

Diego Salvadori

Università di Firenze, Italia

diego.salvadori@unifi.it

ORCID: 0000-0002-7845-4489

LA NARRATRICE E LO SPAZIO DELLA BAMBINA. *LA LEGGENDA D'ORO DI MOLLICHINA* DI CAMILLE MALLARMÉ

THE DEVOURER OF STORIES: CAMILLE MALLARMÉ'S *LA LEGGENDA D'ORO DI MOLLICHINA*

Abstract: This article delves into *La leggenda d'oro di Mollichina* (1915) by Camille Mallarmé, presenting an in-depth analysis through three interconnected perspectives. The first approach situates Mallarmé's work within the broader context of early 20th-century Italian children's literature, emphasising its significance as a rediscovered piece of the period's cultural landscape. By examining the historical and social backdrop, the essay aims to reclaim and bring to light a literary work that has long remained largely overlooked. The second line of analysis explores the role of the female protagonist, Mollichina, focusing on how her presence propels the narrative and reshapes the dynamics of the story. The character is dissected to reveal a figure of agency and transformation, one who actively navigates and influences the diegetic world around her. This examination highlights Mollichina's significance as a powerful and multidimensional character that contrasts with the more passive female figures common in early 20th-century narratives. The third analytical avenue involves a narratological study, centring on the act of rewriting traditional literary forms. Mallarmé's innovative approach is evident as she reinterprets classic structures, infusing them with new meaning and depth. By crafting a narrative that both challenges and enriches conventional storytelling modes, Mallarmé demonstrates a unique literary voice that engages with and reshapes established traditions. This article ultimately aims to illuminate the innovative storytelling strategies and thematic richness of the text, underlining its relevance and the significant contributions Mallarmé offers to the literary canon, thus positioning *La leggenda d'oro di Mollichina* as an essential work worthy of scholarly attention.

Keywords: Camille Mallarmé, Children Literature, *La leggenda d'oro di Mollichina*, Feminine Literature, Narratology

Received 8.10.2024; Accepted 11.05.2025; Published 1.09.2025

ISSN 2084-4514 e-ISSN 2450-5943

“Vi è una fiaba, e neppure una fiaba antica, nella quale il viaggio è oltremondano: una bambina parte alla ricerca della madre morta” (Campo, 1988, p. 17). Così Cristina Campo, in una pagina dei suoi *Imperdonabili*, ricordava il libro con cui Camille Mallarmé¹ si era avvicinata al mondo della letteratura per l’infanzia, *La leggenda d’oro di Mollichina*, pubblicato nel 1915 per i tipi della Rocco Carabba e accompagnato dalle splendide illustrazioni di Duilio Cambellotti: un’opera a dir poco monumentale e che a differenza degli altri romanzi della scrittrice² prese vita in lingua italiana, uscendo in traduzione francese solo nel 1923³. Scaturito a seguito delle conferenze *sur la littérature enfantine* tenute a Roma da Mallarmé il 6 gennaio e il 7 aprile del 1915⁴, il libro andava a porsi in un panorama, come quello italiano, dove il binomio tra scrittura femminile e letteratura per l’infanzia era tutt’altro che infrequente: da Ida Baccini a Sofia Bisi Albini, da Cordelia a Emma Perodi, fino all’esempio di Carolina Invernizio, che nel 1912 aveva licenziato il romanzo per ragazzi *Spazzacamino*. Ma, da un punto di vista tematico-strutturale, *La leggenda d’oro di Mollichina* si discosta dagli esempi summenzionati proprio per il suo essere fiaba-totale, riscrittura, nonché racconto al quadrato: una UR-narrazione che attinge a una memoria molteplice, ibrida, interpellando una tradizione che, dalle fiabe dei Fratelli Grimm e Charles Perrault, muove verso il mito, la leggenda e il racconto popolare, riuniti sotto l’egida di un fantastico che, nel caso del genere fiabesco, “si esprime come sensazione, conscia o inconscia, vissuta dal lettore bambino” (Marrone, 2002, p. 47). Chi scrive

¹ Per un profilo esaustivo sulla Camille Mallarmé narratrice, cf. Salvadori 2019.

² *Le Ressac* (1912), *La Casa Seca* (1914), *L’Amour Sans Visage* (1924). I primi due romanzi sono stati tradotti in lingua italiana rispettivamente nel 1914 e nel 1921 da Paolo Orano – marito e pigmalione della scrittrice – mentre *L’Amour Sans Visage* ha avuto la sua prima traduzione nel 2023, a cura di Diego Salvadori.

³ L’edizione francese sarà corredata dalle illustrazioni di Costance de Breton.

⁴ È in occasione di una di queste due conferenze che Mallarmé incontrerà la sua futura e inseparabile amica Eleonora Duse, la quale non mancherà di apprezzare *La leggenda d’oro di Mollichina*, come bene si apprende da alcune lettere inviate dall’attrice alla figlia. (Cf. Biggi 2010).

opera per dissolvenze, rovescia *fabulae* preesistenti, le giustappone in un *collage* diegetico imprevedibile e fluido, imbastendo altresì un iconotesto con tutti i crismi, dove la sinergia tra i due dispositivi (quello visivo e quello testuale) alimenta il piacere della lettura in nome di un duplice dialogismo: *in-fabula* – assicurato dalle illustrazioni in bianco e nero che circoscrivono, a mo' di cornice, il racconto – ed *extra-fabula* – in riferimento alle tavole a colori e a pagina intera. Nel farsi *reader-oriented* (cf. Calabrese 2011, p. 6), e cioè inscrivendo il destinatario nel libro stesso, *La leggenda d'oro di Mollichina* porta avanti un'operazione di *mise en scène* e di *mise en page*, nel senso che Mallarmé mette in scena, alla stregua di un copione teatrale, una tradizione plurisecolare e la riattiva mediante un processo di riscrittura e di *re-telling*; mentre le illustrazioni di Cambellotti assumono il ruolo di fondali mobili, dinamizzando ancor più il tessuto narrativo. La pagina, allora, diviene una sorta di pedana girevole, per rivelarsi al lettore sempre in un inedito allestimento, in nome di una progressione agile e imprevedibile.

