

Abstract

L'opera di Gianni Rodari affronta spesso la sfida della riscrittura di fiabe tradizionali, di cui si vuole mettere alla prova la tenuta nel mondo contemporaneo. L'autore, infatti, si concentra spesso sui finali, che modifica per proporre conclusioni alternative, in linea con i modelli educativi che vuole suggerire e con la convinzione che gli stereotipi siano fatti per essere messi in discussione e rovesciati. Ne *Il libro degli errori* Rodari attinge per due volte al patrimonio culturale classico: i racconti *Pigmalione* e *Il filo di Admeto* costituiscono, rispettivamente, un rifacimento del racconto contenuto nelle *Metamorfosi* ovidiane e dell'*Alceste* euripidea. La riscrittura rodariana è, in entrambi i casi, ironica: i finali dei due racconti sembrano rispondere alla necessità di correggere il mito, il cui 'errore' consiste nella mancata verosimiglianza della sua conclusione. L'autore riflette su due storie d'amore e, a un secondo livello di lettura adatto anche agli adulti, indica nella razionalizzazione delle vicende la strada corretta per inserirle all'interno del contesto sociale e culturale degli anni Sessanta: il mito viene così aggiornato e accolto nel mondo contemporaneo nella speranza di indicare la strada per aggiustarne qualche stortura.

The works of Gianni Rodari are characterised by a recurrent theme of reimagining traditional fairy tales, a practice that serves to interrogate their endurance in the contemporary world. The author frequently modifies the endings of these tales in a manner that aligns with the educational models he seeks to advocate. He is driven by the conviction that stereotypes should be interrogated and subverted. In *Il libro degli errori*, Rodari draws on classical cultural heritage on two separate occasions: the short stories *Pigmalione* and *Il filo di Admeto* are retellings of Ovid's *Metamorphoses* and Euripides' *Alcestis* respectively, written with a distinctively ironic tone. The conclusion of both narratives appears to serve a corrective function, addressing the perceived lack of verisimilitude in the original mythological narratives. The author reflects on the two love stories and indicates in the rationalisation of the events the correct way to place them within the social and cultural context of the 1960s. This reinterpretation of the myths serves as a contemporary update, with the objective of addressing and correcting perceived distortions in contemporary society.

* Desidero ringraziare due grandi esperti di Gianni Rodari che mi hanno aiutato nello svolgimento di questa breve ricerca: Pino Boero, per la cortesia e la tempestività con cui ha risposto alle mie domande sul rapporto, ancora tutto da indagare, tra Rodari e il mondo classico, e Giorgio Diamanti, che ha saputo indirizzarmi sulla questione della biblioteca dell'autore; ringrazio inoltre Ilaria Capanna per la disponibilità nel fornirmi velocemente indicazioni sulle traduzioni di testi classici che Rodari possedeva. Infine, un ringraziamento a Lucia Pasetti, che ha letto il mio lavoro dandomi, come sempre, ottimi consigli per migliorarlo.

1. Rodari, il mito e Il libro degli Errori

All'interno della vastissima produzione di Gianni Rodari¹ non è inconsueto imbattersi in reinterpretazioni di storie e novelle che fanno parte del patrimonio tradizionale², sia antico che moderno: come mostra il caso di Cenerentola, personaggio che, in più occasioni³, viene decostruito e ricostruito secondo un modello in linea con i tempi, Rodari indirizza spesso il suo interesse sulle riscritture, che gli offrono la possibilità di muoversi all'interno di un contesto noto per fornire soluzioni e scioglimenti nuovi e inaspettati⁴. In questo processo, anche il mito classico viene messo alla prova per verificarne la tenuta nel mondo contemporaneo: le suggestioni mitologiche, seppur esigue nel numero, attraversano tutta l'opera rodariana, con esiti che spaziano dal semplice richiamo a personaggi antichi sulla base del loro valore paradigmatico⁵, a rivisitazioni storiche⁶, per approdare a momenti di riscrittura più puntuale e profonda, come accade nel romanzo *Atalanta*, una *summa* di mitologia per piccoli lettori, o nel testo teatrale *Storie di Re Mida*, incentrato sul personaggio del re frigio che Rodari ama molto⁷.

Nonostante ciò, nell'analisi del rapporto tra Rodari e i suoi modelli, la critica si è concentrata sui classici della letteratura per l'infanzia, su tutti *Pinocchio*⁸, mentre un'indagine sistematica relativa alle modalità e alle finalità della riproposizione di episodi mitologici è tuttora mancante⁹. Per offrire un contributo in questa direzione, mi pare utile

¹ Per le opere di Rodari citate, dove non diversamente indicato, l'edizione di riferimento è RODARI 2020, che, curata da MARCHESCHI (2020a, clix), «in assenza di studi sistematici di ricostruzione testuale, che consentano di avere un quadro filologico chiaro della storia di ciascun volume e di individuare quali siano stati gli interventi dell'Autore e quali quelli redazionali [...], costituisce un primo avvio per verifiche storico-filologiche delle numerose edizioni».

² Per un profilo biografico e letterario di Rodari, con osservazioni relative alla sua abilità nel modificare le fiabe tradizionali e alla sua influenza sulla letteratura italiana per l'infanzia, si rimanda a SALVADORI – MATHYS (2018).

³ Si vedano *e.g.* i racconti *Delfina al ballo* in *Gip nel televisore e altre storie in orbita* in RODARI (2020, 925-31, prima ed. Milano, Mursia, 1962); *Miss universo dagli occhi color verde-verene* in *Novelle fatte a macchina*, cf. RODARI (2020, 1109-15; prima ed. Torino, Einaudi, 1973) e la filastrocca *Le favole a rovescio* in *Filastrocche in cielo e in terra*, cf. RODARI (2020, 72; prima ed. Torino, Einaudi 1960). Sulla riproposizione del personaggio di Cenerentola nelle opere di Rodari, cf. CAMARDA (2018, 14 e 91-94).

⁴ Così CAMARDA (2018, 91): «spesso Rodari riscrive il finale delle favole, ne rovescia gli stereotipi, propone conclusioni alternative più in linea con le sue convinzioni e con i modelli che intende proporre».

⁵ Così accade nel capitolo de *La torta in cielo* intitolato *Dedalo chiama Diomede*⁵, cf. RODARI (2020, 815-20, prima ed. Torino, Einaudi, 1966), in cui Dedalo è il nome di un uomo di grande ingegno e Ulisse quello di uno particolarmente astuto. Sull'importanza delle scelte onomastiche di Rodari, si rimanda a RANDACCIO (2014).

⁶ Si pensi all'avventura, intitolata *Il professor Terribilis ovvero La morte di Giulio Cesare* e contenuta in *Novelle fatte a macchina*, cf. RODARI (2020, 1044-50, prima ed. Torino, Einaudi, 1973), del professor Terribilis che, insieme alla sua classe, viaggia nel tempo fino alle Idi di Marzo per verificare l'esatto numero di coltellate che ferirono Cesare.

⁷ Re Mida è richiamato, oltre che nel testo teatrale ricordato, anche nei due racconti *Re Mida e il brigante Filone* – presente in *Venti storie più una*, cf. RODARI (1969, 106-13), precedentemente intitolato *Re Mida e i briganti* –, *Re Mida* (in *Favole al telefono*, cf. RODARI (2020, 630 s., prima ed. Torino, Einaudi, 1962) e in una filastrocca comparsa su *L'unità* del 6 ottobre 1955, su cui si rimanda a BOERO (2020, 150 n. 71).

⁸ Il rapporto tra Rodari e Collodi è analizzato da MARCHESCHI (2020, lviii-lxvi).

⁹ L'unica eccezione è costituita dal recente lavoro di RODLER (2023), che analizza il rapporto tra le riscritture mitologiche di Rodari e le indicazioni contenute in *Grammatica della fantasia*, per mostrare la volontà dell'autore di «trasformare i miti del passato in miti d'oggi, attraverso un linguaggio ironico, ricco di figure retoriche e giochi linguistici (similitudini, antitesi, ripetizioni, rime), con l'obiettivo di usare la fantasia per conoscere la realtà» (p. 472); la studiosa si concentra in particolar modo sulla figura di Mida, ma dedica spazio anche a Pigmalione, Alceste e Atalanta. Pur in assenza di lavori specifici sulla formazione classica di Rodari, è l'autore stesso a fornire informazioni sulla sua passione per il latino, nei cui studi si è sempre distinto. Per una completa panoramica del percorso scolastico di Rodari, cf. MARCHESCHI (2020, xcvi-cvi con ulteriori rimandi bibliografici); interessante MACCHIONE (2013, 34-70), che riporta le pagelle sia del

iniziare a focalizzare l'attenzione su due racconti brevi, *Pigmalione* e *Il filo di Admeto*, i cui ipotesti sono da ricercare rispettivamente nelle *Metamorfosi* ovidiane e nell'*Alceste* euripidea¹⁰; appartenenti entrambi a un periodo particolarmente fecondo per quanto riguarda il rapporto tra Rodari e il mondo classico¹¹, dopo la pubblicazione nel 1963 nell'inserto *L'album dei piccoli* del settimanale *Noi donne*, confluiscono l'anno successivo in una delle più famose opere rodariane, *Il libro degli errori*. L'obiettivo di questa raccolta, un prosimetro di filastrocche e racconti brevi accompagnati dai disegni di Bruno Munari, è ambizioso: dimostrare che alcuni errori di grammatica con cui l'autore è venuto a contatto nella sua esperienza lavorativa sono il riflesso di errori ideologici o esistenziali¹²; l'errore è utile a svelare le realtà da correggere e diventa così motore di cambiamento, quasi fosse un principio di creazione artistica¹³.

Per questo motivo, *Il libro degli errori* si rivela un luogo più che mai adatto a un'operazione di *retelling*: le due riscritture mitologiche si trovano nell'ultima sezione¹⁴, in cui, non a caso, i racconti in prosa sono più lunghi e impegnativi¹⁵ e in cui la svista necessita di riflessioni più approfondite per essere scovata: si tratta, insomma, dell'ultimo gradino di un percorso educativo che vede il suo culmine nella discussione critica del patrimonio culturale che attinge al mondo antico.

Ginnasio che dell'Istituto magistrale. Tale passione fu pubblicamente dichiarata in un articolo, *Latino e non latino*, del 1959 (*Il pioniere* n. 14 del 5 aprile 1959, consultabile su <http://www.ilpioniere.org/pioniere/anno-1959.html>, ultima consultazione 21 febbraio 2025): «Io vi dirò subito che lo studio del latino mi piace, mi è sempre piaciuto. Da studente questa materia mi ha procurato ottimi voti. E anche adesso mi piace leggere in latino l'*Eneide*, le satire di Orazio o di Marziale, il poema di Lucrezio sulla natura, e così via». Quanto al greco, invece, data l'impossibilità, per motivi economici, di proseguire il ginnasio, Rodari non lo studiò, anche se la conoscenza del patrimonio dei miti classici fu acquisita tramite gli insegnamenti di mitologia previsti dai programmi ministeriali degli anni Trenta: sull'argomento, si veda il recente contributo di GARULLI (2021).

