

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

*Raccontare l'irraccontabile dalla fiaba al romanzo**

Telling the Untold from Fairytale to Novel

CLARA ALLASIA

ABSTRACT

Il contributo prende le mosse dalla rimozione del trauma che, presente nelle fiabe popolari, va lentamente esaurendosi nelle fiabe autorali. Con gli ultimi sviluppi del genere fiabesco si arriva, passando al romanzo, ai classici del fantasy in cui, al posto della rimozione del trauma tipica della fiaba, assistiamo a una progressiva affermazione e narrazione dello stesso, con la coscienza che il trauma per eccellenza si identifica ormai con il passaggio dall'adolescenza all'età adulta e con l'accettazione della morte.

The contribution takes as its starting point the removal of trauma, which, present in folk tales, is slowly coming to an end in authorial fairy tales. With the latest developments in the fairy-tale genre, we arrive at the fan-fiction classics in which, instead of the removal of trauma typical of the fairy-tale, we witness a progressive affirmation and narration of the same, with the awareness that the trauma par excellence is now identified with the transition from adolescence to adulthood and with the acceptance of death.

PAROLE CHIAVE: *fiaba, fantasy, rimozione del trauma*

KEYWORDS: *fairytale, fantasy, removal of trauma*

AUTORE

Clara Allasia è professoressa ordinaria di letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca vertono sulla Letteratura per ragazzi (Balocchi di carta, 2021), e sulle molteplici interazioni fra la letteratura e intermedialità. Specifica attenzione ha dedicato negli ultimi anni alla figura di Edoardo Sanguineti dirigendo, fra l'altro, i progetti Sanguineti's Wunderkammer («La testa in tempesta». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, 2017; Un poeta al cinema, curatela con Franco Prono, 2017) e Sanguinetwork: un ritratto del secolo breve («Giardini della zoologia verbale». Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti, 2023). Altro campo di indagine, più lungamente esplorato, è la storia della cultura e della critica letteraria otto-novecentesca (Carteggio Croce-Cian, 2010, Lettere a Procacia, 2010; L'idea concubina. Le tentazioni di un intellettuale fin de siècle, 2012, L'eredità inquieta del "Libro ritrovato" di Rodolfo Renier, 2020).

clara.allasia@unito.it

«E vissero tutti felici e contenti»: la rimozione del trauma

Pur nella sua estrema attenzione a «non perdere mai di vista le possibilità divergenti e convergenti della creatività umana»¹ possiamo ravvisare una costante in molta letteratura per l'infanzia. Tale presenza si mantiene anche nel fluido passaggio da un genere all'altro, come notoriamente avviene in questo ambito. La costante consiste nella condizione traumatica in cui il protagonista di molte narrazioni viene a trovarsi, una condizione che può essere fisica o psichica e talvolta di entrambe le nature. L'elemento variabile è invece rappresentato dalla modalità in cui il trauma viene rimosso (nella fiaba di origine popolare), subito (nella fiaba di origine autorale) ed elaborato (nella narrativa più recente destinata agli *young adults*, naturalmente escludendo dalla nostra analisi autori fondamentali ma non coerenti con il percorso intrapreso come Stephen King o Kevin Brooks). Questa dinamica è tanto evidente da diventare, lo vedremo, addirittura argomento di narrazione, pienamente e integralmente comprensibile anche a un lettore non specializzato.

Partiamo dalla fiaba di origine popolare e per essere più specifici soffermiamoci sulla filiera che va dalle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola fino alle *Fiabe italiane* di Italo Calvino, passando per il *Cunto de li cunti* di Giovanbattista Basile e *Le fiabe del focolare* dei fratelli Grimm: sono tutte fiabe tradizionali, opportunamente rielaborate da mano autorale ma non reinventate completamente come nel caso di Hans Christian Andersen, di cui ci occuperemo più avanti. In questi casi la presenza del trauma è talmente intrinseca da non venire neppure messa in opportuna evidenza dagli illustratori che, di volta in volta, si sono occupati di ricreare sulla pagina il mondo narrato.

In effetti mutilazioni, stupri, violenze domestiche più o meno esplicite, segregazioni in condizioni disumane raramente attirano l'attenzione degli illustratori: guardiamo a un testo che ha goduto di particolare fortuna iconografica non solo in Italia e, più recentemente, di alcuni interessanti esiti cinematografici come *Il Cunto de li cunti* di Basile. Ora, se, fin dalle prime anonime illustrazioni, non si esita a mettere

* Il presente intervento riproduce la relazione da me letta al convegno al Romanistentag di Lipsia 2023 e costituirà il primo capitolo del saggio *Raccontare l'irraccontabile. La narrazione del trauma nella letteratura per l'infanzia*, di prossima pubblicazione.

¹ S. BARSOTTI, L. CANTATORE, *Introduzione a Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, a cura di S. Barsotti e L. Cantatore, Carocci, Roma 2019, p. 15.

in luce le interferenze inferiche (penso a quanto ha fatto notare Michele Rak a proposito della *Gatta Cenerentola*,² **fig. 1**), i registri che vengono poi più facilmente affrontati sono quello comico (George Cruikshank,³ **fig. 2**) e quello esotico e favoloso (Warwick Goble,⁴ **fig. 3**). Solo Franz von Bayros,⁵ pur nell'evidente intento erotico che esprime nelle dieci tavole dell'edizione da lui illustrata, pare mostrarsi conscio, sia pure in modo indiretto, del trauma subito dai per-

Figura 2



sonaggi. Si guardi, ad esempio, alla tavola relativa a *Peruonto*, che coglie il momento in cui Vastolla, Peruonto (qui assente) e il loro figlio vengono condannati a morte e abbandonati in mare: la nudità di Vastolla e la violenza di tutta la scena alludono allo stupro magico che l'ha resa madre (**fig. 4**). Anche l'illustrazione della *Vecchia scorticata* (I, 10) riflette, nella nudità della donna anziana ma ormai in piena metamorfosi, il trauma della vecchiaia (**fig. 5**), vissuto in modo diverso dal re di Roccaforte e dall'anonima vecchia che, come ha ampiamente dimostrato Pasquale Guaragnella, «vetula quasi strix», è estranea al complesso gioco erotico del re, spinto a «una perversione che quasi sconfinava in una forma oscura di masochismo».⁶



Figura 1

Figura 3



² M. RAK, *Cenerentola. Una ragazza molto cattiva*, in Id., *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia della fiaba barocca*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 1-10.

