶⁴, in cui è proposto un organico rovesciamento del tema fiabesco:

Cappuccetto Rosso è cattivo e il lupo è buono...
Pollicino vuol scappare di casa con i fratelli, abbandonando i poveri genitori: i quali però hanno l'accortezza di fargli un buco nella tasca prima di riempirgliela di riso, che poi si sparge sul sentiero della fuga. Come nella storia vera, ma vista allo specchio, dove la destra diventa la sinistra...
Cenerentola è una poco di buono che fa disperare la paziente matrigna e ruba il fidanzato alle pie sorellastre...¹⁶⁵.

¹⁶³ Ivi, pp. 56-58.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 59-60.

¹⁶⁵ Ibidem.

Rodari propone anche la tecnica *Insalata di favole*¹⁶⁶, il capitolo venti, in cui si legge:

Cappuccetto Rosso incontra nel bosco *Pollicino* e i suoi fratelli: la loro avventura si mescola, scegliendo una strada nuova che sarà, in qualche modo, la diagonale delle due forze che agiscono sullo stesso punto, come nel famoso parallelogramma che io vidi nascere con gran sorpresa su una lavagna, nel 1930, ad opera del maestro Ferrari di Laveno. [...] ¹⁶⁷.

Poco dopo viene illustrato Pinocchio capitato nella fiaba di *Biancaneve*:

Se *Pinocchio* capita nella casetta dei Sette Nani, sarà l'ottavo tra i pupilli di Biancaneve, introdurrà la sua energia vitale nella vecchia storia, costringendola a ricomporsi secondo la risultante delle due regole, quella di Pinocchio e quella di Biancaneve. Lo stesso accade se *Cenerentola* sposa *Barbablù*, se il *Gatto con gli Stivali* si mette al servizio di Gianni e Rita, eccetera¹⁶⁸.

L'ibrido ha un suo fascino e infatti molti personaggi di fiabe diverse convivono fantasticamente nei disegni dei bambini e creano nuovi racconti fantastici.

Nel capitolo ventuno, *Fiabe a ricalco*¹⁶⁹, è proposto un gioco più complesso, cioè il ricalco di una nuova fiaba a partire da una vecchia:

Si riduce una fiaba nota alla pura trama della sua vicenda e delle sue relazioni interne: Cenerentola vive con la matrigna e le sorellastre. Esse si recano a un gran ballo, lasciandola sola a casa. Per intervento di una fata, essa pure va a ballare. Il principe si innamora di lei. Eccetera. La seconda operazione consiste nel ridurre ulteriormente la trama a una pura espressione astratta: A vive in casa di B, stando con B in un rapporto diverso da C e D che pure convivono. Mentre B, C e D si recano a E, dove si svolge un avvenimento F, A rimane sola (o solo, non importa il sesso). Però grazie all'intervento di G anche A può recarsi a E, dove produce un effetto straordinario su H. Eccetera. Diamo ora all'espressione astratta una nuova interpretazione e possiamo ottenere, per esempio, questo schema: Delfina è la parente povera della signora Notabilis, proprietaria di una tintoria a Modena e madre di due smorfiosette liceali. Mentre la signora e le figliole vanno in crociera su Marte, dove si svolge una grande festa intergalattica, Delfina resta in tintoria a stirare l'abito da sera della contessa Qualunquis. Lo indossa, fantasticando. Esce nella strada e sale, senza riflettere, sull'astronave Fata Seconda... proprio quella con cui la signora Qualunquis vola alla festa marziana, con Delfina passeggera clandestina. Al ballo, il Presidente della Repubblica di Marte nota Delfina e balla con lei. Eccetera¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 64-65.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ivi, pp. 66-70.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 66-67.

Quindi, il metodo del ricalco parte dall'analisi della fiaba data e va dal concreto all'astratto. La possibilità di applicazione di una tecnica del genere si deve alla natura stessa della fiaba, alla sua struttura caratterizzata dalla presenza e dalla ripetizione di certi elementi, che Vladimir Propp definisce "funzioni".

Nel capitolo ventidue, intitolato *Le carte di Propp*¹⁷¹, Rodari presenta infatti il teorico russo Vladimir Propp, autore di *Morfologia della fiaba*. Rodari sottolinea che «nel sistema di Propp le funzioni sono trentuno ed esse bastano, con le loro varianti e articolazioni interne, a descrivere la forma delle fiabe¹⁷²».

Come in ogni grammatica, ci informa che anche qui è possibile trovare qualche irregolarità «e d'altra parte la tecnica cui accennerò si può applicare benissimo alle "Carte di Propp", ma esse stesse contribuiscono a renderla più chiara. All'interno di ogni "funzione" fiabesca sono possibili, come s'è detto, infinite variazioni. La tecnica della variazione, però, può essere applicata all'intera fiaba, della quale si può immaginare una modulazione, una trasposizione da una tonalità all'altra¹⁷³».

Partendo dall'idea di Propp, secondo il quale ogni funzione può essere variata in tanti modi diversi, Rodari, nel capitolo *Fiabe in chiave obbligata*, inventa una specie di trasposizione nel tempo o nello spazio della storia, per esempio, quella dei *Promessi sposi*. Lo scrittore, infatti, con una classe di scuola media, tenta una trascrizione del romanzo in chiave moderna, ora ambientato nella provincia lombarda durante l'occupazione nazista nel 1944. Nella nuova versione, Lucia continua ad essere un'operaia tessile mentre Renzo fugge in altre zone per sottrarsi al pericolo di essere deportato a lavorare in Germania. La peste è rappresentata dai bombardamenti¹⁷⁴.

Riprendendo Vygotskij¹⁷⁵, Rodari introduce un'altra tecnica, chiamata "fantastica casalinga" che «prende le mosse dal discorso materno¹⁷⁶» e si basa sull'esperienza infantile del mondo quotidiano e sulla relazione tra figli e genitori. Essa appare in diversi

¹⁷¹ Ivi, pp. 71-80.

¹⁷² Ivi, p. 73.

¹⁷³ Ivi, p. 83.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 84-85.

¹⁷⁵ Lev Semënovic Vygotskij, *Pensiero e linguaggio: ricerche psicologiche*, introduzione, traduzione e commento di Luciano Mecacci, Roma, Laterza, 1992.