La trama del libro può essere così sintetizzata: Mollichina ha dieci anni e si avventura, al fianco del fratello Gran-di-sale e del gatto Chiaro-di-luna, alla ricerca della defunta madre Beriluna in quello che è il Paese dei Racconti. Si tratta di un viaggio che, per quanto oltremondano, assume un ruolo propulsivo e pone la giovane protagonista a capo di questa eccentrica spedizione. Al netto della funzione primaria assunta dal viaggio – per Propp da eleggersi a categoria autonoma in quello che è lo schema *fiabesco* – mette conto rilevare un dato di non poco conto, e cioè che Mallarmé si pone nel solco di una vera e propria mutazione interna alla letteratura per l'infanzia: d'altronde, almeno fino alla prima metà dell'Ottocento, lo spazio dell'avventura era precluso alle bambine (Cf. Barsotti, 2012, p. 81), che fanno il loro ingresso nella comunicazione di massa con la Cosette de *I Miserabili* (1862), ferma restando una stereotipia di fondo dettata dalla condizione di orfanità e il ruolo passivo nel subire tutta una serie di avventure crudeli e dolorose. Un punto di rottura è costituito dall'Alice di Lewis Carroll (1867), che nel fornire un modello deviante “rispetto all'orfana paziente e lacrimosa” (Barsotti, 2012, p. 82) si fa prototipico per la Mollichina di Camille Mallarmé – mutuante da Carroll lo schema del viaggio fantastico pronto a risolversi

in un'esperienza onirica (da cui la protagonista si sveglia alla fine del libro facendo così ritorno alla realtà). Certo, la giovane protagonista del libro mantiene lo stato di orfana, ma numerose saranno le deroghe rispetto agli esempi coevi, non fosse altro per il suo spirito intraprendente e l'inesausta sete di conoscenza che, sotto certi aspetti, la pongono in una condizione di vantaggio, anche rispetto alle altre eroine dei romanzi della scrittrice⁵. Mollichina ha dalla sua l'innocenza e uno sguardo aurorale che le permettono di prendere il meglio da questa esperienza, è potenziata dalla valenza trasformativa del viaggio, perché “la realtà vale qualche volta le favole [...] e non è più così triste [...] il vivere sulla Terra” (Mallarmé, 1915, p. 341).

Dedicato “ai bimbi che troppo hanno pianto”, *La leggenda d'oro di Mollichina* rivela sin dal titolo un citazionismo esplicito – chiaro è il riferimento alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze – e nell'adottare quello che Stefano Calabrese ha definito quale *format* fiabesco (Calabrese, 2011, p. 31) – caratterizzato cioè da intrecci e personaggi irreali – segue le fasi che Vladimir Propp ebbe modo di individuare nelle *Radici storiche dei racconti di fate* (2012): 1) distacco dall'ambiente domestico; 2) arrivo e smarrimento nella foresta; 3) inizio del viaggio con conseguente ritorno a una mutata situazione iniziale. In seconda battuta, il libro soggiace a una esternalizzazione radicale che se, da un lato, potenzia il ruolo intrusivo del narratore, dall'altro enfatizza il carattere dei protagonisti “non sulla base di ciò che pensano, ma di ciò che fanno, [...] limitando le forme narrative alla descrizione onnisciente [...] o al dialogo” (Calabrese 2011, pp. 31–32). Nel caso della *Leggenda d'oro*,

⁵ Le protagoniste dei romanzi di Mallarmé – specie per quanto concerne *Le Ressac* e *La Casa Seca* – sono da considerarsi come delle “ribelli a metà” (Salvadori 2019, p. 57) e falliscono nel tentativo di liberarsi dalla tenaglia patriarcale in una società completamente declinata al maschile. In *Le Ressac*, la pittrice Mary-Ann Fielding, fuggita a Siena all'approssimarsi delle nozze, sarà poi costretta ad andare in sposa a un marito misogino; in *La Casa Seca*, la pastorella Candida, desiderosa di un riscatto sociale, entra a far parte della famiglia Jimenez, per poi restare vittima delle storture di una società borghese corrotta e ipocrita. In relazione a *L'Amour Sans Visage*, la questione si fa più complessa, vuoi per l'autobiografismo di fondo, vuoi per la tensione metaletteraria animante l'intero romanzo, unitamente al fatto che Mallarmé non manca di portare avanti una feroce requisitoria nei confronti dell'amore coniugale e della maternità come fine esclusivo del soggetto femminile.

però, il narratore (o *la* narratrice, per meglio dire) non si esprime in terza persona, bensì adotta un regime omodiegetico, ferma restando quella “doppia struttura appellativa” (*ibidem*) che interpella il lettore-bambino e parimenti l'adulto che egli sarà. Ecco perché dietro l'Io narrante si cela la stessa Camille, che sin dalla prima pagina chiama a raccolta il suo pubblico d'elezione:

Piccini miei, io so una storia, ma una storia!...

C'era una volta una bambina modesta e graziosa come un fiore di brughiera, che abitava a pochi passi dalla foresta, e c'era sua nonna, e c'era, si capisce, la vecchia fantesca Memma, e c'era il fratellino Gran-di-Sale e il gattino Chiaro-di-Luna.

La gente del villaggio la chiamava Solettina perch'era [*sic*] orfana, ma per il fratellino il più delle volte era Mollichina e qualche volta Lichina e persino Michina e Lichetta. Aveva un incarnato d'oro pallido, pensate un po'!, [*sic*] come il miele, e i suoi capelli erano neri tagliati a tondo intorno alla testa, i suoi occhi verde acqua tal quale due piccoli laghi nell'ombra dei sopraccigli. Se n'andava a passi silenziosi, parlava con voce dolce e di rado e sorrideva con un misterino sul viso che la vecchia Memma, incantata, non si tratteneva dal dire:

– Mollichina, ci credete?, [*sic*] è una principessa discesa dalla Luna. (Mallarmé 2015, p. 1)

Mollichina è una divoratrice di storie, dischiude il rovescio di un bovarysimo latente dove l'amore per i racconti è mutuato alla luce di una genealogia al femminile: “tutte le sere, appena tirati i catenacci, [...] la voce di nonna incominciava “c'era una volta””. (ivi, p. 2). C'è come una progressione per gradi, che dal piacere dell'ascolto evolve nella fruizione diretta del racconto, per quanto l'atto stesso della lettura non sia esente dal rischio di un'un'alienazione *in fieri*, di un distacco dalla realtà circostante⁶. Non a caso, Mollichina, dopo aver imparato l'alfabeto

leggeva la mattina, leggeva il pomeriggio, leggeva, c'è da crederlo, anche la notte e *io* ci scommetto che leggesse anche sognando. A forza di scaldarsi la testolina e di non prendere mai aria, Mollichina diventava pallida come