¹⁰ Pur mancando ancora uno studio sistematico sulla biblioteca di Gianni Rodari, sarà di prossima pubblicazione un contributo contenente i primi risultati della catalogazione del fondo privato dell'autore a opera di Ilaria Capanna, che ringrazio per le informazioni che mi ha fornito in anteprima, nell'ambito di un progetto INDIRE. Purtroppo, non sono molti i testi classici che Capanna ha potuto reperire: si tratta di alcuni volumi della serie *Prosatori di Roma* edita da Zanichelli negli anni 1970 (Accio, Cicerone, Seneca, Curzio Rufo), di due opere eschilee (*Coefore* tradotte da Salvatore Quasimodo e *Prometeo incatenato* tradotto da Vincenzo Errante) e della traduzione dell'*Alceste* e de *Il ciclope* di Euripide a cura di Camillo Sbarbaro (su cui cf. *infra*). CAPANNA (2025, *per litteras*) mi informa che Rodari teneva molti volumi anche nel suo ufficio al giornale, che non sono stati finora catalogati. Al momento, dunque, non conosco l'edizione delle *Metamorfosi* ovidiane che Rodari leggeva e possedeva.

¹¹ Nel 1962 appare una prima rilettura di re Mida nelle *Favole al telefono* (cf. *supra*, n. 6); nel 1963 su *L'album dei piccoli* vengono pubblicati tutti gli altri racconti di ispirazione mitologica di mano rodariana (oltre ad *Atalanta*, in dodici puntate, compaiono altri due racconti brevi, non altrove ripubblicati: *La figlia venduta*, ispirata alla vicenda della fame mortale di Erisitone, e *Tre storie musicali*, che raccontano di Orfeo, Mercurio e Arione). Il censimento da me operato coincide con le informazioni fornite da GRANDI (2011, 207 s.).

¹² Così Rodari scrive il 23 novembre 1962 in una lettera a Giulio Bollati, per cui si veda MARCHESCHI (2020b, 1671 s.).

¹³ Sul punto, si veda RODARI (2020, 32): «l'obiettivo è, di volta in volta, svelare l'errore ideologico dietro quello ortografico (I-ta-glia! I-ta-glia!, dei giovinastri fascisti, con la g); o svelare una realtà sbagliata da correggere; o mostrare – anche – la produttività fantastica e vitale dell'errore (la necessità della disubbidienza alle regole, se si vuol cambiare il mondo). Come vedi, un libro molto 'impegnato', spregiudicato e divertente».

¹⁴ Segnalo che la terza sezione dell'opera contiene anche il racconto *La sirena di Palermo*, che, pur non essendo una riscrittura del mito, è però ispirato alla figura mitologica della sirena. Su questa storia breve e il suo rapporto con la tradizione classica, si veda il contributo di BONAZZI – RODLER (2023, 67-74).

¹⁵ L'opera è divisa in tre parti, rispettivamente intitolate *Errori in rosso*, *Errori in blu* e *Trovate l'errore*. In quest'ultima i racconti in prosa sono in netta prevalenza sulle filastrocche (9 su un totale di 14 componimenti). Nella prima sezione, invece, il numero di filastrocche (20) e delle prose (22) è simile; nella seconda sezione le filastrocche sono di gran lunga più numerose (21 contro 13 racconti in prosa). Si può osservare, nell'opera, una progressione della difficoltà e dell'impegno richiesto al lettore.

2. Pigmalione

Il racconto *Pigmalione* prende le mosse dal decimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane¹⁶, che contiene l'affascinante storia di Pigmalione, un caso di agalmatofilia¹⁷ la cui fonte è da ricercare nel perduto trattato di mitografia di Filostefano di Cirene dedicato all'isola di Cipro¹⁸ e che, come è noto, Ovidio ha declinato secondo il proprio gusto, per metaforizzare il processo di creazione artistica¹⁹.

L'ossatura della storia rodariana riprende quella del racconto ovidiano, ma con significative differenze: nel testo latino la situazione di partenza vede Pigmalione, disgustato dalla vita dissoluta condotta dalle Propetidi, scegliere la via del celibato, finché non scolpisce un *niveum ebur*, che plasma fino a ottenere la figura di una bellissima donna di cui si innamora. La versione proposta da Rodari, invece, attribuisce il comportamento solitario di Pigmalione al rapporto viscerale con l'arte: Pigmalione, infatti,

amava la sua arte sopra ogni cosa al mondo. Quando i cavatori gli portavano un nuovo blocco di marmo, si metteva a studiarlo, gli girava attorno accarezzandolo e si domandava: - Quale strana creatura vive prigioniera dentro questo blocco? È un uomo o un dio, una donna o una fiera?²⁰

Il Pigmalione di Rodari si presenta subito come una sorta di Michelangelo²¹, un artista completamente devoto all'arte e alla continua ricerca di un soggetto imprigionato nella pietra e bisognoso di liberazione. È così che un giorno, guardando un blocco di marmo (in Ovidio è invece avorio), vi vede dentro una fanciulla, la più bella mai nata a Cipro, e decide di risvegliarla:

¹⁶ Ov. *Met.* 10,243-297. Riguardo la conoscenza delle *Metamorfosi* ovidiane da parte di Rodari, BOERO (2023, *per litteras*) segnala un paio di riscontri: il primo è tratto da *Scuola dell'infanzia e scuola elementare: due realtà a confronto. Conferenza-dibattito di Gianni Rodari registrata al Cinema Loreto di Pesaro il 2 marzo 1979 (il giorno stesso del suo congedo da Ascoli Piceno), organizzata dall'Assessorato alla Cultura dell'Amministrazione Comunale e dal Provveditorato agli Studi*, in cui Rodari afferma «Io mi domando quanti bambini abbiano imparato la parola 'metamorfosi' ancora nell'età in cui non sapevano né leggere né scrivere e certamente prima di conoscere l'esistenza del poema latino di Ovidio»; il secondo è tratto da DE LUCA (1991, 99): «A voler indicare le ascendenze culturali, si dovrebbero ricordare i miti antichi e l'Ovidio delle *Metamorfosi*. Rodari stesso ha avuto modo di osservare a commento di una sua novella fondata su una metamorfosi: "nei miti greci le metamorfosi abbondano"». Aggiunge inoltre che «Rodari cita il latino in svariate occasioni e senza particolari approfondimenti. In ogni caso i due anni trascorsi in seminario dopo la scuola elementare sicuramente contribuirono a non rendergli estranea la lingua e la cultura classica».

¹⁷ L'amore per la statua conosce, nel mondo antico, oltre al filone narrativo di Pigmalione, quello dell'Afrodite di Cnido, su cui si leggano i racconti di Plin. *HN.* 36,21, Luc. *Im.* 4 e *Am.* 15-16, Philostr. *VA* 6.40. Casi simili sono Admeto (*Eur. Alc.* 348-352), che promette ad Alceste di far collocare nel talamo una sua statua per dimostrarle fedeltà anche *post mortem*, e Laodamia (*Hyg. fab.* 104), che chiede agli dèi una statua del marito defunto; un elenco completo delle fonti in ELSNER (2007, 1-2 n. 3). L'argomento è stato recentemente analizzato da FERRARI (2013), con particolare attenzione ai risvolti psicologici della passione erotica per una statua, e da O'BRYHIM (2015), interessato a dimostrare la ricaduta economica in termini di turismo che le storie di agalmatofilia portavano alle città in cui erano ambientate.

¹⁸ Philosteph. *Hist. FHG* III, fr. 13 = Clem. *Al. protr.* 4,57,3 e Arn. *Adv. nat.* 6,22. Gli scrittori cristiani raccontano l'episodio per ridicolizzare l'idiozia pagana che deriva dall'adorazione di idoli. Un inquadramento della questione in GALASSO (2000, 1298-1300).

¹⁹ Le interpretazioni della vicenda di Pigmalione sono moltissime; mi limito qui a citare ROSATI (1983), SEGAL (1989, 87 s.), BETTINI 1992, HARDIE (2002, 173-92), ELSNER 2007, (113-31). Per una rassegna bibliografica più completa, rimando a SHARROCK (1991, 26 n. 2), GALASSO (2000, 1300 s.) e REED 2013, (222 s.).

²⁰ RODARI (2020, 229).

²¹ La teoria platonica espressa in *Rime*, 151: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto | ch'un marmo solo in sé non circoscriva | col suo cuperchio, e solo a quello arriva | la man che ubbidisce all'intelletto».

Lo so, lo so che tu dormi lì dentro da mille e mille anni, da quando il mondo è cominciato.
Ma ora io ti vengo a liberare. Abbi ancora un poco di pazienza e vedrai la luce²².

La creazione è, in effetti, un processo di generazione («Pigmalione tratteneva il fiato, vedendo nascere dal marmo, un colpo dopo l'altro, la bellissima giovinetta»²³), ben più di quanto venga espresso in Ovidio – che al processo di creazione della statua dedica solo due versi (10,247-249), per dilungarsi piuttosto sull'osservazione del risultato che ne deriva²⁴ – e della statua vengono forniti particolari fisici meno connotati eroticamente rispetto al latino (le piccole orecchie, i riccioli, le dita affusolate²⁵), in funzione del pubblico infantile; il riferimento all'estrema bellezza dell'opera («Sei bella come pensavo, non nascerà mai una donna più bella di te»²⁶), però, è espresso da una traduzione piuttosto puntuale del testo latino (Ov. *Met.* 10,247-249):

*Interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur, formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.*

Il Pigmalione ovidiano veste e vezzeggia la statua, controllando continuamente che sia davvero di marmo e non di carne: le dà baci, le parla, la abbraccia; teme, toccandola, di causarle dei lividi; le offre doni, gioielli, la adagia su tappeti di porpora e morbidi cuscini. E così anche il Pigmalione rodariano, con cura quasi maniacale, perfeziona ogni dettaglio della sua opera, che veste, trucca, pettina e con cui parla, per poi metterla, di notte, nel proprio letto e rimboccarle le coperte. L'attenzione del Pigmalione rodariano all'abbigliamento è analizzata da Camarda²⁷ secondo i parametri dell'equilibrio di genere, perché emblematica dell'opinione dell'autore in merito all'aspetto femminile vissuto in funzione del piacere maschile; peraltro, va sottolineato anche un interessante aspetto di attualizzazione (il mascara, lo smalto), che contribuisce a stemperare ulteriormente l'intenso erotismo dell'ipotesto.

Il rapporto che lo scultore instaura con il manufatto è descritto con abbondanza di dettagli, in gran parte ripresi dal modello (le vesti, gli addobbi, le parole, il comodo giaciglio²⁸), con un'aggiunta significativa: l'amore per la statua diventa morboso²⁹ e, di conseguenza, Pigmalione non vuole più lasciare la propria casa, né avere contatti con il mondo esterno, tanto da allontanare amici e familiari e smettere di scolpire. La statua viene trattata come una bambola a cui cambiare vestiti, portare giocattoli e raccontare favole: il paragone con le bambine e con le bambole ha, di nuovo, la funzione di dissimulare la componente

²² RODARI (2020, 229).

²³ RODARI (2020, 229).

²⁴ Sul punto, si veda ELSNER (2007, 114 s.), che sottolinea la sproporzione tra i due versi dedicati alla creazione della statua e i circa cinquanta dedicati all'osservazione dell'opera.

²⁵ RODARI (2020, 229): «Esitava, aveva quasi paura di farle male con lo scalpello mentre le sottolineava il naso, la bocca, le piccole orecchie seminasconde dai capelli ricciuti. Lisciò ad una ad una con cura le pieghe della sua tunica. Le dita delle mani non gli sembravano mai abbastanza affusolate. Le fece degli eleganti calzari».

²⁶ RODARI (2020, 229).