¹⁷⁶ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, 1973, op. cit., p. 95.

capitoli del libro: *Mangiare e «Giocare a mangiare»¹⁷⁷*, *Storie in tavola*¹⁷⁸, *Viaggio intorno a casa mia*¹⁷⁹... Lo scrittore suggerisce di cercare spunti di storie fantastiche negli oggetti quotidiani, nei giocattoli, nei nomi e nei luoghi familiari interessanti per il bambino: «Il discorso materno è spesso immaginoso, poetico, trasforma in un gioco a due il rituale del bagno, del cambio, della pappa, accompagnando i gesti con continue invenzioni. [...] Un'analisi più ravvicinata del 'discorso materno' mi sembra indispensabile per chi si trovi a dover inventare storie per i piccolissimi, troppo piccoli anche per Pollicino¹⁸⁰».

Si ha quindi una sorta di collegamento tra il gioco materno e la letteratura fantastica. L'indossare delle scarpine sulle mani anziché ai piedi, ad esempio, è un modo per la madre non soltanto per rendere felice il bambino ma anche per estraniarlo. Rodari riprende, per spiegare tale concetto di straniamento, un saggio di Vygotskij: «Lo sviluppo dei processi mentali, ha inizio con un dialogo, fatto di parole e di gesti, tra il bambino e i genitori¹⁸¹». Per usare l'oggetto familiare in un racconto fantastico bisogna dunque estraniare il bambino in qualche modo: ecco perché nella narrativa rodariana il frigorifero diventa l'abitazione di uomini di burro¹⁸², l'ascensore muta in mezzo di trasporto alle stelle¹⁸³, le strade si trasformano in cioccolato¹⁸⁴ o anche in vie liberate dal traffico, adatte per i bambini che giocano a palla¹⁸⁵ e i palazzi diventano di gelato¹⁸⁶. Alcuni giochi sono stati istituzionalizzati dalla tradizione, come quello nel momento della pappa: è molto diffusa l'abitudine di incoraggiare il bambino a prendere un altro cucchiaino di minestra dedicandolo a ciascuno dei suoi parenti. Rodari crede che non sia un'usanza del tutto ragionevole e lo dimostra appunto tramite una filastrocca:

Un po' per la mamma,
un po' per il papà,
un po' per la nonna
che sta a Santhià,

¹⁷⁷ Ivi, pp. 95- 97.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 98-101.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 102-106.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 96- 97.

¹⁸¹ Ivi, pp. 95-97.

¹⁸² Gianni Rodari, *Favole al telefono*, illustrazioni di Francesco Altan, Torino, Einaudi Ragazzi, 1996, p. 27.

¹⁸³ Ivi, pp. 127-130.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 32-33.

¹⁸⁵ Ivi, p. 156.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 14-15.

un po' per la zia
che sta in Francia:
fu così che al bambino
venne il mal di pancia¹⁸⁷.

Nel capitolo intitolato *Immaginazione, creatività, scuola* lo scrittore analizza due parole che sembrano sinonimi: l'immaginazione e la creatività. Secondo Rodari, Vygotskij ha due grandi pregi:

Primo, descrive con chiarezza e semplicità l'immaginazione come modo di operare della mente umana; secondo, riconosce a tutti gli uomini -e non a pochi privilegiati (gli artisti) o a pochi selezionati [...]- una comune attitudine alla creatività, rispetto alla quale le differenze si rivelano per lo più un prodotto di fattori sociali e culturali¹⁸⁸. La funzione creatrice dell'immaginazione appartiene all'uomo comune, allo scienziato, al tecnico; è essenziale alle scoperte scientifiche come alla nascita dell'opera d'arte; è addirittura condizione necessaria della vita quotidiana...¹⁸⁹.

Tuttavia, Rodari ci tiene a precisare che

la presente "Grammatica della fantasia" [...] non è né una teoria dell'immaginazione infantile [...] né una raccolta di ricette, un Artusi delle storie, ma, ritengo, una proposta da mettere accanto a tutte le altre che tendono ad arricchire di stimoli l'ambiente (casa o scuola, non importa) in cui il bambino cresce. La mente è una sola. La sua creatività va coltivata in tutte le direzioni. Le fiabe (ascoltate o inventate) non sono "tutto" quel che serve al bambino. [...] Le fiabe servono alla matematica come la matematica serve alle fiabe. Servono alla poesia, alla musica, all'utopia, all'impegno politico: insomma, all'uomo intero, e non solo al fantastichiere. Servono proprio perché, in apparenza, non servono a niente: come la poesia e la musica, come il teatro o lo sport (se non diventano un affare). Servono all'uomo completo¹⁹⁰.

Attraverso l'immaginazione, il bambino formerà quindi anche il suo pensiero scientifico e matematico, nonostante sembri molto lontano da un ragionamento logico.

Marta Fattori nel libro *Educazione e creatività*¹⁹¹ si sofferma proprio sul tema della creatività, affermando che

¹⁸⁷ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, 1973, op.cit., p. 96.

¹⁸⁸ Lev Semënovic Vygotskij, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Roma, Editori Riuniti, 1973.

¹⁸⁹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, 1973, op. cit., pp. 169-170.

¹⁹⁰ Ivi, p. 170.

¹⁹¹ Marta Fattori, *Educazione e creatività*, Bari, Laterza, 1968.

“Creatività” è sinonimo di “pensiero divergente”, cioè capace di rompere continuamente gli schemi dell'esperienza. È “creativa” una mente sempre al lavoro, sempre a fare domande, a scoprire problemi dove gli altri trovano risposte soddisfacenti, a suo agio nelle situazioni fluide nelle quali gli altri fiutano solo pericoli, capace di giudizi autonomi e indipendenti (anche dal padre, dal professore e dalla società), che rifiuta il codificato, che rimani polizza oggetti e concetti senza lasciarsi inibire dai conformismi¹⁹².

Rodari sceglie la scuola come l'organismo perfetto per applicare queste teorie perché è lì che traspare la centralità degli interessi del bambino e il suo bisogno d'imparare. Lo scrittore infatti espone che:

Il maestro [...] si trasforma in un “animatore”. In un promotore di creatività. Non è più colui che trasmette un sapere bell'e confezionato; [...] un ammaestratore di foche. È un adulto che sta con i ragazzi per esprimere il meglio di se stesso, per sviluppare anche in se stesso gli abiti della creazione, dell'immaginazione, dell'impegno costruttivo in una serie di attività che vanno ormai considerate alla pari [...]. Nessuna gerarchia di materie. E, al fondo, una materia unica: la realtà, affrontata da tutti i punti di vista, a cominciare dalla realtà prima, la comunità scolastica, lo stare insieme, il modo di stare e di lavorare insieme. In una scuola del genere il ragazzo non sta più come “consumatore” di cultura e di valori; ma come un creatore e produttore, di valori e di cultura¹⁹³.