⁶ Una tematica, questa, poi ravvisabile anche nel terzo romanzo della scrittrice, di chiara matrice metaletteraria.

la luna e così stanca che non le piaceva più giocare a nascondarello con quel marmocchio di suo fratello, né lanciare pallottole di carta a Chiaro-di-Luna. Chiaro-di-Luna da parte sua si faceva melanconico e la Memma andava querelandosi che le ragazzine d'oggi che vivono come i romiti finiscono per buscarsi qualche accesso di febbre cattiva e Nonna, anche lei, si cominciava ad inquietare del languore e del pallore di Lichetta. Gran-di-Sale poi s'annojava talmente da minacciare di perdere l'appetito... (ivi, p. 6, corsivo mio)

Accanto all'intrusione dell'Io narrante, tale da incrementare il tasso immersivo, sono altresì enucleabili i presupposti necessari al racconto di lì a venire (ambientato nella foresta), senza contare che il distacco dall'ambiente domestico – in riferimento alla prima fase teorizzata da Propp – è mentale ancor prima che fisico, mediato cioè dalle storie di cui la giovane lettrice si nutre. La lettura, dunque, come “transitional space” (cf. Winnicott 1971), che nel caso di Mollichina si fa zona di passaggio e varco oltremondano proprio grazie al contatto con gli stessi mondi diegetici:

... Allora, giacché noi siamo soli al mondo, ascoltami, mio povero Chiaro-di-Luna. Io vado a infilarmi i miei zoccoli, il mio berretto, i miei pantaloni a bretelle e noi ce ne andremo [*sic*] a perderci nella foresta per sempre. Mi capisci?...

Una voce dolce interruppe:

– Gran-di-Sale!

– Oh... Mollichina?!

– Cerca subito i nostri pastranini d'inverno.

– Vuoi uscire?

– Andremo [*sic*] sino alla grotta di Mamma Beriluna...

In fede mia, non so perché la Memma pretendesse che Gran-di-Sale non fosse lesto! In men d'un minuto il marmocchio riapparve con il cappottino a cappuccio di Lichetta sul suo braccio e oltre a ciò calzato, in calzoni e col berretto in capo:

– Così, bene! – disse la sorellina. – Dal momento che c'è il sole, io non mi cambio vestito [...]. Ci accompagna Chiaro-di-Luna?

– Chiaro-di-Luna? Eccolo già sulla strada con tutti i suoi peli contro vento!

– Bada, eh, non dimenticare la merenda!

E Gran-di-Sale afferrò la mano di Mollichina senz'avvedersi che bruciava di febbre e la trascinò di corsa verso la grande foresta. (ivi, p. 8)

Mollichina è un personaggio statico e al tempo stesso dinamico, ascrivibile *collective character* postulato da questo inedito triumvirato – cioè la bambina, il fratello e il gatto – secondo la formula “molti *attori* e un solo *attente*, [...]” come accade nelle attività ludiche dei bambini, dove i ruoli sono intercambiabili e finzionali” (Calabrese, 2011, p. 35). Siamo dinanzi a un soggetto prismatico, nel senso che Mollichina, pur partecipando alla collettività attanziale, si emancipa dalle propaggini al maschile e troneggia sulla pagina con sagacia e prontezza di spirito. È attante, ma soprattutto attrice: è lei a guidare il fratello e l'amato felino nella foresta, in questa selva oscura che innesca le dinamiche della storia. Cito:

Le tre esili ombre continuarono allora a smarrirsi in mezzo alla notte, sfiorate da bestie che facevano aguzzare il muso a Chiaro-di-Luna, ma gitavano Gran-di-Sale addosso alla sorellina con grida di terrore. A lungo, a lungo ancora Mollichina andò brancolando in quell'orrendo dormiveglia, inciampando nelle radiche, balbettando parole sconnesse. Non aveva più gli zoccoli e i suoi pieducci sanguinavano sotto le calze strappate. Ma non s'avvedeva di questo quando la pioggia ebbe attraversato il fogliame e bagnato i bambini sino alle midolla. Lichina non s'avvide nemmeno di ciò. Andava innanzi guidata dalle sfolgoranti pupille di Chiaro-di-Luna simili a due lanterne nel Reame del Silenzio e dello Spavento. Oramai non stava più in sé; era allucinata. Ed ecco – mi s'accappona la pelle a raccontarvelo, ragazzi, e ne vorrei proprio fare a meno – ecco improvviso e a un passo di distanza l'urlo d'un lupo. Io non so andare più avanti... Vi dirò solo e in fretta che Gran-di-Sale gittò un grido e che Mollichina piombò a terra, tutta d'un pezzo. (Mallarmé, pp. 10–11)

Innegabile l'ascendenza dantesca⁷ del finale del passo – Mollichina che cade a terra come Dante al termine del quinto canto dell'*Inferno*

⁷ L'ipotesto dantesco riveste un ruolo di preminenza assoluta in quello che è il primo romanzo della scrittrice, dove l'ambientazione senese elegge la vicenda di Pia de' Tolomei a *conte en abyme* e vede la narrazione alternarsi a citazioni dirette dal *Purgatorio* (cf. Salvadori 2018). A ciò si deve aggiungere che, nella traduzione italiana, il romanzo dischiude ulteriormente il suo debito con la *Commedia*, a cominciare dal titolo *Come fa l'onda*, in cui riecheggia il canto VII dell'*Inferno* (“come fa l'onda là sovra Cariddi, *Inf.*, 22). Nel caso della *Leggenda d'oro di Mollichina*, le tangenze ipotestuali sono più labili, diafane, quasi delle intermittenze subliminali, ragion per cui non è possibile accordare alla *Commedia* un ruolo strutturante e di primo piano come, invece, accadeva per *Le Ressac*. In seconda battuta, sono da escludere le

– che bene si staglia sul sottofondo macabro dell’estratto, in un “orrendo dormiveglia” (*ibidem*) dove i “pieducci” (*ibidem*) insanguinati di Mollichina ne accrescono l’aura a tratti claustrofobica e allucinata. La foresta diviene pertanto un luogo d’iniziazione, e lo svenimento della piccola protagonista rimanda a quella “morte temporanea” ravvisata da Propp (2012, p. 89): la soglia oltre la quale si cela lo spazio dell’avventura. Uno spazio liquido, metamorfico, simultaneo, nonché matrice di tutti i mondi possibili: quelli divorati da Mollichina.