²⁷ CAMARDA (2018, 17 s.): «Rodari descrive in modo minuzioso tutto l'armamentario estetico-erotico che Pigmalione impone alla statua: rossetto, mascara, smalto, capelli lunghi, abiti sempre nuovi, veli di seta, in un'ossessione estetica che mira a sostituirsi a un reale rapporto di dialogo», e *ibid.*, 76 s.

²⁸ Si vedano in particolare Ov. *Met.* 10, 256 per le parole dette alla statua – anche se il verso è problematico, cf. REED (2013, 225 *ad loc.*) –, 263-266 per vesti e addobbi e 267-269 per la preparazione del letto.

²⁹ CAMARDA (2018, 76 s.) interpreta la vicenda secondo le coordinate dei rapporti di genere e dell'equilibrio di coppia, ascrivendo il comportamento di Pigmalione a un solipsismo malato, che vive di autogratificazione e che è indifferente alla mancanza di reazioni della statua.

erotica del testo latino. Anche l'offerta di cibo (assente in Ovidio) è un elemento che procede nella direzione dell'infantilizzazione della statua:

Ogni giorno le cambiava l'abito, prendendo dal guardaroba di sua madre un mantello rosso, una tunica ricamata, una cintura ornata di pietre preziose, dei veli di seta. Vestiva e rivestiva la statua come le bambine fanno con le loro bambole. Le portava dei giocattoli, le offriva la frutta più fresca, i dolci più squisiti.³⁰

Ai genitori che tentano di scuoterlo chiedendogli di non trascurare la vita per quello che considerano soltanto un giocattolo, risponde di avere già tutto quello che desidera. L'inserimento dei personaggi della madre e del padre è funzionale ad accostare Pigmalione alle esperienze dei lettori di Rodari, bambini alle prese con confronti quotidiani con i genitori; in questa prospettiva, anche l'insistenza sulla definizione della statua come giocattolo sembra avere il fine dell'avvicinamento tra lettore e personaggio:

E tornava a parlare con la sua statua, immaginando anche le risposte e rallegrandosi di esse. [...] Proprio così fanno le bambine con le loro bambole. Ma poi le bambine crescono e mettono le bambole da un canto. Pigmalione, invece, che era un giovanotto alto e robusto, ed anche un bel giovanotto, si comportava come un bambino che non voleva crescere³¹.

Il gioco simbolico che Pigmalione mette in atto con la statua è perfettamente comprensibile a un lettore bambino, ma, a un più profondo livello di interpretazione, diventa chiaro che l'ossessione per la statua ha qualcosa di inquietante e patologico: Pigmalione, pur avendo superato l'infanzia, rifiuta capricciosamente di arrendersi all'inesorabile passare del tempo. Tale comportamento crea in lui un forte malessere che lo conduce a sentirsi sempre più disperato e 'sdoppiato' tra la parte sana di sé, consapevole del problema, e quella che invece è appagata e felice:

A lungo andare, però, egli divenne nervoso e inquieto. Anche mentre fingeva che la statua gli parlava e gli diceva cose gentili, la parte sana del suo cervello si accorgeva benissimo che la statua rimaneva muta e fredda, e diceva a Pigmalione: – Sciocco insensato, non vedi che è morta? Pigmalione si irritava e sforzava di mettere a tacere quella voce, ma essa parlava sempre più forte, e lo induceva alla disperazione. La sua gioia si spegneva come un fuoco di paglia, e il suo cuore era infelice³².

Il malessere di Pigmalione, del tutto assente in Ovidio, è funzionale al prosieguo della storia: Rodari racconta della preghiera a Venere nel santuario, del ritorno a casa di Pigmalione e, infine, della statua che si risveglia umana e innamorata del proprio scultore. In questa brevissima sequenza, narrata in stile fiabesco, emerge un forte scarto rispetto al modello: alla metamorfosi, fulcro del racconto ovidiano³³, non è dedicato che un breve e laconico cenno, perché Rodari preferisce concentrarsi sul mutamento interiore di Pigmalione, diretta conseguenza del mutamento della realtà in cui è immerso. Arriva infatti il finale a chiarire ogni dubbio e a presentare il vero scioglimento della vicenda:

La leggenda dice che egli un giorno si recò a pregare Venere nel suo santuario, e che la dea dell'amore ascoltò la sua preghiera. Secondo questa leggenda, Pigmalione tornando a casa

³⁰ RODARI (2020, 230).

³¹ RODARI (2020, 230 s.).

³² RODARI (2020, 231).

³³ Ov. *Met.* 10,283-289. Le metamorfosi da umano a statua e viceversa sono oggetto della ricerca di STUCCHI (2012).

trovò che la statua si era mutata in una fanciulla di carne e d'ossa, innamorata di lui come egli era innamorato di lei; egli la chiamò Galatea³⁴ e la sposò.

Le cose, però, non sono andate così. È vero che egli andò al tempio di Venere in pellegrinaggio. La leggenda non dice però che, mentre tornava a casa, incontrò una fanciulla che era stata, molti anni prima, sua compagna di giochi. Da un pezzo egli non la vedeva, e se la ricordava ancora bambina: ma ora era cresciuta ed era diventata una donna assai bella. Essa gli rivolse la parola e gli disse soltanto: – Ciao, Pigmalione. Ma mentre glielo diceva lo guardò con i suoi occhi neri e ridenti. E dopo averlo guardato dentro quegli occhi vivi Pigmalione cessò improvvisamente di desiderare che gli occhi di marmo della sua statua rispondessero. Si innamorò della fanciulla vera e la sposò, e fece delle bellissime statue che però non rappresentavano più i suoi sogni ma sua moglie, i suoi figli, gli amici e la vita che lo aveva riassorbito nel suo fiume dalle onde robuste e serene³⁵.

Ecco dunque risolta la ‘caccia all’errore’, che si nasconde dietro al termine ‘leggenda’: usato tre volte in poche righe, il sostantivo sottolinea l’inverosimiglianza della storia tradizionale e avverte il lettore che i fatti non si possono essere davvero svolti in questo modo; la vicenda originale deve, anzi, essere corretta, perché nessuna metamorfosi è davvero avvenuta. Non è l’intervento divino a sciogliere la vicenda, ma l’incontro di Pigmalione con una vecchia compagna di giochi: basta uno sguardo a cancellare il sentimento provato in precedenza per altri occhi, freddi e marmorei, da cui la vita era assente. Da questo momento anche il rapporto di Pigmalione con l’arte si modifica: oggetto della sua scultura sono ora non i sogni, ma le acquisizioni fondamentali della sua esistenza, la famiglia e gli amici. L’arte ha smesso di inseguire la realtà per limitarsi (ma, sembra dirci Rodari, non si tratta affatto di un limite) a rappresentarla.

L’errore riscontrato nella vicenda mitica, quindi, consiste nell’impossibile trasformazione di una statua in essere umano; Rodari propone una versione più logica e del tutto accettabile dei fatti³⁶: un giovane uomo che ha perso se stesso e la sua arte ritrova la strada maestra grazie all’incontro fortunato con una ragazza che ha sempre fatto parte della sua vita. Si tratta di una storia di scampato pericolo³⁷: grazie alle sue risorse interiori, il personaggio, che l’autore guarda sempre in maniera empatica³⁸, dà una svolta positiva alla sua vita e si allontana dal giudizio, implicito ma negativo, che Rodari riserva al Pigmalione ovidiano.

Per correggere l’errore, bisogna quindi capire che la felicità è data dagli affetti e dallo scambio con l’altro: una morale in tono minore, forse, eppure adatta non solo ai bambini,

³⁴ Rodari mostra qui di essere a conoscenza della tradizione moderna che attribuisce alla statua di Pigmalione il nome di Galatea, assente in Ovidio; sulla questione della denominazione della statua a partire dal *Pygmalion* di Rousseau, si rimanda a REINHOLD (1971).

³⁵ RODARI (2020, 231).

³⁶ Così CAMARDA (2018, 84 s.) commenta il finale della novella: «La riscrittura di Rodari è più che esplicita: è dichiarata all’interno del testo. Lo scarto fondamentale rispetto alla storia originale consiste proprio nell’incontrare una persona “viva”. Invece della soluzione consolatoria del mito, dunque, Rodari inserisce l’elemento della realtà, connotandolo positivamente. [...] Accettando di creare un dialogo e non un monologo, Pigmalione torna alla vita e si immerge nel suo corso, ha finalmente il coraggio dell’abbandono e della fiducia: il coraggio di sposarsi con una donna vera, con il dono della parola. Attraverso una donna viva, scelta come compagna, e attraverso l’accettazione della realtà per com’è, dunque, la vita riassorbe Pigmalione *nel suo fiume dalle onde robuste e serene*: egli esce dal pantano dell’egoismo e si crea una famiglia e degli amici, delle relazioni autentiche».

³⁷ Sul punto, interessante l’interpretazione di RODLER (2023, 475), secondo cui il racconto trasforma il mito in un piccolo romanzo di formazione.

³⁸ Si noti, per esempio, il riferimento positivo alla fisicità di Pigmalione, cf. RODARI (2020, 231: «era un giovanotto alto e robusto, ed anche un bel giovanotto»), assente nell’ipotesto, che rivela uno sguardo dell’autore decisamente simpatetico.

ma anche agli adulti immersi nel consumismo degli anni del *boom*. D'altra parte, è già presente in Ovidio la matrice da cui prende spunto Rodari per modificare la storia:

[...] *et timide "Si, di, dare cuncta potestis,
sit coniunx, opto" non ausus "eburnea virgo"
dicere Pygmalion "similis mea" dixit "eburnae"*³⁹.

«E timidamente Pigmalione disse: "Dèi, se avete potere su ogni cosa, desidero avere in moglie – non osò dire 'la ragazza d'avorio' – una donna simile alla mia statua d'avorio"⁴⁰».

Il Pigmalione latino non osa chiedere a Venere una metamorfosi che gli pare impossibile e avanza invece, con un atteggiamento di umiltà molto apprezzato dalla dea, la richiesta di una donna soltanto *similis eburnae*. È quanto succede al Pigmalione rodariano: il racconto non specifica se effettivamente la compagna di giochi incontrata per strada somigli alla statua nei lineamenti, ma senz'altro risponde al bisogno di Pigmalione di innamorarsi e trovare una compagna di vita. Rodari corregge il mito a partire dal mito stesso, indagando quanto sarebbe accaduto se Venere avesse preso alla lettera la richiesta di Pigmalione, inviandogli una donna da sposare, senza trasformare la sua statua. Ci viene così regalato un racconto più verosimile⁴¹, ma non per questo privo di un intento didattico fruibile da lettori di varie età: i bambini impareranno che la magia di cui abbiamo bisogno consiste nel valorizzare gli affetti, senza desiderare l'impossibile, mentre gli adulti sorrideranno di fronte all'ironia di un lieto fine razionalizzante e volto a correggere il mito, senza tuttavia stravolgerlo.

3. *Alcesti torna in vita*

Il secondo racconto a tema mitologico, *Il filo di Admeto*, è ispirato dalla leggenda tessala di Admeto e Alcesti nella versione euripidea⁴², che Rodari leggeva nella traduzione di Camillo Sbarbaro⁴³. L'interesse di Rodari per questo episodio del mito deve essere stato particolarmente forte⁴⁴, visto che ne esiste anche una redazione successiva, identica nella sostanza, ma ben diversa nella forma – Rodari parla di una 'fiaba a ricalco'⁴⁵ della stesura

³⁹ Ov. *Met.* 10,274-276. Sul valore di *mea* al v. 276 e sul significato della preghiera di Pigmalione si rimanda a REED (2013, 228 *ad loc.*) con ulteriore bibliografia.