Sicuramente un buon esercizio da proporre al bambino nei primissimi anni di vita è, per esempio, quello di raccontargli o di fargli raccontare delle storie in cui il protagonista è lui stesso, perché «ciò corrisponde e soddisfa il suo egocentrismo¹⁹⁴». In questo modo sarebbe il bambino in prima persona ad affrontare le paure, a conoscere chi è veramente: «In questo tipo di storia la madre ripropone al bambino la sua esperienza e la sua persona come oggetto, lo aiuta a chiarirsi il suo posto tra le cose, ad afferrare le relazioni di cui è al centro. Per conoscersi, bisogna potersi immaginare¹⁹⁵».

Nel capitolo 33, intitolato *Il bambino come protagonista* si legge che

non si tratta, dunque, di incoraggiare nel bambino vuote fantasticherie [...], ma di dargli una mano perché possa immaginarsi e immaginare il proprio destino.

¹⁹² Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, 1973, op. cit., p. 171.

¹⁹³ Ivi, p. 174.

¹⁹⁴ Ivi, p. 116.

¹⁹⁵ Ivi, p. 117.

– Carletto era un calzolaio e faceva le scarpe più belle del mondo. Era un ingegnere e faceva i ponti più lunghi, più alti, più robusti del mondo. A tre anni, a 5 anni, questi non sono “sogni proibiti”: sono indispensabili. Le storie con il bambino come protagonista, per essere più “vere”, debbono assolutamente avere il loro “coté” privato: ci deve entrare quello zio di quel bambino, quella portinaia di quella casa, e non un'altra; i luoghi debbono essere, nei punti chiave, luoghi che il bambino possa riconoscere [...]»¹⁹⁶.

Rodari, nelle pagine della sua opera, ricorda più volte che oggigiorno, purtroppo, il bambino gioca in maniera passiva, utilizzando giocattoli prodotti della grande industria. Tutti i fanciulli sviluppano lo stesso sogno, lo stesso modo di giocare, perché c'è chi ha scelto per loro. L'immaginazione infantile e il gioco stanno diventando elementi oggettivi, sempre meno personali. Per questo motivo Rodari propone come soluzione valida quella di leggere e comporre più fiabe nelle case e nelle scuole, affinché i bambini diventino creatori e non consumatori: «Il giocattolo funziona quando il bambino non è solo il consumatore del giocattolo, ma lo può usare anche per fare altre cose. [...] Io produco dei giocattoli letterari, se i bambini ci giocano sono contento...»¹⁹⁷.

3.5 Favole al telefono

Le *Favole al telefono* sono uno dei capolavori di Gianni Rodari. La raccolta è preceduta da una pagina in corsivo che può essere considerata una sorta di “cornice”. Qui viene spiegato che il ragionier Bianchi -tipico personaggio piccolo borghese attivamente immerso nella vita commerciale del “triangolo industriale” dove abita- ogni sera narra dei racconti al telefono alla sua bambina dai luoghi lontani dove il lavoro lo ha portato:

C'era una volta...

...il ragionier Bianchi, di Varese. Era un rappresentante di commercio e sei giorni su sette girava l'Italia intera, a Est, a Ovest, a Sud, a Nord e in mezzo, vedendo medicinali. La domenica tornava a casa sua, e il lunedì mattina ripartiva. Ma prima che partisse la sua bambina gli diceva: - Mi raccomando, papà: tutte le sere una storia.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 117-118.

¹⁹⁷ Giovanna Barzanò, *I “giocattoli magici” di Rodari: ultima intervista con lo scrittore*, Estratto da *Otto/Novecento*, op. cit., p. 200.

Perché quella bambina non poteva dormire senza una storia, e la mamma, quelle che sapeva, gliele aveva già raccontate tutte anche tre volte. Così ogni sera, dovunque si trovasse, alle nove in punto il ragioniere Bianchi chiamava al telefono Varese e raccontava una storia alla sua bambina. Questo libro contiene appunto le storie del ragioniere Bianchi. Vedrete che sono tutte un po' corte: per forza, il ragioniere pagava il telefono di tasca sua, non poteva mica fare telefonate troppo lunghe. Solo qualche volta, se aveva concluso buoni affari, si permetteva qualche "unità" in più. Mi hanno detto che quando il signor Bianchi chiamava Varese le signorine del centralino sospendevano tutte le telefonate per ascoltare le sue storie. Sfido: alcune sono proprio belline¹⁹⁸.

Rodari confessa in un'intervista che questa cornice è nata perché egli aveva scritto un libro di favole brevi come da richiesta del "Corriere dei Piccoli" che disponeva solo di uno spazio editoriale ridotto. Per lo scrittore questo rappresenta un esercizio molto difficile e uno stimolo interessante, in quanto è per lui più difficile inventare favole brevi rispetto a quelle lunghe. Rodari doveva inoltre trovare un titolo per questo libro:

ho cominciato a mettere giù elenchi di titoli a caso per vedere quale potesse essere quello che mi piaceva. Finché poi, arrivando a Favole al telefono, mi è piaciuto perché c'era l'elemento tradizionale, "le favole" e c'era il segno che le favole rispecchiavano un mondo contemporaneo, non un mondo tradizionale folcloristico. Quindi Favole al telefono era un titolo adatto. C'era la libertà narrativa delle favole, ma c'era anche un tipo di riflessione sul mondo contemporaneo. Allora per giustificare le Favole al telefono ho inventato questo tizio che tutte le sere telefona a casa [...]¹⁹⁹.

Come afferma lo scrittore stesso in un'intervista, in questa raccolta «sono in gioco le cose che io ho descritto nella Grammatica della Fantasia. Favole al telefono è proprio il primo esempio di libro creato con quel tipo di premesse costruttive descritte nella Grammatica della fantasia che del resto non era ancora uscita²⁰⁰».

¹⁹⁸ Gianni Rodari, *Favole al telefono*, illustrazioni di Francesco Altan, op. cit., p. 9.

¹⁹⁹ Giovanna Barzanò, *I "giocattoli magici" di Rodari: ultima intervista con lo scrittore*, Estratto da *Otto/Novecento* - Anno V - N. 2 - Marzo/ Aprile 1981, p. 195.

²⁰⁰ Ivi, p. 194.