³ G. BASILE, *The Pantamerone or the Story of Stories fun for little ones*, translated from Neapolitan by John Edward Taylor, with illustrations by George Cruikshank, David Bogue, London 1848.

⁴ *Stories from the Pentamerone*, selected and edited by Edward Fairbrother Strange, illustrated by Warwick Goble, translation by John Edward Taylor, Macmillan & Co., London 1911.

⁵ G. BASILE, *Das Märchen aller Märchen oder Das Pentameron*, Unter Zugrundelegung der Übersetzung von F. Liebrecht neu bearbeitet von H. Floerke, mit 10 Bildbeilagen von F. von Bayros, Georg Müller, München-Leipzig 1909.

⁶ P. GUARAGNELLA, *Vecchiezza, riso e metamorfosi (La fiaba de La vecchia scortecata)*, in Id., *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Schena, Fasano 1990, pp. 350, 361.

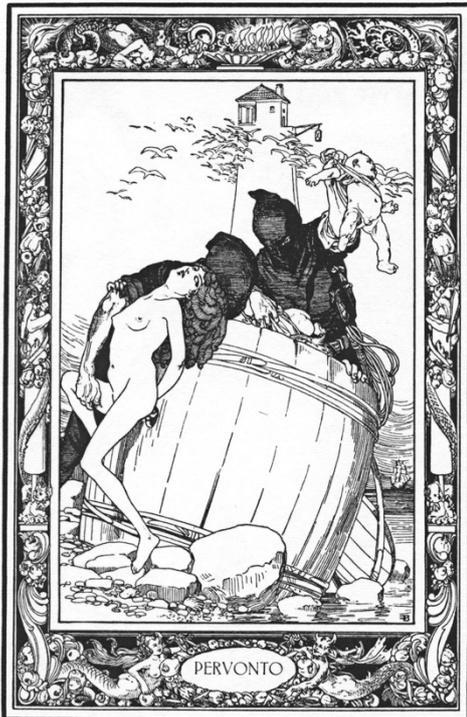


Figura 4

Eppure la presenza del trauma e la sua rimozione sono un fenomeno evidente e macroscopico che solo in parte prende linfa dalla tradizione agiografica. Si guardi alla tipologia della *Fanciulla perseguitata*, analizzata da Veselovskij e Avalle,⁷ che va dalla basiliana *La Penta mano mozza* (III, 2) e arriva alla calviniana *Uliva*⁸ passando per l'anomala *Fanciulla senza mani* dei Grimm⁹ e guarda sia al trauma del rischiato ince-



Figura 5

sto sia alla mutilazione delle mani per concludersi, dopo tante peripezie, con «non si può dire l'allegrezza che se ne fece».¹⁰ Altro caso, non riconducibile, è, ad esempio, quello di *Zezolla* in *La pulce* (I, 5), che, dopo essere stata sacrificata dal padre in un mostruoso gioco d'azzardo, viene liberata dall'orco a cui è andata in moglie e «dopo pochi giorni [...] trovò un bel marito».¹¹

La rimozione del trauma – che in genere avviene attraverso guarigioni taumaturgiche e altrettanto miracolose e non descritte amnesie e arriva a ripristinare con una sorta di automatismo le condizioni di partenza – è fenomeno complesso, per la lettura del quale sono state suggerite numerose interpretazioni. Il lieto fine, inatteso e improbabile, ci conferma anche la natura fiabesca, lo ha dimostrato Picone,¹² di una novella celeberrima come la X, 10 del *Decameron*: «e egli appresso [...] con Griselda, onorandola sempre quanto più potea, lungamente e consolato visse».

⁷ A.N. VESELOVSKIJ, *La favola della fanciulla perseguitata*, in *La fanciulla perseguitata*, a cura di d'A.S. Avalle, Bompiani, Milano 1977, pp. 35-101.

⁸ *Fiabe italiane*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1956, pp. 351-359.

⁹ J. e W. GRIMM, *Fiabe del focolare*, pref. di G. Cocchiara, trad. di C. Bovero, Einaudi, Torino 1951, pp. 114-118.

¹⁰ G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, a cura di C. Stromboli, Salerno Editrice, Roma 2013, p. 501.

¹¹ Ivi, p. 121.

¹² M. PICONE, *La cornice novellistica dal 'Decameron' al 'Pentamerone'*, *Giovanni Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, a cura di M. Picone e A. Messerli, Longo, Ravenna 2004, pp. 118-120.

Ma se, come è noto, il mondo della fiaba non rispetta l'equivalenza fra rettitudine morale e ottenimento di una ricompensa (si pensi proprio a Peruonto, I, 3, definito «sciaurato da coppella», cioè sopraffino, o alla Cenerentola assassina (I, 6) di Basile, ben presto scomparsa dalla tradizione) ci sono tuttavia regole che difficilmente possono essere disattese e la rimozione del trauma si attenua e scompare solo quando, nel passaggio alla vita reale, si impara che il trauma rimosso crea danni peggiori: si fronteggia, si supera o se ne resta schiacciati, come i vari personaggi che, usciti dal *Cunto* di Basile, sono approdati al cinema o alle riscritture moderne.



Figura 7

(fig. 8) e quello ormai consumato dal re in *Sole, Luna e Talia* (fig. 9), versione assai più cruda della *Bella addormentata* che esplicita fin dal titolo le conseguenze della violenza su Talia nominandone i due figli gemelli, mentre per Peruonto, stupratore inconsapevole, l'artista riprende espressamente l'illustrazione di Cruikshank (fig. 10). Più complessa la lettura che ancora Mariella Carbone offre della *Storia di Zoza*, il *cunto* cornice, interpretandola come un'inquietante vicenda di doppio e di viaggio nel proprio lato negato e oscuro (fig. 11).

