

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

# C'era una volta... Italo Calvino e le *Fiabe italiane*

Un'analisi di scopi, metodi e fonti.

## **Relatore**

Prof. ssa Ricciarda Ricorda

## **Correlatori**

Prof. ssa Ilaria Crotti

Prof. Aldo Maria Costantini

## **Laureanda**

Chiara Mazzullo

Matricola 825063

## **Anno Accademico**

**2013/2014**



## INDICE

<b>Introduzione</b>	1
<b>Capitolo I</b>	
<b>Italo Calvino e la nascita delle <i>Fiabe italiane</i></b>	
1. Italo Calvino: cenni su vita ed opere	3
2. Calvino e la fiabistica	9
3. La nascita di una strenna di fiabe italiane	
3. 1. L'idea	10
3. 2. Dall'idea alla ricerca del metodo	14
3. 3. L'intenzione di Calvino	19
4. Tracce delle precedenti raccolte di fiabe	24
<b>Capitolo II</b>	
<b>Le <i>Fiabe italiane</i> e le altre antologie</b>	
1. <i>Kinder und Hausmärchen</i> : la strenna dei fratelli Grimm	27
1.1. Rielaborazioni d'autore	30
1.2. Narratori popolari	33
1.3. <i>Le fiabe del focolare</i> e l'ispirazione dei Grimm	37
3. Calvino e i novellatori	40
<b>Capitolo III</b>	
<b>Fonti bibliografiche delle <i>Fiabe italiane</i></b>	
1. Novelle e racconti da tutte le regioni d'Italia	44
<b>Capitolo IV</b>	
<b>Analisi di alcune fiabe</b>	
1. Studi e antologie sulle fiabe italiane	63
2. «Tipi» e motivi nelle <i>Fiabe italiane</i>	66

2.1. Due «tipi» narrativi	68
<b>Capitolo V</b>	
<b>Barbablù e la tradizione folklorica italiana</b>	
1. Versioni della fiaba di <i>Barbablù</i>	70
2. Barbablù nelle <i>Fiabe italiane</i>	75
3. Analisi e comparazione tra <i>Il naso d'argento</i> ed alcune sue fonti	
3. 1. L'intreccio	79
3. 2. Riprese e varianti rispetto alle fonti	81
3. 2. 1. Il titolo	82
3. 2. 2. Le formule d'apertura e di chiusura	83
3. 2. 3. Aggiunte e sintesi	94
3. 2. 4. Il tempo nelle fiabe	105
3. 2. 5. Il discorso diretto	108
<b>Capitolo VI</b>	
<b>Pelle d'asino</b>	
1. <i>Pelle d'asino</i> secondo Charles Perrault	117
2. Collegamenti alla fiaba di <i>Pelle d'asino</i>	
2. 1. Fiabe e fonti di Calvino legate al tipo ed ai motivi di <i>Pelle d'asino</i>	123
3. Analisi e comparazione tra <i>Pelle di vecchia</i> ed alcune sue fonti	131
3. 1. L'intreccio	133
3. 2. Riprese e varianti rispetto alle fonti	134
<b>Bibliografia</b>	154

## Introduzione

La prima edizione delle *Fiabe italiane* uscì nella collezione I Millenni di Einaudi nel novembre del 1956.

L'opera si collocava nel più vasto ambito di studi etnografici e sul folklore, che avevano preso piede in Italia in quegli anni, ed era stata composta per rispondere ad una precisa «esigenza editoriale: si voleva pubblicare, accanto ai grandi libri di fiabe popolari e straniere, una raccolta italiana»<sup>1</sup>. La casa editrice Einaudi aveva infatti iniziato a stampare, nella Collana dei Classici della fiaba, le strenne dei fratelli Grimm, di Hans Christian Andersen, di Charles Perrault, dell'Afanasjev ed altri, «ma la gran raccolta delle fiabe popolari di tutta Italia, che sia anche un libro piacevole da leggere, popolare per destinazione e non solo per fonte»<sup>2</sup> non si era ancora avuto.

A Italo Calvino, quale collaboratore della casa editrice ed anche per il suo particolare legame con le fiabe, fu assegnato questo compito, come dice egli stesso: «Stando così le cose, si venne nell'idea che lo dovessi fare io»<sup>3</sup>. La relazione tra Calvino e le fiabe non si esaurisce in questi volumi, tutte le sue opere ne sono interessate, sebbene in modi diversi: la sua scrittura ed il suo pensiero sembrano essere attraversati dal favolistico, dal fiabesco. Il nodo che unisce l'autore a questo mondo viene stretto, o forse solo portato alla luce, dalla recensione di Cesare Pavese al *Sentiero dei nidi di ragno*, descritto come «una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa»<sup>4</sup>.

Dopo due anni di una sorta di tirocinio nel mondo delle fiabe, nel quale lo scrittore è completamente assorbito, viene pubblicata non una semplice riscrittura delle novelle, ma un'opera letteraria, una rielaborazione d'autore.

La «molteplicità»<sup>5</sup> delle fiabe colpì Calvino a tal punto da dichiarare la loro inafferrabilità: nonostante fosse riuscito a raggiungere il suo scopo, creando una raccolta

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, p. VII.

<sup>2</sup> Ivi, p. X.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Cesare Pavese, Recensione del romanzo *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino in «Unità», in Nicola Gardini, *Critica letteraria e letteratura italiana: autori, movimenti, interpretazioni*, Torino, Einaudi, 1999, p. 305.

<sup>5</sup> Traggo questo termine da una delle *Lezioni americane* scritte da Italo Calvino per le conferenze che avrebbe dovuto tenere all'Università di Harvard, uscite postume, nel 1988, presso l'editore Garzanti di Milano: *Molteplicità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 103-122.

unitaria, omogenea, dominata dalla logica, affermò che «il racconto di meraviglie magiche, dal “c’era una volta” iniziale alle varie formule di chiusura, non ammette di essere situato nel tempo e nello spazio»<sup>6</sup>.

Lo studio che segue intende spiegare l’ambiente nel quale fu concepita e sviluppata questa idea, ma soprattutto indicare alcuni dei criteri adottati da Calvino durante la sua rielaborazione, confrontando due delle sue fiabe con le fonti dalle quali le apprese. Calvino una volta disse che «scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto»<sup>7</sup>: con il mio lavoro vorrei scorgere, anche se in minima parte, le tracce che ha lasciato; con questo non pretendo affatto di esaurire l’argomento, soltanto accolgo l’invito dell’autore stesso ad impedire «che questa nobile e gentile arte del passato si disperda senza lasciar traccia»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Mario Lavagetto, *Introduzione*, in Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 2011, p. 13.

<sup>7</sup> Ivi, p. 16.

<sup>8</sup> Mario Lavagetto, *Presentazione*, ivi, p. VII [La citazione delle parole di Calvino è tratta da un suo articolo comparso nel novembre del 1956 sul «Notiziario Einaudi», riportato integralmente in questa edizione del volume *Sulla fiaba*].

## Capitolo I

### Italo Calvino e la nascita delle *Fiabe italiane*

#### 1. Italo Calvino: cenni su vita ed opere

Italo Calvino nacque il 15 ottobre 1923 a Santiago de las Vegas, presso L'Avana.

Nel 1925 la famiglia di Calvino fece ritorno in Italia: del luogo di nascita egli non serbò alcun ricordo, riconoscendosi sempre come italiano, o meglio ligure di San Remo. In questa località trascorse l'infanzia, provando fin da allora la sensazione di essere diverso, di trovarsi in una famiglia non convenzionale<sup>9</sup>. I suoi genitori, scienziati e liberi pensatori, erano cresciuti nel seno della scienza e del dovere civile, anticlericali e votati alla repubblica, personificavano una realtà molto diversa dallo stereotipo di famiglia cristiana ligia al lavoro e alla fede, sostenendo piuttosto la ricerca, il sapere e la libertà di pensiero. Un esempio della loro originalità fu la richiesta fatta durante gli anni di liceo di esonerare il giovane Calvino dalle lezioni di religione. Le loro forti personalità furono d'ostacolo per l'adolescente nel suo tentativo di avvicinarsi, apprendere e condividere i loro interessi scientifici, portandolo piuttosto ad appassionarsi di letteratura. L'anticonformismo della famiglia divenne norma e i successivi criteri di scelta del giovane furono indirizzati da questa libertà di pensiero, scevra da pregiudizi, che gli permise di avviarsi autonomamente lungo la sua strada.

La libertà di opinione instillata dai genitori e fatta propria dallo scrittore gli insegnò ad essere sempre proteso alla novità, mai vincolato ad un unico modello.

Come lui stesso raccontò:

«il primo piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già dodici o tredici anni, e fu con Kipling, il primo e (soprattutto) il secondo libro della Giungla. Non ricordo se ci arrivai attraverso una biblioteca scolastica o perché lo ebbi in regalo. Da allora in poi avevo qualcosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere della lettura provato con Kipling»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Mario Barenghi, *Cronologia* in Italo Calvino, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, 1993 [Questa Cronologia riproduce quella curata da Mario Barenghi e Bruno Falchetto per l'edizione dei *Romanzi e racconti* di Italo Calvino nei Meridiani Mondadori, Milano 1991].

<sup>10</sup> Ivi, pp. LI-LII. Cfr. Italo Calvino, in *Se una sera d'autunno uno scrittore*, intervista di Ludovica Ripa di Meana, «L'Europeo», 17 novembre 1980, pp. 84-91.

L'avvicinamento alla lettura attraverso un racconto per bambini pare quasi preannunciare il più tardo «tuffo»<sup>11</sup> del letterato nel mondo della favolistica mondiale, come autore delle prefazioni di raccolte di fiabe straniere, e nella favolistica italiana in qualità di protagonista nella raccolta delle *Fiabe italiane*.

Durante la giovinezza Calvino scrisse brevi racconti, poesie e testi teatrali, e continuò a coltivare la sua passione per le arti, quali il cinema ed in parte il teatro, nonché la realizzazione di disegni e vignette: interesse stimolato in tenera età dalla lettura delle riviste umoristiche di «Bertoldo», «Marc' Aurelio» e «Settebello».

Nonostante l'inclinazione artistica l'autore si iscrisse alla facoltà di Agraria presso l'Università di Torino, dove insegnava il padre. Gli studi non gli impedirono di scrivere recensioni per alcuni film e di presentare alla casa editrice Einaudi, benché senza successo, una raccolta di scritti giovanili *Pazzo io o pazzi gli altri*. Partecipò anche nel 1942 al concorso del Teatro nazionale dei Guf di Firenze con *La commedia della gente*, segnalata positivamente dalla giuria alle compagnie teatrali dei Guf.

Le idee politiche del giovane Calvino non seguirono una linea precisa: assieme ad Eugenio Scalfari si avvicinò ai movimenti e alle nuove o rifiorite ideologie politiche dell'epoca<sup>12</sup>.

Durante la Repubblica di Salò si nascose per renitenza alla leva, intensificando in questo periodo di reclusione le sue letture, che contribuirono in modo determinante alla sua sempre attiva formazione di letterato autodidatta.

Nel 1944, presentato al Pci, si unì alle forze partigiane in opposizione al nazifascismo: la sua decisione di affiancare i comunisti non fu però determinata da motivazioni ideologiche, quanto piuttosto dalla volontà di unirsi ad una forza dinamica ed operosa. L'attiva partecipazione alla guerra partigiana divenne un'esperienza di formazione umana, oltre che politica, offrendo un contributo decisivo alla sua formazione interiore e alla sua carriera di scrittore: egli raccolse lo spirito che animava gli uomini della Resistenza, cioè «una attitudine a superare i pericoli e le difficoltà di

---

<sup>11</sup> Italo Calvino, *Introduzione* in Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Milano, Oscar Mondadori, 1993 (Il testo di Calvino è tratto dall'introduzione alla prima edizione delle *Fiabe italiane* uscita nella collana *I millenni* di Einaudi nel novembre del 1956), p. X.

<sup>12</sup> *Un'infanzia sotto il fascismo*, risposte al questionario dell'inchiesta su *La generazione degli anni difficili*, a cura di Ezio Antonini e Renato Palmieri, «Il Paradosso», V, 23-24, settembre- dicembre 1960, pp. 11-18.



slancio, un misto di fierezza guerriera e autoironia sulla stessa propria fierezza guerriera, di senso di incarnare la vera autorità legale e di autoironia sulla situazione in cui si trovava a incarnarla, un piglio talora un po' gradasso e truculento ma sempre animato da generosità, ansioso di far propria ogni causa generosa».<sup>13</sup>

In risposta a questo intenso periodo Calvino partecipò alla battaglia di Baiardo (17 marzo 1945) rievocata dallo scrittore in *Ricordo di una battaglia* nel 1974.

Il pensiero politico di Calvino cominciò a definirsi in questo periodo, non come una presa di posizione univoca, ma come l'unione di tutti i percorsi possibili per costruire una realtà migliore, libera da pregiudizi, dal potere di pochi, e da istituzioni vecchie ed esauste<sup>14</sup>.

Dal 1945 scrisse articoli per vari periodici militanti e frequentò la facoltà di Lettere di Torino dove, assieme alle ideologie, ferveva il movimento operaio. Qui conobbe Cesare Pavese la cui opinione e amicizia divennero ben presto insostituibili: Pavese fu il suo primo ed ideale lettore, a lui Calvino sottopose la valutazione di molti racconti prima di considerarne la versione definitiva, egli divenne punto di riferimento etico e morale, di stile e comportamento.

Il sostegno di Pavese e la collaborazione con il «Politecnico» di Elio Vittorini spinse Calvino a scrivere, fino a pubblicare svariati racconti (raccolti in seguito in *Ultimo viene il corvo*) su periodici quali l'«Unità» o «Il Politecnico», e a stampare nella collana I coralli di Einaudi il racconto *Sentiero dei nidi di ragno*.

Nel 1947 Calvino si occupò dell'ufficio stampa e della pubblicità per la casa editrice Einaudi. In questo ambiente animato da continue discussioni e stimoli intellettuali strinse legami di amicizia con letterati quali Cesare Pavese, Elio Vittorini e Natalia Ginzburg.

Presso Einaudi diresse anche la sezione letteraria della Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria, accompagnato da Vittorini e Pavese, indicando alcune qualità che sarebbero divenute distintive del nascente stile editoriale italiano.

Profondamente scosso dal suicidio di Cesare Pavese, avvenuto il 27 agosto del 1950, Calvino ne scrisse una commemorazione nel 1960: *Pavese: essere e fare*. In quegli anni assecondò la sua inclinazione per la scrittura con varie opere tra cui: un racconto

---

<sup>13</sup> Italo Calvino, in *La generazione degli anni difficili*, a cura di Ettore A. Albertoni, Ezio Antonini, Renato Palmieri, Bari, Laterza, 1962, pp. 75-87.

<sup>14</sup> Mario Barenghi, *Cronologia*, cit., pp. LVI-LVII.

autobiografico *La strada di San Giovanni* e con *Il visconte dimezzato*, pubblicato nella collana I gettoni di Elio Vittorini nel 1952. Seguì anche la redazione, a partire dal 1952, del «Notiziario Einaudi», di cui divenne direttore responsabile, e nel 1954 iniziò a scrivere su un settimanale «Il Contemporaneo».

La collaborazione di Calvino con Einaudi si alternò alla stesura di articoli per l'edizione torinese dell'«Unità».

Nuovo stimolo al crescente interesse dell'autore per il genere dei racconti e delle novelle, è testimoniato dall'edizione del racconto *La formica argentina*, sulla rivista internazionale di letteratura «Botteghe Oscure» e dalla stesura delle prime novelle di *Marcovaldo*.

Sono questi gli anni in cui venne intrapreso il progetto delle *Fiabe italiane*, raccolta definita nel 1954 e pubblicata nel 1956, con la scelta e la trascrizione di duecento racconti provenienti dalle varie regioni d'Italia, tratti da raccolte folcloristiche dell'Ottocento. Questo compendio raccolse le idee di Calvino in merito alla letteratura favolistica, ravvisabile sia nella versione definitiva di ciascuna fiaba da lui scelta, arricchita o rinarrata a seconda delle necessità, sia nelle opinioni esposte nell'introduzione e nelle note di commento. Il successo delle *Fiabe italiane* rafforzò l'immagine di un Calvino naturalmente legato alla narrazione fiabistica e favolistica, diverso dalla sua figura di intellettuale impegnato nella politica e nei contrasti teorici.

Nel 1955 uscì *Il midollo del leone*, il primo di una serie di saggi che dovevano trasmettere l'idea che aveva Calvino della letteratura. Furono pubblicati poi una serie di racconti, quali *Il barone rampante* (1957), *La gran bonaccia delle Antille* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959), oltre a scritti come *La speculazione edilizia* (1957) e *La nuvola di smog* (1958). *La collana della regina* rimase soltanto un progetto: ne venne pubblicato solo un frammento, *La gallina di reparto*, nel 1958 sulla rivista «Nuova Corrente».

Nel 1958 uscì la grande antologia dei *Racconti*, che ottenne il premio Bagutta l'anno seguente.

Da quel momento in poi la vita di Calvino si snodò tra numerosi viaggi, alcuni dei quali lasciarono un segno indelebile nel suo pensiero ed anche nel suo stile di vita. Dal viaggio compiuto in America nel 1959 raccolse nuove opinioni, impressioni ed idee,

travolto in particolare dall'eterogeneità e dai continui e differenti stimoli di una città come New York.

Tornato in Italia visse tra Roma, Torino, Sanremo, spostandosi anche a Parigi.

Nel 1964 si sposò a L'Avana con Esther Judith Singer, detta Chichita, cogliendo l'occasione per visitare la casa della sua prima infanzia.

Al 1963 risale la pubblicazione del saggio *La sfida al labirinto* sul quinto numero del «Menabò», a cui seguì la polemica con Angelo Guglielmi: documento del distacco ed assieme della sempre viva attenzione di Calvino per la neoavanguardia, formatasi in quegli anni, e per il Gruppo '63.

Nel 1963 pubblicò nella collana Libri per ragazzi la raccolta *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, e la sua attenzione alle letture per bambini proseguì con una riedizione del *Barone rampante* curata e commentata per la collana Letture per la scuola media.

Nel novembre dell'anno successivo sul «Caffè» uscirono le prime quattro cosmicomiche: *La distanza della Luna*, *Sul far del giorno*, *Un segno nello spazio*, *Tutto in un punto*.

Alla morte di Vittorini, il 12 febbraio 1966 (a cui dedicò l'anno seguente il saggio *Vittorini: progettazione e letteratura*), seguì un profondo cambiamento nel pensiero e nella vita di Calvino che si allontanò dall'attualità e dalla vita frenetica per continuare a dedicarsi alla scrittura in una quotidianità più tranquilla ed appartata. Nel 1967 si trasferì a Parigi dove rimase fino al 1980: la vita parigina fu segnata da questo nuovo stile di vita distaccato e meditativo, lontano dai salotti letterari, scrittore isolato ma sempre vigile, presto noto ai membri dell'*Oulipo*.

Nel 1967 tradusse *I fiori blu* di Raymond Queneau, autore di cui condivise la comicità estrosa e paradossale, l'interesse per la scienza ed il gioco combinatorio, e un'idea di letteratura in cui convivessero sperimentalismo e classicità. A questi anni risale il saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (pubblicato sulla «Nuova corrente» nel 1967) e la collaborazione con Giambattista Salinari ed alcuni insegnanti per la pubblicazione di un'antologia per la scuola media, *La lettura*, edita nel 1969, su richiesta e progetto della casa editrice Zanichelli.

Calvino stesso scriveva:

«La mia scrivania è un po' come un'isola: potrebbe essere qui come in un altro paese facendo lo scrittore una parte del mio lavoro la posso svolgere in solitudine, non importa dove, in una casa isolata in mezzo alla campagna, o in un'isola, e questa casa di campagna io ce l'ho nel bel mezzo di Parigi»<sup>15</sup>.

Fra il 1968 e il 1972 si confrontò con alcuni letterati, fra i quali Carlo Ginzburg e Gianni Celati, circa la possibilità di creare una nuova rivista: l'idea, mai realizzata, fu quella di pubblicare una rivista a larga tiratura, acquistabile nelle edicole e diretta a chiunque. Con questo progetto riaffiorò la convinzione, radicata in Calvino, della necessità di una scrittura di facile comprensione, accessibile a tutti e a tutti diretta, radicalmente diversa dalle complesse letture diffuse all'epoca. Lo stesso concetto aveva accompagnato anche la stesura delle *Fiabe italiane*, fiabe popolari rivolte al popolo. Nel caso della rivista, si intendeva arricchire alcuni romanzi a puntate con illustrazioni e rubriche che spiegassero i tipi dei personaggi, le strategie di narrazione, le funzioni poetico- antropologiche dei testi, le possibili interpretazioni dei racconti, le letture dovevano essere divertenti e l'impaginazione attraente. La rivista, che avrebbe dovuto intitolarsi «Alì babà»<sup>16</sup>, rimase solo in forma di progetto, ma raccolse nella fase della sua ideazione il pensiero di Calvino sulla letteratura.

Nel 1969 fu pubblicato *Il castello dei destini incrociati* (la cui edizione definitiva uscì nel 1973) e la collana di Einaudi, gli Struzzi, presentò *Gli amori difficili*, primo ed anche unico volume della serie *I racconti di Italo Calvino*.

Contemporaneamente alla pubblicazione di alcuni brani del poema *l'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, rielaborati nell'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Calvino si occupò anche di scrivere le prefazioni alle nuove edizioni di famose raccolte di fiabe quali quelle dei fratelli Grimm, Perrault, Basile, Lanza e Pitré.

Il suo attaccamento ai libri letti durante l'adolescenza o nella prima formazione letteraria, lo spinse a pubblicare alcuni autori a lui cari nella collana Centopagine di Einaudi da lui diretta: vennero proposti autori della portata di Stevenson, Conrad,

---

<sup>15</sup> Italo Calvino, *Eremita a Parigi*, Lugano, Edizioni Pantarei, 1974.

<sup>16</sup> Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche con G. Bassani, I. Calvino, C. Cassola, A. Moravia, O. Ottieri, P. P. Pasolini, V. Pratolini, R. Roversi, P. Volponi*, Milano, Garzanti, 1973.

Balzac, Tolstòj e molti altri, fra i quali anche autori minori italiani dell'Ottocento.

Al 1972 risale la prima edizione de *Le città invisibili*, seguite nel 1979 dal romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e nel 1983 da *Palomar*.

Continuando a collaborare con quotidiani, riviste e case editrici per la stesura di recensioni e commenti a libri, mostre, fatti di cultura, Calvino scrisse nuovi racconti e testi di riflessione, accompagnati da alcuni lavori per teatro e musica, limitò invece rispetto al passato gli scritti sugli aspetti politici e sociali dell'epoca.