⁴⁰ RODARI (2020, 231).

⁴¹ Così RODLER (2023, 476): «la storia di Pigmalione sostituisce l'ideale con il reale, la finzione con la realtà, la magia con l'amore autentico».

⁴² Euripide riprende e mette in scena il motivo folklorico del sacrificio dell'amante per l'amato e quello, correlato, della lotta dell'eroe con il demone per salvare la vita della vittima: per un'analisi del rapporto tra Euripide e questa tradizione popolare si rimanda a LESKY (1925), SUSANETTI (2001 e 2005), BRILLANTE (2005), PATTONI (2005 e 2006). Altre versioni antiche del mito sono riportate da Hyg. *fab.* 51 e Apollod. 1,9,15; tuttavia, al netto di dettagli diversi tra queste due versioni – soprattutto quella di Apollodoro – e la novella di Rodari, la successione degli eventi e dei dialoghi riprende evidentemente il testo euripideo.

⁴³ Si tratta della traduzione di *Alcesti e Il ciclope* a cura di Camillo Sbarbaro per i tipi di Bompiani, edita nel 1952. CAPANNA (2025, *per litteras*) mi informa che all'interno del volume, privo di testo a fronte, è presente una cartolina di un vaso greco e la scritta 'per Benelux'. Sulla traduzione di *Alcesti* da parte di Sbarbaro, si rimanda a ZOBOLI (1999) e VICCEI (2018).

⁴⁴ BOERO (2020, 141) rileva una relazione intratestuale tra *Il filo di Admeto* e *Il re che doveva morire*, presente in *Favole al telefono*, cf. RODARI (2020, 625 s.; prima ed. Torino, Einaudi 1962), in cui un re, potente ma malato, ha la possibilità di salvarsi, a patto di cedere per un giorno il trono all'uomo che gli somiglia di più e che, poi, morirà al suo posto; quando il mago suo consigliere individua la futura vittima in un mendicante, il re si rifiuta di ammettere di somigliargli e così muore con lo scettro in mano e la corona in testa.

⁴⁵ Per la genesi di *Novelle fatte a macchina*, si rimanda a MARCHESCHI (2020b, 1697-99); considerazioni sulle peculiarità dell'opera in BOERO (2020, 143 s.). La definizione di 'fiabe e ricalco' è presente nella *Grammatica della fantasia*, cf. RODARI (2020, 1365-69; prima ed. Torino, Einaudi, 1973).

precedente –, intitolata *Per chi filano le tre vecchiette?*⁴⁶ e pubblicata nel 1973 in *Novelle fatte a macchina*: questa raccolta di racconti, a differenza de *Il libro degli errori*, non è pensata dall'autore per un pubblico di bambini piccoli, ma di ragazzi e adulti, capaci di coglierne i vari livelli di senso.

Il *filo di Admeto* è, come *Pigmalione*, un racconto molto breve, metà del quale è dedicato a quanto, nell'*Alcesti*, occupa il prologo recitato da Apollo e Thanatos: Giove ha offeso Apollo⁴⁷, che si vendica uccidendo i Ciclopi; Giove allora lo punisce obbligandolo a servire Admeto per sette anni⁴⁸. Quando il tempo della penitenza si conclude, Apollo torna in cielo, ma scopre che le Parche hanno in programma, entro pochi giorni, di tagliare il filo della vita del re di Tessaglia, ormai diventato suo caro amico, e le convince a concedere uno scambio: Admeto sarà salvo se qualcuno accetterà di morire al posto suo. Admeto, ricevuta la notizia, è fiducioso che l'operazione volgerà a buon fine, mostrando fin dalla prima battuta un carattere tanto sicuro di sé e del ruolo che ricopre, quanto infantile e dotato di scarsa capacità di leggere gli eventi⁴⁹:

— Troverai qualcuno, — gli domandò Apollo, — disposto a prendere il tuo posto al funerale?

— Lo spero bene, — disse Admeto. — La mia vita è troppo importante per lo Stato. Sono o non sono il re?⁵⁰

Tuttavia, nessuno vuole sacrificarsi per lui: dopo una prima richiesta al servo più fidato, che finge di accettare ma poi fugge senza lasciare traccia, si passa ai genitori:

Admeto, impressionato per quella fuga, decise di rivolgersi ai suoi genitori. «Soltanto le persone che ti amano veramente, — pensava, — sono disposte a fare dei sacrifici per te». I suoi genitori erano vecchi e forse restava loro poco tempo da vivere ma a quel poco ci tenevano.

— Perché dovremmo morire al tuo posto? — essi protestarono. — Noi siamo quelli che ti abbiamo dato la tua vita, e ora vuoi anche la nostra. Bella gratitudine.

— Non vedete che avete già un piede nella fossa?

— Noi non ti chiediamo di morire per noi, — risposero i due vecchi, ostinati, e gli chiusero la porta in faccia⁵¹.

La differenza più marcata rispetto al modello tragico, in cui Admeto ha un violento confronto con il padre, consiste nel coinvolgimento di entrambi i genitori; non cambia invece il succo del discorso, perché le parole usate da Ferete e sua moglie parafrasano quelle di *Alcesti* 681-693:

ἐγὼ δέ σ' οἴκων δεσπότην ἐγεινάμην
κάθρεψ', ὀφείλω δ' οὐχ ὑπερθνήσκεις σέθεν

⁴⁶ RODARI (1977, 187), nella breve nota introduttiva alla novella, ne racconta la genesi, affermando che «La novella appartiene a un gruppo (progettato, ma non portato a termine) con il quale mi ero proposto di raccontare miti e leggende del mondo classico greco-romano in chiave comico-fumettistica, attribuendo ai personaggi battute anacronistiche».

⁴⁷ Non è specificato il motivo, vale a dire l'uccisione di Asclepio, come si legge in Eur. *Alc.* 3-4. Per l'importanza di questo evento a livello di congruità tematica con la vicenda di Alcesti, si veda PADUANO (2008¹⁰, 53 n. 3).

⁴⁸ In Eur. *Alc.* 7 si parla di un anno soltanto. D'altra parte, il numero sette, tipicamente magico, serve a Rodari per accrescere l'atmosfera fiabesca del racconto.

⁴⁹ In questo è molto simile alla caratterizzazione di re Mida e di altri personaggi rodariani, la cui stoltezza di solito è derisa e/o punita.

⁵⁰ RODARI (2020, 232).

⁵¹ RODARI (2020, 232).

οὐ γὰρ πατρῶιον τόνδ' ἐδεξάμην νόμον,
παίδων προθνήσκειν πατέρας, οὐδ' Ἑλληνικόν.
σαυτῶι γὰρ εἴτε δυστυχῆς εἴτ' εὐτυχῆς
ἔφυς· ἃ δ' ἡμῶν χρῆν σε τυγχάνειν ἔχεις.
πολλῶν μὲν ἄρχεις, πολυπλήθους δέ σοι γύας
λείψω· πατρὸς γὰρ ταῦτ' ἐδεξάμην πάρα.
τί δῆτά σ' ἠδίκηκα; τοῦ σ' ἀποστερῶ;
μὴ θνήσχω' ὑπὲρ τοῦδ' ἀνδρός, οὐδ' ἐγὼ πρὸ σοῦ.
χαίρεις ὄρων φῶς· πατέρα δ' οὐ χαίρειν δοκεῖς;
ἢ μὴν πολὺν γε τὸν κάτω λογίζομαι
χρόνον, τὸ δὲ ζῆν σμικρὸν ἀλλ' ὅμως γλυκὺ.

«Io ti ho generato e allevato come il futuro padrone della mia casa, ma non ho il dovere di morire per te: non ho ricevuto dai miei antenati questa legge, che i padri muoiano al posto dei figli: non è usanza greca. Per te stesso sei nato, felice o infelice che tu sia, e quello che dovevi ricevere da me l'hai avuto. Governi su molti sudditi e ti lascerò in eredità molti campi: questo è quello che io ho ricevuto da mio padre. In che cosa dunque ti faccio torto? Di che cosa ti privo? Io non ti chiedo di morire per me – e neanche io per te. Tu hai piacere di vivere; pensi forse che tuo padre non ne abbia? Molto è il tempo che dobbiamo passare laggiù e breve quello della vita, ma dolce però»⁵².

Le motivazioni del rifiuto di Ferete sono le stesse dei genitori rodariani: la tarda età non è un motivo sufficiente per decidere di rinunciare alla vita, a cui anzi con il passare del tempo ci si attacca di più; Ferete e la moglie hanno donato al figlio la vita, il regno e, in futuro, tutto quel che di materiale possiedono, perciò non è legittimo chiedere altro; la richiesta di sacrificio, rivolta da figlio a padre o viceversa, è vista come sovversiva rispetto alla cultura tradizionale greca.

Interessante è notare che in *Per chi filano le tre vecchiette?* questo dialogo è ampliato e reso più simile a quello euripideo in alcuni dettagli, quali la menzione dei lasciti ereditari (il trono e la vigna) e l'idea che non si debba affrettare il momento della fine, se il destino non lo richiede:

Admeto chiama una carrozza e si fa portare dai suoi genitori, che vivono in campagna, in un bel villino con il riscaldamento e tutto.
— Eh, — dice, — voi siete i soli che mi volete bene.
— Puoi dirlo forte.
— Siete i soli a cui io possa chiedere tutto, col cuore in mano.
— Vuoi un po' di quei bei ravanelli del nostro orto? — domandano i vecchi, prudentemente. Quando sentono quello che vuole, si fanno venire il nervoso.
— Admetuccio, — dicono, — noi siamo quelli che ti abbiamo dato la vita e tu adesso, in cambio, vuoi la nostra. Bella gratitudine!
— Ma non vedete che avete già un piede nella fossa?
— Quando toccherà a noi, moriremo. Per adesso non ci tocca. Quando ci toccherà, noi non ti chiederemo di morire al posto nostro.
— Capisco, capisco. È proprio un gran bene che mi volete...
— Senti chi parla! Dopo che ti abbiamo lasciato anche il trono e la vigna.
Admeto, distrattamente, prende un ravanello dal piatto che sua madre gli ha messo davanti e se lo ficca in bocca. Poi lo sputa, salta sulla carrozza e torna alla reggia⁵³.

⁵² La traduzione, qui e *infra*, è di PADUANO (2008¹⁰).

⁵³ RODARI (2020, 1168 s.).

Come si nota immediatamente, questa redazione è caratterizzata da un linguaggio più colloquiale, un tono fortemente ironico e una maggiore leggerezza e vivacità drammatica⁵⁴: se ne *Il filo di Admeto* i genitori sbattono la porta in faccia al figlio, chiudendo il discorso in maniera netta e violenta (più simile, dunque, nella sostanza, a quanto accade in Euripide, dove l'uscita di scena di Ferete corrisponde a una brutale chiusura dei rapporti con Admeto⁵⁵) in *Per chi filano le tre vecchiette?* il confronto si conclude in maniera meno conflittuale e Admeto, colto in un momento di familiare quotidianità in cui mangia il cibo preparatogli dalla madre, torna a palazzo senza che si menzioni un brusco distacco. Tuttavia, è indubbio che in entrambi i casi risuoni il dettato tragico, per quanto edulcorato e reso fruibile da un pubblico infantile.