La funzione della rimozione del trauma nella fiaba popolare ha, nel corso del tempo, suscitato numerose e complesse spiegazioni,¹⁵ a partire dalla più rassicurante di Bruno Bettelheim:



Figura 6

Le illustrazioni si adeguano a questo cambio radicale restituendo la vecchiaia disperata e sordida e la sua paura nel grottesco amplesso illustrato da Mariella Carbone¹³ (fig. 6), il marionettesco panorama ideato da Antonello Silverini per la riscrittura della *Pulce* di Antonella Ossorio¹⁴ (fig. 7), l'ambiente volutamente disneyano, utile a nascondere sotto l'aspetto patinato l'orrore, che caratterizza le illustrazioni di Chris Beatrice. Di quest'ultimo si osservi un'allusione allo stupro coniugale di Porziella in *La Pulce*

Figura 8



¹³ <https://www.mariellacarbhone.it/disegni-e-illustrazioni/>

¹⁴ A. OSSORIO, *La Pulce*, illustrazioni di A. Silverini, Falco Editore, Cosenza 2007.

¹⁵ Donato Pirovano, introducendo *Le piacevoli notti* da lui curate, arriva a ipotizzare una sorta di frammentazione del tempo della fiaba in attimi consecutivi, che sancisce l'impossibilità dei personaggi di uscire dal percorso a tappe loro assegnato e quindi ripristina con una sorta di automatismo: «più che di una durata



Figura 9

Queste storie dicono che, nonostante le cattive conseguenze dei cattivi desideri, con la buona volontà e con molto impegno le cose possono essere rimesse a posto. Ci sono altre fiabe che si spingono molto oltre che dicono al bambino di non temere di avere desideri del genere perché anche se ci sono conseguenze momentanee, nulla cambia in modo permanente, quando il desiderio si è estinto, tutto torna ad essere com'era prima del suo manifestarsi.¹⁶

Da un altro punto di vista o, forse meglio, con altre parole, la fiaba permette all'infanzia di entrare in contatto con realtà che non sarebbero (state) narrabili e la protegge dal loro or-

rore garantendo che si tratta di situazioni comunque reversibili e prive di conseguenze. Qualche crepa si intuisce anche in motivi tradizionali riscritti da più autori, come *I dodici fratelli*, *I sette corvi*, *I sei cigni* (dei Grimm),¹⁷ che diventa in Calvino *Muta per sette anni*,¹⁸ dopo aver acqui-

sito, nella versione di Andersen, *I cigni selvatici*,¹⁹ l'elemento doloroso della fibra di ortica, materiale con cui devono essere tessute le tuniche. Nei *Sei cigni*

dei Grimm e ne *I cigni selvatici* di Andersen l'ala mostruosa che deturperà il minore dei fratelli, per il quale non è stato possibile completare la metamorfosi, può essere letta come una spia dell'impossibilità della rimozione totale del trauma, elemento che avvicina, in un'ottica diversa da quella discussa da Propp e Levi Strauss, la fiaba popolare al mito.



Figura 10



Figura 10bis

lineare, la fiaba vive di attimi, perché anche l'azione decisiva si compie nell'attimo, attimi che sono certamente in successione, ma che contano soprattutto nella loro individualità», D. PIROVANO, *Introduzione a G.F. STRAPAROLA, Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Salerno Editrice, Roma 2000, p. XXIII.

¹⁶ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* (1975), Feltrinelli, Milano 2016, p. 72.

¹⁷ J. e W. GRIMM, *Fiabe del focolare* cit. pp. 37-40, 97-98, 172-175.

¹⁸ *Le fiabe italiane* cit. pp. 121-125.

¹⁹ H.C. ANDERSEN, *Fiabe*, scelte e presentate di G. Rodari, Einaudi, Torino 1970, pp. 44-57.

Gli eterni Grimm e il «datato» Andersen: la scrittura come terapia

Con le fiabe autorali la rimozione del trauma va lentamente regredendo, fino ad arrivare, in alcuni casi quali il *Nano giallo* di Madame d'Aulnoy²⁰ a proporsi come una sorta di leggenda eziologica.

Andersen e i Grimm rappresentano, in questo senso, due snodi fondamentali: interrogandosi sulla natura delle *Fiabe popolari come materia prima*, il paragrafo 15 della *Grammatica della fantasia* (1973), Gianni Rodari individuava in «Grimm, Andersen, Collodi» i «grandi liberatori della letteratura infantile dai compiti edificanti che le avevano assegnati le sue origini, legate alla nascita della scuola popolare». ²¹ Più nel dettaglio, introducendo un'antologia delle fiabe dello scrittore danese da lui curata nel 1970 per Einaudi, aveva sostenuto che i «crudeli Grimm» (la definizione è di Italo Calvino nell'introduzione alle *Fiabe italiane*), ²² potevano continuare a proporre una fiaba senza tempo perché le loro fiabe «scendono, o salgono, dalla più lontana preistoria, diciamo all'ingrosso indoeuropea». ²³ Questa affermazione non viene comunque messa in dubbio da alcune riflessioni recenti, come quella della scrittrice Kate Forsyth che nel romanzo *The Wild Girl*, sottovalutando la tradizione legata alla *Fanciulla perseguitata* in cui la fiaba si inserisce con tutta evidenza, attribuisce l'incesto presente in *Dognipelo*—raccontata dalla giovane Dortchen Wild che diventerà moglie di Wilhelm Grimm—alle presunte violenze subite dal padre farmacista. Anche il fatto che, ormai è notizia acquisita, le fonti a cui i Grimm attingevano le loro fiabe non fossero «pastori, pescatori, minatori» o «anziani, donne e bambini, che conservano i racconti freschi nella loro memoria» ma per lo più giovani uomini e donne nell'ambito di serate conviviali nell'appartamento di Markstrasse e «le trascrizioni venissero fatte in un secondo momento»²⁴ modifica poco la visione complessiva, mentre



Figura 11

²⁰ CH. PERRAULT, *I racconti di Mamma l'Oca* e M.ME D'AULNOY, *Le fate alla moda*, intr. di I. Calvino, trad. di E. Giolitti e D. Valeri, Einaudi, Torino 1957, pp. 65-84.