È necessario altresì soffermarsi sul *range* ipotestuale del libro, costituito da più di cinquanta testi-sorgente. Sarebbe fuorviante parlare esclusivamente di ‘fiabe’, proprio perché l’autrice si muove in una condizione sostanzialmente a-gerarchica, passando dalla tradizione orale a quella veterotestamentaria (come la bestia dell’*Apocalisse*), financo ad approdare alla letteratura per adulti. Chi scrive opera una dissezione sui testi di partenza, ne estrapola gli elementi finzionali, li cala nelle maglie del proprio racconto e li fa interagire tra loro, il che comporta non solo delle deroghe rispetto al modello, ma soprattutto il rispetto di quello che è l’intreccio episodico del libro stesso, in base a cui Mollichina “esperi- risce un accadimento particolare in un luogo specifico, per poi passare ad un altro evento in un nuovo spazio” (Calabrese, 2011, p. 36). Il libro, allora, come una vera e propria lanterna magica, a fronte di una struttura sequenziale, paratattica e intermediale mediante cui la pagina si fa parete e superficie proiettiva, dove la storia si dipana in un processo continuo di dissolvenza, come la *rêverie* stessa della giovane protagonista. Le fonti contemplate da Mallarmé sono molteplici e cercheremo, in tale sede, di offrirne solo una campionatura sommaria⁸. A quelle che potremmo definire come le “tre corone” – ovverosia i Fratelli Grimm, Charles Perrault e Madame d’Aulnoy – si affiancano Esopo, Fedro, lo

tangenze tra Mollichina e la protagonista del romanzo d’esordio di Mallarmé, vuoi per la differenza sostanziale delle due opere (un romanzo sentimentale il primo, un libro di narrativa per l’infanzia il secondo), vuoi perché Mollichina – a differenza delle eroine delle altre opere della scrittrice – riesce a portare a termine il proprio viaggio e a ricomporre, seppur in chiave onirico-immaginativa, i tasselli di una genealogia matrilineare (cf. Salvadori 2019, p. 126).

⁸ Sulla scrittrice *bricoleuse* e le operazioni di riscrittura sottese al libro, cf. Salvadori 2019, 95–116.

Straparola e Charlotte-Rose de Caumont La Force. Non mancano inoltre riferimenti alla tradizione orale italiana – come nel caso de *L'uccel Belverde*, *Mezzo-Gallo* e *Gli scherzi dei Mazariolis* – ma l'areale si amplia financo a comprendere *Le mille e una notte*, il poema epico indiano *Mahābhārata*, la leggenda senegalese di *Penda Balou* (cf. Bérenger-Féraud 1885) o *The Wonderful Tar-Baby Story* (dalla raccolta *Uncle Remus*, compilata nel 1881 da Joel Chandler Harris). Si passa poi, per quanto riguarda la tradizione inglese, a *Riccioli d'oro e i tre orsi*, e all'area tedesca con *Le avventure del barone di Münchhausen*. Il terzo corrimano è invece costituito dalle opere riconducibili a un solo autore: *Gargantua e Pantagruel* (1532) di François Rabelais; *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe; *La sirenetta* (1837) di Hans Christian Andersen; *Isaac Lacquedem* (1853) di Alexandre-Dumas Padre; *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) di Lewis Carroll; *Pinocchio* (1882) di Carlo Collodi; *Il libro della giungla* (1894) di Rudyard Kipling; *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson* (1906) di Selma Lagerlöf. Per Mallarmé, la riscrittura è un atto inconsapevole, uno stato di grazia e di *trance* dettato dalle contingenze diegetiche del libro stesso: un crogiuolo dove le narrazioni di partenza riacquistano la loro natura mobile e fluida, per poi disporsi lungo gli assi di una cornice *in fieri*, costituita dal viaggio di Mollichina nel Paese dei Racconti. La tentazione di ricorrere al concetto di *transfinzionalità* teorizzato da Marie-Laure Ryan (2015) è forte e quantomeno azzardata, ma con le dovute cautele potremmo benissimo affermare di trovarci, nel caso della *Leggenda d'oro di Mollichina*, in presenza di una migrazione di entità finzionali in un testo diverso, appartenenti tuttavia allo stesso *medium*. Mallarmé, lo abbiamo rilevato, guarda sì a un bacio di testi-sorgente, ma accanto al citazionismo esplicito (come bene si evince dal titolo), pone inoltre la *messa in azione* dei personaggi da essi mutuati, che a loro volta si fanno dinamici e rivivono grazie al *re-telling*, in un susseguirsi di contro-mondi che si accostano e attecchiscono senza soluzione di continuità. Un solo esempio: Cenerentola fugge dal castello e il principe si lancia alla sua ricerca ma, nel medesimo istante, il pifferaio⁹ “si è impegnato a sbarazzare la città dal flagello che la

⁹ Il riferimento è alla fiaba del *Pifferaio di Hamelin*.

devasta da mesi e mesi, conducendo con arte e magia i topi nel fiume” (Mallarmé 1915, p. 148). Siamo in presenza di un accostamento di scenari e tasselli diegetici eterogenei che grazie anche alla preminenza dei dialoghi pone il racconto in un regime perfetto di isocronia, per quanto Mallarmé porti avanti un *worldbuilding* pluralizzato e molteplice, come se i mondi delle storie, una volta calati nel libro, dessero vita automaticamente a un nuovo sistema diegetico (e questo grazie anche natura stessa del *format* fiabesco, che postula uno spazio a prospettico, ubiquo, nonché discreto e omogeneo, Calabrese, 2011, p. 18). La *Leggenda d'oro* è eleggibile allora a *spin-off* e *cross-over* di universi finzionali esistenti, a un'omeostasi narrativa di carta in cui Mollichina si fa spett/attrice: ella diviene non solo consapevole del proprio ruolo di “divoratrice di mondi” (gli stessi di cui si era nutrita leggendo), quanto piuttosto rompe le barriere che la separano dallo spazio dell'avventura. Per meglio comprendere tale aspetto, dovremmo tornare là dove la storia si era interrotta, allo svenimento di Mollichina al sol vedere quel lupo famelico. Siamo all'inizio del quarto capitolo:

Coraggio, coraggio, carini miei! Quando Mollichina ebbe riaperti gli occhi, in cambio di quella notte, un bel sole scivolava tra i rami e sopra un biancospino fiorito gli uccellini trillavano.