Il suo rapporto con la letteratura fantastica venne rinnovato nel 1984 con la partecipazione ad un convegno incentrato sulla letteratura fantastica a Siviglia.

Calvino morì nella notte tra il 18 ed il 19 settembre del 1985 in seguito ad un ictus. Con la sua morte si interruppe la realizzazione del progetto di lezioni che il letterato avrebbe dovuto tenere presso l'Università di Harvard. Gli scritti relativi a questi incontri furono pubblicati postumi con il titolo di *Lezioni americane*: in essi l'autore racchiuse molti spunti sul suo metodo e sul suo pensiero in campo intellettuale e letterario.

## 2. Calvino e la fiabistica

La fiaba è legata alla produzione di Calvino dai suoi esordi: Cesare Pavese nella recensione del *Sentiero dei nidi di ragno*, comparsa sulla rivista «Unità» il 26 settembre 1947, parlava di «una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa»<sup>17</sup>, mentre Elio Vittorini definiva *Il visconte dimezzato* «una fiaba a carica realistica» o un esempio di «realismo a carica fiabesca»<sup>18</sup>.

La narrativa lo dotò della lente adeguata per studiare e apprezzare i racconti di magia, che arricchirono i suoi repertori di temi e motivi, e influenzarono il suo stile e il modo stesso di fare letteratura.

Calvino si allontanò dall'idea romantica ottocentesca di un'empatia tra lettore e testo e il fantastico diventò uno strumento per indagare il mondo, attraverso il quale l'autore poteva assumere una visuale più ampia e, nel contempo, distaccata dalla realtà. Egli

<sup>17</sup> Nicola Gardini, *Critica letteraria e letteratura italiana: autori, movimenti, interpretazioni*, Torino, Einaudi, 1999, p. 305. Cfr. Cesare Pavese, Recensione del romanzo *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, «L'Unità», 26 settembre 1947.

<sup>18</sup> Natalino Sapegno, *Introduzione a Italo Calvino*, in *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*, a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988, p. 18. Cfr. Elio Vittorini, in Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952 [Il celebre giudizio di Vittorini compare nel risvolto alla prima edizione].

stesso sosteneva che «nel '900 è un uso intellettuale e non più emozionale del fantastico che si impone: come gioco, ammicco, e anche meditazione sugli incubi e i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo»<sup>19</sup>. Questa definizione si colloca nel panorama intellettuale degli anni Cinquanta, quando il dibattito sul neorealismo era vivo e Calvino si trovava ad esserne interessato ma pur sempre distaccato, attento piuttosto a definire il senso e il valore dell'impegno intellettuale.

L'operazione di raccolta e analisi del patrimonio folklorico nazionale interessò Calvino per due anni: un periodo di apprendistato in un terreno a lui sconosciuto. Egli fece propri lo stile e le immagini dei racconti, rimanendone affascinato e comunque non inerte di fronte alle molteplici versioni, alle intricate connessioni, al dipanarsi di un vero e proprio mondo altro, specchio della realtà e della tradizione popolare. Nel suo lavoro egli analizzò, scoprì e catalogò i diversi tipi fiabeschi, creando talvolta delle nuove varianti.

Egli si confrontò con genere letterario caratterizzato dalla molteplicità e dalla varietà; come autore del Novecento lo affrontò individuandone le peculiarità e cogliendone il meccanismo strutturale per cui un racconto nasce da un intreccio di altri racconti, la pagina diventa un castello in cui si incrociano destini o un insieme di possibili inizi, per cui il finale scelto è solo uno dei tanti possibili.

La natura intertestuale del genere favolistico emerge continuamente nella ripresa del reale nei racconti le cui origini rimangono velate ma si possono cogliere nella fisionomia dei personaggi e dei luoghi, nella trama e nelle sue variazioni, nei continui ripensamenti creativi.

### **3. La nascita di una strenna di fiabe italiane**

#### **3.1. L'idea**

La raccolta di *Fiabe italiane* nacque da un'esigenza editoriale: mancava un libro di fiabe popolari da poter accostare alle grandi antologie straniere pubblicate in quegli anni per la Collana dei Classici della fiaba, nella collezione I Millenni di Einaudi, inaugurata con l'uscita de *Le fiabe del focolare* dei fratelli Grimm nel 1951. L'ispiratore della

---

<sup>19</sup> Italo Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in Id., *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 267.

collezione fu Giuseppe Cocchiara, studioso di folclore ed appassionato di fiabistica, il cui interesse per leggende e racconti fu piuttosto precoce.

A lui sono rivolti i particolari ringraziamenti di Clara Bovero, traduttrice del volume di Jacob e Wilhelm Grimm *Kinder und Hausmärchen*, che nella *Prefazione* esprime sincera riconoscenza in particolare al «professor Cocchiara» per aver «seguito con tanta accuratezza il lavoro da lui proposto»<sup>20</sup>. Altra figura di spicco nel campo degli studi demologici di quegli anni fu Giuseppe Vidossi, anche lui impegnato ad offrire consigli e suggerimenti per la stesura della strenna tedesca e consulente della Collana dei Classici della Fiaba assieme a Paolo Toschi e Giuseppe Cocchiara.

Alla raccolta curata dalla Bovero seguirono, con un ritmo annuale, la pubblicazione de *Le Antiche fiabe russe* dell'Afanasjev, nel 1953, le *Fiabe* di Hans Christian Andersen, nel 1954, le *Fiabe africane*, nel 1955 e infine le *Fiabe italiane* di Italo Calvino nel 1956. La pubblicazione di queste antologie fu accolta con particolare attenzione da Italo Calvino, che in quegli anni si occupava della corrispondenza per la casa editrice Einaudi e che, oltre ad essere l'autore del volume di *Fiabe italiane*, scrisse la Prefazione per la raccolta delle *Fiabe del focolare*, le *Fiabe africane* e le *Fiabe* di Charles Perrault.

Il ritardo nell'elaborazione di un compendio di fiabe italiane si deve alla lentezza con cui si diffusero nel nostro Paese lo studio e l'interesse per il mondo favolistico rispetto al resto d'Europa, sia nell'analisi della fiabistica europea ed internazionale sia nella creazione di una raccolta di fiabe nazionali.

Benché in Italia persistesse una tradizione antica di strenne fiabistiche, si trattava di compendi separati: trasposizioni letterarie di leggende tramandate oralmente, appartenenti alla regione o alla località dello studioso che le antologizzava.

Erano perlopiù racconti in dialetto non destinati ad essere tradotti in lingua italiana neppure durante la trascrizione, diretti a pochi specialisti e conservati nelle biblioteche, non adatti a circolare presso il grande pubblico e neppure a diventare patrimonio culturale delle più disparate classi sociali.

Tra il XVI e il XVII secolo si diffuse un uso letterario della fiaba con *Le piacevoli notti* di Straparola o *Lo cunto de li cunti*. *Overo lo trattenimiento de' peccerille* di

---

<sup>20</sup> Clara Bovero, *Prefazione*, in Jacob e Wilhelm Grimm, *Le fiabe del focolare*, Intr. di Giuseppe Cocchiara, Trad. it. Clara Bovero, Torino, Einaudi, 1954, p. XXI.

Giambattista Basile<sup>21</sup>. Per avere studi scientifici sull'argomento si dovette però aspettare la seconda metà dell'ottocento, con le prime raccolte di narrativa orale perlopiù regionale, come quella di Domenico Comparetti che nel 1875 curò le *Novelline popolari italiane* (interrotta dopo la pubblicazione del primo volume): una raccolta su scala nazionale, composta da testi tradotti in italiano, utile per gli studi di comparatistica allora in voga.

Francesco Corazzini ideò un'antologia interdialettale nel 1877, includendovi alcune fiabe di diverse regioni; nel 1948 Ernesto De Martino pubblicò il *Mondo magico* e nel 1950 furono edite le *Osservazioni sul folklore* di Gramsci, mentre a Pasolini nel 1955 si deve l'antologia interregionale di canti, il *Canzoniere italiano*, a cui seguì, l'anno successivo, *Il paese di Cuccagna* di Giuseppe Cocchiara. Lo studio dei canti popolari si dimostrò più semplice rispetto all'analisi della tradizione favolistica: sia perché, a differenza delle fiabe, i canti sono dotati di una forma fissa, quindi era più facile trascriverli ed individuarne alcune costanti, sia perché lo studio della tradizione favolistica era agli esordi, mentre le canzoni popolari erano state argomento di svariate raccolte minori.

Negli anni della stesura delle *Fiabe italiane* gli studi sul folklore ebbero un'ampia diffusione. Nella tradizione italiana l'attenzione per le fiabe non risentì dalla corrente romantica che attraversava il resto d'Europa, rimanendo così oggetto quasi esclusivo di studi eruditi oppure punto di partenza di libri per bambini, come dimostrano *I racconti delle fate voltati in italiano* di Collodi<sup>22</sup>, traduttore delle fiabe di Charles Perrault, Madame d'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont, che intendeva adattarsi alla voga francese seicentesca delle *contes des fées*.

È lo stesso Calvino a riconoscere nel libro *C'era una volta ...* di Capuana, un valido tentativo di raccogliere fiabe popolari e fantastiche rivolte ai fanciulli, e in autori come Pitre e Nerucci trova gli spunti colti da Carducci interessato a portare la narrazione popolare nelle scuole attraverso le sue antologie<sup>23</sup>. Lo stesso Calvino si ispirerà a questi autori quali fonti per la sua antologia ma le sue intenzioni si allontanano dalla raccolta di storie in dialetto, abbracciando l'idea di un libro adatto a tutti, i cui lettori dovevano

---

<sup>21</sup> Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone) di Giambattista Basile*. Testo conforme alla prima stampa del MDCXXXIV-VI, con introduzione e note di Benedetto Croce, (Vol. I), Napoli, 1981.

<sup>22</sup> Carlo Collodi, *I racconti delle fate voltati in italiano*, Firenze, Felice Paggi, 1875.

<sup>23</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. X.



potersi riconoscere nei personaggi e nelle situazioni narrate, quasi potessero accadere a loro stessi, immaginandosi vicende ed ambienti che avrebbero dovuto coinvolgere ed emozionare: un'antologia senza scrupoli filologici nella raccolta dei testi, con l'intento piuttosto di creare un insieme poetico armonioso, privo dei contrassegni dialettali ed aperto all'interpretazione più varia.

L'idea di una raccolta di fiabe nacque in seno alla casa editrice Einaudi che, in quegli anni, stava occupando del genere favolistico a livello internazionale: anno dopo anno la collezione dei *Millenni* trasmise alcune tra le più importanti raccolte di tradizioni popolari fino alla prima edizione delle *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti* nel 1956.

Dopo quasi un secolo dalla raccolta del Comparetti fu pubblicata una raccolta di fiabe il cui intento era però radicalmente diverso: essa non era diretta ai soli studiosi di folclore, ma si proponeva come un'antologia quale «gran raccolta delle fiabe popolari di tutta Italia, che sia anche un libro piacevole da leggere, popolare per destinazione e non solo per fonte, non l'abbiamo mai avuto»<sup>24</sup>, un'opera cioè ancora mai realizzata, come dichiarò Calvino nella sua *Introduzione* al primo volume. Questa *Introduzione*, nella quale Calvino racconta la sua esperienza, spiega il metodo adottato e le fonti dalla quali provengono i racconti, fu stampata nel Notiziario Einaudi, una pubblicazione diretta da Calvino per Einaudi, nel novembre del 1956 all'alba dell'edizione del volume; in seguito fu inserita nel libro *Sulla fiaba*, curato da Mario Lavagetto, edita nel 1988 come primo tomo della collana Saggi brevi dell'editore Einaudi, assieme alle prefazioni di Calvino per le raccolte della Collana dei Classici della Fiaba.

Per lungo tempo le fiabe popolari tramandate solo oralmente, venivano catalogate in un'antologia. La scelta di Einaudi di assegnare a Calvino la riscrittura delle fiabe si rivelò appropriata e, dato il grande successo di pubblico, le *Fiabe italiane* ebbero numerose ristampe.

Calvino dichiara sin dall'*Introduzione* ai tre volumi, la sua inesperienza nel campo della fiabistica:

«era per me - e me ne rendevo ben conto - un salto a freddo, come tuffarmi da un trampolino in un mare in cui da un secolo e mezzo si spinge solo gente

---

<sup>24</sup> Italo Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Oscar Mondadori, 2011 [7. ed., 1996], p. 34.

che v'è attratta non dal piacere sportivo di nuotare tra onde insolite, ma da un richiamo del sangue»<sup>25</sup>.

Egli si immerge «in questo mondo sottomarino disarmato di ogni fiocina specialistica, sprovvisto d'occhiali dottrinari, neanche munito di quella bombola d'ossigeno che è l'entusiasmo (...) esposto a tutti i malesseri che comunica un elemento quasi informe, mai fino in fondo dominato coscientemente come quello della pigra e passiva tradizione orale»<sup>26</sup>.

Proprio l'«innocenza» diede all'autore la spinta necessaria per adottare un nuovo approccio verso il mondo incantato dei racconti popolari. Fino ad allora lo studio di questo genere era stato prettamente specialistico: a partire dai fratelli Grimm, artefici della forse più nota raccolta di fiabe, interessati a ricomporre antiche tradizioni, appartenenti ad una cultura popolare segno distintivo della loro nazione; per passare ad antropologi e studiosi in genere che riconoscevano nei temi ricorrenti delle fiabe riti propiziatori e d'iniziazione comuni a differenti aree geografiche, o che riconducevano le narrazioni a manifestazioni di paure inconsce e sempre vive.

### **3. 2. Dall'idea alla ricerca del metodo**

Le *Fiabe italiane* si collocano negli anni della più intensa discussione sul folclore in Italia. Attorno al 1955 si erano sviluppati diversi studi etnici ed antropologici e Pasolini aveva pubblicato il suo *Canzoniere italiano*, dando uno spunto fondamentale all'elaborazione delle *Fiabe italiane*.

A differenza delle tradizionali antologie che trascrivevano le narrazioni colte direttamente dalla bocca del popolo, Calvino intendeva riunire, tradurre e sistemare i testi delle raccolte folkloriche delle diverse regioni italiane, realizzate attorno al 1800. Si trattava dunque di un metodo radicalmente diverso rispetto a quello solitamente adottato, avvalorato anche dal presunto operato dei fratelli Grimm. La scoperta delle vere fonti ispiratrici di *Kinder und Hausmärchen* fornì però l'adeguata giustificazione all'insolito criterio di lavoro di Calvino: la raccolta tedesca, ritenuta da sempre una strenna di racconti popolari colti dai fratelli porta a porta nei villaggi, in realtà si basava sul rimaneggiamento di storie narrate da personalità perlopiù altolocate, capaci di

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 35.

<sup>26</sup> Ivi, p. 36.

filtrare gli aspetti più cruenti e rozzi delle fiabe popolari. A questo lavoro preparatorio si aggiunse anche il vaglio di Jacob e Wilhelm Grimm che perfezionarono le versioni a loro giunte.

Dopo questa rivelazione Calvino si sentì legittimato nella scelta di non intervistare direttamente le proprie fonti ma di usare le stesure delle fiabe fornite da alcune raccolte folkloriche ottocentesche.

Egli ricorse all'aiuto di alcuni esperti di folclore quali Giuseppe Cocchiara, Giuseppe Vidossi, Paolo Toschi, Ernesto De Martino. Mentre Cocchiara diede importanti indicazioni sul metodo da impiegare e consigli durante l'avanzamento dei lavori, gli ultimi tre lo aiutarono a reperire il materiale.

I criteri suggeriti per la realizzazione della raccolta furono radicalmente diversi: Cocchiara avanzò la proposta di un'antologia scevra di propositi filologici mentre gli altri rimasero arroccati su un approccio molto più rigoroso dal punto di vista filologico e scientifico. Secondo Ernesto De Martino i testi dovevano essere tramandati così com'erano per non intaccare il loro valore di documenti storici e di testimonianze etnico culturali: la fiaba era per lui una delle possibili espressioni di superstizioni popolari, ciascuna era indice delle piccole culture in lotta per determinarsi all'interno della società e civiltà, uno strumento attraverso cui individuare una comunità precisa, dotata di caratteristiche distintive.

Il punto di vista di Giuseppe Cocchiara coincideva con l'idea messa in campo da Giulio Einaudi: entrambi desideravano una strenna di fiabe godibili e fruibili, allargata ad un vasto pubblico, in linea con le antologie europee; non a caso venne pubblicata nel dicembre del 1956, proposta come un libro di fiabe da regalare a Natale, adatto ad adulti e bambini.

Cocchiara fu il consulente privilegiato di Calvino: in una lettera del 16 gennaio 1954 lo scrittore spiegava all'esperto folclorista il progetto di Einaudi sulle fiabe italiane, chiedendogli di affiancarlo alla pari<sup>27</sup>. Cocchiara declinò l'invito in una lettera datata 1 maggio 1954, ma propose di scrivere una prefazione e di cercare i testi fonte facendone una prima cernita, intraprendendo così un importante lavoro preparatorio di scrematura, e manifestando grande sensibilità verso l'origine e le tematiche delle fiabe. Anche la

---

<sup>27</sup> Luca Clerici, *Il progetto editoriale delle «Fiabe italiane»*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Bergamo, Pierluigi Lubrina editore, 1988, pp. 73-74.

forma nella quale le fiabe sarebbero state riadattate dal dialetto era un aspetto caro a Cocchiara che, nel riconsegnare i testi, si liberò dai vincoli scientifici in favore della resa lirica. Egli intendeva aiutare Calvino nella creazione di un'opera poetica vera e propria piuttosto che nell'elaborazione di una raccolta filologica.

Del progetto di Cocchiara di una raccolta di fiabe italiane aveva già parlato Natalia Ginzburg in una lettera a Luciano Foà il 4 dicembre dello stesso anno, pochi giorni prima della corrispondenza tra Cocchiara ed Einaudi:

«Caro Luciano,  
ti scrivo per dirti che è stato da me Cocchiara, solo così per trovarmi e senza scopi prefissati. Discorrendo gli è venuta l'idea di un libro di Novati per i saggi (...) Poi però gli ho chiesto se non si potrebbe fare un volumetto per l'Universale di canti siciliani; lui dice di sì, che si può fare, e che era stata d'altronde già un'idea di Pavese; ma Pavese pensava a un'intera raccolta di canti italiani»<sup>28</sup>.

Di poco successiva è la lettera di Cocchiara, che il 18 dicembre 1953 scrive a Giulio Einaudi:

«Illustre Einaudi,  
Ho avuto giorni orsono, a Roma, una lunga conversazione con Natalia Ginzburg, in seguito alla quale mi permetto di sottoporle alcune iniziative»<sup>29</sup>.

Nella lettera Cocchiara parla del volume di saggi per Novati e del volumetto ispirato dalla Ginzburg di canti siciliani, poi continua con un'altra iniziativa:

«Ho visto l'Afanasjev ed è un libro bellissimo. I Grimm hanno aperto un'ottima via. Ma dopo i Grimm, dopo l'Afanasjev, non sarebbe il caso di pensare ad una raccolta delle più belle favole del popolo italiano? Nelle raccolte dell'Imbriani, del Comparetti, del Pitre ci sono veri e propri tesori. E il libro – che potrebbe essere intitolato “La novellaia italiana” oppure “Fiabe del popolo

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 79.

<sup>29</sup> Italo Calvino, *Cocchiara e le «Fiabe italiane»*, in Iso Baumer et al., *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, a cura dell'Istituto di storia delle Tradizioni Popolari dell'Università di Palermo, Flaccovio Editore, 1974, p. 397.

italiano” – costituirebbe indubbiamente una nuova grande strenna. I testi scelti, è ovvio dirlo, se dialettali verrebbero tradotti. Il libro può essere illustrato con stampe popolari italiane»<sup>30</sup>.

La lettera di risposta fu scritta da Italo Calvino e sancì definitivamente la collaborazione tra i due. I suggerimenti circa «Novati» ed i «canti siciliani» vennero accantonati ma Calvino dichiarò vivo interesse per la strenna di fiabe italiane:

«Invece ci interessa molto il progetto della raccolta delle fiabe (...) italiane. Anche questa è un'idea sulla quale abbiamo cominciato a discorrere da alcuni mesi, da quando cioè la pubblicazione dell'Afanasjev dopo quella dei Grimm, ci mise di fronte al problema di porre mano a un piano organico di tutta la favolistica mondiale. Per le Fiabe italiane che non hanno avuto ancora il loro Afanasjev su scala nazionale, il problema è grosso»<sup>31</sup>.

Il problema nato in seno alla casa editrice dopo la pubblicazione delle raccolte di fiabe dei Grimm e dell'Afanasjev si era posto anche prima della lettera di Cocchiara, come dichiarò lo stesso Calvino nella lettera di risposta, e come dimostrava il suggerimento di Giuseppe Vidossi, espresso qualche tempo prima, «di pubblicare nel testo originale le fiabe toscane, umbre, venete, e quelle delle altre regioni in traduzione italiana»<sup>32</sup>.

Da questo momento in poi l'ipotesi dell'antologia si fece sempre più concreta e tra i letterati si cominciò a discutere non più della possibilità della sua realizzazione ma dei criteri di lavoro.

Inizialmente Calvino sostenne la proposta di Vidossi, in seguito, conosciuto l'opposto parere di Cocchiara e sentendosi niente affatto preparato in materia di traduzione dialettale, si spostò sempre più in questa direzione.

Cocchiara non approvava affatto l'idea di Vidossi di riportare le fiabe nei vari dialetti, accompagnandole magari da un accurato apparato bibliografico, assieme alle varianti scelte o anche solo incontrate. A suo parere vi erano «due sistemi per fare un'antologia di fiabe popolari. Uno è quello scientifico di riportare le fiabe nei vari

---

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Luca Clerici, *Il progetto editoriale delle «Fiabe italiane»*, cit., p. 80.

<sup>32</sup> Italo Calvino, *Cocchiara e le «Fiabe italiane»*, cit., pp. 397-398.

dialetti, dando di esse le varianti, l'apparato bibliografico, ecc. E questo non è il nostro caso. L'altro è quello di offrire un'antologia di testi poetici, senza nessuna preoccupazione di carattere filologico. E tanto meno regionale»<sup>33</sup>.

Secondo Cocchiara Vidossi si sarebbe rifatto al libro di Comparetti *Novelle popolari italiane*, dove le novelle toscane erano lasciate in forma dialettale mentre erano state tradotte solo quelle delle altre regioni. Cocchiara era invece dell'idea che:

«in un libro che deve essere una strenna, un tal sistema non disturba il lettore? (...) Secondo me il sistema migliore per fare un'antologia di novelle popolari è questo: leggere anzitutto il maggior numero di novelle per vederne lo spirito; fare poi una scelta delle migliori, senza preoccupazioni regionali e in modo che i tipi non si ripetano; tradurre quindi i testi in italiano – direi in un italiano favolistico, corretto ma svagato. Comparetti può essere un'ottima guida»<sup>34</sup>.