²¹ G. RODARI, *Le fiabe popolari come materia prima*, in *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (1973), Edizione speciale arricchita di contributi inediti, Einaudi, Torino 2013, p. 69.

²² I. CALVINO, *Introduzione*, in *Le fiabe italiane* cit. p. XLIII.

²³ G. RODARI, *Presentazione* a H.C. ANDERSEN, *Fiabe* cit. p. XII.

²⁴ N. JUBBER, *I raccontastorie. Un viaggio nella storia segreta delle fiabe e dei loro autori*, trad. di A. Asioli, Bompiani, Milano 2023, p. 196.

è più interessante osservare come queste forme semplici venissero arricchite, a seconda del narratore o della narratrice, da particolari che le rendevano più personali.²⁵

L'esito narrativo di questa constatazione si trova in un recente racconto di Michele Mari, *Il patrimonio del popolo tedesco*, raccolto nel volume *Fantasmagonia*, che immagina, oltre ai più noti Grimm e al terzo fratello Ludwig che qui non è un noto pittore come nella realtà, ma una creatura malata che Jacob e Wilhelm considerano il vero creatore delle fiabe, un quarto, Gunther, dall'aspetto mostruoso e vero depositario dell'essenza fiabesca che anima il lavoro dei Grimm:

Nel tenebroso stambugio l'aria è così densa e pesante che la fiammella della candela guizza sul punto di spegnersi. Ma l'uomo non ha bisogno di luce per sapere dove si acquatta suo fratello: gli basta rivolgersi là dove s'ode un tintinnio di catena.

«Salve, Gunther», gli dice.

«Ggh...»

«Sei pronto?»

«Ngheuhgh...»

«Bene, affabula, mostro».

E il mostro affabulò.²⁶

Proseguendo nel suo ragionamento Rodari osservava che le fiabe «di Andersen nascono nella storia e nella letteratura direttamente, quasi tutte, senza aver prima attraversato millenni e frontiere per incarnarsi nella lingua danese» cioè «Andersen raccontò, a sua volta, qualcuna delle fiabe ascoltate da bambino, nella libera traduzione della sua memoria: ma il "corpus magnum" delle sue fiabe se lo è tirato fuori, pagina per pagina, dalla sua fantasia e dalla sua vita».²⁷ Quando dunque Rodari definisce le fiabe del danese «straordinariamente *datate*»²⁸ fornisce a questo aggettivo un'accezione duplice: da un lato negativa come emerge dal brano sotto riportato, dal quale si evince che Rodari pensa all'educazione alla miseria, fenomeno capace di offrire alla borghesia in ascesa l'illusione di una pratica della beneficenza assoluta

²⁵ È interessante quanto osserva Nicholas Jubber in merito alla scarsa rilevanza del lavoro domestico femminile nelle fiabe attribuibili a Marie Hassenpflug e all'estrema importanza presente invece in quelle attribuite a Dortchen Wild (Ivi, pp. 208-209).

²⁶ M. MARI, *Il patrimonio del popolo tedesco*, in ID., *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2012, p. 19. Si potrebbe essere tentati di identificare Gunther con Ferdinand Grimm, il quinto fratello, omosessuale e anticonformista, raccoglitore in proprio di fiabe e leggende (si legga, in italiano, il recentissimo *La montagna dei gatti. Fiabe e leggende del terzo fratello Grimm*, L'orma editore, Roma 2023) che, in coerenza con quanto fatto dai fratelli maggiori, non sembra aver trasmesso alle narrazioni trascritte traccia della sua non facile esistenza.

²⁷ G. RODARI, *Presentazione* cit. pp. XII, XI.

²⁸ Ivi, p. XII.

e illusione dura a morire se, molti anni dopo, non ne era ancora immune neppure il giornale da lui brevemente diretto, quel «Pioniere» che avrebbe ospitato *Piccoli vagabondi*,²⁹ il suo unico romanzo verista.

A bambini ben protetti, nelle tranquille case di Copenaghen, raccolti, tra buone cose da mangiare e bei giocattoli, intorno all'albero di Natale, egli può raccontare la storia della piccola fiammiferaia che muore di freddo la notte di Capodanno. Ma subito li tranquillizza: la bambina è morta felice, i cerini accesi, uno per uno per scaldare le sue mani le hanno dato visioni straordinarie, la sua nonna l'ha chiamata in Cielo. Il bambino che ascolta la fiaba s'intenerisce, si distrae dietro le belle visioni, versa una lacrima e si sente buono. La divisione del lavoro tra il figlio del buon borghese, commerciante o industriale, e la bambina povera, incaricata con la sua morte di destare in lui buoni sentimenti, è perfetta.³⁰

Per un altro verso, tuttavia, Rodari è disposto a riconoscere che Andersen è «il primo creatore della fiaba contemporanea: quella in cui temi e figure del passato escono dal loro limbo, ormai senza tempo, per agire nel purgatorio, o nell'inferno, del presente»,³¹ cioè gli riconosce la capacità di “dare una data” alla fiaba e quindi di rendersi in grado di utilizzarla per figurare i propri traumi. Secondo Rodari è lo stesso autore a permetterci, di volta in volta, di identificarli poiché «Andersen non è stato avaro di indicazioni sui segreti personali impastati nelle sue fiabe» e, ad esempio, «nell'amore struggente della *Sirenetta* per il principe vibra l'amore infelice del poeta per Luise Collins». ³² Si tratta di un argomento sufficiente a spiegare l'impossibilità di prevedere, per quella fiaba, un *happy end*, il che induceva Bettelheim, meno conciliante di Rodari, a negarle, insieme alla *Piccola fiammiferaia*, lo *status* di fiaba perché, entrambe, «non trasmettono il sentimento consolatorio che caratterizza il finale delle fiabe»,³³ con buona pace di tutte le versioni cinematografiche, compresa la recente, sontuosa e multietnica *Sirenetta* disneyana di Rob Marshall.³⁴ D'altro canto Rodari e Bettelheim concordavano guardando al travolgente successo della Disney come a un grave elemento di «stravolgimento pedagogico»,³⁵ che rende le fiabe «uno spettacolo privo di significato». ³⁶

²⁹ Per qualche considerazione su *Piccoli vagabondi* e sul passaggio da questo romanzo alla *Coperta del soldato* di *Favole al telefono*, si veda C. ALLASIA, *Balocchi di carta. Percorsi di letteratura per l'infanzia*, Interlinea, Novara 2021, pp. 153-159.