I tre viaggiatori avevano dovuto sprofondarsi parecchio nella foresta, se non riusciva loro di riconoscere niente di quel che vedevano. Per il sentiero che s'apriva lì accanto s'avanzava la ragazzina di villaggio più bella che si sia mai potuta vedere. Aveva un cappuccetto rosso che le stava a meraviglia e portava una focaccia e un secchietto di burro. (Mallarmé 2015, p. 13)

Dopo *Hansel e Gretel*, evocati dallo smarrimento dei tre nella foresta, si passa a *Cappuccetto rosso*, il cui arrivo era già stato preannunciato a fine del capitolo precedente con l'apparizione del lupo:

Poi fece il più gentile dei saluti a Compare Lupo che usciva da una tana espressamente per entrare in ragionamenti con lei. Proprio così, figliuoli! Compare Lupo, quel cialtrone, strizzava grazioso l'occhio a Cappuccetto Rosso che non pensava affatto a stupirsi e inquietarsi [...].

Mollichina teneva gli occhi aperti, ma, a guardarla bene, si sarebbe detto che Cappuccetto Rosso e Compare Lupo e persino la foresta e il bimbo

e il micio, li vedesse, non so, come a traverso a una nebbia, vicini e lontani. Mi sono spiegata? [...]

Mollichina lasciò andare la ricerca di questa spiegazione e senz'altro riconcentrò la sua attenzione sulle chiacchiere di Compare Lupo con la piccola Cappuccetto Rosso. Chiedeva la bestiaccia:

– Dove vai, bella bambina?

– Io? Vado a portare questo secchietto di burro e questa focaccia alla nonna che è ammalata, – rispondeva la ragazzina gentile gentile.

– E la nonna abita assai lontano? (ivi, pp. 13–14)

Fin qui, la vicenda si mantiene fedele all'ipotesi di partenza, al netto della prospettiva miope e distorta di Mollichina, intenta ancora a calibrare il proprio schema percettivo sulle coordinate di questo altro mondo. Ma le storie hanno anche dei lettori, e Mollichina è il loro destinatario interno: sta a lei interagire per prima con le entità finzionali qui trasigrate da altri racconti. Del resto, venendo meno questo scambio, il libro si ridurrebbe a una semplice sintesi compilativa, al che prosegue Mallarmé, subito dopo, fugando ogni dubbio in proposito:

Nel momento in cui la piccina apriva la bocca per dare l'indicazione della Nonna, Gran-di-Sale, lui, sapete, lui, si mise a gesticolare come un matto, intendendo di farle capire subito subito che doveva star zitta; ma siccome Cappuccetto Rosso non dava affatto segno di comprendere, egli si mise a gridare a pieni polmoni:

– Zitta, non gli far sapere niente! Quell'assassino vuol andare a crocchiare Nonna tua, capisci, Cappuccetto Rosso?

Non so se i due personaggi udissero l'ammonimento energetico [...]. Ma so che una volata di Folletti uscì là per là dai cespugli e circondò i bambini con aria severa. Erano ventuno [come le lettere dell'alfabeto], tutti contorti gobbi panciuti ossuti grinzosi con dritta una penna di pavone sulla scoppola a punta e – vi dico le cose come stavano – non molto più grandi delle formiche cornute. Avanti a tutti veniva un buffoncello a forma di A, in mezzo ce n'era uno fatto ad O, un altro era proprio come un serpentello e quindi ad S, un altro ancora come un campaniletto d'una chiesa, ad I e poi uno a zig-zag cioè a Z. Che fecero questi singolarissimi mostriciattoli? S'allinearono gravi gravi a piccoli gruppi su d'una fila e poi si trasportarono su d'un'altra linea formando gruppi differenti come soldati in parata. Non si capiva se giuocassero o lavorassero; ma quel ch'è certo è che Mollichina e Gran-di-Sale poterono decifrare chiaramente le frasi seguenti:

PAESE DEI RACCONTI.

Regolamento:

Proibizione ai signori viaggiatori
D'immischiarsi in ciò che non li riguarda.

Cric-crac!

Bonasera a tutti. (Ivi, pp. 14–15)

Ecco il divieto cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi e che relega, almeno in fase iniziale, Mollichina e gli altri due viaggiatori al ruolo di spettatori: impossibilitati cioè ad intervenire e a modificare lo svolgersi dei racconti popolanti lo *storyworld*. Si resta, sostanzialmente, fuori dal quadro, semplicemente osservando lo svolgersi dell'intreccio:

Ma i folletti si sparpagliarono in un batter di ciglia sotto i cespugli, mentre laggiù Compare Lupo, informato come voleva, andava di carriera verso la casetta di Nonna e mentre Cappuccetto Rosso se ne andava per il cammino più lungo, divertendosi a cogliere le nocciuole e a fare mazzolini dei fiori che le capitavano a tiro. (Ivi, p. 15)

Ma alla libertà negata ai suoi personaggi, Mallarmé risponde attraverso una contaminazione delle storie ri-raccontate, dove la sovrapposizione degli ipotesti è resa possibile grazie anche dalla duttilità delle fonti. Si crea dunque un sistema di rimandi interni, che consente alle cellule narrative di svilupparsi e proliferare rispetto alla situazione iniziale. Al netto di una facilità di lettura solo apparente, *La leggenda d'oro* dischiude tutta una serie di intarsi narrativi che ne rivelano la struttura complessa e irriducibile, tanto da lambire quello sperimentalismo da cui gli altri romanzi della scrittrice hanno sempre preso le distanze. È un po' come il *cadavre exquis*, che nonostante la presenza di un solo giocatore (la narratrice) assicura un esito imprevedibile.