Incassati i rifiuti del servo più fedele e dei genitori, Admeto si rivolge a ministri, generali e sacerdoti, che accampano scuse diverse per sottrarsi alla richiesta, condividendo, in sostanza, l'opinione già espressa dalla coppia dei genitori, secondo cui ciascuno deve morire non prima di quando suoni la sua ora:

- Avete dunque tanta paura di morire? — gridò Admeto pestando i piedi.
 — Quando toccherà a noi moriremo. Adesso non tocca a noi⁵⁶.

In *Per chi filano le tre vecchiette*, anche questa scena viene ampliata: la smaniosa ricerca del sostituto è grottesca e l'elenco delle persone interpellate si allunga a dismisura («Uno dopo l'altro chiama i suoi ministri, generali, ammiragli, ciambellani, maggiordomi, avvocati, consulenti fiscali, astrologi, drammaturghi, teologi, musicisti, cuochi, allenatori di cani da caccia...»)⁵⁷, a indicare la crescente disperazione del re, che, preso dalla rabbia, decide di incarcerare mezzo regno per dispetto («— Vigliacchi! — grida Admeto, pestando i piedi. — Avete dunque tanto paura della morte? Vi farò tagliare la testa a tutti quanti. A me non servirà a niente, perché solo un volontario può salvarmi, ma almeno non creperò solo... Faremo una bella processione all'inferno»)⁵⁸.

Infine, Admeto si sfoga con la moglie, che, dopo averlo ascoltato, propone, in maniera serena, la soluzione al problema: sarà lei a offrirsi alla morte al posto suo.

- Admeto, disperato, chiamò la moglie e disse che doveva salutarla per l'ultima volta, e le raccontò tutta la storia.
 Alceste, ascoltandolo, impallidiva. Poi, prendendogli una mano, disse soltanto:
 — Morrò io al tuo posto.
 — Ma non è possibile! Non pensi al mio dolore? Non pensi come piangerei ai tuoi funerali?
 — Vivrai ricordandomi, ed io sarò viva nel tuo ricordo.

⁵⁴ *Per chi filano le tre vecchiette?* è una novella ben più lunga de *Il filo di Admeto*: ogni scena è stata ampliata, il linguaggio è pieno di espressioni proverbiali (e.g. «Apollo se la lega al dito e, appena può, gli rende pane per pizza; Giove li tiene come la rosa al naso) o colloquiali («L'ho lasciato in buona salute ed ecco, già viaggia in riserva; Guai a te se non ti facevi vivo; La Morte ... batte in ritirata per non finire al tappeto; Ho fatto scappare la Comare Secca») e di riferimenti alla realtà contemporanea («Quando gli vanno a dire che Apollo gli ha sabotato la produzione, Giove si arrabbia sul serio e gli manda un avviso di reato; Non ti ho sempre pagato gli straordinari, gli assegni familiari, la tredicesima?»); sulla variazione di registro e ritmo della novella si veda anche MARCHESCHI (2020b, 2698); RODARI stesso (1977) spiega la scelta di scrivere le novelle al tempo presente per conferire al racconto maggior dinamismo e creare una sorta di «fumetto "parlato", anziché disegnato» (p. vii) e quella di usare battute anacronistiche (p. 187). Tra gli interventi più massicci ci sono l'ampliamento del dialogo tra Apollo e le Parche, quello tra Apollo e Admeto e, infine, il confronto tra Admeto e il servo. Sulla differenza tra le due versioni, si vedano anche le osservazioni di RODLER (2023, 476 s.).

⁵⁵ La rescissione del rapporto di φιλία con Ferete è analizzata in tutta la sua gravità da BRILLANTE (2015, 37-39).

⁵⁶ RODARI (2020, 233).

⁵⁷ RODARI (2020, 1169).

⁵⁸ RODARI 2020, (1169 s.).

Admeto si lasciò convincere. In fondo, vero, un re è più importante di una semplice regina. Alceste morì. La reggia risuonò di pianti e di strida e Admeto piangeva più forte di tutti⁵⁹.

Rispetto all'ipotesto, la questione viene risolta in maniera piuttosto rapida⁶⁰, con la morte di Alceste descritta in due sole parole («Alceste morì»): nessun commiato dal letto nuziale, nessun cenno ai figli⁶¹, nessun lungo dialogo tra moglie e marito. Altro elemento mancante è la richiesta che Alceste avanza al coniuge di non sposare un'altra donna⁶² per non imporre ai figli una matrigna crudele.

La caratterizzazione di Admeto diverge dall'originale⁶³, soprattutto perché la sofferenza che il personaggio euripideo prova al pensiero della morte della moglie è pervasiva e impregnata di pensieri suicidi⁶⁴:

σοῦ γὰρ φθιμένης οὐκέτ' ἄν εἶην,
ἐν σοὶ δ' ἔσμεν καὶ ζῆν καὶ μή·
σὴν γὰρ φιλίαν σεβόμεσθα.

«Se tu muori, io non posso sopravvivere; in te sta che io viva o non viva, perché io adoro il tuo amore»⁶⁵.

La vita senza Alceste è priva di senso e di gioia, al punto che non vale la pena viverla e, a conferma di ciò, la natura erotica della relazione è continuamente sottolineata⁶⁶. L'Admeto rodariano, invece, è dipinto in tutto e per tutto come un capriccioso egoista, che pensa al proprio dolore in maniera autoreferenziale («non pensi al mio dolore? Non pensi come piangerei?»): la sofferenza che gli causerà la scomparsa di Alceste non risuona di alcun fremito amoroso, né sembra genuina e autentica, ma solo dovuta al ruolo che la donna ricopre nella sua vita. Anzi, l'opposizione infantile di Admeto alla risoluzione della moglie serve a far emergere le sostanziali differenze tra i due: mentre lui perde vanamente tempo prezioso e pensa solo per sé, Alceste, che pronuncia qui le sue uniche parole, dopo un'umana reazione di sgomento di fronte al pensiero della morte («Alceste, ascoltandolo,

⁵⁹ RODARI (2020, 233 s.).

⁶⁰ In Euripide, invece, l'addio di Alceste alla vita occupa parecchio spazio: in principio è la serva che racconta la vestizione di Alceste e il suo addio al talamo (Eur. *Alc.* 153-212), poi Alceste in persona entra in scena per salutare il marito e i figli e, infine, muore (vv. 244-392).

⁶¹ Nel testo euripideo, la presenza (anche in scena) dei figli costituisce un'innovazione rispetto ai racconti popolari che hanno per oggetto il tema del sacrificio per amore – in cui la morte arriva a reclamare la vita della vittima proprio nel giorno delle nozze – funzionale a insistere sul tempo che Admeto e Alceste hanno passato insieme: Alceste è così ben più consapevole di quello che perde (oltre al marito, anche i figli) e il suo sacrificio assume valore ancora più grande; sulla questione, cf. e.g. PATTONI (2005, 281-83), mentre sul ruolo dei bambini nella tragedia cf. DYSON (1988).

⁶² Per le implicazioni della richiesta di Alceste si rimanda a PADUANO (2008¹⁰, 17 s.).

⁶³ Per un'analisi completa del personaggio euripideo di Admeto cf. BRILLANTE (2005), che rende anche conto dei diversi orientamenti della critica in proposito; BURNETT (1965) difende il comportamento di Admeto, che agirebbe sempre in buona fede e che compie atti di generosità gratuita più volte nel corso del dramma.

⁶⁴ Cf. Eur. *Alc.* 277-278, 347, 391, 666, 939-940, 960, 1080-1082. Sulla pulsione di morte di Admeto, contraddittoria rispetto al sacrificio di Alceste, si veda ancora PADUANO (2008¹⁰, 24), che chiarisce anche le perplessità di una parte della critica, restia a credere all'autenticità dei sentimenti di Admeto. Il processo di assolutizzazione affettiva di Admeto visto come un rovesciamento del modello omerico di Ettore e Andromaca è invece ben illustrato in PATTONI (2006, 17 s.).

⁶⁵ Eur. *Alc.* 277-279. Sulla 'crisi del cordoglio' di Admeto, che, al funerale di Alceste, afferma di non voler più vivere senza la moglie, si rimanda a BRILLANTE (2005).

⁶⁶ Nella tragedia, infatti, l'uso del termine *φιλία* ha funzione eufemistica rispetto a *ἔρωσ*; per l'uso di *ἔρωσ* in luogo di *φιλία*, si rimanda a PADUANO (2008¹⁰, 25 s.), con ulteriori riscontri testuali. La *φιλία* in *Alceste* è analizzata in SUSANETTI (2001, 21-23). Sulla menzione della bellezza di Alceste e del letto coniugale come tratti di erotismo, si rimanda a PADUANO (2008¹⁰, 18 s.).

impallidiva»), subito fornisce con coraggio la soluzione al problema e agisce di conseguenza. Alceste è dunque personaggio d'azione, più che di parola: è risoluta come una sovrana dovrebbe essere, è generosa e saggia; non ha paura di morire e, laicamente, pensa a una sopravvivenza nella memoria e negli affetti («Vivrai ricordandomi, ed io sarò viva nel tuo ricordo»), senza chiedere – a differenza dell'eroina tragica euripidea – nulla in cambio, tanto meno una promessa di fedeltà eterna.

Ad Admeto basta poco per convincersi, perché il timore di cui accusa continuamente gli altri è in realtà il suo, soprattutto con la motivazione – o meglio, la scusa –, più volte espressa nel testo, dell'importanza che riveste in quanto re. L'ironia dell'autore nei confronti del personaggio, che risuona nell'affermazione del narratore «In fondo, vero, un re è più importante di una semplice regina», diventa qui feroce: tra marito e moglie, non è certo Admeto ad avere statura regale, come spesso accade, secondo Rodari, nel confronto tra coniugi⁶⁷.

Al solito, la scena di *Per chi filano le tre vecchiette?* è ben più lunga: Admeto, pieno di stizza dopo l'incarcerazione di gran parte dei suoi sudditi, va dalla moglie a farsi preparare una spremuta d'arancio perché, sostiene, l'agitazione gli ha messo sete e, nel mentre, ne approfitta per raggiugliarla. Alceste, caratterizzata da un forte senso pratico, è così serena e risoluta da non mostrare neanche lo sgomento che nella prima versione la faceva impallidire. È la parte matura e assennata della coppia, che non teme le difficoltà e che non perde tempo a lamentarsene, e sembra quasi una madre che calma e rassicura il figlio impaurito (si veda il gesto di preparare la bevanda a un Admeto fuori di sé), per poi sostituirsi a lui nell'affrontare i problemi che la vita gli mette davanti. Admeto, è chiaro, non ne esce bene neanche qui: il suo comportamento infantile è anzi rimarcato dal modo in cui la moglie gli si rivolge e lo tratta:

- E solo per questo sei tanto disperato? A me non hai ancora chiesto nulla.
- A te?
- Ma certo! Morirò io al posto tuo. È così semplice.
- Tu sei matta, Alceste! Non pensi al mio dolore. Non pensi come piangerei ai tuoi funerali?
- Piangerai, e dopo ti passerà.
- No che non mi passerà.
- Ma sì, ti passerà e vivrai ancora tanti anni felice e contento.
- Dici?
- Te l'assicuro.
- Allora... Quand'è così... Se proprio vuoi...
- Si danno il bacio dell'addio, Alceste va nella sua camera e muore⁶⁸.

Un'importante innovazione rispetto al modello tragico riguarda la lode di Alceste, che nella tragedia euripidea occupa ampio spazio, a partire dalla sua esplicita caratterizzazione come ἀρίστη⁶⁹, e che invece qui emerge dall'impetoso contrasto tra moglie e marito.