³⁰ Ivi, p. XIII.

³¹ G. RODARI, *Le fiabe popolari come materia prima* cit. p. 69.

³² ID., *Presentazione* cit. p. XV.

³³ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato* cit. p. 40.

³⁴ Prodotto dalla Walt Disney Pictures nel 2023 e diretto da Rob Marshall, è il remake live action dell'omonimo film d'animazione Disney del 1989 diretto da Ron Clements e John Musker.

³⁵ G. RODARI, *Le fiabe popolari come materia prima* cit. p. 68.

³⁶ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato* cit. p. 28.

Forse avrebbero giudicato diversamente la trascrizione filmica, offerta da Matteo Garrone nel *Racconto dei racconti*³⁷ di tre fiabe popolari della prima giornata: *La pulce* (I, 5), *La cerva fatata* (I, 9), *La vecchia scorticata* (I, 10), in cui si assiste a una totale cancellazione della rimozione. Porziella (Viola nel film) della *Pulce*, ad esempio, si libera da sola dall'orco e, ben lontana dall'accasarsi nuovamente con «no bello marito», sale al trono da sola, dopo che il padre, devastato dal rimorso, ha abdicato. Inoltre, proprio durante la sua incoronazione, la protagonista della *Vecchia scorticata* scoprirà che non le è possibile conservare la miracolosa giovinezza e poco prima la regina della *Cerva fatata* aveva pagato in solitudine e con la vita il proprio parossistico amore filiale. Sola concessione alla rimozione del trauma sembra essere la ricomparsa, nella cornice magica di Castel del Monte, di uno dei circensi che era stato trucidato dall'orco nel tentativo di salvare Viola.

Discorso simile per *La gatta Cenerentola* (I, 6), lontana ispirazione dell'omonimo lungometraggio animato del 2017, di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone in cui scompare la colpa omicida e senza conseguenze della protagonista di Basile, mentre la fata è sostituita da una nave futuristica ormeggiata al porto di Napoli e la protagonista Mia, proprio in seguito al trauma della morte del padre, è afflitta da mutismo selettivo.

La fiaba diventa romanzo: convivenza col trauma

Le fiabe senza lieto fine di Andersen insegnano qualcosa di fondamentale a coloro che verranno dopo di lui, ed è ancora Rodari a osservarlo: «tra la realtà e la fantasia non corre mai un solo filo, e meno che mai una freccia a senso unico, bensì una ragnatela fitta e ambigua, che il ragno scrittore solo in parte governa».³⁸ È possibile, insomma, convivere con i propri traumi personali, sostituirli a quelli narrati nelle fiabe popolari perché latenti nella coscienza collettiva, e riversarli nella scrittura destinata all'infanzia. È quanto di lì a poco avrebbe fatto, con alcuni importanti distinguo, Lewis Carroll regalandoci, con cambio di genere uno, anzi due romanzi dedicati ad *Alice* (1865 e 1871).

Dalla fiaba, forma semplice di jollesiana memoria, siamo approdati al romanzo, genere che ha in comune, con il fenomeno che stiamo analizzando, la capacità di co-

³⁷ *Il Racconto dei racconti – Tale of tales*, diretto da Matteo Garrone, (Italia, Regno Unito, Francia), 2015.

³⁸ G. RODARI, *Presentazione* cit. p. xv.

stituirsi come soggetto al centro della propria narrazione perché il romanzo, lo ricorda Milena Bernardi, «indaga e scopercchia, mette a nudo parti del discorso taciuto che sottostà a ogni esperienza di vita».³⁹

Nell'impossibilità di rievocare qui l'immensa bibliografia riguardante Lewis Carroll mi affido a un esito narrativo, ancora di Mari, quel *Balzubiente*⁴⁰ che si muove sul filo sottilissimo della devianza e del trauma, e più ancora al saggio intitolato *Carroll* e contenuto nei *Demoni e la pasta sfoglia*, dove l'autore avvicina la figura di Carroll a quella di Alan Turing «padre dell'intelligenza artificiale [che] si suicidò nel 1954 mangiando una mela rossa in cui aveva iniettato del cianuro» e osserva come «un suicidio così didascalicamente fiabesco ha una fortissima valenza regressivo-infantile, oltre a implicare una polemica dichiarazione di innocenza».⁴¹

La presenza multimediale di *Alice*, dalle trasposizioni alle citazioni e dal cinema al *gaming* e ai video, rappresenta un continente immane e, per non perdere il filo del nostro ragionamento, possiamo solo osservare che il *patronus* di Luna Lovegood, il personaggio più fiabesco della saga di Harry Potter, è una lepre.

Col terzo nome evocato da Rodari, quello di Carlo Collodi, il genere fiabesco scivola, anche a livello italiano, lentamente verso il *fantasy*, ben prima di arrivare a *Peter Pan: le Avventure di Pinocchio* iniziarono la loro epopea sulle pagine del «Giornale per i bambini» nel 1881 e divennero volume nel 1883. E se possiamo condividere l'opinione di Rodari quando afferma che «Collodi è andato più in là nell'attribuire al bambino – al bambino com'è, non come lo vorrebbero il suo maestro o il suo parroco, un ruolo di protagonista» non possiamo concordare pienamente con lui quando vede nella «sua Bambina (poi Fata) dai Capelli Turchini [...] solo una parente lontana delle fate descritte dalla tradizione» e, soprattutto, nell'«Omino di Burro [...] un'allegria caricatura del Mago».⁴² Queste righe sono del 1973: nel 1977 Giorgio Manganelli, in *Pinocchio: un libro parallelo*, avrebbe dimostrato non solo la complessa molteplicità della Bambina dai capelli turchini, ma anche come il ripugnante Omino di Burro, «l'amico negativo che ci appare al fianco nei momenti decisivi, il compagno della disperazione socializzata» fosse il principale e sinistro fornitore di ciuchini,

³⁹ M. BERNARDI, *La libertà del romanzo: letteratura per l'infanzia e inquietudine del raccontare*, in *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo* cit. p. 305.