Dopo averne parlato in sede editoriale, Calvino assunse l'incarico del progetto e scrisse a Cocchiara per informarlo del riscontro positivo delle sue proposte e per chiederne la collaborazione. Nella lettera che seguì, apparve per la prima volta l'immagine del «tuffo» nel mondo delle fiabe, riprodotta in maniera più estesa nell'*Introduzione alle Fiabe italiane*.

Il 16 aprile del 1954 Calvino scriveva a Cocchiara:

«tutti qui sono d'accordo con Lei sullo scegliere la via della antologia, di testi poetici, completamente riscritti, senza preoccupazioni filologiche. E sono d'accordo anch'io (...) la prospettiva è troppo allettante perché io mi rifiuti. Comunque, occorre prima avere una sistemazione filologica da cui partire»<sup>35</sup>.

Einaudi intendeva affidare a Cocchiara la prima fase di raccolta, catalogazione e traduzione del materiale: egli, aiutato dai suoi allievi, avrebbe svolto questa prima impegnativa fase, indicando già possibili soluzioni per la traduzione delle versioni originali. Al suo lavoro sarebbe poi seguito quello di Calvino che, libero da altre

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Luca Clerici, *Il progetto editoriale delle «Fiabe italiane»*, cit., p. 82.

«mansioni editoriali», avrebbe studiato i testi e ne avrebbe stilato autonomamente una versione definitiva. A questo punto il compito di Cocchiara sarebbe stato quello di consigliare il «narratore» su possibili «questioni filologiche»<sup>36</sup>:

«pur sempre tenendomi in contatto con Lei per le questioni filologiche, ruminerei le mie fiabe finché non avrò compiuta la nuova versione definitiva. (...) sarà bene tenere i contatti più stretti tra noi, in modo che già io possa cominciare a farmi un po' di preparazione per il momento del “tuffo”»<sup>37</sup>.

Affinché l'unico metodo intrapreso fosse quello ispirato da Cocchiara dovettero sparire influenze alternative: giocò a suo favore il recente allontanamento di De Martino dalla casa editrice. Egli mirava, per la raccolta di fiabe, ad un approccio più rigoroso da un punto di vista filologico e scientifico, contrastando così con i propositi ricreativi di Einaudi. Questa divergenza si aggiunse allo smacco inflitto da Cocchiara che lo aveva sostituito nella direzione della collana di *Studi religiosi, etnologici e psicologici*, progettata e diretta proprio da De Martino assieme a Cesare Pavese. Cocchiara, promotore dei *Classici della fiaba* ed ispiratore della raccolta delle *Fiabe italiane*, acquisì così un ruolo di primo piano.

### 3. 3. L'intenzione di Calvino

Attraverso gli scambi epistolari tra Calvino e Cocchiara avvenuti negli anni tra il 1954 e il 1956, è possibile cogliere il metodo adottato dall'autore. Prima di cadere nella «natura tentacolare, aracnoidea»<sup>38</sup> delle fiabe, Calvino riscontrò da subito alcune difficoltà relative alla raccolta del materiale, alla manipolazione dei testi dialettali, alla creazione di una strenna omogenea di fronte alla diversità di metodo con il quale avevano operato i molteplici raccoglitori della tradizione orale. La necessità di «dare unità stilistica e di metodo al libro» è dichiarata da Calvino sin dalla lettera del 15 gennaio 1954 rivolta a Cocchiara. In essa l'autore scrisse:

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XII.

«Ma l'intento di Einaudi [è] di fare qualcosa (...) che sia (...) una lettura fresca per un pubblico non di studiosi pur essendo condotta con tutti i crismi della ricerca folcloristica italiana (...) Insomma su una base di lavoro filologica, lavorare con criteri essenzialmente poetici. Anzi aveva addirittura proposto a me – povero me! – di assumermi questo lavoro di “unificazione”»<sup>39</sup>.

Al fine di rappresentare in un'unica antologia la tradizione folklorica di tutte le regioni d'Italia, Calvino ricorse ad «un italiano favolistico, corretto ma svagato»<sup>40</sup> per tradurre fiabe generalmente pervenute in gergo dialettale. La sua principale preoccupazione nell'adottare il metodo suggerito da Vidossi era di trovarsi in difficoltà nella traduzione di testi come quelli dell'Imbriani: questi usava stenografare le fiabe che gli venivano narrate nel tentativo di mantenersi il più possibile fedele al dettato originale. Con la traduzione di questi testi in lingua italiana si rischiava di perdere la loro essenza. Per tale motivo Calvino preferì il metodo consigliato da Cocchiara. Lo scrittore sanremese divenne raccoglitore e traduttore: si immerse in centinaia di testi al fine di assimilarne e restituirne la sostanza. Cocchiara gli forniva le varianti e ne faceva parziali traduzioni, queste, assieme agli originali, erano spedite a Calvino che dal confronto estrapolava la redazione definitiva.

Al confronto seguì una fase di catalogazione per tipi ed infine la riscrittura dei testi accompagnati da note esplicative. Per alcune aree geografiche il lavoro di scrematura fu più facile, date le scarse e poco vivaci varianti, mentre per altre la ricchezza dei materiali pervenuti rese difficile la scelta. Fra tutte le varianti possibili Calvino cercò le migliori da un punto di vista poetico, evitando tipi e forme reiterate e pesanti.

Studiò attentamente il materiale e lo rielaborò con vivacità d'ingegno, non dimenticò mai l'importanza documentaria celata in ciascun racconto, ma dovette allontanarsi dal particolarismo regionale e dalle inclinazioni dei narratori, per restituire una raccolta apprezzabile a livello nazionale da un lettore medio ed indefinito. Si pose di fronte al mondo favolistico in modo dinamico, ne colse le caratteristiche acquisendo e rielaborando i tratti essenziali. In tal modo le *Fiabe italiane* divennero le “Fiabe di Calvino” rappresentando appieno la sua scrittura poetica.

---

<sup>39</sup> Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 391.

<sup>40</sup> Ivi, p. 399.



La stima di Cocchiara per il lavoro del letterato è evidente nelle ultimo scambio epistolare tra i due, nell'elogio per aver mantenuto «un tono elementare ma efficace, sempre incantato»<sup>41</sup>.

Consapevole delle possibili critiche al suo metodo, Calvino spiegò le proprie scelte nell'*Introduzione* alle *Fiabe italiane*: a suo parere la sola traduzione non avrebbe permesso di realizzare una raccolta unitaria pertanto il suo lavoro di raccoglitore e traduttore era «consistito nel cercare di fare di questo materiale eterogeneo un libro; nel cercare di comprendere e salvare, di fiaba in fiaba, il “diverso” che proviene dal modo di raccontare del luogo e dall'accento personale del narratore orale, e d'eliminare – cioè di ridurre ad unità – il “diverso” che proviene dal modo di raccogliere, dall'intervento intermediario del folklorista»<sup>42</sup>.

La predilezione per la resa poetica anziché per quella filologica fu facile oggetto di critiche: d'altro canto i folkloristi più ortodossi che speravano in una maggiore attenzione alle fonti e alla cronologia delle varianti, non sembravano prendere in considerazione i cambiamenti che le fiabe avevano subito durante il loro trasmigrare da una bocca all'altra e da un uditorio ad un altro. Le stesse fiabe pervenute a Calvino non erano più quelle colte direttamente dal popolo: esse, a causa delle molteplici trascrizioni, avevano perso i tratti distintivi tipici dell'immediatezza verbale. Una delle fasi principali del lavoro di Calvino fu quella di confrontare le varianti, catalogare i tipi e riportare in nota alcune indicazioni sul lavoro svolto, nel tentativo di rappresentare letterature e tradizioni di tutte le regioni d'Italia.

Paolo Toschi, consulente della Collana del Classici della fiaba di Einaudi, vide nell'opera dell'autore un tentativo di appianare gli aspetti più fantastici ed irreali dei racconti; altri ne apprezzarono gli interventi personali e la loro precisa e documentata spiegazione<sup>43</sup>.

L'intento di Calvino fu quello di realizzare una raccolta su base nazionale, rivolta ad un vasto pubblico, passando in rassegna tutti i tipi di fiaba documentata nei dialetti italiani e in tutte le regioni d'Italia, mettendo in luce un patrimonio folklorico che correva il rischio di andare irrimediabilmente perduto.

---

<sup>41</sup> Italo Calvino, *Cocchiara e le «Fiabe italiane»*, cit., p. 402.

<sup>42</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XX.

<sup>43</sup> Alberto Mario Cirese, *Italo Calvino studioso di fiabistica*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, cit., pp. 17-21.

Calvino concepiva le fiabe come la summa tra un suggestivo mondo immaginario e la realtà a cui fanno riferimento, la quale non impedisce il realizzarsi di nuovi racconti. La fiaba è il veicolo attraverso cui le popolazioni, fin dall'alba dei tempi, hanno rappresentato il mondo circostante; sono un particolare tipo di documento storico che conserva credenze, cultura e tradizioni di un popolo, racchiudendone le conoscenze intuitive. Le fiabe non sono quindi spiegazioni scientifiche alle domande ancestrali, ma la risposta illogica ed impulsiva a fenomeni inspiegabili e a paure universali. Attraverso esse, l'immaginazione di un singolo o di una comunità può essere trasmessa ai posteri, sopravvivendo nei ricordi, anche se continuamente modificata dal narratore successivo. Ciascuna fiaba ha un valore universale, percepibile da chiunque, si tratta di una narrazione che raccoglie in sé un messaggio sempre uguale, indipendente da luoghi e momenti. I ritrovamenti di fiabe identiche in diverse parti del mondo hanno dato prova della sostanziale universalità delle fiabe: benché siano oggetto di infinite variazioni esse sono riconducibili, nelle loro linee essenziali, ad un numero definito di tipi. Questi tipi sono stati oggetto dello studio di Calvino, che ne stilò un elenco, rifacendosi anche alle teorie di Vladimir Propp ed alla scuola finnica.

Egli comprese da subito la complessa stratificazione delle fiabe, racconti orali sottoposti a costanti modifiche, dovute a narratore, pubblico, luoghi ed epoche. Le loro innumerevoli versioni nascondono però una ricorrenza di temi e personaggi la cui individuazione permise a Calvino di ricondurle a precisi filoni e modelli di provenienza.

Durante il suo lavoro di raccolta e trasposizione Calvino diede costante attenzione alla fruibilità dell'opera e con essa alla cura della forma poetica perché fosse leggera e spensierata, volta a dilettere ed emozionare.

Dopo una prima fase di distacco da un «elemento quasi informe (...) come quello della pigra e passiva tradizione orale»<sup>44</sup> Calvino rimase affascinato dal genere della fiaba, soggetto a continue trasformazioni, «casistica di vicende umane»<sup>45</sup> e «catalogo di destini»<sup>46</sup> che racchiudono la «molteplicità potenziale del narrabile». Egli si trovò a combattere contro una materia soggetta ad infinite possibilità di sviluppo, nel tentativo, in veste di narratore, di scegliere un'unica versione fra le tante, quella destinata ad essere trasmessa.

---

<sup>44</sup> Ivi, p. XI.

<sup>45</sup> Ivi, p. XIV.

<sup>46</sup> Ibidem.

Come spiega lo scrittore nell'*Introduzione*:

«Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino: la giovinezza, dalla nascita (...) al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno tutto (...) e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste»<sup>47</sup>.

L'iniziale mancanza di «entusiasmo»<sup>48</sup> di Calvino lascia ben presto il posto ad una vera e propria passione per le miriadi di varianti esistenti per ciascuna fiaba. Egli intraprese un importante lavoro di classificazione e catalogazione del materiale inviatigli da Cocchiara al fine di dare al pubblico la versione più intrigante tra le molte possibilità.

Per reperire i testi l'autore non si affidò alla classica figura del novelliere, e neppure spacciò le fonti da cui attinse le storie come fossero reali paesani. Riconobbe invece in ciascuna versione, proveniente da raccolte ottocentesche, un valore intrinseco, dei contrassegni caratteristici dell'intera tradizione folkloristica italiana, come l'acutezza nel cogliere i tratti essenziali del racconto, le pennellate sintetiche ma rivelatrici, la ricorrenza di formule e strutture reiterate nella tradizione orale di tutte le regioni d'Italia.

L'iniziale ritrosia cadde a favore di una passione smaniosa e al «desiderio di comunicare agli altri le versioni insospettate che apparivano»<sup>49</sup>.

Per due anni Calvino si immerse in questo mondo intricato appassionandosi in modo inaspettato: egli stesso aveva scritto, nell'*Introduzione* alle *Fiabe italiane*, «si venne nell'idea che lo dovessi fare io»<sup>50</sup> quasi fosse stato fortuitamente catapultato in questo progetto. Crebbe in lui la consapevolezza dell'importanza delle fiabe nel raccontare aspetti e motivi ricorrenti della vita di ciascuno attraverso un mondo fantastico ed altro,

---

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Italo Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 36.

<sup>49</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XIII.

<sup>50</sup> Ivi, p. X.

la trasposizione della realtà divenne la spinta utile ad intraprendere questo viaggio nelle fiabe ovvero che «le fiabe sono vere»<sup>51</sup>.

A poco a poco, immerso in questo mondo fantastico, Calvino iniziò ad interpretare la quotidianità come fosse anch'essa parte di una fiaba: le persone diventavano personaggi e le ordinarie vicissitudini erano storie, ogni cosa veniva tradotta in chiave meravigliosa e fantastica, come parte di un sistema unitario soggetto ad una continua metamorfosi.

Le fiabe divennero per Calvino, come in genere per chi si addentra in questa intricata ma sempre attuale materia «una spiegazione generale della vita».

#### **4. Tracce delle precedenti raccolte di fiabe**

La tradizione delle fiabe orali è molto antica, si ritiene essa sia nata assieme alla necessità dell'uomo di comunicare. L'inspiegabilità di eventi climatici e naturali, processi biologici ed altro, ha da sempre spinto gli esseri umani a trovare in un mondo altro il possibile luogo d'origine. Le fiabe rappresentano quindi la trasposizione fantastica di ciò che accade nella realtà. Per millenni esse sono state tramandate oralmente, raccogliendo le caratteristiche epoche, luoghi e novellieri; solo in seguito studiosi e scrittori le raccolsero dalla viva voce del popolo, trascrivendole nel tentativo di conservarne le caratteristiche.

Le fiabe, rimaste per molto tempo patrimonio del popolo tramandato oralmente, subirono un sostanziale mutamento nella loro secolare tradizione migratoria quando si diffusero nelle corti: perché avessero successo in questo nuovo ambiente furono private della patina di volgarità che le ricopriva, e tradotte dai letterati in un linguaggio più raffinato. Molto spesso il senso e le peculiarità imputabili alla loro origine e storia si persero con le traduzioni. Reinventando un genere popolare nacquero dei veri e propri autori di fiabe, dotati di un linguaggio più raffinato, non semplici trascrittori, ma narratori ispirati dalla tradizione orale, guidati da temi e motivi cortesi.

In Francia Charles Perrault scrisse nel XVII secolo i *Contes de ma mère l'Oye*, tradotti in italiano come *I racconti di Mamma Oca*, una raccolta di undici fiabe fra cui *Cappuccetto Rosso*, *Barbablù*, *La bella addormentata nel bosco*, *Pollicino*, *Cenerentola*

---

<sup>51</sup> Ivi, p. XIV.

e *Il gatto con gli stivali*<sup>52</sup>. In Danimarca Hans Christian Andersen scrisse svariate fiabe e rielaborò alcuni racconti popolari<sup>53</sup>. In Inghilterra furono alcuni autori come Oscar Wilde, che pubblicò nel 1888 la raccolta *The Happy Prince and Other Tales*, a dedicarsi alla fiaba<sup>54</sup>.

In Italia nel XVII secolo Giambattista Basile aveva scritto il *Pentamerone* o *Lo cunto de li cunti*<sup>55</sup> un compendio in cui erano rielaborate in lingua napoletana cinquanta fiabe popolari. Fra le più complete trascrizioni di fiabe si annoverano le raccolte arabe del Settecento, come *Le mille e una notte*, o l'Ottocentesca strenna dei fratelli Jakob e Wilhelm Grimm.

Nella seconda metà dell'Ottocento, grazie alla diffusione dell'antropologia, si sviluppò l'ipotesi di un legame tra cultura, leggende e mito, influenzando la successiva ricerca sulle fiabe. Si diffuse la convinzione che uomini di qualsiasi razza e cultura fossero accomunati dalla medesima struttura psicologica, influenzata solo successivamente dall'ambiente di vita e dalla cultura di riferimento. Il fatto che i pensieri siano sottoposti ad sistema di elaborazione universale spiegherebbe l'esistenza di alcuni motivi ricorrenti nelle fiabe: i motivi fiabeschi ricorrenti nel mondo potrebbero essersi sviluppati indipendentemente in diversi luoghi d'origine, dai quali avrebbero tratto alcuni aspetti distintivi, restando però accomunati da motivi fondanti. Nel genere della fiabistica sono state riscontrate alcune strutture narrative generalmente insopprimibili, come la conclusione con lieto fine, la distinzione netta tra buoni e cattivi, intelligenti e stupidi, i fini morali ed educativi della narrazione, l'assenza di luoghi e tempi definiti, lo svolgersi della trama attorno al destino di un eroe o un'eroina affiancati da aiutanti, talvolta magici e non sempre umani, schierati contro avversari malvagi.

---

<sup>52</sup> Charles Perrault, Marie Christine d'Aulnay, Jeanne Marie de Beaumont, *Pollicino*, in Id., *I racconti di Mamma Oca*, Trad. it. Carlo Collodi, Mondolibri, Milano, 2001 [1. ed., di questa collana, su licenza Feltrinelli].

<sup>53</sup> Hans Christian Andersen, *Fiabe*, Intr. di Gianni Rodari, Trad. it. Alda Manghi e Marcella, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>54</sup> Oscar Wilde, *Il principe felice e altri racconti*, Trad. it. Emanuela Tarascio, Monte San Vito, Raffaello, 1997.

<sup>55</sup> Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone) di Giambattista Basile*, cit.

Gli studi di Vladimir Propp<sup>56</sup> diedero un contributo fondamentale all'interpretazione del genere fiaba: egli si basava sulle recenti scoperte dell'antropologia occidentale<sup>57</sup>. Dopo di lui Eleazar Meletinskij ed un gruppo di studiosi da lui coordinati riorganizzarono i concetti di Propp e stabilirono un collegamento tra i motivi favolistici comuni a più parti del mondo e le prime forme di narrazione mitologica. La cosiddetta Scuola finnica, di Antti Aarne e Stith Thompson, diede vita, nei primi decenni del Novecento, ad un metodo di classificazione storico- geografico dei tipi, intrecci e personaggi delle fiabe<sup>58</sup>. Allo scrittore John Ronald Reuel Tolkien si deve, invece, l'analisi di significato, funzione ed origine delle fiabe, riportata nel suo saggio *Sulle Fiabe* (nell'antologia *Albero e foglia*)<sup>59</sup>, oltre ad uno studio attento di svariati racconti appartenenti ad epoche diverse e raggruppabili nel genere della fiaba<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Trad. it. Clara Coisson, Torino, Bollati Boringhieri, 2012 [3. ed., 1972].

<sup>57</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000 [3. ed., 1966].

<sup>58</sup> Antti Amatus Aarne, *The types of the folktale: a classification and bibliography*, Trad. ingl. Stith Thompson, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1928.

<sup>59</sup> John Ronald Reuel Tolkien, *Albero e foglia*, Trad. it Francesco Saba Sardi, Milano, Rusconi, 1976.

<sup>60</sup> Emilia Lodigiani, *Invito alla lettura di J. R.R. Tolkien*, Milano, Mursia, 1982.

## Capitolo II

### Le *Fiabe italiane* e le altre antologie

#### 1. *Kinder und Hausmärchen*: la strenna dei fratelli Grimm

«Il metodo di trascrizione delle fiabe “dalla bocca del popolo”, prese le mosse dall’opera dei fratelli Grimm e s’andò codificando nella seconda metà del secolo in canoni “scientifici”, di scrupolosa fedeltà stenografica al dettato dialettale del narratore orale. Proprio “scientifici” come oggi s’intende i Grimm non furono, ossia lo furono a metà. Lo studio dei loro manoscritti conferma ciò che la semplice lettura dei *Kinder - und Hausmärchen* già rivela all’occhio esercitato: che sulle pagine dettate dalle vecchiette i Grimm (particolarmente Wilhelm) lavorarono molto di testa loro, non solo traducendo gran parte delle fiabe dai dialetti tedeschi, ma integrando una variante con l’altra, rinarrando dove il dettato era troppo rozzo, ritoccando espressioni e immagini, dando unità di stile alle voci discordanti.

Questo richiamo serve a introdurre e giustificare (facendomi scudo di nomi così famosi e così distanti) la natura ibrida del mio lavoro, che è anch’esso “scientifico” a metà, o se vogliamo per tre quarti, e per l’ultimo quarto frutto d’arbitrio individuale»<sup>1</sup>.

Con queste affermazioni Calvino giustifica il criterio adottato nella rielaborazione dei racconti per la raccolta *Fiabe italiane*, avvalendosi dell’autorevole modello dei fratelli Grimm. La scelta di un simile precedente e la spiegazione di scopi e metodi si devono alla necessità dell’autore di giustificare il proprio lavoro di fronte ad un pubblico di possibili critici, studiosi di folklore e specialisti di fiabistica, diverso dal pubblico ideale dell’antologia<sup>2</sup>.

Il punto di vista di Calvino sull’opera dei fratelli Grimm subì l’influenza di Giuseppe Cocchiara: egli distingueva la poetica romantica, che aveva guidato la compilazione

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XV.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

delle precedenti raccolte di fiabe, dagli studi scientifici svolti dai folkloristi nella seconda metà dell'Ottocento<sup>3</sup>.

Manca ad oggi un'analisi approfondita delle intenzioni, fonti e procedimenti adottati dai fratelli Grimm durante le fasi di costruzione della loro raccolta di fiabe. La difficoltà di un simile approfondimento dipende dalla vastità delle fonti alle quali attinsero, dalla complessità a reperire il materiale originario e dalla patina di mistero e sentimento che ricopre quest'opera nata dalla fantasia e fonte di fantasia.

All'epoca della raccolta dei Grimm crebbe d'importanza la coscienza patriottica: minacciata dall'esterno, la Germania fortificava lo spirito nazionale riscoprendo la letteratura della sua remota antichità, con le sue fiabe ed i suoi canti popolari tramandati oralmente. L'antologia dei *Kinder und Hausmärchen* nacque allo scopo di affermare questa identità nazionale e riaccendere il genio assopito della cultura germanica, per dare un segno tangibile dell'esistenza di un forte sostrato di tradizioni e leggende tramandate a voce.