Nell'analisi di questo testo straordinario, non si deve nemmeno mai perdere di vista quella tensione propulsiva animante l'intero libro, dove l'identità itinerante dei tre protagonisti si situa in una genealogia dell'erranza: c'è allora una progressione cinetica atta a risolversi in una virtualità topografica, resa tale dalle storie di cui Mollichina stessa si è nutrita prima di intraprendere il suo viaggio. Una virtualità di

cui è possibile rendere conto guardando alla struttura stessa dell'opera, suddivisa in quattro lasse e a loro volta articolate in ulteriori sottosezioni narrative: PARTE PRIMA, *La grande foresta*; PARTE SECONDA, *Sulla strada dei Castelli; In città; Il bosco dei sogni; Nel paese dei creduloni, dei furbi e degli oggetti meravigliosi*; PARTE TERZA, *Nel paese degli animali parlanti; Nel paese dei folletti e delle fate*; PARTE QUARTA, *In aria*. Un viaggio che doppia – lo abbiamo già rilevato poc'anzi – il poema dantesco e che dalla selva oscura (cioè la grande foresta) conduce sino al “Giardino del Paradiso” (Mallarmé 1915, p. 336), dove l'incontro con l'anima della madre si risolve, al pari della *Commedia*, in una suprema visione ch'è impossibile *significar per verba*:

I piccoli penetrarono fra due file di gigli più alti di loro, si mescolarono alle ombre grandi e piccole senza inquietudine. Tutte sorridevano... Ma Lichetta stringendo forte forte la mano del fratelluccio guardava guardava guardava, in vano [*sic*]. Non riconosceva Colei che avevano cercato tanto lontano.

Di giro in giro arrivarono in un angolo del bosco che rassomigliava, oh come! alla loro grande foresta... Turbinavano le foglie rosse e d'oro come in quel pomeriggio ventoso d'autunno in cui avevano lasciato la casa. Solo Mollichina non pensava più ad inseguirle; c'era una forza irresistibile che la trascinava verso la piccola grotta tappezzata di capelvenere, accanto ad una sorgente, a cui avevano posto il nome di “Rifugio di Mamma Beriluna”.

Vi furono come in una vertigine, subito. Oh, quella luce raggianti in fondo alla grotta. E chi era che tendeva le braccia verso di loro con un sorriso unico al mondo? Chi? Chi? (Ivi, p. 336)

Per quanto inizio e fine coincidano (“un angolo del bosco che rassomigliava [...] alla loro grande foresta”, *ibidem*), il luore esasperante si risolve in una vertigine che ribalta due schemi mitici ben definiti: da un lato, la Caverna platonica – dove il soggetto tenta di rientrare al fine di avvicinarsi all'intelligibile; dall'altro, le figure di Demetra e Kore, perché è la figlia, in tal caso, a recarsi nell'Oltretomba alla ricerca della madre (ma si potrebbero ipotizzare anche delle tangenze col mito di Orfeo, giacché Mollichina si è fatta più volte nel corso del libro cantrice di storie). Si legge nel prosieguo del passo che

Mollichina gridò, terribilmente gridò. E non vide più nulla. Le sembrò di essere presa, avviluppata, in una stretta così tenera, così dolce, così sicura, così potente che nulla avrebbe potuto mai rassomigliarle... Certo passò un bel po' di tempo così! Poi l'eco fiavole d'una voce cara mormorò:

– Bambini miei, non dimenticherete mai, non è vero, che ogni volta che voi parlerete di me, ogni volta che mi penserete, il vostro cuore raggiungerà Mamma Beriluna?... È il cammino più rapido per arrivare al Giardino del Paradiso.

Il silenzio regnò. Una notte intensa copri e foresta e grotta e bambini. L'ombra di Mamma Beriluna era scomparsa...

– Ah! – gridò Mollichina e si mise a singhiozzare perdutoamente. (Ivi, p. 337)

Certo, sull'incontro cade il velo della reticenza e viene meno ogni possibilità di linguaggio: «all'alta fantasia qui mancò possa» (*Par*, XXXIII, v. 142), potremmo dire sulla scorta del poema dantesco, ma si notino l'annullamento del regime della visione e il sopraggiungere di una cecità necessaria al contatto puramente fisico, dove il *logos* regredisce allo stato di lallazione (il grido di Mollichina sul finale del passo). È nel ricongiungersi di materno e filiale, ma parimenti di due femminilità, che il libro si chiude, in un abbraccio che ha la durata di un soffio di vento, eppur destinato comunque a dischiudere il senso di questa esperienza premorte vissuta dalla piccola protagonista. Lo si intuisce dall'*incipit* del capitolo conclusivo, intitolato emblematicamente *Risveglio*:

Allora una voce, proprio vicina vicina, una voce viva, tremante d'amore e d'inquietudine, la voce di Nonna esclamò:

– La mia piccola riapre gli occhi! Signore, è salva!

La Viaggiatrice che tornava da così lungi guardò tutt'attorno. E prima vide Nonnina e la Memma, le mani alzate al cielo in segno di riconoscenza e di benedizione. Poi Gran-di-Sale pazzo di gioia che tirava Chiaro-di-Luna per le due zampe davanti verso il suo letto per celebrare la buona notizia e finalmente vide, riflessa nel grande specchio in faccia, una Mollichina pallida e magra che la contemplava con aria stupefatta. (Mallarmé, 2015, p. 339)

All'agnizione oltremondana segue l'accettazione stessa della realtà, a sua volta culminante nella riappropriazione dell'immagine riflessa, il che ribadisce non solo la natura di tale viaggio quale itinerario di for-

mazione identitaria, ma soprattutto il potenziamento del personaggio di Mollichina: non più *collective character*, ma ora soggetto integro e forte, grazie anche all'incontro con la madre perduta.