⁴⁰ M. MARI, *Il balzubiente*, in Id., *Fantasmagonia* cit. pp. 75-79.

⁴¹ Id., *Carroll*, in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 605.

⁴² G. RODARI, *Le fiabe popolari come materia prima*, cit. p. 69. Pino Boero cita un non clemente giudizio di Franco Cambi (*Rodari pedagoga*, Roma, Editori riuniti, 1990, p. 79): «a Rodari sfuggono, di Collodi, molte cose: la sottile fantasia metaculturale, la radicale ambiguità del messaggio, gli aspetti di critica istituzionale anarchica [...] la componente utopica [...] la complessa struttura semantica», che tuttavia non impedisce, a suo avviso di cogliere elementi importanti per ribadire l'attualità e anche la polisemicità del personaggio (P. BOERO, *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, Edizione aggiornata, Einaudi, Torino 2020, pp. 184-185).

forza lavoro del paese delle Api industriose del quale, dice Manganelli «abbiamo visto quanto di menzogna vi fosse in quel nome che copriva un paese di ladri, carabinieri, mastini e mostri verdi». ⁴³ Quanto a Mangiafuoco, poi, Manganelli parla esplicitamente di Geppetto e Mangiafuoco come due demiurghi, che si fronteggiano e si compensano, strappando questo «personaggio insanabilmente duplice» ⁴⁴ a una tradizione che lo vede interamente negativo e che approda fino alle strofe di Edoardo Bennato. ⁴⁵

Con Manganelli *Le avventure di Pinocchio* riacquistano il posto che meritano in quella strada che stiamo cercando di tracciare e si rivelano, una volta per tutte, un libro mortifero e denso di angoscia in cui l'autore, lo ha scritto Daniela Marcheschi, «può dare liberamente sfogo alla fantasia, ma anche alle proprie zone d'ombra» ⁴⁶ e contaminare la satira di gusto sterniano con i moduli da forma semplice di cui ha imparato ogni segreto come traduttore di *féerie*. È un modello che avrà molta fortuna in futuro perché amplifica la valenza simbolica della narrazione.

Coerentemente il racconto *Josef K.* di Mari non solo colloca il suo fulcro attorno alle parole della vecchia mendicante che ha accompagnato il protagonista, un ragazzo “legnoso” alla ricerca del padre perduto, fino a visitare la bottega da falegname in cui è nato («perché mastro Geppetto ti ha dato la legnosità, ma Carlo Lorenzini, in arte Carlo Collodi, lui ti ha dato l'angoscia»), ⁴⁷ ma le contamina con la *Lettera al padre* di Kafka e non nel nome del congegno vivente spesso avvicinato a Pinocchio, quell'Odradeck che costituisce il cruccio del *Padre di famiglia*.

Rodari preferisce ignorare, programmaticamente, l'aspetto oscuro e mortifero delle *Avventure* e anche nella sua celebre *Filastrocca di Pinocchio* sceglie di non affrontare la questione del destino della marionetta, che pure non scompare per effetto di una metamorfosi. Nella versione pubblicata sulla rivista «Pioniere» con le illustrazioni di Raoul Verdini (19 settembre 1954-17 aprile 1955) un cartiglio suggeriva, di fronte alla marionetta grande quanto un bambino, che «il vecchio burattino di legno ricorderà per sempre a Pinocchio le mille avventure che hanno fatto di lui un vero uomo» (fig. 12), mentre

Figura 12



⁴³ G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo* (1977), Adelphi, Milano 2002, pp. 162, 158.

⁴⁴ Ivi, p. 67.

⁴⁵ Il riferimento è all'album *Burattino senza fili*, pubblicato nel 1977 dalla Ricordi. La seconda traccia si intitola *Mangiafuoco*, dove il personaggio viene descritto come un burattinaio politico, avido e violento.

⁴⁶ D. MARCHESCHI, *Introduzione*, in C. COLLODI, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 1995, p. LIV.

⁴⁷ M. MARI, *Josef K.*, in ID., *Fantasmagonia* cit. pp. 30-34.



Figura 13

pare nel finale, e anche la recentissima trasposizione di Guillermo del Toro,⁴⁹ che introduce pesantemente l'elemento religioso (e politico) in un contesto evidentemente forzato, evita di affrontare la questione della metamorfosi.

Eppure si tratta di una questione fondamentale e per comprenderlo basta leggere quanto Epifanio Ajello scrive, alla voce *cadavere*, nel suo recentissimo *Abbecedario di Pinocchio*:

Cadavere [...]

E il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto? — Eccolo là! — rispose Geppetto; e gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto. XXXVI

Alla fine, lo si voglia o no, Pinocchio muore sul serio e al suo posto il Narratore ci mette un cadavere. Secondo l'illustrazione di Enrico Mazzanti per la prima edizione del 1883, Pinocchio è appoggiato ad una sedia «con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo» (appena fatto da Geppetto aveva «le gambe aggranchite»). Quel che commuove è «il capo» ripiegato sul collo, «girato su una parte» come accade ai defunti, è un morire domiciliare (differente da quello epico ballonzolante al vento, al ramo della «Quercia grande»). Non più un burattino vivo, ma un cadavere che non andrà in decomposizione e che potrebbe restare come una sorta di *souvenir*, un *ex voto* da appendere alla parete. Cosa ne faranno Geppetto e il «ragazzo perbene» dei resti di Pinocchio? Nessuno vorrà tenerselo davanti come un ammonimento, sebbene con Geppetto la storia sarà diversa: un minimo di mestizia paterna (non dico una lacrima) per un attimo sarà comparsa nel suo animo. L'ha fatto lui (e un tempo amato). Un complesso di colpa potrebbe aleggiare nel vecchio intagliatore, ma il benessere dintorno lo ha già distratto, sedotto, stordito. Gep-

⁴⁸ *Pinocchio*, diretto da Matteo Garrone, 2019 (Italia, Francia, Gran Bretagna).