⁶⁷ Interessante, a questo proposito, la lettura di CAMARDA (2018, 66-147), che ben inquadra le opere di Rodari all'interno di una prospettiva di parità di genere, sottolineando la capacità dell'autore di decostruire l'idea del matrimonio da fiaba, basato, di fatto, su una totale disparità tra i suoi membri. Secondo CAMARDA (2018, 124), Rodari «attribuisce tale disparità alla maggiore maturità emotiva da parte della donna, che a dispetto dello stereotipo corrente si rivela più coraggiosa e consapevole del consorte. Il paradosso risiede appunto nel fatto che la componente della coppia dotata di maggior valore è anche quella che viene considerata inferiore e trattata con sufficienza».

⁶⁸ RODARI (2020, 1170). CAMARDA (2018, 127) osserva che l'indicazione secondo cui Admeto racconta la situazione alla moglie *con un'aria da vittima* sia in realtà un modo per manipolarla e spingerla all'autosacrificio.

⁶⁹ Per la qualifica eroica di Alceste come ἀρίστη, si vedano e.g. PATTONI (2006, 15-17), BLAISE (2008, 42-44) e, recentemente, CONTI BIZZARRO (2021) con ulteriori riferimenti bibliografici.

Camarda (2018, 124-127) analizza le due redazioni della riscrittura rodariana secondo una prospettiva di genere e osserva che la figura di Alceste rappresenta il punto di vista tradizionale per cui è naturale che una moglie si faccia da parte per il coniuge: il comportamento della regina rende conto dell'interiorizzazione profonda del concetto di sacrificio inculcato dalla società in ogni donna.

Con un forte scarto rispetto al modello, quindi, Admeto è intenzionalmente dipinto da Rodari come un vigliacco egoista e noncurante nei confronti della moglie, la cui sorte, in ultima analisi, è per lui di ben poco interesse.

L'ultima parte del racconto vede l'arrivo di Ercole, in viaggio per compiere una delle sue fatiche⁷⁰; Admeto lo accoglie nonostante il lutto, perché l'ospite è sacro, ma non gli rivela l'identità della persona di cui si stanno celebrando le esequie:

— Vedo che siete in lutto, — disse Ercole salutandolo il re.

— Sì, è morta una donna, — rispose in fretta Admeto, — ma non c'è motivo che tu ti rattristi. L'ospite è sacro.

Gli fece dare una camera isolata e gli fece portare ogni sorta di cibi e di bevande. Ercole mangiò e bevve allegramente, e quando fu un po' alticcio cominciò a cantare.

— Signore, — gli disse un servo, addolorato, — non dovresti cantare quando il nostro padrone è in lutto.

Così Ercole venne a sapere che Alceste era morta, e si stupì molto che Admeto non glielo avesse detto⁷¹.

In queste poche battute Rodari riassume il dialogo euripideo tra Admeto ed Ercole, caratterizzato da continue ambiguità e ironia tragica: nella tragedia, Eracle, dopo aver appreso che è morta una donna cara all'amico, estranea ma legata alla sua casa, chiede esplicitamente e insistentemente se sia Alceste a essere morta (vv. 518 e 520), per sentirsi rispondere che su di lei il discorso è duplice e che la regina vive e non vive⁷². Con la battuta «Sì, è morta una donna, ma non c'è motivo che tu ti rattristi. L'ospite è sacro» e con l'indicazione della fretta di Admeto nel chiudere la conversazione, Rodari condensa sia la questione dell'ambiguità (anche in Euripide Admeto dice frettolosamente che è morta una donna al v. 531), sia quella della *ξενία*, che tanto ha scandalizzato il coro greco: i cittadini di Fere, infatti, pensano che Admeto sia pazzo ad accogliere un ospite nel momento del lutto⁷³. L'Admeto rodariano chiarisce subito che l'ospitalità è sacra e che lui non ha bisogno di discutere la sua decisione con nessuno, in una semplificazione del modello che, però, ne è anche esegesi. La reazione di Ercole al disvelamento della verità è appena accennata («si stupì molto») e non contiene gli elementi di problematicità del modello⁷⁴, in cui

⁷⁰ *Il filo di Admeto* non specifica di quale impresa di tratti, ma nella tragedia euripidea si dice chiaramente che deve prendere le cavalle di Diomede, mentre in *Per chi filano le tre vecchiette?*, cf. RODARI (2020, 1170 s.), Ercole dice: «Ciao, Admeto. Passavo di qui per andare a rubare le mele d'oro nel Giardino delle Esperidi e ho pensato di farti un salutino». L'innovazione è forse da attribuire alla maggiore simpatia di Rodari per il mito delle Esperidi, riproposto anche nel romanzo *Atalanta*.

⁷¹ RODARI (2020, 234).

⁷² Un'analisi dettagliata delle ambiguità presenti nel dialogo tra Ercole e Admeto in PADUANO (2008¹⁰, 98-103, nn. 96-100).

⁷³ Sulla disapprovazione del coro nei confronti della scelta di Admeto, cf. PADUANO (2008¹⁰, 102 s. n. 101). L'eccesso di ospitalità di Admeto è analizzato anche in BLAISE (2008, 47 s.), secondo cui Eracle è in realtà maltrattato da Admeto: con il recupero di Alceste, ma soprattutto con l'offerta della donna velata, che, pur non volendo, Admeto accetta, il semidio rende 'pan per focaccia' al re di Fere e lo fa diventare definitivamente uno spergiuro. La questione della *ξενία* è affrontata anche da PADILLA (2000), secondo cui il comportamento di Admeto nei confronti di Eracle è un tentativo di recuperare il proprio *status* aristocratico venuto meno in seguito al sacrificio di Alceste.

⁷⁴ Eur. *Alc.* 816 ἀλλ' ἢ πέπονθα δειν' ὑπὸ ξένων ἐμῶν; e 822 τί φήεις; ἔπειτα δῆτά μ' ἐξενίσετε;

l'eroe attribuisce il comportamento di Admeto al suo essere φιλόξενος e γενναῖος, pur senza risparmiargli una reprimenda per aver taciuto un'informazione così importante⁷⁵.

Al solito, *Per chi filano le tre vecchiette?* presenta una scena più articolata:

— A proposito, — dice Ercole, — vedo che siete in lutto.

— Sì, — dice Admeto in fretta. — È morta una donna. Ma non c'è motivo che ti rattristi. L'ospite è sacro. Ti faccio preparare un bel bagno, poi ceneremo e parleremo dei bei vecchi tempi.

Il buon gigante va a fare il bagno. Ne ha proprio bisogno. Sempre in giro a compiere eroiche fatiche, ad ammazzare mostri, a pulire stalle, a fare ogni sorta di lavori pesanti e difficili, è tanto se vede una vasca da bagno una volta all'anno.

Mentre si gratta la schiena con la spazzola, comincia a cantare la sua canzone preferita, quella che fa:

Ercole

per Ercole,

sei forte come un Ercole,

sei...

— Signore, — gli sussurra un cameriere, — non dovrete cantare, quando la nostra buona padrona è morta.

— Cosa? Chi è morto!?

Insomma, Ercole viene a sapere tutto e si meraviglia assai che Admeto non gli abbia detto come stanno le cose. Povera Alcesti! E povero Admeto! Gli viene quasi da piangere, se ci pensa...⁷⁶

La reazione di Admeto alla richiesta di chiarimenti sul lutto è identica nella sua parte iniziale («— Sì, — dice Admeto in fretta. — È morta una donna. Ma non c'è motivo che ti rattristi. L'ospite è sacro»), ma la battuta successiva è un'innovazione, sia rispetto all'ipotesto tragico, sia rispetto alla prima redazione. L'ospitalità di Admeto, con la promessa di una cena insieme all'ospite per parlare dei vecchi tempi, è chiaramente eccessiva e fuori luogo, ma si tratta dell'occasione perfetta, per l'autore, per introdurre l'elemento del bagno, che gli consente di scherzare sulla mancanza di pulizia di Ercole; il pubblico, soprattutto quello infantile, troverà divertente l'umanizzazione dell'eroe per antonomasia, bisognoso, come tutti, di una doccia. Il tratto ironico di cui Eracle è portatore già nell'ipotesto⁷⁷ e che Rodari amplifica al massimo livello è acuito dalla canzoncina che l'eroe canta mentre si lava; la seconda redazione, inoltre, approfondisce i tratti del suo carattere, perché, nella breve conversazione con il servo, qui diventato un cameriere, oltre allo stupore per l'omissione di Admeto, l'eroe si mostra, grazie al pur brevissimo monologo interiore, anche triste e addolorato per l'accaduto: nel modello, nel momento della scoperta della verità, il figlio di Alcmena non piange, ma, dopo un conciso commento sulla condizione infelice del suo amico⁷⁸, passa all'azione e pianifica il salvataggio di Alcesti.

La bontà di Ercole, che in Rodari è tratto caratteristico del personaggio⁷⁹, lo spinge ad affrontare la morte per recuperare Alcesti; anche in questo caso, la scena è appena accennata ne *Il filo di Admeto* («Afferrò la sua clava, corse alla tomba dove la morte

⁷⁵ Eur. *Alc.* 1008-1018.

⁷⁶ RODARI (2020, 1171).

⁷⁷ Sugli aspetti comici del personaggio di Eracle in Euripide, si vedano e.g. ZANETTO (2013 e 2014), con ulteriori rimandi bibliografici, e MATELLI (2022), che analizza anche la questione del quarto posto di *Alcesti* nella quadrilogia.

⁷⁸ Eur. *Alc.* 824 ὃ σκέτλι', οἷας ἤπλακες ζυναόρου.

⁷⁹ Si veda anche la caratterizzazione di Ercole in *Atalanta*, dove incarna il valore dell'amicizia; su questo punto, cf. CAMARDA (2018, 31), secondo cui Ercole «è un eroe che Rodari rappresenta sempre in modo positivo».

aspettava che le portassero Alcesti, lottò con lei e la sconfisse. Alcesti tornò in vita»⁸⁰), mentre è ben più particolareggiata e tinta di ironia in *Per chi filano le tre vecchiette?* («Erocle acchiappa la clava, corre al cimitero e si nasconde presso la tomba destinata ad Alcesti. Quando vede venire la Morte, le salta addosso senza paura e comincia a legnarla con la clava. La Morte si difende a colpi di falce, ma, siccome è intelligente, ci mette poco a capire che Erocle è più forte di lei e batte in ritirata per non finire al tappeto»⁸¹).

Davvero interessante, però, è la scena finale del ricongiungimento tra coniugi: manca del tutto, rispetto al testo tragico, il dialogo tra Admeto ed Eracle e la messa alla prova di Admeto con la donna velata⁸², perché Rodari non è interessato, come già osservato, all'affermazione della relazione amorosa tra i protagonisti, ma a trovare l'errore che il mito contiene:

Erocle si aspettava di vedere Admeto rallegrarsi e gioire di quel ritorno, e rimase molto male, invece, quando lesse nel volto del re soltanto la paura. Admeto temeva che adesso la morte non lo avrebbe perdonato. Anche Alcesti aveva una strana espressione triste e guardava il marito con l'aria di chiedergli scusa.