La tesi di Wilhelm, impegnato con Jacob in diversi studi su saghe e leggende tedesche e su altri repertori legati alla tradizione folklorica, era quella che le fiabe provenissero dalle grandi saghe epiche della mitologia germanica.

Gli studi etnologici nacquero proprio in questo periodo ed il *Kinder und Hausmärchen* si distinse come un importante contributo alle indagini della novellistica popolare comparata.

Per restituire al meglio lo spirito del popolo Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) adottarono un metodo «scientifico», scrivendo, a loro dire, un libro anonimo che raccogliesse le fiabe tramandate oralmente.

L'idea di una simile raccolta non era isolata, già Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842) avevano avuto l'idea di registrare e trascrivere i canti e i racconti della tradizione folklorica popolare, pubblicando una raccolta, *Des Knaben Wunderhorn*, che fosse una prosecuzione ideale dei *Volkslieder* di Herder.

Si trattava di un'antologia di canti popolari, i *Lieder*, edita in sintonia con il clima romantico tedesco di quel periodo, particolarmente attento alle tradizioni folkloriche popolari. Essi intendevano dare nuova luce alla tradizione orale del raccontare che, nata nel passato, era fonte inesauribile di nuove rielaborazioni.

---

<sup>3</sup> Ibidem.



Arnim e Brentano sottoposero i canti a diversi rimaneggiamenti, con l'intenzione di restituire lo spirito del popolo. Il loro non fu un intervento scientifico, volto alla conservazione, si trattò piuttosto di ricreare la loro idea di letteratura popolare.

Il lavoro dei Grimm fu simile a quello svolto sui canti popolari dal punto di vista del rimaneggiamento al quale furono sottoposti i diversi racconti, ma si distinse per impegno patriottico. Infatti i due autori non intendevano sacrificare il ruolo documentario della propria raccolta a favore del culto della tradizione nazionale: l'opera sarebbe dovuta essere armoniosa oltre che scientifica, educativa ed utile ai folkloristi. Secondo Giuseppe Cocchiara per i due autori i *Märchen* erano importanti quanto i *Lieder*: ambedue erano frutto della trasmissione orale ed entrambi rappresentavano le origini della letteratura nazionale, anche se i loro temi e situazioni ricorrevano in fiabe provenienti da altri luoghi. Secondo loro la comunanza di motivi era determinata dalla natura dei canti e delle fiabe, che sarebbero state ispirate da Dio, quindi comuni a più razze e nazioni, e solo in parte costruite sulla quotidianità, diversa per ciascuno<sup>4</sup>.

Il criterio di fedeltà al dettato originale, ovvero il lavoro scientifico di riproduzione delle narrazioni, fu sostituito gradualmente da un altro metodo: inizialmente ciascuna fiaba era registrata parola per parola e ne venivano annotate le molteplici varianti, in seguito l'impegno degli autori divenne quello di ricostruire il testo più vicino alla fiaba originaria, interpolando le diverse versioni.

La lettera scritta da Jacob Grimm il 6 maggio 1872, diretta a Achim von Armin, spiega le motivazioni che avevano indotto i due fratelli a raccogliere una simile stenna di fiabe: essi non intendevano acquistare alcuna notorietà, anzi erano disposti a «rinunciare a qualsiasi retribuzione»<sup>5</sup> e non avevano «che un desiderio, quello di incoraggiare, con questo esempio, delle raccolte dello stesso tipo; ed è per questo che noi proporremo di aggiungervi una lista dei racconti che mancano o che sono incompleti, ma oltre a ciò non vi sarebbero né note né commenti»<sup>6</sup>.

Ricercando la primitività e la purezza delle origini, nel tentativo di restituirle, i fratelli Grimm carpirono dal linguaggio popolare espressioni dialettali, frasi, proverbi e modi di dire. Dalla letteratura popolare attinsero il linguaggio dei protagonisti delle fiabe, ma l'intenzione di restituire lo spirito del popolo si risolse nella trasmissione

---

<sup>4</sup> Ivi, p. XIII.

<sup>5</sup> Giuseppe Cocchiara, *Introduzione*, in Jacob e Wilhelm Grimm, *Le fiabe del focolare*, cit., p. VII.

<sup>6</sup> Ibidem.

dell'idea che di esso avevano gli autori: restando fedeli al proprio archetipo di letteratura popolare, i Grimm ed i loro collaboratori si sentirono legittimati ad apportare modifiche ai racconti, a tradurre dal dialetto originario, confrontando varianti, cercando fra di esse la versione più adatta, il tutto secondo criteri di giudizio soggettivi.

I rimaneggiamenti ai quali furono sottoposte le fiabe continuarono anche dopo la prima edizione, uscita con ottantasei *Märchen*. Successivamente la strena incluse fino a duecentouno testi nella settima edizione, con l'aggiunta della numero 151 bis, e del decimo *Kinderlegend*, leggenda per i bambini.

Nelle varie ristampe si ebbero continue modifiche, arricchimenti, e sfumature. Si deve soprattutto al genio di Wilhelm la creazione di un'opera unitaria, nella quale il passaggio da una fiaba all'altra non implica il distacco del lettore dal mondo fatato nel quale è immerso.

La prima edizione è composta da racconti in terza persona, resi talvolta in maniera piuttosto distaccata, attraverso uno stile indiretto e lineare, ovvero senza particolari accenti di colore. Le edizioni successive sono caratterizzate dalle vive pennellate degli autori, che modificarono la primitiva resa: le fiabe acquistarono ritmo, colpi di scena e drammaticità; attraverso il discorso diretto, ciò che vi è narrato perse la patina leggendaria sembrando un fatto realmente accaduto; i dialoghi conferirono leggerezza alla narrazione, spezzandone la monotonia.

## **1. 1. Rielaborazioni d'autore**

Secondo Ladislao Mittner:

«La fiaba primitiva è assai più breve. Wilhelm aggiunge amplificazioni episodiche e nuovi particolari descrittivi per creare un senso di bonaria e tranquilla ampiezza epica, senza mai perdere di vista la direttrice della narrazione. Le tipiche formule introduttive (“C’era una volta...”) e conclusive (“e vissero felici fino al termine dei loro giorni”, “... e vivono ancora, se non sono morti”) sono nei Grimm assai più frequenti che nei testi originali; il pedagogismo si fa esplicito nelle riflessioni ad uso dei bambini (“Sì, cosiffatti sono gli uomini”; “Potete immaginare quanto piansero i genitori” ecc.). Certa misuratissima, ma appunto perciò monotona stilizzazione romantica è evidente

nella descrizione delle fanciulle, tutte “meravigliose”, “meravigliosamente belle”, “belle come lo splendore del sole”»<sup>7</sup>.

Le fiabe che arrivarono ai Grimm furono sottoposte ad una notevole revisione: non soltanto furono scartate espressioni e scene oscene, vennero anche rielaborate le trame per creare insiemi armoniosi e artistici, in risposta ai precedenti francesi. I collaboratori dei Grimm si affidavano a servitori, contadini, e carrettieri che raccontavano le fiabe privandole dei tratti più brutali; a questa prima rielaborazione si aggiungeva quella dei collaboratori stessi, che presentavano ai Grimm solo i racconti e le versioni ritenute adatte, a loro giudizio, modificandone ulteriori espressioni e scene. Erano tralasciate le storie che raccontavano la rivincita delle classi meno abbienti e che denunciavano ingiustizie, mentre in tutte le altre fiabe erano ritoccati gli aspetti più rudi.

Successivamente gli stessi fratelli trascrivevano i testi apportando continue modifiche, diverse a seconda dell'edizione, nel tentativo di costruire un'opera che sembrasse composta da un unico novellatore, ovvero un ideale oratore popolare.

Gli autori dei racconti non furono dunque propriamente i fratelli Grimm, ma tutti quei narratori e quelle narratrici dai quali essi appresero le fiabe.

Nel loro impegno a restituire una strenna favolistica sulla base della tradizione nazionale i fratelli Grimm hanno compiuto un'opera di restauro atipica rispetto alla loro iniziale intenzione filologica. Il loro lavoro si differenzia da altre famose ed importanti raccolte, come quelle di Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Giambattista Basile ed anche dal precedente *Des Knaben* di Arnim e Brentano, poiché, a differenza di questi, pur intervenendo sulle fonti, si mantennero maggiormente aderenti al dettato popolare, conservandone stile, tono, espressioni e spirito.

La loro non fu però una fedeltà totale: essi tradussero e rinarrarono in base al loro modello di spirito popolare, restituendone una versione filtrata, utilizzando espressioni elementari e fresche, per ricreare il gergo del contado, oltre a modi di dire, frasi, formule e vocaboli di gusto popolare.

Forse proprio al metodo ibrido adottato si deve la creazione di un'opera d'arte ancora attuale. Come spiega Cocchiara nella sua *Introduzione a Le fiabe del focolare*:

---

<sup>7</sup> Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1964, p. 925.

«I Grimm erano convinti di aver ritrovato il linguaggio popolare con cui si esprime il Märchen popolare. In verità essi avevano trovato soltanto il loro linguaggio. E da un impegno filologico, che era un errore di metodologia, gli era nata un'opera d'arte cui ancora oggi ci si avvicina come a una fontana fresca e zampillante»<sup>8</sup>

Il primo volume uscì alla fine del 1812. Nel 1815 venne stampato il secondo e nel 1822 il terzo, costituito da un commento alle fiabe, scritto da Wilhelm, riedito nel 1856. Nel 1819 uscì anche la seconda edizione, seguita da altre sette pubblicazioni, l'ultima nel 1857.

Il primo volume della strenna fu pubblicato in occasione del Natale: era decorato da una vignetta disegnata da Ludwing Grimm, fratello di Jacob e Wilhelm, nella quale un angelo custode appariva al fianco di un cerbiatto e di una bambina, i personaggi di *Fratellino e sorellina*. Il libro uscì con una dedica al figlio di Bettina von Armin, moglie di Arnim e sorella di Clemens Brentano. Proprio questa dedica contribuì ad associare il testo alla letteratura per l'infanzia, nonostante intendesse essere un contributo agli studi sul folklore. La fortuna del libro in ambedue i campi perdurò nel tempo: studiato dagli etnologi, subì innumerevoli rielaborazioni ed adattamenti come lettura per bambini. In questo campo in particolare si perse traccia dell'originale, trasformato in un patrimonio universale.

Nel 1811 Wilhelm scriveva che:

«i *Märchen* meritano una maggiore considerazione di quel che per ora abbiano avuto, non soltanto per la loro forma poetica, che ha un fascino particolare e che ha lasciato in ciascuno che li ha intesi nella sua infanzia un prezioso insegnamento insieme a un dolce ricordo, ma anche perché fanno parte della nostra poesia nazionale»<sup>9</sup>.

Le fiabe sono dunque considerate il tesoro di un popolo di cui raccolgono la memoria e, nel contempo, possono prendere spunto dalla vita di ciascuno e rappresentarla. Esse sono oggetto della fantasia soggettiva, che adatta a singole

---

<sup>8</sup> Giuseppe Cocchiara, *Introduzione*, cit., p. XVII.

<sup>9</sup> Ivi, p. X.

esperienze temi e motivi universali, secondo la consapevolezza già maturata in seno a Jacob e Wilhelm Grimm, che cioè la forma dei *Märchen* è una «cosa fragile ed estremamente variabile», che il «contenuto ne è intangibile»<sup>10</sup>, o come osservava Calvino nell'*Introduzione alle Fiabe italiane*: «le fiabe sono vere» sono cioè «il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna»<sup>11</sup>.

I primi due volumi, soggetti a innumerevoli ristampe ed edizioni nei paesi di tutto il mondo, furono da subito considerati libri per l'infanzia, nonostante i temi talvolta macabri e rozzi che le compongono. Gli aspetti più truci e rudi che caratterizzano alcuni racconti, sembrano spiegarsi in relazione all'assenza di una ben definita opinione circa la letteratura infantile. Va però ricordato che l'intento principale dei loro autori era quello di creare un'antologia scientifica, per cui l'utilità pedagogica della raccolta e la sua adattabilità a libro per bambini, furono aspetti secondari.

Il terzo volume, incentrato sullo studio delle fonti dei *Märchen*, è quello che si allontana maggiormente dall'idea di stenna di fiabe popolari adatte a tutti, interessando piuttosto gli studiosi di folklore.

## **1. 2. Narratori popolari**

La ricostruzione dell'effettiva elaborazione dei *Kinder und Hausmärchen* permetterebbe di individuare il vero contributo dei Grimm in qualità di scrittori.

Uno studio filologico sulle fiabe dei Grimm dovrebbe tenere in considerazione non solo le fonti, ma anche le modifiche apportate dagli autori in tutte le diciassette edizioni maggiori ed in quelle minori, oltre alle svariate annotazioni e variazioni in ciascun testo, alcune arrivate a noi in forma di materiale manoscritto. A questi documenti andrebbero aggiunte le oltre duecento monografie e le differenti stesure delle fiabe riportate dai Grimm nelle annotazioni scientifiche. Purtroppo gli autori hanno distrutto i materiali del proprio lavoro: fonti manoscritte proprie o di altri, trascrizioni delle narrazioni, annotazioni risalenti a qualunque fase di realizzazione dell'opera.

Fortunatamente Clemens Brentano conservò il materiale inviatogli dai Grimm. A lui, scrittore e poeta tedesco, esponente del Romanticismo, interessato al genere fiabesco,

---

<sup>10</sup> Ivi, p. XI.

<sup>11</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XIV.

Jacob e Wilhelm spedirono nel 1810 alcune trascrizioni di fiabe, giunte fino a noi e divenute oggetto dello studio di Heinz Rölleke, che ne ha curata un'edizione storico-critica, analizzando filologicamente il lavoro di riscrittura dei Grimm<sup>12</sup>.

Analogamente al caso di Calvino, che appone ad ogni fiaba il nome di una località o di una regione, non perché vi appartenga, ma per il «grado di cui sono imbevute di questo qualcosa veneziano o toscano o siciliano»<sup>13</sup>, anche i Grimm fornirono delle indicazioni sulla provenienza dei raccolti. Si tratta perlopiù di annotazioni estremamente vaghe, prive di alcuno scrupolo filologico, conformi al proposito di attribuire le fiabe popolari ad un anonimo autore piuttosto che ascriverle a chi le aveva concretamente narrate. L'anonimato si collegava all'idea che i racconti, attraversando regioni ed epoche, perdevano l'identità del loro autore originario, diventando del popolo tutto, ovverosia di uno spirito anonimo.

Secondo l'analisi condotta da Heinz Rölleke, i Grimm erano consapevoli dell'internazionalità delle fiabe e dell'impossibilità di associarle ad un unico territorio. Per tale motivo, benché si trattasse di un'opera che doveva rappresentare l'identità nazionale, non fecero alcun riferimento diretto alla nazionalità tedesca, assente perfino nel titolo<sup>14</sup>. Alla luce di tali presupposti si può spiegare la loro scelta di affidarsi a diversi narratori, conoscitori di più lingue, con origini molto spesso straniere.

Grazie al recupero delle reali identità di alcuni dei loro collaboratori, sono state individuate caratteristiche comuni: si trattava perlopiù, tranne il caso di Dorothea Viehmann, di ragazze di quindici anni o poco più, appartenenti alla giovane borghesia benestante, con conoscenze culturali, linguistiche, e talvolta origini, francesi, dalle quali derivano i tratti che accomunano le fiabe dei Grimm ai precedenti di Charles Perrault ed alla tradizione d'oltralpe. Il riferimento a questi anziché alla schietta ed umile voce del popolo non significa però che questa non sia stata rappresentata: i *Märchen* provenivano pur sempre da questo strato sociale, soltanto erano stati alleggeriti degli aspetti più rozzi e resi con un linguaggio meno volgare.

Un'altra parte del materiale era conservato in alcuni manoscritti medievali, libretti popolari, testi religiosi risalenti al tempo di Lutero.

---

<sup>12</sup> Heinz Rölleke, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, Ginevra, Bibliotheca Bodmeriana, 1975.

<sup>13</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

<sup>14</sup> Heinz Rölleke, *Jacob e Wilhelm Grimm*, in [www.goethe.de/grimmland](http://www.goethe.de/grimmland), visto il 13 maggio 2014.

Pur consapevoli dell'universalità delle fiabe, i Grimm riconoscevano l'influenza del luogo dal quale queste provenivano, pertanto ne diedero una classificazione, seppur vaga, come nel caso delle sorelle Hassenpflug i cui racconti erano identificati come originari «della zona del Meno».

I Grimm non annotarono i nomi dei loro collaboratori tranne nei due casi di «Dorothea Viehmann» e di «von Haxthausen»<sup>15</sup>: una nobile famiglia della Vestfalia, che diede un contributo fondamentale alla raccolta dei testi.

Dorothea Viehmann, dalla quale i Grimm affermarono di aver raccolto gran parte delle fiabe, personifica un'ideale narratrice. Ritratta da Ludwing Emil Grimm nel secondo volume delle fiabe, per la seconda edizione del 1819, è descritta nella *Prefazione* all'edizione del 1815 come:

«una contadina del villaggio di Zwehrn, vicino a Kassel, dalla quale abbiamo raccolto gran parte delle fiabe qui comunicate, autentiche fiabe dell'Assia. Questa donna, ancora arzilla e non molto sopra i cinquant'anni, si chiama Viehmann... e probabilmente in gioventù è stata bella. Conserva ben chiare nella memoria queste vecchie storie... racconta attentamente, con sicurezza e straordinaria vivacità... per cui con un po' di esercizio è possibile scrivere direttamente quel che dice, conservando così qualcosa di letterale che dà il sapore di un'inconfondibile autenticità»<sup>16</sup>.

Questa descrizione indusse ad immaginare i collaboratori e le fonti dei Grimm come anziane contadine, che nella memoria custodivano i racconti tramandati da generazioni, analfabete e senza cultura letteraria, nate e vissute nello stesso luogo e quindi custodi di storie incorrotte da influssi esterni.

La descrizione della Viehmann non rispecchia però la realtà: era la moglie di un sarto e non era così vecchia, non raccontava fiabe tra le mura domestiche in occasione di una visita dei fratelli Grimm, ma era una donna poco oltre la mezza età, frequentatrice del villaggio e del mercato, niente affatto illetterata. Il suo cognome di nascita era Pierson, nacque da immigrati ugonotti, e conosceva la lingua francese. Le «autentiche fiabe

---

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Heinz Rölleke, *Nuova luce sulle Fiabe dei Grimm*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, cit. (Riporto integralmente la citazione di Jacob e Wilhelm Grimm nella *Prefazione* al primo volume del *Kinder und Hausmärchen* edito nel 1812, contenuta nel saggio Heinz Rölleke), p. 97.

dell'Assia» citate nella *Prefazione* del 1815, furono quindi attribuite ad una narratrice che nei suoi racconti lasciava tracce delle raccolte di fiabe francesi. Rivelare la vera identità di colei che personificava la novellatrice ideale avrebbe fatto scadere la «scientificità» che da sempre i Grimm professavano alla base del proprio lavoro. Il riferimento diretto all'autenticità della fonte non poteva però essere lasciato in evidenza nella *Prefazione* alla raccolta, perciò l'accento alle «autentiche fiabe dell'Assia» scomparve nella seconda edizione del 1891, mentre restarono inalterati i riferimenti a «contadina» e «villaggio», due caratteristiche cardine delle immaginarie narratrici.

I natali francesi della Viehmann non trapelano in tutti i suoi racconti: alcuni, più leggeri e fantasiosi, subiscono l'influsso della narrazione d'oltralpe, altri, in particolare i racconti più rustici e buffoneschi, sembrano provenire direttamente dal villaggio di Kassel e dintorni; mancano totalmente streghe e fate, personaggi di cui è costellata la restante parte della raccolta.

Un altro personaggio chiave, appena accennato da Hermann Grimm, è la «vecchia Maria», a cui egli attribuisce molte delle più importanti fiabe della raccolta. Questa figura, una bambinaia semplice, realmente esistita e autenticamente «assiana», vicina di casa dei Grimm e governante della famiglia Wild, non viene espressamente indicata come una fonte perché il suo non fu mai un contributo diretto: le sue fiabe furono raccontate dalle figlie di Wild, una delle quali sposò Wilhelm.

Un'altra Maria contribuì invece direttamente alla stenna: Marie Hassenpflug, di famiglia ugonotta, sorella di Jeannette e Amalia, collaboratrici dei Grimm. Nei loro racconti si trovano evidenti corrispondenze con alcuni passi delle fiabe di Perrault, temi e personaggi risalenti ai ricordi infantili oppure alle diverse e più tarde esperienze tedesche.

I *Märchen* furono materia di rielaborazione e persero i tratti più originali provenienti dai loro novellatori. In questo senso i fratelli Grimm si allontanarono dagli iniziali propositi folkloristici e dal progetto di riportare le varianti senza modifiche, senza valutarne pregi e difetti, rispettandone il valore di documento appartenente ad una comunità. Nel tentativo di ricreare il racconto in armonia con l'insieme della raccolta, abbandonarono le singole varianti, attribuibili a ciascun narratore. I dati biografici dei novellatori furono quindi tralasciati e dei *Märchen* originali si conserva solo qualche tema e motivo.



Mentre nel primo volume i Grimm dichiaravano di aver pubblicato i testi con la «massima fedeltà», rispettando le versioni a loro giunte, fin dal 1815 il loro metodo mutò a favore di una ricostruzione dei testi raccolti. Nella prima edizione le varianti erano riportate una accanto all'altra, diversamente nelle successive, sostenendo la teoria che la forma delle fiabe muta a seconda del novellatore e che era impossibile raggiungere l'archetipo, gli autori decisero di integrare le diverse lezioni per creare un solo racconto.

Nell'*Introduzione* alla prima edizione dei *Kinder und Hausmärchen* Jacob e Wilhelm dichiararono di aver cercato di restituire la sostanza delle fiabe così come erano giunte loro, di aver aggiunto particolari ai racconti secondo la propria «maniera»<sup>17</sup> e di «riportare qualsiasi cosa (...) ritenuta caratteristica, in modo (...) *da restituire* questa collezione sotto il suo aspetto vero e naturale»<sup>18</sup>, con «una grande attenzione nel distinguere la lezione del racconto più semplice, la pura e la più completa dalla lezione falsificata»<sup>19</sup>.

I due autori dovettero ben presto ammettere di essersi allontanati da propositi iniziali e, in risposta ad una lettera di Achim von Arnim, che scriveva «Né tu né Wilhelm mi farete credere che i racconti sono stati da voi pubblicati così come li avete intesi»<sup>20</sup>, dichiararono di aver modificato e integrato i racconti a loro pervenuti tentando di rispettarne la sostanza. Consapevoli che «le varianti di un racconto si completano l'una con l'altra»<sup>21</sup>, essi cercarono di «*restituirle* come una sola storia (...)»<sup>22</sup>. Il loro merito fu quello di riconoscere nei *Märchen* le spoglie del passato mitologico nazionale, di tracciarne i grandi temi e di fornire lo stimolo per ricerche scientifiche, ma soprattutto fu la creazione di una raccolta di fiabe per tutti, adatte a tutti e a tutti rivolte, che da storie del popolo divennero le fiabe 'dei fratelli Grimm'.