⁴⁹ *Pinocchio di Guillermo del Toro*, 2022 (Stati Uniti, Messico).

petto e il ragazzo tenderanno a tener celata la cosa ai vicini, a non far sapere l'accaduto, poi provvederanno a disfarsene. Le spoglie vanno tumulate, anche quelle non amate in vita; ma questo *coso* per il ragazzo è un perfetto sconosciuto. Cosa ne faranno, allora? Potrebbero venderlo ad un giocattolaio (ahi, se andasse tra le mani del «venditore di abiti usati»), ma non è pensabile si possa giungere a simile perfidia. Sotterrarlo in giardino (ma c'è un giardino?). Una piccola lapide? No, assolutamente! e poi cosa scriverci sopra. Pinocchio, infine, come aveva sempre temuto, probabilmente sarà bruciato; speriamo solo che nessuno si riscaldi alla sua pira, come accaduto a Gozzano, Pasolini, Moravia con le pire per la cremazione dei defunti in India. Ci auguriamo almeno che i due non ne approfittino e non lo usino per «far bollire una pentola di fagioli»; sarebbe troppo.⁵⁰

Quello che qui, con molta ironia, Ajello sottolinea è che, comunque – ha ragione Rodari – *Le avventure di Pinocchio* rappresenta un ulteriore punto di svolta perché non solo rende protagonista un bambino ma guarda ormai con tutta evidenza a quello che sta diventando il trauma per eccellenza: il passaggio dall'adolescenza all'età adulta e l'accettazione della morte. I classici successivi fronteggeranno questa presa di coscienza e al posto della rimozione del trauma tipico della fiaba popolare troveremo una progressiva affermazione e narrazione dello stesso: la marionetta di Pinocchio sta a simboleggiare che il trauma resterà, come l'ala dell'ultimo fratello.

Troppo estesa e rilevante la bibliografia per soffermarci su quanto è stato scritto a proposito di *Peter Pan*, ma possiamo osservare che James Matthew Barrie, come Carroll, porta a perfezione il metodo adottato forse inconsciamente da Andersen (ma non da Collodi che usa la mediazione irrinunciabile della letteratura): l'esibizione del trauma prima di tutto individuale e personale, come dimostra, lo hanno osservato eccellenti studi (e penso in particolare a quello di Alison Lurie), la prassi del riutilizzo in Barrie, di un personaggio con le medesime caratteristiche per più di un'opera rilevante nella carriera dello scrittore. In *Peter Pan* c'è, a differenza di Pinocchio che fugge di fronte a qualcosa di inconfessabile, la piena di coscienza dell'esistenza della vecchiaia e della morte e il loro totale rifiuto, molto preciso e perfettamente espresso: «io non voglio diventare uomo».⁵¹

«Meraviglioso ragazzo. Uomo di enorme coraggio»: il superamento del trauma

Le caratteristiche che fanno di *Peter Pan* un protagonista assoluto e di Hook la sua controfigura fallita permangono, come un relitto, nei romanzi più recenti, ma su

⁵⁰ E. AJELLO, *L'abecedario di Pinocchio. Un quaderno di esercizi (dalla A alla Z)*, Liguori, Napoli 2022, pp. 31-32.

⁵¹ J.M. BARRIE, *Peter Pan*, trad. di P. Ballario, intr. di A. Lurie, Mondadori, Milano 2010, p. 182.

personaggi relegati a ruoli laterali, come esempio di “infanzia congelata” immune alla morte perché già defunta: penso ai bambini che giocano con Nobody Owens nel *Figlio del cimitero* di Neil Gaiman,⁵² in cui per altro si declina, per bocca del vampiro Silas, una posizione che è diametralmente opposta a quella di Peter Pan: «Tu sei vivo, Bod. Questo significa che hai potenzialità infinite. Puoi fare qualsiasi cosa, realizzare qualsiasi cosa. Se tu cambi il mondo, il mondo cambierà. Potenzialità. Quando si muore, è tutto concluso»⁵³ o ai tre bambini prigionieri dell'altra madre in *Coraline*, sempre di Gaiman, mentre sul versante cinematografico troviamo invece una protagonista, rimasta bambina suo malgrado, nella dolente e umanissima strega di *Para-Norman* (2012) di Sam Fell e Chris Butler, che esprime il suo dolore chiedendo fiabe per addormentarsi.

Restiamo al romanzo e approdiamo, definitivamente, alla declinazione del genere più moderna, volta soprattutto al sottogenere dello *Young adult*: qui sia Gaiman che J.K. Rowling lavorano, come a modo suo aveva fatto Collodi, sul recupero dei personaggi e della struttura delle stesse fiabe, in chiave totalmente rinnovata, e risemantizzata. È la stessa strategia adottata da Tim Burton nella rilettura di Alice.⁵⁴ I rapporti fra la saga della Rowling e Peter Pan sono stati esaurientemente analizzati da Isabelle Cani nel suo *Harry Potter o l'anti Peter Pan. La magia della lettura* (2007).⁵⁵ Nell'ultimo capitolo del mio volume *Balocchi di carta*⁵⁶ ho provato a integrare la convincente tesi di Cani sostenendo, in estrema sintesi, che Rowling, oltre ad avere assai presente la saga del bambino morto nei giardini di Kensigton, aveva tratto ispirazione anche dal personaggio di Pinocchio e dal suo disperato e inconscio tentativo di fuga dall'età adulta. Lo attesta il discorso di Silente a King's Cross e a cui fa eco, per Gaiman, quello di Mother Massacre nel suo congedo a Nobody: «Ti ho chiamato *ragazzino*, dico bene? Ma il tempo passa in un baleno e sei un giovane uomo ormai, non è vero? [...] Sei sempre te stesso, quello non cambia, e intanto non fai che cambiare e non puoi farci nulla».⁵⁷

Lo attesta il cadavere di Voldemort che, a differenza della versione cinematografica, non si dissolve ma resta immoto nella Sala Grande di Hogwarts e deve essere «spostato in un'aula accanto alla Sala Grande, lontano dai corpi» di coloro «che erano

⁵² Maria Teresa Trisciuzzi ha osservato di recente che Gaiman si occupa di «infanzia autentiche e non artefatte», *Dal libro allo schermo. Letteratura, cinema e animazione per bambini e ragazzi*, in *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo* cit. p. 277.