3.5.1 *Il palazzo di gelato; Brif, Bruf, Braf; Il cacciatore sfortunato*

Gianni Rodari, in un'intervista, riferisce che *Il palazzo di gelato* è nato dall'accostamento casuale di due parole trovate nel vocabolario: "palazzo" e "gelato"²⁰¹. Si tratta di un palazzo completamente costituito di gelato di vari gusti, col tetto di panna montata che, edificato nella piazza di Bologna per il sollazzo dei cittadini, viene da essi assaltato e consumato. Ma non sono solo i bambini che vanno a Bologna per «dargli una leccatina²⁰²»; anche una «vecchietta, che non riusciva a farsi largo tra la folla, [implora] - una poltrona per una povera vecchia. Chi me la porta? Coi braccioli, se è possibile. Un generoso pompiere corse a prenderle una poltrona di gelato alla crema e pistacchio, e la povera vecchietta, tutta beata, cominciò a leccarla proprio dai braccioli²⁰³». Per quel giorno, per ordine dei dottori, nessun cittadino che contribuisce a mangiare il palazzo di gelato, avrà il mal di pancia!

Nella favola *Brif, bruf, braf* si parla invece di un linguaggio segreto - il brif, bruf, braf, appunto - il quale, incomprensibile ai più, diventa, per l'orecchio più disponibile di chi è avvezzo a calarsi nel mondo infantile, il magico veicolo dell'entusiasmo per la vita dei suoi inventori. Rodari scrive la fiaba dopo essere stato in una scuola in cui i bambini avevano parlato di alfabeti immaginari, di lingue da inventare e segrete. La fiaba fu inizialmente rifiutata dal Direttore del "Corriere dei Piccoli:

- Caro Gianni, questa qui, guarda, mi pare proprio troppo surrealista, io questa volta non la pubblicherei. - E io gliel'ho rimandata dicendo: - Guarda, falla leggere a tua figlia, sentiamo cosa dice. Dopo, se non va bene, non la pubblicheremo. -Dopo pochi giorni il direttore mi ha detto: - L'ho letta a mia figlia e ho visto che rideva: perché, non me l'ha saputo spiegare, ma rideva.- C'è evidentemente un livello di comprensione che non coincide con quello logico-conoscitivo²⁰⁴.

Ne *Il cacciatore sfortunato*, il piccolo Giuseppe è invitato dalla madre a recarsi a caccia per procurare una lepre da cucinare con la polenta al pranzo di nozze della sorella. Il ragazzo parte con un fucile, ma nel corso della caccia, per ben tre volte, le possibili prede

²⁰¹ Ivi, p. 196.

²⁰² Gianni Rodari, *Favole al telefono*, illustrazioni di Francesco Altan, op. cit., pp. 14-15.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Giovanna Barzanò, *I "giocattoli magici" di Rodari: ultima intervista con lo scrittore*, Estratto da *Otto/Novecento*, op. cit., pp. 197-198.

vengono risparmiate dal fucile che, al momento opportuno, anziché sparare il proiettile, emette suoni umani di volta in volta diversi: «Pum!²⁰⁵», «Pam! Pam!²⁰⁶», «Bang!²⁰⁷». Dopo ogni cilecca, le vittime mancate si ripresentano a Giuseppe nelle loro vesti familiari: il fagiano accompagnato dai figli, la lepre in abito nuziale, quasi a ringraziare e ribadire il proprio diritto alla vita. Giuseppe non può quindi portare a termine la sua missione e torna a casa a mani vuote con solo tre grosse arrabbiate: «Chissà come saranno buone, con la polenta!²⁰⁸». L'eroe di questo racconto si può considerare Giuseppe, il bambino cacciatore che va a compiere la missione di conquistare la preda e attorno alle cui si svolge la vicenda. Ma anche gli animali possono essere considerati eroi, perché hanno un compito da svolgere: quello di far sorgere in Giuseppe il doveroso sospetto che la caccia sia un'ingiusta crudeltà e in questo è aiutato dal comportamento del fucile.

Le favole di Gianni Rodari sembrano, se lette in chiave proppiana, avere plurime possibilità di interpretazione: alcuni personaggi, per esempio, appaiono nei panni di eroi ma nel corso della storia si scoprono indossare, grazie a una lettura più approfondita, quelli dell'antagonista. Rodari infatti, in un'intervista, ammette: «Io ho giocato con le funzioni di Propp: sono nascoste, sono sepolte, ma c'è tutto un lavoro anche sulle funzioni²⁰⁹».

3.6 La fortuna di Gianni Rodari nel mondo

A vent'anni dalla sua morte, a Rodari non è stato ancora riconosciuto compiutamente il ruolo che ha avuto e che ha nella cultura e nella scuola italiana. Nonostante abbia ricevuto nel 1970 il Premio Nobel per la Letteratura dell'infanzia, è stato troppo confinato «nell'angolino del poeta e del narratore per bambini²¹⁰». Rodari, infatti, è stato uno degli intellettuali più significativi della Repubblica Italiana; disincantato, lontano dai circoli letterari, «egli appartiene a quel genere di intellettuale

²⁰⁵ Gianni Rodari, *Favole al telefono*, illustrazioni di Francesco Altan, op. cit., pp. 11-13.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Giovanna Barzanò, *I "giocattoli magici" di Rodari: ultima intervista con lo scrittore*, Estratto da *Otto/Novecento*, op. cit., p. 198.

²¹⁰ Mario Di Rienzo, *Gianni Rodari intellettuale geniale*, in Mario Piatti, *Un secchiello e il mare; Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*, op. cit., p. 49.

che si fa sempre più raro nel mondo d'oggi, all'intellettuale, cioè, che fa cultura senza farne mostra²¹¹».

Carla Poesio, una scrittrice fiorentina, in occasione del convegno nel decennale di *Grammatica della fantasia*, ha affermato che

L'interesse per la fortuna di Rodari nel mondo mi venne nel 1970 in seguito ad una esperienza personale. Ero membro della giuria del premio internazionale H. C. Andersen (definito anche “il Nobel della letteratura giovanile”) riuscii a far conferire il premio a Rodari. Avevo già tentato di conseguire questo risultato dall'edizione precedente del premio (1968) ma avevo trovato una grande difficoltà a far apprezzare e valutare il nostro Autore nella giusta luce ai miei colleghi di giuria. Questo non per difficoltà linguistiche ma proprio per mancanza di adesione allo spirito rodariano da parte di molti membri di vari paesi²¹².