Alla luce di tali considerazioni, emerge la natura itinerante del personaggio di Mollichina, che si lega a delle figure attanziali eleggibili a guide e custodi, come le *transfinzioni* di Pinocchio e dell'Ebreo errante. Ma mentre quest'ultimo, cui Mollichina si riferisce col nome di Isacco Lacquedem, occupa solo gli ultimi due capitoli del libro; il burattino di Carlo Collodi riveste un peso considerevole in quella che è l'economia della narrazione, soprattutto perché occupa circa tre quarti dell'opera. Non solo: l'incontro con Pinocchio comporta l'apparizione della prima e unica superficie leggibile di tutto il libro, realizzata da mani umane e secondo un sistema alfabetico convenzionale:

Non c'era da metterlo in dubbio. Un Burattino di legno, ma vivo, proprio vivo, ma naturalmente sempre di legno, piangeva inginocchiato su d'una tomba. Naso lungo puntuto, bocca più fatta per ridere che per piangere, una giacchetta di carta a fiori, scarpe a scorza d'albero e un berretto di mollica di pane. Ragazzi, ci pensate su? Mi pare che si sia poco da esitare eh! [...]

Aspettate: debbo aggiungere che abbracciava con frenesia una iscrizione di marmo bianco. Mollichina ci piombò sopra con gli occhi. Non poteva essere altro:

Qui giace
La bambina dai capelli turchini
Morta di dolore
Per essere stata abbandonata dal suo
Fratellino *Pinocchio*

Sì, tal quale. Mollichina e Gran-di-Sale si trovavano proprio in presenza di Pinocchio. Il burattino piangeva, piangeva, quantunque non avesse più lagrime negli occhi. (Ivi, p. 163)

Il burattino e i tre viaggiatori sono accomunati dal senso della perdita e parimenti della ricerca: se Mollichina è orfana di madre, Pinocchio ha perso la sua amata fata dai capelli turchini; e come il burattino tenterà di ricongiungersi al padre Geppetto, lo stesso faranno gli altri con Mamma Beriluna. Vieppiù Mallarmé, per la prima e unica volta in tutto il libro, presenta un riferimento esplicito a un'opera, mediato non solo

dal personaggio principale (come già era accaduto per Alice o Mowgli), quanto piuttosto dal titolo stesso, qui messo in corsivo. Pinocchio è un burattino itinerante: “è fatto di legno duro ma la sua volontà è malleabile come cera e si lascia influenzare da tutti quelli che incontra [...]. È un *soggetto in tensione*” (Barcellona, 2002, p. 46) e di conseguenza eleggibile – al pari dell’Ebreo errante – a guida privilegiata in questo mondo dalle coordinate incerte, cangianti, dove il viaggio assume sempre più i tratti di un’odissea:

Subito una melodia divina li avvolse e a malgrado dei sussulti convulsivi del Naviglio, il canto veniva avvicinandosi sempre più, sempre più dolce fascinoso seduttore. Allora Pinocchio si precipitò verso poppa, le braccia tese, gridando:

– O Fatina dai capelli turchini, vengo, vengo!

– È pazzo! – urlò Gran-di-Sale attaccandogli alle gambe.

E Chiaro-di-Luna, sempre all’altezza della situazione, s’appese alla giacchettina di carta a fiori e Mollichina l’acchiappò per le due braccia. E non ci voleva meno di questo, marmocchi miei, per trattenere pinocchio e controbilanciare il suo impulso a gettarsi in acqua. Che diamine dunque vi vedeva?

Mollichina non perdette la testa, ma ispezionò il fiume in lungo e in largo e scoprì una fanciulla dalla pelle bianchissima che scivolava sulla scia del Naviglio come un riflesso d’argento. I suoi lunghi capelli d’un azzurro oscuro mescolati con alghe le fluttuavano all’indietro sull’onda senza nascondere la lunga coda di delfino che le serviva di gambe.

E l’Ondina cantava cantava così soave, che Pinocchio turbato da quella musica superumana voleva raggiungerla ad ogni costo credendo vedere la Fatina dai capelli turchini. I nostri amici facevano sforzi erculei per trattenerlo. (Mallarmé 1915, pp. 262–263)

Nel “Regno delle Ondine, dei Giganti e dei Nani” (Ivi, p. 259), la vicenda doppia il poema epico, ma al pari degli Ulissi postomerici, il ritorno a casa di Pinocchio si rivela fallimentare, a riprova di come Camille resti a fedele a quel processo di riscrittura e ‘manomissione’ che è alla base della sua *Leggenda d’oro di Mollichina*. Nella parte finale, non a caso, il burattino si lancia alla ricerca di Mastro Geppetto e prende così congedo dai suoi compagni di viaggio, salvo poi ritrovarli al limitare dell’opera, in quello che è il Paese di Cuccagna:

Era Pinocchio in persona, Pinocchio altrettanto felice di ritrovare i compagni nel Paese dei Burattini, così felice che non trovava più il filo della conversazione d'una volta. Fu Gran-di-Sale che riattaccò:

– E papà Geppetto?

– L'ho ritrovato per l'appunto, ma dopo una serqua d'avventure, nel ventre d'una balena. Ora abita in una casettina bianca con un ragazzino ch'è un *capo lavoro* scoperto dalla Fatina dai capelli turchini, non so come. Tutti lo chiamano Pinocchio. Di modo che *io* mi son trovato abbandonato e disprezzato. Allora [...] sono venuto a raggiungere la gente della mia razza nel Paese di Cuccagna... (Ivi, pp. 327–328)

Rimasto orfano e in un certo qual modo apolide, Pinocchio rivela altresì la natura metatemporale di questo spazio *altro*, dove le storie restano come sospese, isolate, e il loro progredire è impossibile proprio perché prive d'inizio e di fine (ragion per cui Mallarmé passa subito allo *storyworld* successivo):

– E acconsentiresti a lasciarci, a perderci, a non vederci più, mai più, per sempre, così senza rammarico, senza rimorso? – disse Gran-di-Sale [a Pinocchio]

– Ma non ci lasciamo per sempre, neanche per sogno! Quando tornerete in Terra, andate dunque a vedere Pinocchio, quello... *perfetto* che mi sostituisce e ditegli tante cose da parte mia. (Ivi, pp. 331)

Verrebbe da pensare alla *Leggenda d'oro di Mollichina* come a una grande deviazione dei personaggi, alla ricerca non tanto del proprio autore quanto piuttosto di un'impossibile autonomia: raggiunta per pochi istanti e subito fagocitata dalle altre storie che costellano tale universo. Camille Mallarmé, allora, fissa su carta uno dei tanti passaggi di stato del personaggio, ferma restando la consapevolezza che solo Mollichina arriverà al termine del viaggio. Una consapevolezza che, in questa genealogia finzionale, solo Pinocchio sembra avere acquisito e a cui risponde con quel suicidio posto a conclusione del testo, da intendersi non solo quale atto d'affermazione – il burattino, infatti, rifiuta di proseguire il viaggio – ma anche come un ritorno nell'indistinto, nel mormorio del flusso narrativo stesso:

– Pinocchio! – supplicò ancora Gran-di-Sale con un brivido.