### **1. 3. Le fiabe del focolare e l'ispirazione dei Grimm**

La traduzione integrale dei *Kinder und Hausmärchen*, ovvero *Le fiabe del focolare*, si deve a Clara Bovero e si inserisce nel progetto della collana i Classici della fiaba,

---

<sup>17</sup> Ivi, p. XII.

<sup>18</sup> Ibidem (corsivo mio).

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Giuseppe Cocchiara, *Introduzione*, cit., p. X.

<sup>22</sup> Ibidem (corsivo mio).

nella collezione I Millenni di Einaudi. L'interesse per questa raccolta si colloca nel più ampio clima di studi folklorici che in Italia aveva esponenti quali Ernesto De Martino, Cesare Pavese, Paolo Toschi, Giuseppe Vidossi e Giuseppe Cocchiara.

Il libro uscì in occasione delle festività natalizie dell'anno 1951, assomigliando in questo al primo volume dell'originale versione tedesca, edito per il Natale del 1812. Raccoglieva le duecento fiabe e le dieci leggende per bambini che componevano l'ultima edizione della strenna dei Grimm, private delle note di commento e delle varianti.

Italo Calvino scrisse, nel 1970, un'*Introduzione* alla traduzione italiana, raccolta nei saggi del volume *Sulla fiaba*<sup>23</sup>. Lo scrittore parla del rilievo della raccolta, dell'importanza del lavoro compiuto dai Grimm e, nel descriverli, sembra narrare egli stesso una fiaba:

«Gli autori di questo libro sono due fratelli che, inseparabili fin da bambini, vissero e studiarono e scrissero insieme per tutta la loro vita. Il maggiore, Jacob (1785-1863) era il più ostinato e severo; il secondo, Wilhelm (1786-1859) il più gaio e il più poeta»<sup>24</sup>.

Calvino trova la necessaria giustificazione al metodo di lavoro adottato nella rielaborazione delle *Fiabe italiane*, in un'opera di portata universale. Si avvale del criterio impiegato dai fratelli tedeschi per spiegare il proprio tentativo di recupero e di trascrizione del patrimonio favolistico nazionale. Lo scrittore adotta «nomi così famosi e così distanti»<sup>25</sup> per descrivere «la natura ibrida»<sup>26</sup> del proprio lavoro «che è anch'esso “scientifico” a metà, o se vogliamo per tre quarti, e per l'ultimo quarto frutto dell'arbitrio individuale»<sup>27</sup>.

Pur riconoscendo l'importanza degli studi di Thompson e di Propp, appoggiandosi all'aiuto di esperti del folklore come Cocchiara, Ernesto De Martino e al contributo degli studi di Pettazzoni, Calvino adottò criteri distanti dalla filologia classica. Con questa opera, che voleva essere un contributo alla letteratura popolare nazionale di

---

<sup>23</sup> Italo Calvino, *Sulla fiaba*, cit.

<sup>24</sup> Italo Calvino, *Le fiabe del focolare di Jacob e Wilhelm Grimm*, in Id., *Sulla fiaba*, cit., p. 95.

<sup>25</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XV.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

portata collettiva, mise in luce le sue capacità espressive ed il suo intenso e nascosto legame con il genere della fiabistica. Rimase affascinato ed intrigato dal mondo incantato che si distendeva nelle sue pagine, si allontanò dalla realtà nei due anni che precedettero la pubblicazione della raccolta, immerso in questa dimensione magica finì per vedere il fantastico in ogni occasione, ovunque attorno a lui. Attraverso il lavoro sulle fiabe si rese consapevole di quanto la magia e la fantasia possano rapire, fino ad erompere nel mondo reale, integrandosi con esso.

Nonostante le mille varianti e gli infiniti risultati possibili, Calvino adottò un metodo organico di rielaborazione, tratteggiato, per sommi capi, nell'*Introduzione alle Fiabe italiane*.

L'affinità tra il suo lavoro e quello dei Grimm si può cogliere in particolare nell'uso di fonti non identificabili con il dettato popolare e nell'intensa rielaborazione, traduzione, confronto e somma tra le diverse varianti. I Grimm, come si è visto, sostenevano di aver adottato un metodo scientificamente fondato, nel tentativo di riproporre con la propria scrittura la vera voce del popolo, dalla quale si potevano raccogliere gli stralci della letteratura germanica antica, in parte dimenticata, ma ancora viva nella memoria popolare. Italo Calvino era spinto da una motivazione radicalmente diversa: il suo lavoro non scaturiva dalla necessità di far rivivere l'antico spirito nazionale, piuttosto egli intendeva dare luce ad una ricca tradizione di fiabe popolari, per non perdere un patrimonio importante e per renderlo accessibile a tutti.

Le due opere hanno in comune le molteplici interpolazioni alle quali furono sottoposte: come i *Kinder und Hausmärchen* non provengono da un solo autore, anche Calvino si affidò ad altri, Cocchiara ed i suoi allievi, per reperire buona parte dei testi, oltre ad avvalersi del contributo fondamentale di folkloristi e studiosi del genere. La raccolta tedesca carpì il materiale da una trentina di fonti a stampa e manoscritti risalenti ai secoli precedenti. Allo stesso modo, per l'antologia di fiabe, Calvino rielaborò gli scritti provenienti dalle raccolte folkloriche ottocentesche. La raccolta tedesca rappresenta quasi tutti gli idiomi nazionali, quella italiana raccoglie fiabe narrate in dialetto provenienti da ogni regione. A questi aspetti si aggiunge la particolarità nel numero delle fiabe contenute nelle due raccolte: duecento sono le fiabe riportate da Calvino e duecento sono anche le fiabe narrate dai fratelli Grimm.

Nonostante la disparità di materiale, maggiore per alcune regioni, Calvino cercò di rappresentare ogni area linguistica e culturale. Nel cogliere la tradizione e trascriverla attraverso le fiabe, senza rispettare vincoli filologici e scientifici, per comporre un'antologia fruibile a tutti, egli crea un'opera d'arte paragonabile per universalità e organicità a quella dei fratelli Grimm. La carica fantastica, la spinta all'immaginazione, il riferimento ad un mondo altro distante, perduto, o mai esistito, ma pur sempre il medesimo di cui si compone il mondo magico di chiunque, accomuna la raccolta di Calvino a quella tedesca: sebbene con modi e finalità solo in parte identiche, le due antologie rappresentano un'intera nazione, danno corpo e fondamenta ad una cultura e ad uno spirito nazionale minacciato.

#### **4. Calvino e i novellatori**

Nella *Introduzione alle Fiabe italiane* Calvino spiega come la sua opera risponda a criteri soltanto in parte scientifici, intendendo come tali esclusivamente quelli adottati dai folkloristi che avevano raccolto su carta il materiale su cui si basava la sua antologia. A questo impagabile lavoro preparatorio, seguì l'elaborazione dello scrittore che, in conformità con la parte meno scientifica dell'operato dei Grimm, aveva scelto dalle molteplici versioni delle fiabe quelle «più belle, originali e rare»<sup>28</sup>, le aveva tradotte dal dialetto usando «un italiano mai troppo personale e mai troppo sbiadito»<sup>29</sup>, raccontate nuovamente con l'inserimento di alcune varianti, cercando di rispettarne l'equilibrio interno.

Rinarrando le fiabe, Calvino entra a far parte di quel mondo di novellatori da cui è tanto affascinato. L'interesse dell'autore per i racconti favolistici si lega in particolare alla loro struttura interna, a come riescano attraverso elementi semplici e primitivi a raccontare delle verità sempre attuali. Egli è irresistibilmente attratto da ogni versione, cogliendone la capacità di divenire nuovo racconto. Attraverso narrazioni lineari, racconti semplici, istintuali ed antichi, modelli di libertà inventiva, facilmente immaginabili e prevedibili, le fiabe ottengono innumerevoli risultati con il minimo dispendio di mezzi. Sono infatti caratterizzate da una grande economia di espressioni, da una logica ed un ritmo semplici, racchiudono infinite possibilità narrative poiché,

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

attraverso le loro molte variabili, trattano argomenti universali in modi sempre diversi. Possono rappresentare schemi e funzioni primitivi in modi differenti a seconda del narratore, dell'epoca e del luogo. La maggior parte di esse si forma attorno ad una trama principale, in cui un protagonista segue il suo destino, combattendo contro avversari malvagi, con l'aiuto di fedeli assistenti.

I narratori delle fiabe sono il più delle volte protagonisti anonimi, distanti dai letterati e dagli studiosi, e compiono nel loro piccolo un lavoro di conservazione. Non sono dotati di particolari capacità critiche, ma nel riferire le fiabe colgono gli aspetti più importanti, sfrondandole da ciò che non serve, instillandovi qualcosa di diverso, combinano gli elementi in una forma nuova.

Nel tentativo di capire le strutture elementari che danno vita alla pluralità narrativa, Calvino approfondì gli studi di Propp, Todorov, e Greimas. La ricerca dell'archetipo da cui scaturiscono tutte le fiabe si trasformò nello studio appassionato di ciascun racconto che, sommato ad altri, conduce ad un insieme organico.

Nell'operare sulle fiabe lo scrittore si mimetizzò con innumerevoli anonimi narratori. Benché abbia cercato di nascondere i rimaneggiamenti, aderente all'idea armoniosa d'insieme, o di dissimulare il suo contributo alla tradizione orale di cui era trascrittore, i suoi interventi sono comunque riconoscibili.

In questa antologia di racconti perfezionati letterariamente, rimase fedele alla materia narrata, ridusse le deformazioni dovute alle espressioni dialettali e agli interventi dei raccoglitori, conservò le peculiarità di ciascun luogo, epoca e narratore.

Nonostante abbia combinato liberamente le infinite variazioni possibili della materia fiabistica, Calvino ha operato secondo uno schema prestabilito all'inizio del lavoro di raccolta: ritmo e stile, come le espressioni linguistiche, dovevano rispettare la resa d'insieme. Egli dedusse dalle fonti i tratti principali, lasciò perlopiù inalterate le formule proposte, accolse gli elementi caratteristici di alcune isolate varianti, rielaborò le versioni più diffuse, adattò il particolare all'universale per costruire un insieme armonico, avvicinandosi al mondo della fiabistica in veste di lettore appassionato, non di professionista o studioso.

Il rapporto di Calvino con le fiabe attraversa il suo lavoro di romanziere, la sua vita letteraria e quella reale. Alle fiabe ha dedicato svariati scritti, tra cui le prefazioni ad

alcuni volumi della collana i Classici della fiaba, che testimoniano un interesse mai spento per il mondo favolistico.

Nel saggio *La tradizione popolare nelle fiabe*, scritto per la *Storia d'Italia* Einaudi, Calvino afferma che «il racconto di meraviglie magiche, dal “c’era una volta” iniziale alle varie formule di chiusura, non ammette d’essere situato nel tempo e nello spazio»<sup>30</sup>.

Egli non considera la fiabe esclusivamente come contenitori di saperi universali, ma ne coglie il valore di documenti storici capaci di raccontare tradizioni, usanze, costumi, fedi, ovvero sia di ritrarre il popolo. Gli studi incentrati sulla struttura primitiva delle fiabe e sull’archetipo universale da cui tutte parrebbero scaturire contribuiscono a suo parere alla loro indagine storica:

«Il processo di formalizzazione comune a queste indagini sembrerebbe allontanare ancor di più la fiaba dalla sfera d’interessi dello storico. È vero invece il contrario: ridurre la fiaba al suo scheletro invariante contribuisce a mettere in evidenza quante variabili geografiche e storiche formano il rivestimento di questo scheletro; e lo stabilire in modo rigoroso la funzione narrativa, il posto che vengono a prendere in questo schema le situazioni specifiche del vissuto sociale, gli oggetti dell’esperienza empirica, utensili d’una determinata cultura, piante o animali d’una determinata flora o fauna, può fornirci qualche notizia che altrimenti ci sfuggirebbe, sul valore che quella determinata società attribuisce loro»<sup>31</sup>.

Le fiabe viaggiano incessantemente e ogni narratore influisce, in diversi modi, sulla loro struttura, contribuisce ad aggiungere, eliminare o modificarne alcuni tratti. Per quanto si impegni a rispettare il racconto, così come gli è arrivato, non può sfuggire all’incanto del mondo fiabesco, all’immedesimazione e a fare propria la narrazione, coinvolto «nell’antico gioco tra chi narra e chi ascolta»<sup>32</sup>. Resta dunque traccia dei narratori, delle epoche e dei luoghi. Per alcune delle *Fiabe italiane* è ancora possibile tratteggiarne le personalità, ma nella maggioranza dei casi le novelle sono ricondotte ad un narratore immaginario, un ‘quasi protagonista’ con una propria fisionomia. Queste

---

<sup>30</sup> Italo Calvino, *La tradizione popolare nelle fiabe*, in Id., *Sulla fiaba*, cit., p. 117.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 121-122.

<sup>32</sup> Mario Lavagetto, *Introduzione*, in Italo Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 15.

figure, come la contadina di Kassel dei fratelli Grimm, o Agatuzza Messia nei racconti di Pitrè, sono in parte vere ed in parte idealizzate.

Calvino si lascia trasportare dal mondo fiabesco e, come i novellatori delle sue fiabe, lascia un segno, nascosto o apparentemente visibile. Nella nota a *Salta nel mio sacco!*, ultima fiaba della raccolta, ci fornisce un esempio del suo personale intervento:

«Nel testo c'era una battuta che ho saltato (...) Altro cambiamento mio: il Diavolo non chiedeva esplicitamente la vendita dell'anima (...) Io ho aggiustato un po' (...) In principio, nella prima apparizione della Fata, il farla stare in cima a un albero è arbitrio mio»<sup>33</sup>.

In una nota alla fiaba *La vecchia dell'orto*, tratta dalla raccolta di Pitrè, scrive: «La ragazza che si vergogna a dire: "Sono ancora piccolina" è una mia aggiunta»<sup>34</sup>.

Attraverso il ricco apparato di *Note alle Fiabe italiane* Calvino lascia traccia dei suoi interventi e, allo stesso tempo, induce anche a pensare che non tutto sia stato rivelato e che altri elementi si nascondano nelle narrazioni, legati da un filo sottile che attraversa l'intero corpus e che ci conduce al suo autore.

---

<sup>33</sup> Italo Calvino, *Note*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 1003.

<sup>34</sup> Ivi, p. 995.

## Capitolo III

### Fonti bibliografiche delle *Fiabe italiane*

#### 1. Novelle e racconti da tutte le regioni d'Italia

Nell'*Introduzione* a le *Fiabe italiane* è presente una prima e sommaria rassegna del materiale utilizzato, con le citazioni ed alcune brevi descrizioni dei volumi, opere e studi realizzati dagli specialisti del folklore ottocenteschi, diffusi in modo più o meno ingente in tutte le regioni d'Italia.

Attraverso le *Note*, in conclusione al terzo volume delle *Fiabe italiane*, Calvino redisse un proprio catalogo in cui registrò le fonti dalle quali era stato possibile reperire le versioni o i singoli rimandi a ciascuna fiaba. In esse sono trascritte in forma abbreviata le raccolte folkloristiche alle quali si era affidato: questi acronimi si trovano sciolti e spiegati nella sezione delle *Fonti bibliografiche*.

In calce alle *Note* l'autore indica il metodo utilizzato nel documentare le fonti bibliografiche di riferimento:

«Le sigle si riferiscono ai volumi (o agli opuscoli, o ai manoscritti) citati nella bibliografia [vedi p. 1005]. I numeri che seguono le sigle si riferiscono ai numeri d'ordine dei racconti nei vari volumi; se in un volume i racconti non sono numerati, viene citato il numero della pagina con l'iniziale «p.». Non uso sigle (né riferimenti in bibliografia) per i classici come Straparola, Basile, Perrault, Grimm, ecc.

Per ogni fiaba da me trascritta fornisco i seguenti dati: il riferimento bibliografico (solitamente in sigla) della versione originale da me seguita, il titolo di questa versione originale (in dialetto, quando lo possiedo), il luogo dove la versione è stata raccolta (se l'ho, anche la data, ma di solito va usata per riferimento la data di pubblicazione del libro da cui è tratta), e, in tutti i casi in cui ci è giunto, il nome e la professione di chi la raccontò. Infine, avverto quando la versione da me seguita non era pubblicata in dialetto.

Nel corpo della nota do, oltre ad eventuali mie riflessioni sulla fiaba, notizia dei cambiamenti da me apportati al testo originale; in seguito – dopo qualche cenno sulla fortuna letteraria del «tipo» - do un elenco di versioni e varianti



dello stesso «tipo» nelle varie regioni italiane; tale elenco non ha pretese di completezza, ma si riferisce solo ai testi che ho avuto modo di esaminare»<sup>1</sup>.

Per due anni, dal 1954 al 1956, Calvino cerca, analizza, si documenta e si «immerge» nelle raccolte folkloristiche nelle quali erano conservate le varianti delle fiabe. Il suo impegno, volto a rappresentare il patrimonio favolistico di tutte le regioni italiane, si scontrò però con la distribuzione delle raccolte e degli studi nel settore, oltre che con le disparità di metodo adottato da ciascun autore<sup>2</sup>. La narrativa, trasmessa oralmente, era documentata in maniera differente nelle varie regioni d'Italia: per alcune egli riuscì a reperire molto materiale, ricco di varianti e ottimamente trascritto, per altre invece ottenne solo scarsi, e spesso poco esaltanti, risultati<sup>3</sup>.

### **Toscana e Sicilia**

Nel descrivere le fonti Calvino dichiara: «Raccolte copiose e ben fatte ne esistono soprattutto di due regioni: Toscana e Sicilia»<sup>4</sup>. Toscana era la raccolta di Gherardo Nerucci *Sessanta novelle popolari montalesi* del 1880<sup>5</sup>, siciliane erano invece le *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, raccolti e illustrati da Giuseppe Pitrè nel 1875<sup>6</sup>.

Nel 1954 questi testi, come molti altri studi sul folklore, erano ancora scarsamente conosciuti, Calvino ne venne a conoscenza, oltre che per personale approfondimento, grazie all'aiuto di Giuseppe Cocchiara, Paolo Toschi e Giuseppe Vidossi, che lo affiancarono e consigliarono durante l'elaborazione della strenna fiabistica.

Quello di Nerucci è un testo d'autore, un'opera letteraria curata nella forma e nella lingua, in cui emergono i tratti caratteristici della sua scrittura<sup>7</sup>. L'antologia di Pitrè risponde invece a criteri filologici più precisi: riporta numerose testimonianze da tutti i dialetti siciliani, registrandole per genere e fornendone varianti, note lessicali, documentazione, ed una prima analisi comparatistica<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Note*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 920.

<sup>2</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, ivi, p. XXII.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, ivi, p. 1009.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Gherardo Nerucci, *Sessanta novelle popolari montalesi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1880.

<sup>8</sup> Giuseppe Pitrè, *Prefazione*, in Id., *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani. Raccolti ed illustrati da Giuseppe Pitrè*, (Vol. I), Palermo, Luigi Pedone Lauriel Editore, 1875, p. XVII.

Ai quattro principali volumi di *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Giuseppe Pitrè aggiunse svariate raccolte minori, che egli pubblicò prima e dopo. Il corpus principale è composto da trecento narrazioni, affiancate da un centinaio di varianti in nota, che documentano la tradizione folklorica e la cultura di tutte le province siciliane. L'autore dedicò particolare attenzione ai novellatori, non considerandoli soltanto voci anonime, ma annotandone, quasi sempre, nome e cognome, età e professione. In questo modo i narratori acquistarono una propria fisionomia<sup>9</sup>.

Laura Gonzenbach in un lavoro sulle fiabe siciliane edito nel 1870, *Sicilianische Märchen aus dem Volksmund gesammelt von Laura Gonzenbach*, aveva dato anch'ella importanza alle personalità dei novellatori e, spinta dal desiderio di documentare fedelmente la realtà alla quale si era ispirata, aveva inserito nel frontespizio ai due volumi il ritratto di due narratrici<sup>10</sup>.

Pitrè desiderava produrre una raccolta il più possibile «scientifica»: un'operazione che in Italia aveva visto in Nerucci un altro fautore. Entrambi istituirono nuovi metodi di lavoro, convogliati più tardi in alcuni compendi scientifici. Non rispondendo a dei propositi folkloristici precisi, essi documentarono sia i racconti risultanti delle trasmissioni orali, sia il loro *background*, con particolare attenzione ai narratori.

Giuseppe Pitrè condivise il medesimo tempo storico e spazio geografico di Giovanni Verga, anch'egli cronista della società siciliana di fine Ottocento. Ambedue, sebbene in risposta a scopi differenti, intendevano documentare le formule dialettali, le espressioni d'uso, i proverbi ed in genere le voci delle classi umili, custodi della memoria popolare. Nei confronti dei materiali antologizzati o rielaborati Verga si comportò come un fedele trascrittore e nel contempo come autore, imprimendo nei testi alcuni segni personali. Pitrè intese registrare puntualmente e trasmettere la lingua e la poeticità delle narrazioni orali, approfondì i testi lasciando in secondo piano il loro ambiente originario, fu studioso consapevole dell'impegno speso dai novellatori nel riferire le storie lasciate in eredità, riconoscendo in ciascuna di queste un'opera poetica. A tale proposito scrisse la *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, un'opera in venticinque volumi edita tra il 1871 ed il 1913, e fu curatore e co-autore di ventiquattro annate della rivista «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari» pubblicata tra il 1882 ed il 1906, prima

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Luisa Rubini, *Fiabe e mercanti in Sicilia: la raccolta di Laura Gonzenbach, la comunità di lingua tedesca a Messina nell'Ottocento*, Firenze, Leo Samuele Olschki, 1998.

dall'editore Luigi Pedone Lauriel a Palermo, poi da Carlo Clausen a Torino, e di sedici volumi della collana *Curiosità popolari tradizionali*<sup>11</sup>.

Il lavoro di raccolta e riedizione delle fiabe condotto da Giuseppe Pitrè e Gherardo Nerucci seguì i criteri di analisi dei canti popolari adottati in precedenza da altri studiosi, conseguendo risultati talvolta diversi. Mentre i canti popolari sono composti da versi pressoché fissi, trasmessi e ripetuti passivamente, con rare modifiche ad opera dei loro oratori, le fiabe subiscono modifiche ogni qualvolta vengono narrate. Le innumerevoli versioni di ciascun racconto ostacolavano le indagini dei due autori. Ogni prosatore poteva infatti contribuire, modificando o arricchendo l'intreccio di elementi ravvisabili nel proprio ambiente, di circostanze vissute, di insegnamenti tramandati, legandosi così alla storia che raccontava, interpretabile come una creazione poetica di maggior o minor pregio.