⁵³ N. GAIMAN, *Il figlio del cimitero*, Mondadori, Milano 2009, p. 199.

⁵⁴ *Alice in Wonderland*, diretto da Tim Burton e co-prodotto da Walt Disney Pictures nel 2010. Tim Burton ha poi coprodotto *Alice attraverso lo specchio* (*Alice Through the Looking Glass*) diretto nel 2016 da James Bobin.

⁵⁵ I. CANI, *Harry Potter ou l'anti Peter Pan. Pour en finir avec la magie de l'enfance*, Fayard, Paris 2007.

⁵⁶ C. ALLASIA, *Balocchi di carta* cit., pp. 185-196.

⁵⁷ N. GAIMAN, *Il figlio del cimitero* cit. p. 334.

morti lottando contro di lui»⁵⁸ e lo attestano molte coincidenze, che mentre indicano il percorso di crescita di Harry segnalano il continuo arretrare verso un'infanzia regressiva di Voldemort. Per altro canto si osservi che per ben due volte Voldemort assume le sembianze, sia pure mostruose, di un neonato: nel cimitero di Little Hangleton dove «La cosa che Codaliscia aveva portato fin lì aveva la forma di un bambino rannicchiato ma Harry non aveva mai visto nulla di meno simile a un bambino» e viene gettato in un «ventre di pietra»;⁵⁹ poi, nei *Doni della morte* prima dell'incontro con Silente a King's Cross quando vede «un bambino piccolo, nudo, rannicchiato a terra, la pelle ruvida e rossa, come scorticato».⁶⁰

Mi pare inoltre che si possa anche integrare quanto affermato da William Grandi in un recente intervento quando avvicina Harry Potter e Lyra Belacqua, la protagonista della trilogia *Queste oscure materie* firmata da Philip Pullman ai "re nascosti" creati da C.S. Lewis nelle *Cronache di Narnia*, perché quello di Harry non è esattamente «un messaggio contro la morte», come quello dei «bambini salvifici»,⁶¹ ma è un lungo atto di avvicinamento alla morte, tanto che, esattamente come il terzo fratello della fiaba di Beda il Bardo,⁶² pur potendo diventare un padrone della morte perché possiede tutti e tre i doni, priva se stesso e coloro che verranno dopo di lui di questa possibilità:

«Rimetterò la Bacchetta di Sambuco» annunciò a Silente, che lo guardava con enorme affetto e ammirazione «dov'era. Può restarci. Se morirò di morte naturale come Ignotus, il suo potere sarà infranto, vero? L'ultimo padrone non sarà mai stato sconfitto e sarà la fine della storia».
Silente annuì. Si scambiarono un sorriso.⁶³

Infine la Rowling, che introduce una contaminazione di generi anche all'interno del romanzo, è sufficientemente avvertita da mostrarci, attraverso particolari minimi, che il fantasy e certi romanzi d'avventura condividono il loro interesse per quel momento di passaggio dall'adolescenza all'età adulta: non è un caso che la più inutile eppure fondamentale delle insegnanti di Hogwarts, Sybill Trelawney, originariamente resa in italiano, con scelta piuttosto impropria, come Sibilla Cooman, porti il cognome di due inutili eppure fondamentali personaggi di due libri cardine destinati ai lettori di ogni età e appartenenti a quel «lato avventuroso» che, secondo Rodari, libera la letteratura infantile grazie agli «indiani e pionieri d'America, gli esploratori,

⁵⁸ J.K. ROWLING, *I doni della morte*, Salani, Milano 2008, p. 645.

⁵⁹ EAD., *Il calice di fuoco*, Salani, Milano 2001, pp. 544, 545.

⁶⁰ EAD., *I doni della morte* cit. p. 612.

⁶¹ W. GRANDI, *Il fantastico e la letteratura per l'infanzia: tracce e presenze negli ultimi tre decenni*, in *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo* cit. p. 354.

⁶² J.K. ROWLING, *La storia dei tre fratelli*, in *Le fiabe di Beda il bardo*, Salani, Milano 2021, pp. 105-111.

⁶³ EAD., *I doni della morte* cit. p. 648.

avanguardia del colonialismo, pirati, corsari, ogni sorta di gentaglia». ⁶⁴ Il primo è, naturalmente, il conte Trelawney dell'*Isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson e il secondo è il dottor Trelawney del *Visconte dimezzato* di Italo Calvino. Qui il protagonista, a sua volta controfigura di Carlino Altoviti, l'eroe delle *Memorie di un ottuagenario* di Ippolito Nievo, ⁶⁵ si renderà conto della centralità per la propria formazione del pavido dottore solo quando «già le navi stavano scomparendo all'orizzonte e io rimasi qui, in questo nostro mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui». ⁶⁶

⁶⁴ G. RODARI, *Le fiabe popolari come materia prima* cit. p. 69.

⁶⁵ «Avrete visto che in tutte e tre le storie, ho avuto bisogno di un personaggio che dicesse "io" forse per correggere la freddezza oggettiva propria del raccontare favoloso con questo elemento ravvicinatore e lirico, del quale la narrativa moderna pare non possa fare a meno. Ho scelto ogni volta un personaggio marginale e comunque senza una funzione nell'intreccio: nel *Visconte dimezzato* un "io" ragazzo, una specie di Carlino di Fratta, perché non c'era sistema meglio collaudato in questi casi che veder tutto attraverso occhi fanciulleschi», I. CALVINO, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, Garzanti, Milano 1985, p. 408.

⁶⁶ ID., *Il visconte dimezzato*, in *I nostri antenati* cit. p. 77.