Successivamente, la scrittrice si è interrogata sulle ragioni dell'apprezzamento di Rodari fuori dall'Italia. Nella Repubblica Democratica tedesca, per esempio, Fred Rodrian, caporedattore della Kinderbuchverlag²¹³, e scrittore per ragazzi lui stesso, ha comunicato che alla fine del 1980 le vendite delle copie dei libri di Rodari di narrativa e di poesia avevano raggiunto, grazie anche alle traduzioni svolte da validi poeti e narratori tedeschi, il numero di 350.000.

Negli Stati Uniti, Carla Poesio si è imbattuta in una tesi di laurea su Rodari assegnata dal prof. Glauco Cambon, noto critico letterario, docente della Connecticut University e si è messa in contatto con lui e con la moglie, insegnante di lingua italiana nella stessa università, la quale utilizza frequentemente nei suoi corsi le *Favole al telefono*. Il professor Cambon ha informato la Poesio del fatto che ha impiegato sforzi intensissimi per far tradurre in USA la *Grammatica della fantasia*, nonché altri libri per ragazzi di Rodari (che esistono in lingua inglese perché da tempo editi in Gran Bretagna), ma non è ancora riuscito nel suo intento²¹⁴.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Carla Poesio, *La fortuna di Rodari nel mondo. Annotazioni*, in Carmine de Luca, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, convegno nel decennale della *Grammatica della fantasia*, Reggio Emilia, 10-12 novembre 1982. Bergamo, Juvenilia, 1983, pp. 109-114.

²¹³ Nota casa editrice di Berlino.

²¹⁴ Carla Poesio, *La fortuna di Rodari nel mondo. Annotazioni*, in Carmine de Luca, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, convegno nel decennale della *Grammatica della fantasia*, op. cit., p. 112.

Per quanto riguarda la Francia, abbiamo invece una ricchezza di testimonianze che coinvolgono nomi e correnti diverse. Il critico Raoul Dubois, per esempio, in occasione della morte di Gianni Rodari ha sottolineato la “volontà di Rodari di inserire il meraviglioso nel mondo moderno²¹⁵”. O ancora Marc Soriano, nella sua *Guide de Littérature pour la jeunesse*, parla dei libri di Rodari come “opere impegnate, spesso militanti, volte a demistificare gli idoli della società consumistica, ma caratterizzate, nello stesso tempo, da una fantasia e da un'invenzione inestinguibili²¹⁶”.

Carla Poesio ricorda che dopo il conferimento del premio Andersen a Rodari, avvenuto durante la Fiera internazionale del libro per ragazzi a Bologna nel 1970, sono passati sei anni prima che il nostro Autore sia stato tradotto in Francia. È infatti tra il 1976 e il 1979 che La Farandole e Hachette pubblicano cinque dei suoi libri.

Quando Rodari è morto, nel 1980, Lucio Lombardo Radice ha scritto per il settimanale “Rinascita” un pezzo intitolato *Il favoloso Gianni*. Proprio in questo aggettivo “favoloso” è racchiuso tutto il fascino di Rodari scrittore e intellettuale geniale.

Pino Boero, infine, ha riconosciuto in Rodari un grande insegnante: «Se per un poeta del Novecento, Camillo Sbarbaro, i testi di Rimbaud erano stati la «simpamina della sua adolescenza», per me *Grammatica della fantasia* ha costituito un potentissimo tonico capace di allargare il giovanile orizzonte pedagogico e letterario: Rodari, che transitava dai trattati di linguistica ai giochi di parole, mi ha insegnato che le contaminazioni sono la vera ricchezza di ogni percorso educativo²¹⁷».

²¹⁵ Ivi, p. 113.

²¹⁶ Ivi, p. 114.

²¹⁷ Pino Boero, insegnante dell'Università degli Studi di Genova, 1973-2013, *40 anni di Grammatica della fantasia: Gianni Rodari*, op. cit.

Conclusion

L'attenzione che ho posto sull'origine e sull'evoluzione della fiaba letteraria durante la stesura della tesi mi ha consentito di approfondire due temi a me molto cari: la storia dei racconti con cui sono cresciuta e l'importanza della fiaba nell'educazione dei bambini.

La ricerca svolta sulle fiabe, che mi ha portato ad individuare le varie trasformazioni tra le edizioni e da un autore all'altro, mi ha permesso di analizzare le fiabe classiche, da *Cappuccetto Rosso* a *Cenerentola*, dal *Gatto con gli stivali* a *Pollicino*, fino alle fiabe moderne di Gianni Rodari.

Per quanto riguarda l'importanza delle fiabe nella crescita dei bambini, è bello vedere come i piccoli ascoltino con attenzione le storie lette o raccontate dai familiari e come mettano in pratica gli insegnamenti e le indicazioni di vita. L'ascolto delle fiabe stimola la fantasia e la creatività: i miei nipoti raccontano agli amici più piccoli le fiabe che hanno ascoltato e ripropongono il contenuto disegnando e colorando i vari personaggi.

Trovo davvero interessanti le riflessioni di Collodi e Rodari riguardo all'accettazione di morali non avanzate espressamente dagli adulti o dagli autori, in quanto i bambini preferiscono dedurre l'insegnamento dalle azioni e dalle esperienze del protagonista della storia, piuttosto che sentirsele propinare dal grillo parlante di turno!

Vorrei concludere il mio elaborato con una filastrocca di Gianni Rodari che evidenzia come lo stupore e la meraviglia della conoscenza passino attraverso i sensi - in questo caso gli occhi:

Un bambino al mare:
Conosco un bambino così povero
che non ha mai veduto il mare:

a Ferragosto lo vado a prendere,
in treno a Ostia lo voglio portare.

- Ecco, guarda - gli dirò
questo è il mare, pigliane un po'!

Col suo secchiello, fra tanta gente,
potrà rubarne poco o niente:

ma con gli occhi che sbarrerà
il mare intero si prenderà²¹⁸.

Per Rodari la fiaba è il luogo per eccellenza della fantasia e costituisce il primo passo verso l'impegno nella vita reale. Istruire ed educare bambini con le fiabe non li isola dalla realtà ma fornisce loro la possibilità di entrare in essa. La fiaba serve a formare la mentalità dei bambini e tramite l'elemento fantastico che frantuma tutte le regole logiche, permette al fanciullo di percepire il mondo e liberare la sua mentalità da tutti gli obblighi stabiliti dalla logica della vita reale.