«Strana gente, — pensò Erocle, grattandosi in testa, — pare che il funerale cominci adesso. Oh, bene, non sono affari che mi riguardano!» Salutò in fretta i suoi amici e ripartì.⁸³

Il punto di vista è quello di Erocle, stupito e amareggiato dalla reazione di Admeto, che, invece di rallegrarsi, diventa una maschera di paura. Rodari è molto esplicito sui motivi che angosciano il re: «Admeto temeva che adesso la morte non lo avrebbe perdonato»; anche Alcesti si mostra triste e pare quasi volersi scusare per non aver adempiuto al dovere che si era imposta⁸⁴. Erocle non capisce la reazione dei coniugi⁸⁵, ma non si pone troppi problemi e riparte per le sue avventure. Nell'ottica della 'caccia all'errore', siamo arrivati al punto focale: le Parche richiedono con urgenza una vita e, se nessuno si sacrifica per Admeto, sarà lui a morire. Il salvataggio di Erocle, quindi, a differenza che nell'*Alcesti*, non conduce a uno scioglimento positivo, ma anzi fa calare sulla vicenda un'ombra nefasta⁸⁶: lungi dall'essere pervasa da gioia e sollievo, l'atmosfera è quella di un funerale, perché la morte non è stata vinta, come sembrerebbe a Erocle, e la fine di Admeto è solo posticipata. L'errore consiste nell'aver pensato di poter eludere una legge della natura e una decisione del destino, e perciò l'intervento di Erocle si configura non come risolutivo, ma problematico e foriero di sventura per l'amico che voleva aiutare.

Interessante è, ancora una volta, il confronto con la seconda versione della riscrittura, in cui, all'uscita di scena di Erocle, segue una focalizzazione su Admeto. Qui i motivi della sua paura non sono esplicitati, ma le due frasi finali ci aiutano a inferirli:

⁸⁰ RODARI (2020, 234).

⁸¹ RODARI (2020, 1171 s.).

⁸² Sulla tentazione di Admeto, cf. PADUANO (2008¹⁰, 27 s.); PATTONI (2006, 18 s.) analizza la scena finale come una ripresa, con rovesciamento, dell'*Odisea*, secondo la scansione νόστος-μηχανήμα-ἀναγνώρισις.

⁸³ RODARI (2020, 234).

⁸⁴ Per CAMARDA (2018, 127) un chiaro segno di sottomissione al marito.

⁸⁵ Secondo BOERO (2020, 141), il finale della novella è l'esempio di come Rodari problematizzi il mito greco in senso contemporaneo, fornendo «alcune indicazioni sul motivo dell'incomunicabilità e dell'egoismo degli uomini».

⁸⁶ Tuttavia, anche BLAISE (2008) si mostra scettico sulla positività dello scioglimento della tragedia: se è vero che nessuno muore, Alcesti della morte fa esperienza e, per legge di natura, dovrà sottoporsi a questa sofferenza di nuovo; inoltre, deve assistere alla rottura della promessa di fedeltà di Admeto, che accoglie in casa la donna velata. Anche Admeto, che con il sacrificio di Alcesti si vede morire socialmente, dovrà sottoporsi al proprio destino di mortale e, inoltre, si è dimostrato spergiuro.

Il gigante ci fa su una bella risata e torna alla reggia, cantando. Per la strada la gente lo guarda male, perché canta mentre il paese è in lutto. Ma lui sa quello che si fa.

— Admeto! Admeto! Ce l'ho fatta!

— Che c'è, Ercole?

— Ho fatto scappare la Comare Secca. Alcesti vivrà!

Admeto diventa bianco che più bianco non si può. Tutta la sua paura gli ricasca addosso a valanga. Sente dei passi. Si volta... È Alcesti viva, che gli viene incontro quasi con l'aria di chiedergli scusa...

— Ma non siete contenti? — domanda Ercole perplesso. — Dai, facciamo un po' di allegria. Macché, pare che il funerale cominci adesso. Admeto si lascia cadere su una poltrona e trema che fa pena a guardarlo. Alcesti tiene gli occhi bassi.

— Ma, insomma, — dice Ercole, asciugandosi il sudore, — credevo di farvi un piacere e pare che vi ho fatto un dispetto. Al giorno d'oggi, con gli amici, non si sa più come comportarsi. Be', sentite, io vi saluto e sono... Scrivetemi ogni tanto.

Ercole se ne va imbronciato, agitando la clava. Admeto tende l'orecchio. Gli sembra di sentire un rumorino lontano lontano... Lassù, sul loro balcone, le tre vecchiette filano... filano... chi sa per chi...⁸⁷

Alla notizia della lotta di Ercole con la morte, Admeto sbianca e, sentendo dei passi, teme che la 'Comare secca' stia già arrivando a prenderlo. Il rumore dei passi dell'amata e il volgersi indietro a guardare richiamano anche la coppia costituita da Orfeo ed Euridice, con esito opposto, perché Alcesti non scompare, ma torna stabilmente alla vita⁸⁸; tuttavia, come in quel caso, il ricongiungimento tra coniugi non può realizzarsi, perché Rodari ci fa capire che Admeto è destinato ora a morire. Admeto stesso ne è consapevole, come indica il tremore penoso che lo prende, e così Alcesti, che tiene gli occhi bassi per lo sgomento o per la vergogna di non essere riuscita nell'intento. Infine, Admeto, tendendo l'orecchio, sente un rumore in lontananza e al narratore spetta il compito di rivelare l'ultimo arcano: si tratta del suono di un filo che viene tirato dalle Parche e ragionevole è la certezza che il proprietario sia Admeto, di cui è scoccata ormai l'ultima ora.

D'altro canto, le Parche hanno chiaramente detto ad Apollo che Admeto, come chiunque altro, non può sfuggire al suo destino perché «quando tocca, tocca. La morte deve ricevere il suo tributo». Questo è il messaggio che emerge da entrambe le redazioni della riscrittura: il destino non può essere eluso e la morte deve essere affrontata, senza *escamotage* e con serenità, come ha tentato di fare Alcesti.

Resta da chiedersi perché scegliere questo mito e perché rovesciarne il finale con un messaggio così poco rassicurante, dato il pubblico giovanissimo a cui Rodari si rivolge. Posto che, in ogni opera, ma soprattutto nelle *Novelle fatte a macchina*⁸⁹, Rodari scrive a un doppio livello di senso, uno fruibile dai più piccoli e uno dagli adulti, il messaggio che qui vuole veicolare è non tanto un macabro *memento mori*, quanto l'importanza di assumersi le proprie responsabilità e di rispettare le regole, senza pensare che una persona valga più di un'altra solo in virtù del ruolo che ricopre.

⁸⁷ RODARI (2020, 1172).

⁸⁸ Per gli elementi di convergenza e di divergenza tra il mito di Alceste e quello di Euridice, cf. MARKANTONATOS (2013, 144 s.) con ulteriori riscontri bibliografici.

⁸⁹ Così RODARI (1977, 187), nella breve nota introduttiva a *Per chi filano le tre vecchiette*: «La novella, ovviamente ha il suo contenuto, che si può riassumere in una sola frase: 'ognuno muore solo'. Ma si può ridere, pensando alla morte? Non so. Se non altro, si può provare».

4. Il mito per riflettere sul presente

Ne *Il libro degli errori* Rodari si misura per due volte con la riscrittura del mito classico all'interno di un progetto editoriale volto, tra il serio e il faceto, a indicare alcune storture del mondo contemporaneo, suggerendo le strategie per correggerle. Secondo Rodari, infatti «si può insegnare al bambino a evitare non solo l'errore, ma anche a capire che l'errore spesso non sta nelle parole, ma nelle cose; che bisogna correggere i dettati, certo, ma che bisogna soprattutto correggere il mondo»⁹⁰. L'intento militante dell'opera fa sì che il patrimonio culturale della tradizione venga messo al vaglio con spirito critico e, in questo senso, la classicità costituisce una grande occasione di riflessione: d'altra parte, come osserva Grandi (2024, 199), Rodari è il primo autore di letteratura per l'infanzia a intuire che «la mitologia poteva essere svincolata da una precedente tradizione devota alla didattica e al culto (talora ambiguo) dell'antichità, per divenire nei fatti una preziosa risorsa narrativa con cui parlare di attualità». E se la riscrittura è anche interpretazione, sostiene ancora Grandi (2011, 63), Rodari si distingue, nel panorama della letteratura per l'infanzia, per «infrangere il vincolo reverenziale di fedeltà verso le fonti narrative originarie, che la scrittura mitologica per ragazzi aveva fino ad allora, quasi sempre, rispettato. [...] Lo scrittore di Omegna infranse questo vincolo di fedeltà non per distruggere il mito, bensì per far emergere tutte le potenzialità allusive e simboliche del mito stesso». Tuttavia, l'infrazione di Rodari è minima, perché la sua versione del mito, al netto dei cambiamenti di registro, resta nella sostanza aderente alla fonte antica e del tutto riconoscibile: la variazione si concentra nel finale, per rendere più agevole la deduzione di una morale aggiornata alla contemporaneità. Infatti, in entrambi gli esempi di riscrittura mitica, si manifesta il rispetto complessivo della *fabula* narratologica, per quanto depotenziata della sua intensità erotica e adattata al mondo attuale: anche questo aspetto mostra una finalità educativa, poiché si offre al lettore bambino la possibilità di entrare in contatto con il mito attraverso una mediazione che non cancella la fonte primaria.

I due miti scelti per essere messi alla prova dell'errore pongono al centro una storia d'amore problematica, il cui finale viene modificato in maniera consistente. In entrambi i casi il protagonista maschile è descritto in termini poco lusinghieri: Pigmaliione e Admeto sono accomunati da un atteggiamento infantile e autoreferenziale, oltre che dall'incapacità di leggere la realtà per quel che è. Lo sguardo dell'autore, però, è molto meno empatico nei confronti di Admeto, che, uomo adulto e re dalle enormi responsabilità, non arriva mai a prendere consapevolezza dei suoi problemi, come accade a Pigmaliione alla fine del racconto; le controparti femminili, invece, risultano più assennate e addirittura Alcesti, risoluta, coraggiosa e generosa, incarna tutte le caratteristiche del buon sovrano che al marito mancano. Il mito, quindi, serve a Rodari per mostrare intanto l'errore contenuto nel modo tradizionale di dipingere le unioni coniugali⁹¹, ma soprattutto per correggere una prospettiva poco razionalista, presente già nel racconto originale: il finale di Pigmaliione, infatti, necessita di essere riscritto su un piano di verosimiglianza, non tanto perché non si possa credere a una magia quale la trasformazione in umano di una statua di marmo (anzi, nelle opere di Rodari elementi magici non sono per nulla assenti), quanto perché il nocciolo della vicenda è la necessità di cercare la felicità in ciò che sta intorno a noi, negli affetti reali e tangibili, e di lasciare da parte quanto rischia di allontanarcene; non appena

⁹⁰ Cito dall'articolo *Come è nato il libro degli errori*, in *Noi Donne* n. 45 del 14 novembre 1964, p. 21, visionabile a <https://www.noidonnearchivistorico.org/scheda-rivista.php?pubblicazione=001127&pag=21> (ultima consultazione 21 febbraio 2025).

⁹¹ Sul punto, si veda CAMARDA (2018, 67-89, in particolare 75): «Il matrimonio delle fiabe tradizionali, con il suo stucchevole *happy end*, insomma, va ripensato secondo criteri nuovi; d'altro canto, come lo stesso Rodari osserva, si tratta di un modello posticcio, di cui persino i bambini percepiscono la falsità».