Calvino riteneva che «al centro del costume di raccontar fiabe è la persona – eccezionale in ogni villaggio o borgo – della novellatrice o del novellatore, con un suo stile, un suo fascino. Ed è attraverso questa persona che si mutua il sempre rinnovato legame della fiaba atemporale con il mondo dei suoi ascoltatori, con la Storia»<sup>12</sup>.

Anche i folkloristi russi riconoscevano l'influenza dei novellieri sulle singole versioni di ciascun racconto, dei quali valorizzavano le differenze. Benché ammettessero l'importanza delle loro rielaborazioni per gli studi di etnologia comparata, la loro attenzione si rivolse alle fiabe della tradizione popolare come elemento della vita sociale. Per questo motivo le personalità di ciascun narratore, i suoi rapporti sociali e le sue origini acquisirono un ruolo di primo piano<sup>13</sup>.

Allo stesso modo della narratrice ideale dei fratelli Grimm, Dorothea Katharina Viehmann, anche Agatuzza Messia fu riconosciuta da Pitrè come la sua «novellatrice-modello». Lo scrittore la descrive nella *Prefazione* ai quattro volumi di *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani* come un'anziana narratrice analfabeta, conosciuta dalla sua famiglia, attribuendole molteplici «cunti» trascritti nella raccolta:

---

<sup>11</sup> Pietro Gibellini, Gianni Oliva, Giovanni Tesio, *Lo spazio letterario: antologia della letteratura italiana*, (vol. IV, *Il Novecento*), Brescia, La Scuola, 1991.

<sup>12</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXIV.

<sup>13</sup> Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Trad. it. Quirino Maffi, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 11-28.

«Le persone da cui ho cercato ed avute tante tradizioni sono state quasi tutte donne. La più valente tra esse è Agatuzza Messia da Palermo, che io riguardo come novellatrice- modello. Tutt'altro che bella, essa ha parola facile, frase facile, maniera attraente di raccontare, che ti fa indovinare della sua straordinaria memoria e dell'ingegno che sortì da natura. La Messia conta già i suoi settant'anni, ed è madre, nonna ed avola (...) La Messia non sa leggere, ma la Messia sa tante cose che non le sa nessuno, e le ripete con una proprietà di lingua che è un piacere a sentirla. (...) La Messia mi vide nascere e mi ebbe tra le braccia: ecco perché io ho potuto raccogliere dalla sua bocca le molte e belle tradizioni che escono col suo nome»<sup>14</sup>.

A differenza di Dorothea Viehmann, assai più giovane e conosciuta in società di quanto i Grimm volessero far credere, Agatuzza Messia fu realmente un'anziana abitante del Borgo vecchio di Palermo, fonte di molte fiabe.

Di lei Pitrè ricorda la grande maestria nel narrare ed interpretare i racconti popolari, dai quali faceva emergere la realtà quotidiana della sua estrazione sociale. Le sue storie scaturivano proprio da questa condizione, trasformandola in un'atmosfera meravigliosa e magica. Agatuzza Messia riportava modi di dire, proverbi e stilemi popolari, aggiungendovi qualcosa di suo e qualcosa di nuovo; dipingeva le situazioni a vivi tratti e a sentire il Pitrè «più la si udiva, e più si aveva voglia di udirla»<sup>15</sup>. Tra le sue storie mancano quelle di intrecci amorosi e le sue eroine contrastano con la tipica figura femminile siciliana, nascosta e passiva, poiché sono dotate di coraggio ed intraprendenza. Il periodo vissuto da Agatuzza a Messina, lontano dal paese natale, contribuisce a definirne la personalità: uno stralcio di vita annotato da Pitrè<sup>16</sup>, che la separa dall'ordinaria vita del borgo, caricandola di nuove esperienze da riversare nei suoi racconti. A questo tempo in città si devono forse i temi tanto vari e diversi che spiccano nelle fiabe da lei narrate, distinguendola dalle novellatrici compaesane, oltre alla sua bravura nel descrivere dettagliatamente qualunque ambiente, anche se sconosciuto.

Per studiare la tradizione demologica siciliana Italo Calvino si avvale sia del fondamentale contributo di Pitrè, sia delle memorie custodite nei volumi *Leggende*

---

<sup>14</sup> Giuseppe Pitrè, *Prefazione*, in Id., *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, cit., p. XVII.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

*bibliche e religiose di Sicilia* di Raffaele Castelli<sup>17</sup> e della raccolta *Usi, credenze, proverbi e racconti popolari di Isnello* di Cristoforo Grisanti<sup>18</sup>.

Le fiabe della tradizione popolare toscana sviluppano un maggior numero di temi rispetto a quelle siciliane, inoltre, risentendo di molteplici influenze esterne, combinano i motivi in forme più leggere e meno rozze.

Calvino recupera le storie narrate nel territorio circostante a Pistoia, edite nel 1880 nella raccolta *Sessanta novelle popolari montalesi* di Gherardo Nerucci<sup>19</sup>.

Il materiale di questa antologia non era nuovo ai folkloristi, che già lo avevano raccolto in diversi volumi<sup>20</sup>. A contraddistinguere il lavoro di Nerucci da quello di altri, però, è il modo in cui egli riesce ad intrecciare i motivi tratti dalla vita borghese, con i temi e le trame classiche appartenenti ai poemetti popolari del XIV, XV e XVI secolo, a *Le mille e una notte* e a Boccaccio: la magia degli ambienti, le stravaganti vicende, l'intraprendenza dei protagonisti, si mescolano in un risultato unico nel suo genere. Tra le scarse annotazioni documentarie, Nerucci indicò i nomi dei novellatori, affidandosi, come Pitrè, alla memoria di una narratrice in particolare, Luisa, vedova Ginanni, alla quale si devono quasi tre quarti della raccolta e le immagini più incantevoli in essa contenute.

In tutta l'antologia un elemento costante è il linguaggio: un toscano antico e inveterato, progressivamente adattato alla lingua italiana con effetti caricaturali, liberato dagli elementi più duri, condensato in un insieme omogeneo, ma pur sempre rappresentativo degli idiomi locali. Dalle sessanta novelle della raccolta è possibile dedurre, oltre al linguaggio, le usanze diffuse nei dintorni di Montale Pistoiese.

Nelle *Introduzione* alle *Fiabe italiane* Calvino scrisse che tra tutte le fiabe analizzate quelle più difficili da rielaborare erano state quelle toscane, perché costellate di particolari, in alcuni casi difficili da eliminare, e perché dotate di uno stile personale<sup>21</sup>,

---

<sup>17</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1006. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Raffaele Castelli, *Leggende bibliche e religiose di Sicilia*, Torino- Palermo, Carlo Clausen, 1906.

<sup>18</sup> Ivi, p. 1008. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Cristoforo Grisanti, *Usi, credenze, proverbi e racconti popolari di Isnello*, raccolti e ordinati dal prof. Sac. Cristoforo Grisanti, Palermo, Alberto Reber Editore, 1899.

<sup>19</sup> Gherardo Nerucci, *Sessanta novelle popolari montalesi*, cit.

<sup>20</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXVIII.

<sup>21</sup> Vittorio Imbriani, *La novellaja fiorentina: fiabe e novelline, stenografate in Firenze dal dettato popolare da Vittorio Imbriani*, [Ristampa accresciuta di molte novelle inedite, di numerosi riscontri e di

come mostra la raccolta di Nerucci ed anche l'antologia *La Novellaja fiorentina: fiabe e novelline, stenografate direttamente dalla voce del popolo da Vittorio Imbriani*, alla quale Calvino fece riferimento seguendo l'edizione del 1877<sup>22</sup>: «ristampa accresciuta di molte novelle inedite, di numerosi riscontri e di note, nelle quali è accolta integralmente *La Novellaja Milanese* dello stesso raccoglitore»<sup>23</sup>.

Tra le altre fonti toscane Calvino rielaborò anche nove fiabe «raccolte da una ragazza della campagna toscana, nei pressi di Bibiena»<sup>24</sup>, contenute nel volume di Antonio Baldini, *La strada delle meraviglie*, pubblicato da Mondadori nel 1923<sup>25</sup>; e le novelle di Santo Stefano di Calcinaia, una trascrizione di fiabe del contado senese, raccolte da Alessandro De Gubernatis in un libro edito nel 1869<sup>26</sup>.

Pitrè aveva pubblicato nel 1885, oltre alla già citata raccolta incentrata sul folklore siciliano, un'antologia di *Novelle popolari toscane*, riedita nel 1941 con l'aggiunta di un secondo volume contenente altri venticinque racconti, successivamente inclusi da Pitrè nell'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari»<sup>27</sup>. In entrambi i volumi sono trascritte storie leggere e piacevoli, raccontate con stili diversi a seconda della novellatrice.

I *Cento racconti popolari lucchesi* di Idelfonso Nieri<sup>28</sup> non compaiono tra le fonti delle *Fiabe italiane*, ma Calvino li segnala come parte del materiale da lui consultato circa la tradizione favolistica toscana, indicandoli come un'opera d'autore, piuttosto che uno studio sul folklore<sup>29</sup>.

*Novelline lucchesi*, un opuscolo per nozze scritto da Giovanni Giannini nel 1888, contiene quattro racconti provenienti dal territorio di Lucca<sup>30</sup>.

---

note, nelle quali è accolta integralmente *La novellaja milanese* dello stesso raccoglitore], Livorno, coi tipi di F. Vigo, 1877.

<sup>22</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXI.

<sup>23</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1008.

<sup>24</sup> Ivi, p. 1005.

<sup>25</sup> Antonio Baldini, *La strada delle meraviglie*, Milano- Roma, Mondadori, 1923.

<sup>26</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1006. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Alessandro De Gubernatis, *Le tradizioni popolari di S. Stefano di Calcinaia, raccolte da Alessandro De Gubernatis, con proemio di Angelo De Gubernatis*, Roma, Tipografia Forzani, 1894.

<sup>27</sup> Giuseppe Pitrè, *Novelle popolari toscane*, Roma, Società editrice del libro italiano, 1941.

<sup>28</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1009. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Idelfonso Nieri, *Cento racconti popolari lucchesi e altri racconti*, a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1950.

<sup>29</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXII.

<sup>30</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1007. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Giovanni Giannini, *Opuscolo per le nozze di Albino Zenatti con Caterina Covacich*, in Id., *Novelline lucchesi*, Lucca, Tipografia Giusti, 1888.

Il primo volume dell'antologia di *Novelline popolari italiane*, pubblicata nel 1875 ed illustrata da Domenico Comparetti, raccoglie molte fiabe toscane, attenendosi scrupolosamente al dettato popolare<sup>31</sup>.

Tra le fonti più importanti di questa regione Calvino segnala le centotrenta novelline senesi raccolte da Ciro Marzocchi: un lavoro inedito, composto per la maggior parte da fiabe raccolte nei dintorni di Mucigliana, una «fattoria presso Asciano, a 10 miglia da Siena»<sup>32</sup>, annotate dal Comparetti e conservate presso il Museo d'Arti e Tradizioni Popolari Italiane di Roma<sup>33</sup>.

Degno di nota fu anche il lavoro di Temistocle Gradi da Siena, *Saggio di letture varie per i giovani*, pubblicato nel 1865, contenente numerosi racconti<sup>34</sup>.

### **Trentino**

Le fiabe trentine combinano molto spesso aspetti grotteschi e paurosi, con massime morali ed intenti educativi. Scrivendo *Märchen und Sagen aus Wälschtyrol*, pubblicato nel 1867, Christian Schneller intendeva raccogliere le memorie popolari del suo territorio<sup>35</sup>. La raccolta di Nepomuceno Bolognini, *Fiabe e leggende della Valle di Rendena nel Trentino*, stampata nell'«Annuario degli Alpinisti Tridentini»<sup>36</sup>, e il volume *Folklore trentino* di Angelico Prati, che riunisce alcune storie popolari simili per «tipo» e linguaggio<sup>37</sup>, sono affini per metodo ai rimaneggiamenti letterari di Schneller<sup>38</sup>.

### **Emilia Romagna**

---

<sup>31</sup> Domenico Comparetti, *Novelline popolari italiane: pubblicate ed illustrate da Domenico Comparetti*, (Vol. I), Bologna, Forni, 1968.

<sup>32</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1009.

<sup>33</sup> Ciro Marzocchi, *Novelle popolari senesi, raccolte da Ciro Marzocchi, 1879 (manoscritto n. 57)*, a cura di Aurora Milillo, con la collaborazione di Gabriella Aiello e Florio Carnesecchi, Roma, Bulzoni, 1992 (stampa 1993).

<sup>34</sup> Temistocle Gradi, *Saggio di letture varie per i giovani, di Temistocle Gradi da Siena*, Torino, Tip. Scolastica di Sebastiano Franco e figli, 1865.

<sup>35</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1010. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Christian Schneller, *Märchen und Sagen aus Wälschtyrol: ein Beitrag zur Deutschen Sagenkunde, gesammelt von Christian Schneller*, Innsbruck, Wagner'schen Universität-Buchhandlung, 1867.

<sup>36</sup> Nepomuceno Bolognini, *Maitinade: fiabe e leggende della Rendena*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1979.

<sup>37</sup> Angelico Prati, *Folklore trentino: per le scuole medie e le persone colte*, Milano, Luigi Trevisini, s. d.

<sup>38</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXIII.

Dell'Emilia Romagna Calvino rielaborò alcune fiabe raccolte, nella seconda metà dell'Ottocento, da Carolina Coronedi Berti in *Novelle popolari bolognesi* (1874)<sup>39</sup> ed in *Al sgugiol di ragazù* (1883)<sup>40</sup>: versioni ricche e ben raccontate, caratterizzate da un dialetto vivace. Non conosciamo i nomi dei novellatori, non trascritti dall'autrice, ma, in tutta la raccolta, è presente un'impronta femminile attenta ai sentimenti e alle passioni. Calvino trasse altro materiale da alcune riviste, dal *Saggio di novelle e fiabe in dialetto romagnolo* di Giuseppe Gaspare Bagli<sup>41</sup>, e da *Romagna solatia*<sup>42</sup>, uno scritto di Paolo Toschi pubblicato in «Canti, novelle e tradizioni delle regioni d'Italia», nel quale sono riportate tre fiabe raccolte dall'autore stesso.

Anche Walter Anderson, uno studioso proveniente dalla scuola finnica, si dedicò all'analisi della tradizione fiabistica dell'Emilia Romagna e raccolse i tipi ed i motivi più diffusi nel territorio di San Marino, attraverso i racconti dei bambini delle scuole. La sua opera, *Novelline popolari sammarinesi*, si compone di tre fascicoli (1927, 1929, 1933)<sup>43</sup>.

Le Edizioni Paoline pubblicarono *Testa di Capra*, un libriccino illustrato per bambini composto da Alberto Vecchi<sup>44</sup>. Si tratta di un volume contenente quattro fiabe «direttamente desunte dalla viva voce della narrazione popolare»<sup>45</sup>, tradotte in italiano conservando «intatti i nomi e talune espressioni proprie della lingua appenninico-padana»<sup>46</sup>. Rivolto ai giovani è invece il *Saggio di letture varie* scritto da Temistocle Gradi da Siena, edito nel 1865<sup>47</sup>.

## Lazio

---

<sup>39</sup> Carolina Coronedi Berti, *Novelle popolari bolognesi: raccolte da Carolina Coronedi-Berti*, Bologna, Tip. Fava e Garagnani, 1874.

<sup>40</sup> Carolina Coronedi Berti, *Al sgugiol di ragazù. Favole popolari bolognesi*, Bologna, Succ. Monti, 1883.

<sup>41</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1005. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Giuseppe Gaspare Bagli, *Saggio di novelle e fiabe in dialetto romagnolo*, Bologna, Tip. Fava e Garagnani, 1887.

<sup>42</sup> Ivi, p. 1010. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Paolo Toschi, *Romagna solatia: per le scuole medie e le persone colte*, Milano, Luigi Trevisini, 1925 [I ed., s.d.].

<sup>43</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1005. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Walter Anderson, *Novelline popolari sammarinesi: pubblicate e annotate da Walter Anderson*, (3 fasc.), Tartu (Dorpat), Tip. C. Mattiesen, 1927, 1929, 1933.

<sup>44</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1010. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Alberto Vecchi, *Testa di Capra*, Modena, Edizioni Paoline, 1955.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1010. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Temistocle Gradi, *Saggio di letture varie per giovani*, Tipografia Scolastica di Sebastiano Franco e figli, 1865.



Dalla tradizione folklorica romanesca, caratterizzata da espressioni burlesche e caricaturali, generalmente incline al riso, Calvino recupera il lavoro di Gigi Zanazzo sulle fiabe, documentato in *Novelle, favole e leggende romanesche* (1907)<sup>48</sup>. Antecedenti a questa raccolta erano state quelle di Rachel Harriette Busk, *The Folk-Lore of Rome, collected by word of mouth from the people*, un libro di novantaquattro fiabe romanesche scritto in inglese e pubblicato a Londra nel 1874<sup>49</sup>, e il *Saggio di novelline, canti ed usanze popolari della Ciociaria*, raccolte da Giovanni Targioni Tozzetti nel 1887 a Ceccano, un paese a sud di Roma, pubblicate nel 1891<sup>50</sup>.

### **Abruzzo**

Gennaro Finamore e Antonio De Nino documentarono i racconti della terra abruzzese tra la fine dell'Ottocento ed i primi del Novecento. Il primo, medico ed insegnante, visse tra il 1836 ed il 1923. La sua antologia di *Novelle*, contenuta in *Tradizioni popolari abruzzesi* (1882), si compone di testi annotati in dialetto, con particolare attenzione alle formule, costrutti e modi diffusi tra le gente comune<sup>51</sup>.

Antonio De Nino, archeologo, nacque anch'egli nel 1836, ma morì nel 1907. Trascrisse in italiano alcune novelle appartenenti alla tradizione folklorica abruzzese, abbreviandole ed aggiungendovi canzoni, motivi e tiritere in dialetto, secondo uno stile più giocoso, per nulla scientifico<sup>52</sup>. Benché il suo volume, *Fiabe* (1883), terzo della raccolta *Usi e costumi abruzzesi*, non si sviluppi secondo criteri scientifici Calvino ne trasse spunto e rielaborò alcune delle storie qui contenute, perché insolite, particolari, composte per intrattenere e divertire<sup>53</sup>.

### **Puglia**

---

<sup>48</sup> Gigi Zanazzo, *Tradizioni popolari romane. Novelle, favole e leggende romanesche*, Bologna, Forni Editore, 1967.

<sup>49</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXIV.

<sup>50</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1010. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Giovanni Targioni Tozzetti, *Saggio di novelline, canti ed usanze popolari della Ciociaria*, Palermo, Carlo Clausen, 1891.

<sup>51</sup> Gennaro Finamore, *Tradizioni popolari abruzzesi*, (Vol. I, *Novelle*), Lanciano, R. Carabba, 1882.

<sup>52</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1007. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Antonio De Nino, *Usi e costumi abruzzesi*, (vol. 3, *Fiabe*), Firenze, Tip. Gaspero Barbera, 1883.

<sup>53</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XXXIV-XXXV.

Il libro di Pietro Pellizzari, *Fiabe e canzoni popolari del contado di Maglie in terra d'Otranto* (il primo fascicolo fu stampato nel 1881)<sup>54</sup>, si compone di fiabe in dialetto pugliese, con tipi e motivi piuttosto diffusi, narrati nuovamente dall'autore con un linguaggio spiritoso e divertente, teso al grottesco, che sembra adattarsi perfettamente a quel tipo di storie<sup>55</sup>.

In *Superstizioni, pregiudizi e tradizioni in Terra d'Otranto*, Giuseppe Gigli raccolse canti, fiabe popolari, tradizioni e credenze di questa terra, rielaborando le fonti orali in lingua italiana<sup>56</sup>.

Riccardo Zagaria documentò il dialetto di Andria nel volume *Folklore andriese*<sup>57</sup>. Il testo di Michele Vocino e Nicola Zingarelli, *Apulia Fidelis*, edito da Trevisini nella collana «Canti, novelle e tradizioni delle regioni d'Italia», si addentra nella tradizione demologica della Puglia<sup>58</sup>.

## Calabria

Letterio Di Francia fu l'autore di *Novellistica*, un'opera dedicata alla storia di questo genere letterario<sup>59</sup>, e di una raccolta folklorica, *Fiabe e novelle calabresi*, composta con attenzione di metodo, stampata in fascicoli tra il 1929 e il 1931<sup>60</sup>. In essa l'autore trascrisse, con particolare cura, i racconti popolari diffusi nei dintorni di Palmi di Calabria, interessato alla magia e alla resa di ambientazioni fantastiche, piuttosto che all'intreccio. Per fare questo, si affidò alla memoria della sua famiglia, compromettendo l'attendibilità della ricerca. Calvino se ne avvalse ugualmente data l'abbondanza di tipi, varianti e particolari assenti in altre raccolte<sup>61</sup>.

---

<sup>54</sup> Ivi, p. XXXV.

<sup>55</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1009. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Pietro Pellizzari, *Fiabe e canzoni popolari del contado di Maglie in terra d'Otranto, raccolte e annotate de Pietro Pellizzari*, (1 fasc.), Maglie (Lecce), Tip. del Collegio Capace, 1881.

<sup>56</sup> Ivi, p. 1007. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Giuseppe Gigli, *Superstizioni, pregiudizi e tradizioni in terra d'Otranto: con un'aggiunta di canti e fiabe popolari*, Firenze, Tip. Gaspero Barbera, 1893.

<sup>57</sup> Ivi, p. 1010. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Riccardo Zagaria, *Folklore andriese: con monumenti del dialetto di Andria*, Martina Franca (Taranto), Rivista Apulia, 1913.

<sup>58</sup> Ibidem. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Michele Vocino e Nicola Zingarelli, *Apulia fidelis*, Milano, Trevisini, s.d.

<sup>59</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XXXV.

<sup>60</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1007. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Letterio Di Francia, *Fiabe e novelle calabresi*, Torino, «Pallante», fasc. 3-4, dicembre 1929, e fasc. 7-8, ottobre 1931.

<sup>61</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XXXV.

A questa raccolta si affianca quella di Raffaele Lombardi Satriani, *Racconti popolari calabresi*, di cui uscì soltanto il primo volume nel 1953<sup>62</sup>; ed alcuni numeri della rivista «La Calabria», che riportavano brevi fiabe popolari<sup>63</sup>.

### **Piemonte**

Piemonte, Lombardia, Liguria, Marche, Umbria e Molise conservano poche raccolte folkloriche, ciascuna dotata di caratteri distintivi.