La *Grammatica della fantasia* di Rodari è un'opera che tutti dovrebbero leggere per capire che, in fondo, l'immaginazione, i sogni e le belle fiabe non sono una caratteristica dell'infanzia, ma possono regalare un pizzico di felicità nella vita di ognuno.

²¹⁸ Gianni Rodari, *Filastrocche in cielo e in terra*, Torino, Einaudi, 1972, p. 72.

Bibliografia

TESTI PRIMARI

- Basile Giambattista, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 2003.
- Calvino Italo, *Fiabe italiane*, I millenni, Torino, Einaudi, 1956.
- Collodi Carlo, *I racconti delle fate [Libera traduzione dalle fiabe di Charles Perrault]*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2016.
- Collodi Carlo, *I racconti delle fate*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Adelphi, Milano, 1976.
- Collodi Carlo, *Le Avventure di Pinocchio*, Firenze, Giunti Editore, 1999.
- Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, a cura di Roberto Randaccio, prefazione di Mario Vargas Llosa, introduzione di Daniela Marcheschi, Firenze, Giunti-Edizione Nazionale Carlo Collodi («Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini», III), 2012.
- Collodi Carlo, *I traduttori e le traduzioni*, «Lo Scaramuccia», 15 agosto 1854, poi in *Divagazioni critico-umoristiche*, raccolte e ordinate da Giuseppe Rigutini, Firenze, Bemporad, 1892.
- Esopo, *Favole*, introduzione di Antonio La Penna, a cura di Cecilia Benedetti, Milano, Mondadori, 1996.
- Esopo, *Favole*, introduzione di Giorgio Manganelli, traduzione di Elena Ceva Valla, Milano, BUR, 2001.
- Fedro, *Favole*, introduzione, traduzione e note di Fernando Solinas, Milano, Mondadori, 1992.
- Fedro, *Favole [Libro I, 1]*, a cura di Enzo Mandruzzato, testo latino a fronte, Milano, BUR, 2024.
- La Fontaine Jean de, *Favole (libri I-VI e VII-XII)*, a cura di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2017.
- La Fontaine Jean de, *Fables de La Fontaine suivies d'Adonis, poeme*, Parigi, P. Didot l'aîné et de F. Didot 1799.

- La Fontaine Jean de, *Le songe de Vaux*, edizione con illustrazioni, commenti e note di Eleanor Titcomb, Ginevra, Droz, 1967.
- La Fontaine Jean de, *Gli amori di Psiche e Cupido*, Milano, Rizzoli, 1954.
- Grimm Jacob e Wilhelm, *Tutte le fiabe*, prima edizione integrale 1812-1815, a cura di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, 2015.
- Grimm Jacob e Wilhelm, *Tutte le fiabe*, a cura di Brunamaria Dal Lago Veneri, Roma, Newton Compton, 2015.
- Grimm Jacob e Wilhelm, *Principessa pel di topo: e altre 41 fiabe da scoprire*, a cura di Jack Zipes, Roma, Donzelli, 2012.
- Perrault Charles, *Fables*, Paris, Gallimard, 2016
- Perrault Charles, *Fiabe*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Rodari Gianni, *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973.
- Rodari Gianni, *Grammatica della fantasia*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 2013.
- Rodari Gianni, *Libro delle filastrocche*, Torino, Einaudi, 1985.
- Rodari Gianni, *Il romanzo di Cipollino*, Roma, Edizioni di Cultura sociale, 1951; successivamente in Gianni Rodari, *Le avventure di Cipollino*, illustrato da Francesca Ghermandi, Roma, Editori riuniti, 2000.
- Rodari Gianni, *Lettere a Don Julio Einaudi, Hidalgo editorial e ad altri queridos amigos: 1952-1980*, a cura di Stefano Bartezzaghi, Torino, Einaudi, 2005.
- Rodari Gianni, *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, illustrato da Alberto Ruggieri, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- Rodari Gianni, *Filastrocche in cielo e in terra*, Torino, Einaudi, 1994.
- Rodari Gianni, *Filastrocche in cielo e in terra*, Torino, Einaudi, 1972.
- Rodari Gianni, *James Bond litigherà con il lupo cattivo?*, in *Paese sera*, 11 dicembre 1970.
- Rodari Gianni, *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 1971.
- Rodari Gianni, *Favole al telefono*, illustrazioni di Francesco Altan, Torino, Einaudi Ragazzi, 1996.
- Rodari Gianni, *Il libro degli errori*, disegni di Bruno Munari, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2011.
- Rodari Gianni, *Giochi dell'URSS: appunti di viaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

- Rodari Gianni, *Esercizi di fantasia*, a cura di Filippo Nibbi, prefazione di Tullio De Mauro, Roma, Editori riuniti, 1981.
- Rodari Gianni, *La filastrocca di Pinocchio*, illustrazioni di Raul Verdini, Roma, Editori riuniti, 2000.
- Rodari Gianni, *Padre da dieci anni*, “Giornale dei genitori”, 58-59, luglio-agosto 1980.
- Rodari Gianni, *Educazione e passione*, “Giornale dei genitori”, 58-59, luglio-agosto 1980.
- Straparola Giovanni Francesco, *Le piacevoli notti*, volumi 1 e 2, a cura di Giuseppe Rua, Bari, Laterza e figli, 1927.

TESTI SECONDARI

- Antti Amatus Aarne- Stith Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki 1961.
- Ardinghi Giuseppe, *Pinocchio illustrato*, in *Omaggio a Pinocchio*, «Quaderni della Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”», 1, 1967.
- Argilli Marcello, Carmine De Luca, Lucio Del Comò, *Le provocazioni della fantasia: Gianni Rodari scrittore e educatore*, Roma, Editori riuniti, 1993.
- Bacchetti Flavia, *La letteratura per l’infanzia oggi*, Bologna, CLUEB, 2009.
- Bacchetti Flavia, *Nel linguaggio rodariano*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l’infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2002.
- Barzanò Giovanna, *I “giocattoli magici” di Rodari: ultima intervista con lo scrittore*, Estratto da *Otto/Novecento* - Anno V - N. 2 - Marzo/ Aprile 1981.
- Battistel Paolo, *La vera origine delle fiabe. Gli ultimi frammenti di un mondo perduto*, Orbassano, Uno Editori, 2018.
- Benini Luana, *Il giocattolo-fiaba di Rodari ha un piede nella realtà*, in Carmine de Luca, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall’opera di Gianni Rodari*, convegno nel decennale della *Grammatica della fantasia*, Reggio Emilia, 10-12 novembre 1982. Bergamo, Juvenilia, 1983.
- Bertacchini Renato, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961.
- Bettelheim Bruno, *Il mondo incantato*, Firenze, Feltrinelli, 2013.