Pigmalione esce dal proprio solipsismo, incontra la donna che fa per lui e che, con un effetto domino positivo, lo aiuta a ritrovare se stesso e la sua arte.

Anche la storia di Admeto e Alceste necessita di correzione: il volto crudele del dono che Admeto ha ricevuto da Apollo emerge chiaramente nel momento in cui è Alceste, sua moglie, l'unica ad accettare di sacrificarsi per lui; il problema sorge quando Ercole, per rendere felice l'amico e ospite, libera Alceste dalla morsa della morte, senza comprendere, ingenuamente, che il conto in sospeso con la 'Comare secca' resta aperto: pertanto, Admeto morirà perché le Parce così hanno deciso. Questo è quanto si comprende dal finale di entrambe le versioni della riscrittura rodariana del mito, con uno scarto molto forte rispetto al modello euripideo, in cui Admeto e Alceste si riuniscono senza che intervenga lo spauracchio di una morte imminente. Si tratta di un'altra razionalizzazione della vicenda, che porta con sé anche un messaggio morale: come più volte ripetuto nel racconto, alla morte non si può sfuggire e, soprattutto, non sta all'essere umano decidere quando è il momento di lasciare il mondo dei vivi. Non è dato, insomma, all'uomo di evitare la suprema legge di natura: l'unico atteggiamento corretto da tenere è rassegnarsi al proprio destino, senza forzare la mano. Evidentemente, per Rodari il portatore della giusta istanza di fronte alla vita è proprio l'Eracle euripideo, l'unico ad aver compreso il senso profondo dell'esistenza (Eur. *Alc.* 782-784):

βροτοῖς ἅπασι καθθανεῖν ὀφείλεται,
 κούκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἐξέπίσταται
 τὴν αὔριον μέλλουσαν εἰ βιώσεται

«Tutti i mortali devono morire, e nessuno di loro sa se vivrà il giorno di domani».

Anche in questo caso, si tratta di una morale di accettazione della propria condizione, che sia Pigmalione sia Admeto, nella loro immaturità, faticano a interiorizzare. Grazie a questi due miti, Rodari aggiorna il patrimonio della classicità per inserirlo nel mondo contemporaneo: per farlo, ha bisogno di insistere sull'importanza di non desiderare quel che non si può avere (l'amore di una donna così perfetta da non essere reale, o un prolungamento del proprio passaggio sulla terra a scapito di una persona amata), un concetto stridente con la cultura capitalista degli anni del boom⁹², e sulla necessità di affrontare la realtà per quel che è, senza il filtro di magie, incantesimi o responsabilità assunte solo per interposta persona. Per ottenere questo risultato, il mito deve passare al vaglio di una forte razionalizzazione che può condurre a esiti positivi (Pigmalione) o nefasti (Admeto), ma che è necessaria alla crescita dell'individuo, unico salvacondotto per poter aggiustare le storture della società; d'altro canto, se il mondo contemporaneo è pieno di errori, il mito può rivelarsi un formidabile alleato per scovarli e fornire una chiave di lettura utile a tentare di correggerli.

Chiara Valenzano

chiara.valenzano2@unibo.it

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Dipartimento di Filologia classica e italianistica, via Zamboni 32, 40126 Bologna

⁹² Rodari spesso ripercorre il mito con agganci all'attualità, come osservato da GRANDI (2011, 63 e 123) e da CAMARDA (2018, 76 s. e 86 s.), che mette in relazione Pigmalione e la sua smania di regalare oggetti a una statua con una critica al consumismo, «una tendenza pernicioso che finisce per fagocitare la relazione e trasformarla in una specie di baratto emotivo».

Riferimenti bibliografici

BETTINI 1992

M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino.

BLAISE 2008

F. Blaise, *L'Alceste di Euripide. Non si scherza con la morte*, «Annali online di Ferrara. Lettere» II, 32-53.

BOERO 2020

P. Boero, *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari. Edizione aggiornata*, San Dorligo della Valle.

BOERO 2023

P. Boero, *Comunicazione epistolare del 25.10.2023*.

BONAZZI – RODLER 2023

N. Bonazzi – L. Rodler, *Effetto Rodari. Una sirena tra immagine e voce*, in T. Piras (a cura di), *Effetto Rodari*, Bologna, 67-87.

BRILLANTE 2005

C. Brillante, *Il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, «Maia» LIV, 9-46.

BURNETT 1965

A.P. Burnett, *The virtues of Admetus*, «CPh» LX, 240-55.

CAMARDA 2018

M. Camarda, *Una "savva bambina". Gianni Rodari e i modelli femminili*, Cagli.

CAPANNA 2025

I. Capanna, *Comunicazioni epistolari del gennaio 2025*.

CONTI BIZZARRO 2021

F. Conti Bizzarro, *Alceste "la moglie perfetta"*, in M. Paladini (a cura di), *Templa serena: studi in onore di Enrico Flores*, Napoli.

DE LUCA 1991

C. De Luca, *Gianni Rodari. La gaia scienza della fantasia*, Catanzaro.

DYSON 1988

M. Dyson, *Alcestis' children and the character of Admetus*, «JHS» CVIII, 13-23.

ELSNER 2007

J. Elsner, *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Oxford-Princeton.

FERRARI 2013

G. Ferrari, *Agalmatofilia. L'amore per le statue nel mondo antico: l'Afrodite di Cnido e il caso di Pigmalione*, «PsicoArt – Rivista Di Arte E Psicologia» III, 1-17.

GALASSO 2000

L. Galasso, *Ovidio. Le metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano; introduzione di Alessandro Perutelli; commento di Luigi Galasso, Torino.

GARULLI 2021

V. Garulli, *Our Mythical Fascism? Classical Mythology at School during the Italian Fascist Twenty-year Period*, in L. Maurice (ed.), *Our Mythical Education. The Reception of Classical Myth Worldwide in Formal Education, 1900–2020*, Warsaw, 69-91.

GRANDI 2011

W. Grandi, *La musa bambina. La letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Milano.

GRANDI 2024

W. Grandi, *La dimensione femminile della letteratura mitologica per l'infanzia*, «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista Di Epica» V.2, 189-207.

HARDIE 2002

P.R. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.

LESKY 1925

A. Lesky, *Alkestis. Der Mythos und das Drama*, Wien und Leipzig.

MACCHIONE 2013

P. Macchione, *Storia del giovane Rodari*, Varese.

MARKANTONATOS 2013

A. Markantonatos, *Euripides' Alcestis. Narrative, Myth and Religion*, Berlin-Boston.

MARCHESCHI 2020

D. Marcheschi, *Gianni Rodari: parole, giochi e scritture per grandi e piccoli*, in G. Rodari, *Opere*, Milano, xi-lxxxvii.

MARCHESCHI 2020a

D. Marcheschi, *Nota all'edizione*, in G. Rodari, *Opere*, Milano, clvii-clxi.

MARCHESCHI 2020b

D. Marcheschi, *Notizie sui testi*, in G. Rodari, *Opere*, Milano, 1669-1773; 1696-99.

MATELLI 2022

E. Matelli, *Il genere misto dell'Alceste di Euripide, quarto dramma alle Dionisie cittadine del 438 a.C.*, in L. Carrara (a cura di), *Il «Quarto» incluso: studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica: atti del convegno internazionale, Pisa 9-10 dicembre 2021*, Pisa, 69-109.

O'BRYHIM 2015

S. O'Bryhim, *The economics of agalmatophilia*, «CJ» CX, 419-29.

PADILLA 2000

M.W. Padilla, *Gifts of humiliation: χάρις and tragic experience in "Alcestis"*, «AJPh» CXXI, 179-211.

PADUANO 2008¹⁰

G. Paduano, *Euripide. Alceste*, Milano.

PATTONI 2005

M.P. Pattoni, *Le metamorfosi di Alceste. Dall'archetipo alle sue rivisitazioni*, in M.P. Pattoni – R. Carpani (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, Milano, 279-300.

PATTONI 2006

M.P. Pattoni, *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni. Alceste. Variazioni sul mito*, Venezia.

RANDACCIO 2014

R. Randaccio, *I porri sul naso. Il nome nell'opera di Gianni Rodari*, «RION Rivista italiana di onomastica» XX, 77-94.

REED 2013

J.D. Reed, *Ovidio, Metamorfosi 5 (Libri X-XII)*; a cura di Joseph Duffield Reed; testo critico basato sull'ed. oxoniense di Richard John Tarrant; trad. di Gioachino Chiarini, Milano.

REINHOLD 1971

M. Reinhold, *The naming of Pygmalion's animated statue*, «CJ» LXVI.4, 316-19.

RODARI 1969

G. Rodari, *Venti storie più una*, Roma.

RODARI 1977

G. Rodari, *Perché «Novelle fatte a macchina»*, in G. Rodari, *Novelle fatte a macchina*, Torino, v-ix.

RODARI 2020

G. Rodari, *Opere. A cura e con un saggio di Daniela Marcheschi*, Milano.

RODLER 2023

L. Rodler, *Dal mito alla realtà. Gianni Rodari classicista*, in *Grecia e Italia 1821-2021: due secoli di storie condivise. Convegno internazionale, Atene, 31 maggio – 3 giugno 2023*, II, Atene, 471-88.

ROSATI 1983

G. Rosati, *Narciso e Pigmalione: illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.

SALVADORI – MATHYS 2002

M.L. Salvadori, A.A. Mathys, *Apologizing to the Ancient Fable: Gianni Rodari and His Influence on Italian Children's Literature*, «The Lion and the Unicorn» XXVI.2, 169-202.

SBARBARO 1952

C. Sbarbaro, *Euripide, Alceste. Il ciclope*, traduzione e cura di Camillo Sbarbaro, Milano.

SEGAL 1989

C. Segal, *Orpheus: the Myth of the Poet*, Baltimore and London.

SHARROCK 1991

A.R. Sharrock, *Womanufacture*, «JRS» LXXXI, 36-49.

STUCCHI 2012

S. Stucchi, *Da pietra a carne, da carne a pietra: riflessioni dalle Metamorfosi ovidiane*, «Latomus» LXXI, 87-101.

SUSANETTI 2001

D. Susanetti, *La favola bella della morte*, in D. Susanetti (a cura di), *Euripide, Alceste*, Venezia.

SUSANETTI 2005

D. Susanetti, *Alceste: sacrificio e resurrezione. Elementi di un mito con sei variazioni*, in M.P. Pattoni – R. Carpani (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, Milano, 307-27.

VICCEI 2018

R. Viccei, “*Sempre caro mi sei*” (*Al 23*). *L’Alkestis euripidea tradotta da Camillo Sbarbaro*, in M. Lanzillotta (a cura di), *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni “d’autore” da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, «Levia Gravia» XX, 69-88.

ZANETTO 2013

G. Zanetto, *La maschera di Eracle nell’Alceste*, in L. Miletto – G.M. Rispoli – F. Malhomme – V. Caruso (éds.), *Renaissances de la tragédie: la Poétique d’Aristote et le genre tragique, de l’antiquité à l’époque contemporaine*, Napoli, 223-37.

ZANETTO 2014

G. Zanetto, *Un pulcinella filosofo: l’Eracle dell’Alceste*, in A. Gostoli – R. Velardi (a cura di), *Mythologein: mito e forme di discorso nel mondo antico: studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa, 274-79.

ZOBOLI 1999

P. Zoboli, *L’empio Euripide e il dramma ibrido: l’Alceste di Sbarbaro tra Nietzsche e Romagnoli*, «Otto/Novecento» XXIII, 111-22.