Le fiabe del Piemonte perlopiù si sviluppano attorno a temi universalmente riconosciuti, riadattati e radicati in questa regione<sup>64</sup>.

Calvino attinse dal volume di Domenico Comparetti, *Novelline popolari italiane*, alcune fiabe tra le centoventisette narrazioni trascritte in dialetto e corredate dalla traduzione, raccolte da Giuseppe Ferraro, nel 1869, nel paese di Carpeneto, una località del Monferrato<sup>65</sup>.

Il *Re crin*, una fiaba piemontese rielaborata nelle *Fiabe italiane*, proviene dalle pubblicazioni inserite nell'«Archivio» di Pitrè; era stata precedentemente raccontata in un manoscritto di Antonio Airetti, studioso e raccoglitore di fiabe a Monteu da Po, di proprietà di Giuseppe Pitrè, che conteneva anche altre fiabe rimaste inedite<sup>66</sup>.

Ai curatori della collana «Canti, novelle e tradizioni delle regioni d'Italia», della casa editrice Trevisini, si deve la pubblicazione di numerosi volumi sulle fiabe e sulle tradizioni folkloriche in genere, tra le quali si annovera anche il testo di Clotilde Farinetti, *Vita e pensiero del Piemonte*, in cui sono trascritte alcune fiabe di questa terra<sup>67</sup>.

Dario Carraroli raccolse il suo lavoro sulle fiabe piemontesi in *Leggende, novelle e fiabe piemontesi*, edito nell'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari»<sup>68</sup>.

### **Lombardia**

---

<sup>62</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1009. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Raffaele Lombardi Satriani, *Racconti popolari calabresi*, Napoli, Fratelli De Simone Editore, 1953.

<sup>63</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XXXV.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Domenico Comparetti, *Novelline popolari italiane: pubblicate ed illustrate da Domenico Comparetti*, cit.

<sup>66</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XXXVI.

<sup>67</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1006. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Clotilde Farinetti, *Vita e pensiero del Piemonte: per le scuole medie e per le persone colte*, Milano, Trevisini, s.d.

<sup>68</sup> Dario Carraroli, *Leggende, novelle e fiabe piemontesi*, Torino- Palermo, Carlo Clausen, 1906.

La Lombardia è custode di fiabe piene di magia, raccontate con uno stile adatto all'infanzia, arricchite da filastrocche. Da questa regione proviene il lavoro di Isaia Visentini, *Fiabe mantovane*: cinquanta racconti nei quali sono sviluppati i temi più diversi, tradotti in italiano nella collana «Canti e racconti del popolo italiano» di Comparetti<sup>69</sup>.

Calvino analizzò anche alcune carte manoscritte appartenenti a sei quadernetti di fiabe in dialetto bergamasco, scritti da Antonio Tiraboschi<sup>70</sup>.

### **Liguria**

Dalla Liguria Calvino raccolse rare fiabe «d'un gusto fantastico goticizzante e grottesco»<sup>71</sup>. Riferita a questa regione è la raccolta del 1892 di James Bruyn Andrews, *Contes ligures, traditions de la Rivière, recueillis entre Menton et Gênes*, interessata soprattutto alla Riviera di Nizza, piuttosto che alla Riviera italiana, rappresentata da pochi testi<sup>72</sup>.

### **Marche**

A rappresentare il territorio delle Marche sono poco più di dieci racconti, narrati con vivacità e brio; sette dei quali fanno parte dell'opuscolo *Novelle e fiabe marchigiane*, pubblicato nel 1878, da Antonio Gianandrea<sup>73</sup>.

Altre due fiabe marchigiane furono stampate da Comparetti<sup>74</sup>. Carlo Gargioli trascrisse, in un opuscolo per nozze intitolato *Novelline e canti popolari delle Marche*, edito nel 1878, due fiabe provenienti dalla zona di Jesi, in provincia di Ancona<sup>75</sup>.

Guido Vitaletti scrisse *Dolce terra di marca*, un volume dedicato alle fiabe, stampato da Trevisini<sup>76</sup>.

---

<sup>69</sup> Isaia Visentini, *Fiabe mantovane*, Bologna, Forni, 1879.

<sup>70</sup> Antonio Tiraboschi, *Fiabe bergamasche. La raccolta inedita di Antonio Tiraboschi*, a cura di Vittorio Volpi, in *Mondo popolare in Lombardia*, (Vol. I, *Bergamo e il suo territorio*), a cura di Roberto Leydi, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1977.

<sup>71</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXVI.

<sup>72</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1006. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Andrews James Bruyn, *Contes ligures: traditions de la Rivière recueillis entre Menton et Gênes*, Paris, Ernest Leroux, 1892.

<sup>73</sup> Ivi, p. 1007. Antonio Gianandrea, *Novelline e fiabe popolari marchigiane: raccolte e annotate da Antonio Gianandrea*, Jesi (Ancona), Tip. Fratelli Ruzzini, 1878.

<sup>74</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXVI.

<sup>75</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1007. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Carlo Gargioli, *Novelline e canti popolari delle Marche*, Fano, Tip. Pasqualis, 1878.

## Umbria e Molise

Le due regioni dell'Umbria e del Molise non possedevano raccolte di una certa rilevanza. Sebbene sia insolito che un territorio tanto ricco di poesia popolare, manchi di antologie favolistiche di rilievo, data la scarsità del materiale Calvino si ripromise di includerla in una pubblicazione successiva delle *Fiabe italiane*, cosicché nell'edizione del 1956 la regione dell'Umbria non è rappresentata<sup>77</sup>.

L'autore segnala l'opera di Stanislao Prato, *Quattro novelline popolari livornesi*, pubblicato nel 1880, per il suo indiretto riferimento all'Umbria, grazie alle varianti provenienti da questa regione che accompagnavano le fiabe di Livorno<sup>78</sup>. Secondo Calvino il loro era un contributo modesto, poiché si trattava di racconti troppo sintetici, incentrati su temi comuni, meglio raccontati in altre regioni d'Italia<sup>79</sup>.

L'autore indica anche le cinque fiabe umbre raccolte da Carlo Morandi e conservate tra i manoscritti Comparetti del Museo d'Arti e Tradizioni Popolari Italiane di Roma<sup>80</sup>.

Per il Molise sono segnalati *Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*, scritti da Alberto Mario Cirese e raccolti nei «Saggi di cultura meridionale». In queste analisi si trovano alcune favole popolari, leggende e racconti moralizzanti religiosi<sup>81</sup>.

Eugenio Cirese, poeta in dialetto molisano, studioso di folklore e cultura popolare, aveva pubblicato svariati studi sui canti popolari molisani e volumi in versi, tra i quali *Tempo d'allora*, in cui analizzava la tradizione favolistica del Molise<sup>82</sup>.

Calvino indica un numero della rivista «La Lapa», stampato a Roma nel giugno del 1955<sup>83</sup>, e la raccolta di Oreste Conti, *Letteratura popolare capracottese*, in cui sono documentati i canti, le storie, gli usi e le tradizioni folkloriche della regione, con

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 1010. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Guido Vitaletti, *Dolce terra di Marca: per le scuole medie e le persone colte*, Milano, Trevisini, s.d.

<sup>77</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXVII.

<sup>78</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1009. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Stanislao Prato, *Quattro novelline popolari livornesi accompagnate da varianti umbre. Raccolte, pubblicate ed illustrate con note comparative da Stanislao Prato*, Spoleto, Premiata Tip. Bassoni, 1880.

<sup>79</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXVII.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Ibidem.

particolare attenzione alla pratica della transumanza: un fenomeno sociale, storico ed economico che ha segnato per molti secoli la vita dei popoli del Molise<sup>84</sup>.

### **Sardegna**

La Sardegna, anch'essa sprovvista di grandi raccolte, sembra conservare la memoria della sua gente e del suo territorio in fiabe popolari contornate da un velo di tristezza, grigie e prive di picchi narrativi, caratterizzate però da spunti ironici.

Sarda è la raccolta del 1890 di Francesco Mango, *Novelline popolari sarde*, pubblicate nella collana «Curiosità» curata da Pitrè. Si tratta di ventisei testi tra aneddoti, fiabe e leggende<sup>85</sup>.

Il *Primo saggio di novelle popolari sarde*, conservato nella rivista «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», si deve a Pier Enea Guarnerio<sup>86</sup>.

Anche Domenico Comparetti aveva raccolto molti testi di questa regione, attraverso una rete di collaboratori con a capo Ettore Pais. I suoi scritti sono conservati presso il Museo d'Arti e Tradizioni Popolari Italiane di Roma; tra di essi vi sono anche dieci fiabe trascritte da Francesco Loriga, che furono analizzate da Calvino<sup>87</sup>.

Un'importante antologia di leggende locali, tradizioni e superstizioni era stata scritta da Gino Bottiglioni, *Leggende e tradizioni di Sardegna*, e raccontava, seguendo criteri scientifici, testi dialettali colti direttamente dalla voce dei paesani e trasposti in grafia fonetica<sup>88</sup>.

### **Corsica**

In Corsica furono rielaborate le varianti europee ed italiane, con una propensione all'allegria, al gioco, al divertimento. Jean Baptiste Frédéric Ortoli annotò diverse fiabe corse, in francese, perdendo a causa della traduzione, i tratti distintivi e l'armonia della

---

<sup>84</sup> Oreste Conti, *Letteratura popolare capracottese, con Prefazione di Francesco d'Ovidio*, Napoli, Editore Luigi Pierro, 1911 [2. ed.].

<sup>85</sup> Francesco Mango, *Novelline popolari sarde, raccolte e annotate dal dott. Francesco Mango*, Bologna, Forni, 1966.

<sup>86</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXVIII.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1006. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Gino Bottiglioni, *Leggende e tradizioni di Sardegna: testi dialettali in grafia fonetica*, Geneve, Olschki, 1922.

lingua originaria, lasciando ai posteri la traccia dei tipi raccontati in *Le contes populaires de l'île de Corse* (1883)<sup>89</sup>.

*Racconti e Leggende di Cirnu bella* del sacerdote Domenico Carlotti, è una raccolta di fiabe scritte in dialetto corso, ma con una rielaborazione letteraria<sup>90</sup>.

## Campania

Ai territori della Campania e della Lucania risalgono le opere di Giambattista Basile e prima ancora di Boccaccio ma, tranne questi grandiosi predecessori, Calvino non individua antologie ottocentesche di rilievo. Campani sono i *XII Conti pomiglianesi* di Imbriani, pubblicati nel 1877<sup>91</sup>, ed i *XVI conti in dialetto di Avellino* di Gaetano Amalfi, del 1893<sup>92</sup>. Entrambi annotavano «cunti» in dialetto.

A questi furono aggiunti anche ventiquattro racconti di Benevento, raccolti nell'antologia di Francesco Corazzini, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti*, o *Saggio di letteratura dialettale comparata* (1877), che includeva novelle toscane, bolognesi, veneziane, vicentine, bergamasche<sup>93</sup>.

Calvino ottenne gli scritti più curiosi e significativi dalla rivista di Luigi Molinaro del Chiaro: «Giambattista Basile», stampata a Napoli dal 1883<sup>94</sup>.

Appartengono alla regione dell'Irpinia, oggi compresa nella provincia di Avellino, ma un tempo estesa anche ai territori circostanti, le sette novelle in dialetto trascritte, assieme alle loro traduzioni, da Antonio D'Amato, nel volume *Cunti irpini*<sup>95</sup>.

## Basilicata

---

<sup>89</sup> Jean Baptiste Frederic Ortoli, *Les contes populaires de l'île de Corse*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1967 [1. ed., 1883].

<sup>90</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1006. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Domenico Carlotti, *Racconti e leggende di Cirnu bella: con un piccolo lessico*, Livorno, Tip. Giusti, 1930.

<sup>91</sup> Ivi, p. 1008. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Vittorio Imbriani, *XII cunti pomiglianesi con varianti avellinesi, montellesi, bagnolesi, milanesi, toscane, leccesi. Illustrati da Vittorio Imbriani*, Napoli, Detken e Rocholl, 1876.

<sup>92</sup> Ivi, p. 1005. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Gaetano Amalfi, *XVI cunti in dialetto di Avellino*, Napoli, Tip. Priore, 1893.

<sup>93</sup> Ivi, p. 1006. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Francesco Corazzini, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti*, o *Saggio di letteratura dialettale comparata*, Benevento, Tip. di F. de Gennaro, 1877.

<sup>94</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXVII.

<sup>95</sup> Ibidem.

Della Basilicata Calvino indica soltanto gli undici racconti pubblicati in un volume di Domenico Comparetti, raccolti nella provincia di Potenza da Raffaello Bonori<sup>96</sup>; ed altre undici fiabe raccontate in *Pisticci e i suoi canti*, di Luigi La Rocca<sup>97</sup>.

### Veneto e Friuli

Nell'*Introduzione* alle *Fiabe italiane* Calvino descrive le due regioni del Friuli Venezia Giulia e del Veneto come ricche di materiale rappresentativo delle tradizioni e della cultura etnica del loro popolo<sup>98</sup>.

In Friuli le fiabe acquisiscono i tratti delle leggende: si tratta di novelle con sfumature magiche, ancorate al territorio dal quale provengono, animate da intenti moralistici, attraversate dal pensiero patriottico e religioso. Tra di esse si trovano i racconti dialettali di Caterina Percoto<sup>99</sup>, e la raccolta di Dolfo Zorzùt *Sot la nape... (I racconti del popolo friulano)*, edita in tre volumi tra il 1924 ed il 1927<sup>100</sup>. Da entrambe queste opere emergono i tratti caratteristici dei loro autori.

Alcune fiabe friulane sono conservate nel volume di Luigi Gortani, *Tradizioni popolari friulane*<sup>101</sup>, e nell'annata del 1887 della rivista udinese, «Pagine friulane»<sup>102</sup>.

Il testo di Francesco Babudri, *Fonti vive dei Veneto – Giuliani*, annota i ricordi popolari in un volume edito per la collana scolastica Trevisini<sup>103</sup>.

Gianni Pinguentini raccolse e trascrisse alcune storielle triestine in *Fiabe, Leggende, Novelle, Storie paesane, Storielle, Barzellette in dialetto triestino*<sup>104</sup>.

Sulle tradizioni dell'Istria lavorò Antonio Ive, le cui raccolte riguardano un territorio circoscritto ma sono costruite con una grande attenzione ai dettagli. Di questo autore

---

<sup>96</sup> Ivi, pp. XXXVII-XXXVIII.

<sup>97</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1008. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Luigi Larocca, *Pisticci e i suoi canti*, Putignano (Bari), Tip. De Robertis & Figli, 1952 [2 ed.].

<sup>98</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XXXII – XXXIII.

<sup>99</sup> Ivi, p. XXXIII.

<sup>100</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1008. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Dolfo Zorzùt, *Sot la nape ... I racconti del popolo friulano*, (3 voll.), Udine, Soc. filologica friulana, 1924, 1925, 1927.

<sup>101</sup> Ivi, p. 1007. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Luigi Gortani, *Tradizioni popolari friulane raccolte dall'ing. Luigi Gortani*, (Vol. 1), Udine, Tip. Domenico Del Bianco, 1904.

<sup>102</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXIII.

<sup>103</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1005. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Francesco Babudri, *Fonti vive dei Veneto-Giuliani, per le scuole medie e le persone colte: con illustrazioni antiche e pagine musicali*, Milano, Luigi Trevisini, s.d.

<sup>104</sup> Ivi, p. 1009. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Gianni Pinguentini, *Fiabe, leggende, novelle, satire paesane, storielle, barzellette in dialetto triestino: raccolte e diligentemente trascritte ed annotate da Gianni Pinguentini di Giacomo tergestinus*, Trieste, Borsatti, 1955.



Calvino ricorda un opuscolo per nozze contenente quattro fiabe istriane, edito a Vienna nel 1877<sup>105</sup>, *Fiabe popolari rovignesi*<sup>106</sup>, raccolte dall'autore stesso, ed uno studio condotto su *I dialetti ladino – veneti dell'Istria*<sup>107</sup>.

L'antologia di Riccardo Forster, *Fiabe popolari dalmate*, riguarda invece il territorio della Dalmazia<sup>108</sup>.

Per quantità e qualità di fiabe, Calvino pone il Veneto subito dopo la Toscana e la Sicilia<sup>109</sup>. I lavori di raccolta di novelle, leggende, credenze, e canti si estendono in tutta la regione e riguardano ogni dialetto e minoranza linguistica di questa zona.

Una delle prime raccolte di fiabe veneziane fu pubblicata in tedesco da Georg Widter e Adam Wolf, con il titolo *Volksmärchen aus Venetien*, nel 1866<sup>110</sup>.

A Verona Arrigo Balladoro scrisse, nel 1900, alcuni opuscoli e raccolte di leggende e storielle, edite nel volume *Folk-lore veronese: Novelline*<sup>111</sup>.

Calvino sottolinea in particolare l'importanza delle opere di Domenico Giuseppe Bernoni, ovvero *Fiabe e novelle popolari veneziane*, edito a Venezia nel 1873<sup>112</sup>, *Tradizioni popolari veneziane*, del 1875<sup>113</sup>, e *Fiabe popolari veneziane* del 1893<sup>114</sup>. Tre testi fondamentali per lo studio delle tradizioni folkloriche della città lagunare.

Di Bernoni Italo Calvino dichiara:

«Il nome che qui conta è quello di un laboriosissimo ricercatore di tradizioni dialettali veneziane, Domenico Giuseppe Bernoni, che tra i suoi molti opuscoli ne dedicò alcuni (nel 1873, 1875, 1893) alle fiabe. E sono fiabe d'una grande limpidezza, piene di signoria poetica; e sempre, nonostante ripetano tipi

---

<sup>105</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXIII.

<sup>106</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1008. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Antonio Ive, *Fiabe popolari rovignesi: raccolte ed annotate da Antonio Ive*, Vienna, coi tipi di A. Holzhausen, 1878.

<sup>107</sup> Ibidem. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Antonio Ive, *I dialetti ladino-veneti dell'Istria*, Strasburgo, Trübner, 1900.

<sup>108</sup> Ivi, p. 1007. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Riccardo Forster, *Fiabe popolari dalmate*, Palermo, Carlo Clausen, 1891.

<sup>109</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XXXIII.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, cit., p. 1005. Tra le fonti di riferimento Calvino cita: Arrigo Balladoro, *Folk-lore veronese: Novelline*, Verona, Ed. Fratelli Drucker, 1900.

<sup>112</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane. Raccolte da Dom. Giuseppe Bernoni*, Venezia, Tipografia Fontana- Ottolini, 1873.

<sup>113</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *Tradizioni popolari veneziane: usi nuziali, canti, indovinelli, racconti, fiabe, novelle*, Venezia, Filippi, 1969.

<sup>114</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *Fiabe popolari veneziane. Raccolte da Dom. Giuseppe Bernoni*, Venezia, Tipografia Longhi e Montanari, 1893.

notissimi o noti, impalpabilmente vi si respira Venezia, i suoi spazi, la sua luce, e sono tutte in qualche modo acquatiche, col mare o i canali o il viaggio o le navi o il Levante. Il Bernoni non annota i nomi dei narratori, né sappiamo quali furono i suoi criteri di fedeltà; ma una mediazione di tipo letterario non si sente; solo una raggiunta unità nella pacatezza del dialetto e nell'atmosfera che circola per le varie fiabe; doti di cui spero qualcosa sia rimasto nella mia trascrizione delle sette (nn. 29-35) che tra esse ho scelto.

Che quest'atmosfera non sia propria del Bernoni, ma dello spirito favoloso del mondo veneto marino, lo prova ch'essa si può riconoscere in fiabe d'altra fonte da me trascritte »<sup>115</sup>.

Nell'*Introduzione* al volume *Fiabe e novelle popolari veneziane* Domenico Giuseppe Bernoni descriveva il suo lavoro:

«Ed ora che questo volumetto parlerà per me, e dirà e proverà a quell'Egregio come e quanto io abbia apprezzato il cortese consiglio, voglia egli da sua parte esser largo di compatimento verso questa mia fatica, la quale, se sotto molti aspetti offre un non lieve interesse, presenta anche, ed io lo confesso schiettamente, troppi difetti perché non abbisogni di una larga indulgenza. Però di questo amo sia persuaso: cioè, che le Fiabe sono precisamente tal quali si raccontano dalle donne del popolo; che le ho fedelmente riportate in iscritto mentre si narravano da alcune di esse, e che alla loro dicitura primitiva e spontanea non ho tolta, aggiunta o cambiata sillaba»<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XXXII-XXXIII.

<sup>116</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *Prefazione*, in Id., *Fiabe e novelle popolari veneziane*, cit.

## Capitolo IV

### Analisi di alcune fiabe

#### 1. Studi e antologie sulle fiabe italiane

Esaminando le *Fiabe italiane* per scoprirne i «tipi» e i motivi che le attraversano ed animano si può notare come Italo Calvino nella sua riscrittura letteraria non intenda analizzarli e redigerne un catalogo. L'autore non annota il «tipo» a cui ciascuna fiaba fa riferimento secondo l'indice della scuola finnica creato da Antti Aarne ed il folklorista statunitense Stith Thompson, si preoccupa piuttosto di trascrivere per ciascun racconto la località dalla quale ha tratto la versione principale, e nelle *Note* a conclusione del terzo volume riporta, attraverso una documentazione più dettagliata, le fonti dalle quali ha attinto per le sue rielaborazioni.

Alla cosiddetta Scuola finnica o storico-geografica si deve la redazione, nei primi decenni del Novecento, di grandi indici internazionali di tipi e motivi fondamentali per gli studi incentrati sull'indagine del percorso delle fiabe nel tempo e nello spazio. Nel 1910 Antti Aarne pubblicò *The Types of the Folktale*, in cui esponeva un sistema di classificazione delle fiabe basato su un catalogo numerato dove erano raccolte tutte le trame standard delle fiabe, ovverosia un «indice dei tipi». Thompson sviluppò ed ampliò questo sistema pubblicandone una versione ridefinita ed approfondita del catalogo nel 1961<sup>1</sup>.

In questi registri sono indicati i «tipi» fondamentali a cui ciascun racconto può essere ricondotto: si tratta di generi che accomunano più fiabe, composti da un insieme di elementi caratteristici come personaggi, oggetti, vicissitudini, riconducibili ad un archetipo generale immaginario, il che non sarebbe determinato dalla medesima origine, ma sarebbe dovuto ad identici motivi. Secondo questa teoria non è possibile dedurre dall'equivalenza dei «tipi» un rapporto di relazione tra le fiabe, poiché si sviluppano in maniera autonoma, sia nelle loro forme più semplici e popolari, sia nelle composizioni letterarie. Esse vanno quindi considerate a sé stanti e così studiate, riconoscendo in ciascuna un'opera d'arte dotata di una propria forma. L'intreccio, le vicende e le prove a cui sono sottoposti i personaggi riconducono ad alcuni filoni fondamentali attorno ai quali si sviluppano da sempre i racconti di tutto il mondo. La Scuola finnica intendeva

---

<sup>1</sup> Antti Amatus Aarne, *The types of the folktale: a classification and bibliography*, cit.

recuperare la forma costitutiva di ogni racconto popolare, tramandato oralmente per secoli, attraverso lo studio delle sue migrazioni e l'analisi delle varianti.