- Bini Giorgio, *La "fortuna" di Rodari*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2002.
- Bini Giorgio, *Leggere Rodari*, supplemento a "Educazione oggi", gennaio 1981.
- Boero Pino, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma, Editori Laterza, 1995.
- Boero Pino, insegnante dell'Università degli Studi di Genova, *1973-2013, 40 anni di Grammatica della fantasia: Gianni Rodari*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2013.
- Bonanni Veronica, «*I racconti delle fate*». *Collodi traduttore di Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont*, in *Quaderno d'italianistica 2013*, Pisa, ETS, 2013.
- Bonanni Veronica, *La Fabbrica di Pinocchio*, Donzelli editore, 2020.
- Califano Francesca, *Lo specchio fantastico: realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*. Trieste, Einaudi Ragazzi, 1998.
- Cambi Franco, *Collodi, De Amicis, Rodari, Tre immagini dell'infanzia*, Bari, Dedalo, 1985.
- Cambi Franco, *Itinerari nella fiaba: autori, testi, figure*, Pisa, ETS, 1999.
- Cambi Franco, *Rodari pedagoga*, Roma, Editori riuniti, 1990.
- Cambi Franco, *Educare alla creatività: l'appello di Rodari, il modello della "Grammatica" e l'applicazione scolastica*, in *Gianni Rodari, maestro di creatività*, a cura di Gerardo Leo, Napoli, Graus editore, 2000.
- Cambi Franco, *Rodari e i saperi*, in Mario Piatti, *Un secchiello e il mare: Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2001.
- Cambi Franco, *Gianni Rodari e i "classici" della letteratura per l'infanzia*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2002.
- Carbonara Maria Vittoria, *La voce simbolica delle fiabe*, in *Gianni Rodari, maestro di creatività*, a cura di Gerardo Leo, Napoli, Graus editore, 2000.
- Catarsi Enzo, *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2002.
- Chiaroni Tullia, *Ti racconto una fiaba... La narrazione come percorso interculturale*, Roma, Carocci, 2005.

- Dahmash Wasim, *Palestina fiabe*, illustrazioni di Daniele Brolli, Roma, Kufia, Il Manifesto, 1990.
- De Luca Carmine, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, convegno nel decennale della Grammatica della fantasia, Reggio Emilia, 10-12 novembre 1982. Bergamo, Juvenilia, 1983.
- De Mauro Tullio, *1973-2013, 40 anni di Grammatica della fantasia: Gianni Rodari*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2013.
- Detti Ermanno, *Rodari e i fumetti*, in Carmine de Luca, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, convegno nel decennale della Grammatica della fantasia, Reggio Emilia, 10-12 novembre 1982. Bergamo, Juvenilia, 1983.
- Di Rienzo Mario, *Gianni Rodari intellettuale geniale*, in Mario Piatti, *Un secchiello e il mare: Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2001.
- Eco Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Falco Riccardo, *Attualità della "Grammatica" di Rodari*, in *Gianni Rodari, maestro di creatività*, a cura di Gerardo Leo, Napoli, Graus editore, 2000.
- Fattori Marta, *Educazione e creatività*, Bari, Laterza, 1968.
- Fatucci Orietta, *1973-2013, 40 anni di Grammatica della fantasia: Gianni Rodari*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2013.
- Gensini Stefano, *Il cosmo che non tiene. La "fantasia" rodariana fra educazione linguistica e teoria del linguaggio*, in *Leggere Rodari*, supplemento a "Educazione oggi", gennaio 1981.
- Ghilardi Franco, *Il favoloso Gianni*, Nuova Guaraldi, Firenze 1982.
- Gnoli Antonio, *Straparlando*, intervista a Julia Dobrovolskaja, in *La Repubblica*, 18 gennaio 2015.
- Iotti Nilde, *La questione dei fumetti*, in "Rinascita", VIII (1951), n. 12, 1952.
- Jung Carl Gustav, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Tascabili Editori Associati, 1991.
- La Penna Antonio, *La favola antica: Esopo e la sapienza degli schiavi*, a cura di Giovanni Niccoli e Stefano Grazzini, Pisa, Della Porta Editori, 2021.

- Leo Gerardo, *Gianni Rodari, maestro di creatività*, Napoli, Graus editore, 2000.
- Leo Gerardo, *Rodari e la fiaba*, in *Gianni Rodari, maestro di creatività*, a cura di Gerardo Leo, Napoli, Graus editore, 2000.
- Lüthi Max, *La fiaba popolare europea: forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.
- Marcheschi Daniela, *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990.
- Marcheschi Daniela, *Il teatro di Carlo Collodi*, in *Gli amici di casa* di Carlo Collodi, a cura di Daniela Marcheschi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990b.
- Marcheschi Daniela, *La letteratura per l'infanzia*, in *Storia generale della letteratura italiana. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*. Vol. XII, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Federico Motta Editore, 1999.
- Marcheschi Daniela, *Introduzione, Cronologia e Note ai testi*, in Carlo Collodi, *Opere*, Milano, Mondadori, 1995.
- Marini Carlo, *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, in *Gianni Rodari, maestro di creatività*, a cura di Gerardo Leo, Napoli, Graus editore, 2000.
- Marini Carlo, *Gianni Rodari: immaginazione, fantasia e creatività*, in *Gianni Rodari, maestro di creatività*, a cura di Gerardo Leo, Napoli, Graus editore, 2000.
- Marini Carlo, *La figura dell'insegnante nello sviluppo della creatività*, in *Gianni Rodari, maestro di creatività*, a cura di Gerardo Leo, Napoli, Graus editore, 2000.
- Mazzocca Fernando, *Tra Romanticismo e realismo: il Pinocchio «europeo» di Mazzanti e il Pinocchio «toscano» di Chiostrì*, in *Studi collodiani, Atti del I Convegno Internazionale*, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia.
- Meletinskij Eleasar M., *La struttura della fiaba*, prefazione di Antonino Buttitta, Sellerio, Palermo, 1977.
- Moravia Alberto, *Storie della preistoria*, Milano, Bompiani, 2001.
- Nobile Angelo, *Letteratura giovanile. L'infanzia e il suo libro nella civiltà tecnologica*, Brescia, La scuola, 1990.
- Orengo Nico, *Ci racconta una novella? Cinque domande a Gianni Rodari*, in *Libri nuovi*, VII, a cura di Nico Orengo, 1974.
- Paggi Felice, introduzione al *Catalogo della Biblioteca Scolastica*, 1876.