– Che desideri, caro? – rispose il burattino con l'aria più ingenua?

- Tu lo sai bene. Vieni con noi!
 – Dove?
 – Oh, coraccio [*sic*]!
 – Dio mio, ho dimenticato di chiudere la finestra nella scuola dei Burattini... Un uccello notturno potrebbe essere entrato a bersi tutto l'inchiostro, non ti pare? – Disse ciò precipitosamente e aggiunse:
 – A rivederci, angioletti! Non dimenticate, eh, d'abbracciare per me quel *capolavoro*, quella perfezione di fratelluccio Pinocchio quando lo vedrete... Carino lui! E, intanto, divertitevi a modo nel Paese del Mistero!

La scena accadeva proprio sul piazzale del Pincio, accanto al padiglione della musica. Quel Pinocchio – ah quel Pinocchio – s'allontanò verso la grande terrazza, fu visto salire sul parapetto della balaustra e spiccare un salto sopra Piazza del Popolo...! (Ivi, pp. 331–332)

Con la sparizione del burattino, il sostrato fiabesco si azzera. È l'Ebreo errante a suggellare l'UR-narrazione di Camille Mallarmé, proprio perché ne sintetizza il dinamismo esasperato e l'irriducibile fluttuazione. Al pari delle creature del Paese dei racconti, "l'Ebreo Errante è condannato all'eterno vagare, e dunque all'immortalità, incarnando la sofferenza di una vita sospesa tra desiderio e angoscia" (Falchi, 2018, p. 23). Immortale come i personaggi delle fiabe, pellegrino come Mollichina e i suoi compagni nel corso di questo viaggio, ma soprattutto destinato a compiere un tragitto che non sembra mai avere fine, proprio come si legge a chiusura del libro: "E siccome non era possibile resistere a quella voce, l'Ebreo-Errante depose il fardello. Poi si volse e ricominciò in senso inverso il viaggio disperato. (Mallarmé, 2015, p. 336). Un'erranza che, come quella di Camille Mallarmé, sembra ancora destinata a continuare.

BIBLIOGRAFIA

- Barcellona, L. (2002). Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio. In Pezzini I., Fabbri P. (Ed.), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro* (pp. 35–73). Booklet.
- Barsotti, S. (2012). Bambine in viaggio nella letteratura per ragazzi del Novecento. In S. Ulivieri, R. Pace (Eds.), *Il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria* (pp. 79–92). FrancoAngeli.

- Bérenger-Féraud, L. J. B. (1885). *Recueil de Contes populaires de la Sénégambie*. Ernest Leroux.
- Biggi, M. I. (Ed.). (2010). *Ma Pupa, Herniette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*. Marsilio.
- Calabrese, S. (2011). *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista*. Rizzoli.
- Campo, C. (1988). *Gli imperdonabili*. Adelphi.
- Falchi, S. (2018). *L'ebreo errante. Gli infiniti percorsi di un mito letterario*. FrancoAngeli.
- Harris J. C. (1881). *Uncle Remus, His Songs and His Sayings. The Folk-Lore of the Old Plantation*. D. Appleton & Company.
- Lepri, C. (2018). Scenografie dell'immaginario narrato: i mondi alla rovescia e i paesi di cuccagna. *Studi sulla formazione*, 21(1), 155–170. <https://oajournals.fupress.net/index.php/sf/article/view/9449>
- Mallarmé, C. (1912). *Le Ressac*. Bernard Grasset.
- (1915). *La leggenda d'oro di Mollichina* (D. Cambellotti, Illustr.). Rocco Carabba.
- (1916). *La Casa Seca*. Calman-Levy.
- (1923). *La légende dorée de Mie-seulette* (C. de Breton, Illustr.). G. Crés.
- (1924). *L'Amour sans Visage*. Albin Michel.
- Marrone, G. (2002). *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*. Armando.
- Propp, V. (2012). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Bollati Boringhieri.
- Ryan, M. L. (2015). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics today*, 34(3), 365–366.
- Salvadori, D. (2018). “A Sienne Mistique je dédie ce songe moderne”. *Le Recessac di Camille Mallarmé. LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 7, 327–370, <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24420>
- (2019). *Camille Mallarmé. La scrittura senza volto*. Florence Art.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and reality*, Routledge.

Riassunto: Il presente saggio si prefigge di analizzare *La leggenda d'oro di Mollichina* (1915) di Camille Mallarmé attraverso tre linee di analisi specifiche. In primo luogo, si effettua una ricognizione critica del testo, con l'obiettivo di riportare alla luce un'opera quasi sconosciuta, insieme a gran parte della produzione letteraria dell'autrice, ancora poco valorizzata nel panorama critico contemporaneo. In secondo luogo, il saggio focalizza l'attenzione sulla protagonista femminile del libro, la piccola Mollichina, esplorandone il ruolo centrale e propulsivo che essa assume nelle dinamiche narrative. Viene approfondito come la sua presenza non sia solo funzionale allo sviluppo della trama, ma anche fondamentale per l'evoluzione del significato stesso del racconto, rendendola una figura attiva e trasformativa all'interno della storia. Infine, il saggio intraprende un'analisi nar-

ratologica di passi selezionati del testo, con un focus sullo stile e sulle tecniche narrative utilizzate da Mallarmé. Particolare attenzione è riservata all'operazione di riscrittura compiuta dall'autrice, che, nel divenire *bricoleuse*, ricomponе e interpola elementi di una tradizione letteraria secolare, conferendo al testo una nuova vitalità. L'articolo mira a evidenziare come queste strategie narrative contribuiscano a creare un'opera che dialoga con il passato, ma che, al contempo, si distingue per originalità e innovazione, rendendo *La leggenda d'oro di Mollichina* un testo meritevole di attenzione e di studio critico.

Parole chiave: Camille Mallarmé, *La leggenda d'oro di Mollichina*, Letteratura per l'infanzia, Letteratura femminile, Narratologia