- Paolini Paolo, *Collodi traduttore di Perrault*, in *Studi collodiani, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974*, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976.
- Petrini Enzo, *Avviamento critico alla letteratura giovanile*, Brescia, La Scuola, 1958.
- Petrini Enzo, Marcello Argilli, Carlo Bonardi, *Gianni Rodari*, Giunti Marzocco 1981.
- Petrosino Silvano, *Le fiabe non raccontano favole. Una difesa dell'esperienza*, Milano, Vita&Pensiero, 2023.
- Piatti Mario, *Un secchiello e il mare: Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2001.
- Piatti Mario, *Il sasso dei saperi*, in Mario Piatti, *Un secchiello e il mare: Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2001.
- Pisanty Valentina, *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani, 1993.
- Poesio Carla, *La fortuna di Rodari nel mondo. Annotazioni*, in Carmine de Luca, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, convegno nel decennale della Grammatica della fantasia, Reggio Emilia, 10-12 novembre 1982. Bergamo, Juvenilia, 1983.
- Propp Vladimir Jakovlevič, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2002.
- Propp Vladimir Jakovlevič, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi, 1949.
- Rodari Gianni, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, in *Studi collodiani, Atti del I Convegno internazionale*, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia.
- Rotondo Fernando, *Bianca, Roberto e gli altri. L'eredità di Rodari negli scrittori di oggi*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 2002.
- Russo Antonino, *Gianni Rodari*, Poligrafica Moderna Editrice, Bologna 1976.
- Sacchetti Lina, *Storia della letteratura per la gioventù*, Le Monnier, Firenze, 1968.
- Salomon Roger, *Rodari in Francia*, in Carmine de Luca, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni*

- Rodari*, convegno nel decennale della *Grammatica della fantasia*, Reggio Emilia, 10-12 novembre 1982. Bergamo, Juvenilia, 1983.
- Salviati Carla Ida, *La fiaba*, Sagep, Genova, 1986.
 - Solinas Donghi Beatrice, *La fiaba come racconto*, Padova, Marsilio, 1976.
 - Staccioli Gianfranco, *Nel paese di Fantastica*, in Mario Piatti, *Un secchiello e il mare: Gianni Rodari, i saperi, la nuova scuola*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2001.
 - Tempesti Fernando, Introduzione e commento critico a Carlo Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 2002.
 - Thompson Stith, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
 - Thompson Stith, *The Folktale*, New York, Holt, Rinehart&Winston Inc., traduzione italiana: *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
 - Trilussa, *Le Favole*, Milano, Mondadori, 1930 e Trilussa, *Cento Favole*, Milano, Oscar Mondadori, 1995.
 - Vygotskij Lev Semënovic, *Pensiero e linguaggio: ricerche psicologiche*, introduzione, traduzione e commento di Luciano Mecacci, Roma, Laterza, 1992.
 - Vygotskij Lev Semënovic, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Roma, Editori Riuniti, 1973.
 - Von Franz Marie-Louise, *Sull'origine delle fiabe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2025.
 - Zagni Patrizia, *Rodari*, La Nuova Italia, Firenze 1975.
 - Zanutto Piero, *Pinocchio nel mondo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1990.
 - Zipes Jack, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2012.
 - Zipes Jack, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Milano, Mondadori, 2001.

Indice dei nomi:

Aarne Antti Amatus	8; 9; 12; 13; 93
Basile Giambattista	18; 19; 20; 21; 22; 44; 91
Bettelheim Bruno	25; 93
Boccaccio Giovanni	19;20
Calvino Italo	18; 19; 28; 30; 61; 65; 70; 91
Collodi (Carlo Lorenzini)	3; 5; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 42; 43; 44; 45; 47; 48; 49; 50; 51; 53; 54; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 70; 73; 76; 89; 91; 93; 94; 96; 97; 98
d'Aulnoy Marie-Catherine	31; 32; 33; 34; 37; 45; 46; 50; 94
Doré Gustave	6; 25; 26; 47; 48; 49; 50
Esopo	13; 14; 15; 16; 17; 91; 95
Fedro	13; 14; 15; 16; 17; 91
Grimm (fratelli Jacob e Wilhelm)	24; 25; 28; 29; 30; 70; 92
Jung Carl Gustav	8; 9
La Fontaine Jean de	14; 15; 16; 17; 40; 91; 92
Leprince de Beaumont Jeanne-Marie	31; 32; 34; 46; 56; 94
Mazzanti Enrico	45; 46; 47; 48; 49; 50; 51; 62; 63; 96
Perrault Charles	3; 10; 18;19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 28; 29; 31; 32; 33; 34; 36; 37; 38; 39; 40; 42; 43; 44; 45; 46; 47; 49; 50; 55; 59; 70; 91; 92; 94; 97
Propp Vladimir Jakovlevič	7; 8; 11; 12; 13; 70; 79; 86; 97
Rodari Gianni	4; 5;14; 54; 58; 59; 61; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82;83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98
Straparola Giovanni Francesco	18; 19; 21; 22; 93
Thompson Stith	8; 9; 12; 13; 93; 98
Vygotskij Lev Semënovič	70; 74; 79; 80; 81; 98

Indice dei personaggi:

Barbablù	10; 37; 43; 44; 46; 53; 78
Biancaneve	78
Cagliuso.....	21; 22
Cappuccetto Rosso	3; 10; 24; 25; 38; 39; 40; 46; 47; 48; 51; 53; 55; 56; 77; 78; 89
Cenerentola.....	10; 12; 13; 20; 53; 77; 78; 89
Costantino Fortunato	19
Fata Turchina.....	53; 55; 56; 57; 58
Il Gatto con gli stivali	3; 19; 21; 40; 42; 44; 48; 49; 50; 53; 78
La Bella Addormentata nel Bosco	3; 21; 38; 44
Mangiafuoco.....	37; 54
Pinocchio.....	32; 33; 37; 43; 44; 46; 48; 50; 51; 53; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 63; 65; 70; 71; 78; 91; 93; 94; 96; 97; 98
Pollicino	10; 77; 78; 80; 89
Puccettino	37; 43; 44; 53
Re Porco.....	19
Sole, Luna, Talia.....	21
Zerzolla.....	20