L'antologia dei fratelli Grimm *Kinder und Hausmärchen* nacque proprio dalla comparazione di alcune fiabe, versioni diverse di uno stesso modello, grazie al loro lavoro, come dalle successive *Fiabe italiane* di Italo Calvino, si può notare come motivi simili o identici siano custoditi nelle storie appartenenti ai popoli più diversi.

Nei racconti popolari i motivi fiabeschi si possono trovare casualmente mescolati con altri. Nel caso delle opere letterarie gli autori stessi, il più delle volte, li combinano ed elaborano consapevolmente, con il risultato di perdere o arricchire le combinazioni create dai novellatori popolari ed, in ogni caso, fornendo un personale contributo al continuo viaggio delle fiabe.

Nei capolavori quali l'epos babilonese di Gilgamesh, la *Bibbia*, le grandi narrazioni indiane come il *Panciatantra*, ed ancora ne le *Mille e una Notte*, le *Metamorfosi* di Ovidio, l'*Odissea*, i romanzi del ciclo bretone, Boccaccio e Shakespeare (per citarne solo alcuni) si riscontra un'enorme commistione di motivi fiabeschi; allo stesso modo questi attraversano le fiabe dei Grimm ed il patrimonio folkloristico contenuto ne *Le fiabe italiane* di Italo Calvino.

Sulla scorta delle teorie evuzioniste si riteneva che le fiabe fossero testimonianza di credenze, costumi e riti delle fasi storiche più arcaiche dei popoli che le narravano. Johann Gottfried Herder attento studioso dell'arte spontanea e primitiva dei popoli, aveva raccolto i canti popolari di diverse parti del mondo in *Voci dei popoli nei canti*. Egli riteneva che le fiabe custodissero «in certa misura resti della fede del popolo, della sua intuizione sensibile, delle sue forze e istinti, dove si sogna perché non si sa, si crede perché non si vede»<sup>2</sup>.

Le sue idee si legano alla teoria della primitività storica che spiega la nascita delle fiabe quali elaborazioni popolari dei residui di primitive credenze mitiche ed eroiche. Di opinione analoga furono anche Jacob e Wilhelm Grimm: essi credevano che le fiabe a loro giunte fossero nate presso l'antico popolo degli Arî.

---

<sup>2</sup> Johann Gottfried Herder, *Volkslieder*, Leipzig, 1778-1779 (stampato nel 1809 con il titolo *Stimmen der Völker in Liedern*).

Sir Edward Burnett Tylor<sup>3</sup>, antropologo ed etnologo britannico (Camberwell 1832, Oxford 1917), nell'opera *Primitive culture* del 1871 scrisse un'importante definizione scientifica della nozione di cultura secondo l'antropologia evolucionista. Egli, assieme a Andrew Lang, studioso di folklore e collezionista di fiabe<sup>4</sup>, analizzò le narrazioni popolari non limitandosi alle tradizioni indoeuropee, ma allargandosi a tutto il mondo. Questi due studiosi ritenevano che le fiabe fossero testimonianze vive delle credenze e dell'animo dei popoli fin dall'origine ed in particolare nelle loro fasi più antiche<sup>5</sup>. Secondo la loro teoria, le analogie tra i racconti potevano essere ricondotte a rappresentazioni religiose simili, riscontrate presso molti popoli primitivi, senza doverle ridurre ad influenze reciproche.

Queste ipotesi furono in seguito abbandonate in favore di nuove supposizioni più o meno scientifiche e dimostrate. A loro va comunque riconosciuto il merito di aver indicato tracce di credenze antichissime nella fiaba primitiva, riferimenti ad un mondo fantastico in cui operano forze antitetiche, abitato da uomini e animali, attraversato dalla magia, gremito di oggetti esoterici ed oscuri, in un tempo in cui si credeva all'esistenza di spiriti e alla sopravvivenza delle anime dopo la morte, a demoni, e ad esseri mostruosi.

Vladimir Jakovlevič Propp<sup>6</sup> (San Pietroburgo 1895, Leningrado 1970), linguista e antropologo russo, condusse il primo importante studio morfologico sulle fiabe<sup>7</sup>: attraverso l'approccio del formalismo egli studiò le strutture narrative e, analogamente alla scomposizione delle frasi in una serie di fattori analizzabili, frazionò diversi racconti popolari russi in unità narrative più piccole, per trovarvi le tipologie fisse che li animavano<sup>8</sup>.

Agli inizi del Novecento alcuni studiosi, aderenti alla scuola psicanalitica, riconobbero nei temi e nei personaggi della fiaba le immagini allegoriche e i segni

---

<sup>3</sup> Edward Burnett Tylor, *Alle origini della cultura*, Trad. it. Giovanni Battista Bronzini, (voll. 4), Roma- Pisa, Edizioni dell'Ateneo, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1985-2000 [1. ed., 1871].

<sup>4</sup> Sergio Ferrero, *Scaffale basso: letture per ragazzi*, a cura di Francesco Rognoni, Milano, Medusa, 2009, pp. 26-27.

<sup>5</sup> Andrew Lang, *Project Gutenberg's The Fairy Books of Andrew Lang*, in <http://www.gutenberg.org/files/30580/30580-h/30580-h.htm>, visto il 16 aprile 2014.

<sup>6</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit.

<sup>7</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba*, cit.

<sup>8</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit.

metaforici che compongono i sogni. Anche lo psicanalista russo Bruno Bettelheim<sup>9</sup> (Vienna 1903, Silver Spring 1990) fece parte di questa scuola, contribuendo notevolmente con i suoi studi ad avvalorarne le teorie.

## 2. «Tipi» e motivi nelle *Fiabe italiane*

La ricorrenza di motivi narrativi sembra confermare l'antichità della fiabe o perlomeno la loro diffusione fin dai tempi più remoti attraverso vie difficilmente rintracciabili.

L'indice stilato dalla Scuola finnica elenca i principali intrecci fiabeschi, catalogandoli in base ad una precisa classificazione ed alla loro distribuzione geografica. La sezione più interessante è quella relativa alle trame delle fiabe, ovvero dei racconti popolari di magia come sono comunemente intesi. Si tratta delle storie ordinarie che vanno dal «tipo» 300 al «tipo» 1199<sup>10</sup>. Tra queste si collocano anche le fiabe contenute nelle raccolte dei fratelli Grimm, di Perrault, nelle fiabe russe di Aleksandr Nikolaevic Afanasjev, ed in altre raccolte nelle quali è rintracciabile un determinato «tipo»<sup>11</sup>.

Nelle *Fiabe italiane* Calvino non inserisce alcun riferimento preciso ai «tipi» classificati da Aarne e Thompson, rinviando soltanto sporadicamente nelle note alle tipologie e ai motivi che percorrono alcuni racconti; ad esempio, nella nota alla fiaba numero cinquantacinque, *La regina delle Tre Montagne d'Oro* l'autore afferma:

«Tra le fiabe (molto diffuse in Italia) del castello incantato, della bella da liberare e della sua sparizione e ricerca, questo tipo si distingue per il motivo della vasca da cui la bella si libera a poco a poco, e i caroselli d'animali»<sup>12</sup>.

Oppure nella nota a *I dodici buoi*, la fiaba numero sedici, scrive:

---

<sup>9</sup> Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Trad. it. Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2013 [20. ed., 1977].

<sup>10</sup> Antti Amatus Aarne, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, cit.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Italo Calvino, *Note*, cit., p. 946.

« Le fiabe della sorella che salva il fratello o i fratelli trasformati in bestie, si possono dividere in due gruppi: quello della maledizione dei sette figli (come in Basile, IV, o in Grimm 9, 25) e quello dell'unico fratello diventato agnello (come in Grimm 11 o nella nostra 178). La metamorfosi dei fratelli più consueta è in uccelli»<sup>13</sup>.

Anche nel relazionare intrecci ed elementi tra le fiabe Calvino si mantiene aderente al metodo adottato per la compilazione della raccolta: le *Fiabe italiane* non dovevano essere un'antologia scientifica rivolta agli studiosi del settore, pertanto i racconti non furono analizzati secondo un rigido metodo di comparazione.

Il suo scopo era quello di far conoscere l'originalità delle fiabe quali risultati dell'arte orale del narrare diffusa in tutta Italia e, nello stesso tempo, diversa in ogni luogo. Per tale motivo diede importanza alle combinazioni di intrecci, diverse in ogni regione, ai modi in cui i motivi prendevano vita nelle storie e alla loro continua rielaborazione, piuttosto di stilare tabelle ed elenchi.

Durante la compilazione di quest'opera letteraria, dotata di un taglio poetico, Calvino si fece trasportare nel mondo delle fiabe, si perse nei loro intrecci, stupito da una dimensione che lo assorbiva. La decisione di non ascriverle ad un rigido indice corrisponde al suo personale approccio alla fiabistica, una dichiarazione di intenti lontana dai vincoli scientifici avvalorati dalla critica, e per questo uno dei punti più discussi del suo lavoro.

Le *Note alle Fiabe italiane* si possono considerare un personale sommario stilato dall'autore che trascrive le affinità tra le novelle, tracciandone in parte la storia, e indicandone talvolta l'antica provenienza. La sua classificazione non si basa su una comunanza di elementi e motivi quanto su ciò che la fiaba trasmette, ovvero sull'atmosfera, sui rimandi fantastici indotti in chi la ascolta o legge; di conseguenza alcuni personaggi, ambienti e trame, distinti nell'indice di Aarne e Thompson, risultano associati nella classificazione di Calvino.

Questa decisione di metodo non precludeva il riconoscimento dell'importanza delle indagini svolte dalla Scuola finnica, il cui criterio gli sembra «indispensabile per fornire i presupposti d'ogni ricerca interpretativa o storica o estetica sulla fiaba, poiché cerca di

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 930.

precisare l'area e il periodo storico in cui un dato "tipo" o "motivo" è rintracciabile. Più in là non va né dovrebbe andare. Ma questi suoi limiti (il trascurare sia le ricerche etnologiche, sia le valutazioni estetiche, sia una vera dialettica storica) mi pare giustifichino anche le obiezioni di metodo che le pongono le varie scuole avversarie»<sup>14</sup>.

Calvino è concorde nel riconoscere una remota origine delle fiabe, nate in una società primitiva, oltre il tempo storico e fuori da precise collocazioni geografiche, comprende la difficoltà di determinarne lo sviluppo, poiché le culture e le tradizioni mescolate tra di loro rendono quasi impossibile ripercorrerne le vie. Per questo motivo egli si sofferma sul contributo che ciascuna fiaba può dare nel presente, di come trasmetta valori, credenze, paure e non solo, di come custodisca in sé le epoche che ha attraversato e il momento in cui si manifesta:

«Bisogna riconoscere l'importanza di quella vita in epoca "storica" che ogni fiaba ha avuto, come puro racconto di passatempo, quel seguito di viaggi di bocca in bocca, di paese in paese (...) fino a diffondersi in tutta l'area in cui la troviamo oggi»<sup>15</sup>.

La lettura delle *Fiabe italiane* è imprevedibile ed inaspettata: ciascun racconto contribuisce in modo diverso ed unico ad un motivo, un «tipo» primigenio da cui probabilmente deriva. Il lettore delle fiabe, stupito da come ciascuna fiaba possa annunciare qualcosa di già conosciuto, è attratto dall'elemento diverso che la caratterizza: attraverso un'opera unitaria, non vincolata da rigidi schemi di analisi scientifica, può spostarsi da una fiaba all'altra liberamente, e maturare una personale opinione sulle tracce che le uniscono.

## **2. 1. Due «tipi» narrativi**

Ricercando nel testo gli indizi dei legami che Calvino aveva individuato durante la sua personale esperienza di «immersione» nel mondo della fiabistica è possibile focalizzare, tra i molti, due motivi affrontati in modi originali in diverse fiabe: Barbablù o lo sposalizio di giovani ragazze con un personaggio misterioso e spaventoso, spesso

---

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, ivi, p. XL.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



identificato con il diavolo; il tema della fanciulla obbligata a travestirsi e scappare per sfuggire ad una snaturata passione.

Questi due motivi attraversano molteplici fiabe, ciascuna delle quali ne sviluppa alcuni tratti in particolare, e si trovano catalogati come diversi «tipi» nell'indice di Aarne e Thompson: *Barbablù* rispecchia il tipo 312 ed in alcune varianti il numero 311 e 955; *Pelle d'asino*, secondo la versione di Charles Perrault, si rifà al sottotipo 510B, il vestito d'argento, d'oro e di stelle, e vi compaiono i motivi dell'indice di Thompson T411.1, riguardante il padre lascivo e snaturato che vuole sposare la figlia, e H94.2, il riconoscimento per mezzo dell'anello impastato nel pane<sup>16</sup>.

I tipi e i motivi riconducono quindi a diverse fiabe e a diverse versioni della medesima storia. Alcune di queste trasposizioni hanno acquisito maggiore notorietà rispetto ad altre, come *Barbablù* e *Pelle d'Asino* conosciuti soprattutto secondo l'adattamento di Charles Perrault, oppure diffusi nelle redazioni dei Grimm<sup>17</sup>.

Analizzando alcune fiabe, seguendo le indicazioni fornite da Calvino nelle *Note*, si possono scoprire dei testi unici nella loro rielaborazione di intrecci noti. A tale scopo saranno di seguito presi in esame i racconti numero 9 e 70 della strenna calviniana, rispettivamente *Il naso d'argento* e *Pelle di vecchia*. In essi non si esauriscono i «tipi» di *Barbablù* e *Pelle d'asino*, si tratta piuttosto di rielaborazioni autonome caratterizzate da un taglio particolare.

---

<sup>16</sup> Antti Amatus Aarne, *The types of the folktale: a classification and bibliography*, cit.

<sup>17</sup> Giorgio Dolfini, *Le fiabe dei Grimm registrate secondo il catalogo dei tipi di Aarne e Thompson*, in Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe: per i fanciulli e la famiglia*, Trad. it. Clara Bovero, Milano, Mondadori, 1987.

## Capitolo V

### Barbablù e la tradizione folklorica italiana

#### 1. Versioni della fiaba di *Barbablù*

Molte sono le fiabe che si possono considerare sviluppate attorno al «tipo» di Barbablù, in alcuni casi è difficile stabilire una relazione di parentela con la più nota fiaba di Perrault. Le varianti sono tali da impedire un'attribuzione certa a questo «tipo», vi sono però indizi fortemente distintivi, comuni alle varie interpretazioni, che determinano un collegamento tra le narrazioni: il divieto imposto da uno sposo misterioso, l'oscuro marito, la porta proibita dietro la quale è nascosto qualcosa di orribile, l'oggetto fatato rivelatore ed il lieto fine<sup>1</sup>.

Un esempio di svolgimento parziale dell'intreccio è la fiaba dei fratelli Grimm, *La figlia della Madonna*: in essa manca il tema principale dello sposo assassino mentre è forte il motivo del divieto infranto e della curiosità punita<sup>2</sup>. In altri racconti è la trama a cambiare a causa della diversa funzione rivestita dai personaggi, come nel caso della protagonista che si salva da sola, ricorrendo alla sua furbizia ed al suo coraggio, oppure del lieto fine raggiunto con l'aiuto di figure marginali e parenti, in particolare i fratelli.

La fiaba *Il naso d'argento* contenuta ne *Le fiabe italiane*, corrispondente alla numero 9 della raccolta, appartiene, secondo la classificazione Aarne e Thompson, al tipo AT 311: *The Heroine Rescues Herself and Her Sisters*, nel quale è la protagonista stessa ad avere l'iniziativa della rivalse finale. Allo stesso tipo si rifanno anche la fiaba tedesca *L'uccello strano*, ed un racconto norvegese *Høna tripper i berget*.<sup>3</sup>

Di solito l'intreccio si svolge attorno ad un essere maschile malvagio che adesca con l'inganno tre sorelle, le conduce nella propria casa e impone loro una proibizione che consiste nel non aprire o guardare dietro una determinata porta. Le prime due sorelle eludono il divieto e scoperte, grazie ad un oggetto rivelatore che conserva traccia della trasgressione (identificato talora in un uovo che si rompe, oppure in un fiore che si brucia, o in un oggetto che si macchia), vengono brutalmente uccise, talvolta gettate

---

<sup>1</sup> Tom Dekker, Jurjen Van Der Kooi, Theo Meder, *Dizionario delle fiabe e delle favole. Origine, sviluppo, variazioni*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

<sup>2</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Le fiabe del focolare*, cit.

<sup>3</sup> Maria Tatar, *Off With Their Heads: Fairy Tales and the Culture of Childhood*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

all'Inferno. La terza sorella invece, più accorta e furba delle altre, disattende l'ordine, ma riesce a non farsi scoprire. Smascherata la vera crudele identità del padrone di casa (uno stregone per i Grimm, un orco per i Norvegesi e il Diavolo per Calvino) ella mette a punto un piano per fuggire, decisa a salvare se stessa e le altre sventurate. Nasconde le sorelle ancora morte, oppure già riportate in vita (spesso con un unguento magico), in una cesta che fa trasportare fino alla propria casa dallo stesso Barbablù, adotta poi il medesimo stratagemma per fuggire anch'ella. Questa versione della fiaba si trova soprattutto nell'area geografica compresa tra la Germania e l'Europa nordorientale, con una forte diffusione in Norvegia e nei paesi baltici.

Leggermente diverse sono invece le fiabe riferite al tipo AT 955, della classificazione Aarne e Thompson: *The Robber Bridegroom*; al quale appartengono fiabe come *Mister Fox*, *Lo sposo brigante*, e *Das Mordschloß*. Quest'ultimo è un racconto trascritto unicamente nella prima edizione dei *Kinder und Hausmärchen*<sup>4</sup>, assente nelle altre perché ritenuto alterato dalle tradizioni straniere. In queste storie, benché il desiderio di rivincita e il progetto di fuga parta sempre dalla giovane in pericolo, non è lei ad attuare il piano, avvalendosi di un aiuto esterno anche per punire il crudele castellano. Secondo questo «tipo» lo sposo non è un essere mostruoso o soprannaturale, ma una persona paurosamente crudele; la protagonista non disobbedisce, ma vede casualmente uccidere un'altra giovane donna e viene in possesso di un dito appartenente alla vittima. Soltanto in *Das Mordschloß* l'eroina non assiste nascosta al massacro ma, arrivata nelle segrete, incontra una vecchietta intenta a raschiare gli intestini della precedente vittima.

Al tipo AT 312, *The Giant Killer and His Dog*, *Bluebeard*, si ascrive la fiaba di Perrault assieme al corrispettivo tedesco *Ritter Blaubart*, anche questa contenuta soltanto nella prima edizione dei *Kinder und Hausmärchen* e successivamente esclusa perché mescolata alle versioni francesi. Al tipo AT 312 appartiene anche la fiaba de *La colomba bianca*. Questi racconti sono caratterizzati dal ruolo di primo piano rivestito dai fratelli della vittima, che salvano la giovane e puniscono il malvagio, non per iniziativa della sorella, ma semplicemente perché da lei chiamati in soccorso<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 1987.

<sup>5</sup> Maria Tatar, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2004.

L'intreccio così sviluppato e ampiamente diffuso in Francia, Belgio e Germania, ha risentito della fiaba di Perrault che ne ha condizionato forma e struttura, cambiando la veste delle giovani vittime salvate dai fratelli, mentre nelle aree geografiche più distanti dal modello letterario del *Contes de ma mère l'Oye* è la sorella più giovane a salvare le altre e se stessa.

I racconti erano poi soggetti ad influenze e contaminazioni, provenienti anche da altri tipi narrativi, a correzioni e innovazioni, ad esempio con l'inserimento del salvataggio ad opera del fratello o di animali magici. Significativa è l'ingerenza del tipo 956B, secondo il quale con scaltrezza la giovane rimasta sola in casa riesce ad uccidere i ladroni. Una certa importanza hanno anche il tipo 310 contraddistinto dalla principessa rinchiusa in una torre (esemplificato nella fiaba di *Raperonzolo*), il tipo 425A con uno sposo mostro (riprende la storia di *Amore e Psiche*) e il tipo 653 con la partecipazione di quattro abili fratelli che intervengono in aiuto.

Il tema della ragazza andata in sposa ad un marito malvagio, o ad un mostro, trova alcuni riscontri ne *La pulce*, un racconto di Giambattista Basile contenuto nel *Pentamerone*, nel quale un re cresce una pulce enorme, la uccide e la scortica, per usarla come indovinello: chiunque fosse stato in grado di scoprire a chi apparteneva quella pelle avrebbe sposato la figlia del re (intreccio simile al tipo 621, pelle di pidocchio). A svelare il mistero è un orco, al quale la ragazza è obbligata ad andare in moglie. La fiaba si conclude con il lieto fine, ovvero con la liberazione della fanciulla grazie ai sette fratelli. Nella storia l'orco offre in pasto alla moglie della carne umana: questo particolare raccapricciante si è diffuso in tutta l'Europa meridionale compresa l'Italia, soprattutto nelle zone della Sicilia, Calabria, Abruzzo e Toscana.

Nel *Pentamerone* compare anche il motivo del marito malvagio che rinchioda la sposa nella fiaba *Cannetella*, dove una principessa viziata, alla quale non va bene nessun marito, viene ingannata e sposata da un nemico del padre, che la rinchioda in una stalla. Qui non è un castello ma una stalla a diventare la prigione della fanciulla e, in modo simile ed insieme contrario al maniero di Barbablù, nel quale le giovani non potevano aprire una certa porta, la protagonista non può aprire la porta per uscire.

Nella versione dell'*Histoires ou contes du temps passés, avec des moralités*, o i *Contes de ma mère l'Oye* (*I racconti di Mamma l'Oca*), la celebre raccolta di fiabe

pubblicata da Charles Perrault a Parigi nel 1697, era sottolineato l'intento pedagogico della fiaba, che metteva in guardia dall'incontrollata curiosità.

Colpiscono il lettore soprattutto l'aspetto tenebroso del castellano, del quale sin dall'inizio e senza alcuna esplicita descrizione si avverte la negatività, e il mistero della porta chiusa, oltre la quale non si può andare, che affascina proprio perché interdotta da una figura tanto misteriosa e sconosciuta.

Con il passare del tempo nell'immaginario collettivo Barbablù acquistò le sembianze di un assassino seriale, quasi identificabile con un individuo realmente esistito, tanto da spingere alcuni studiosi a cercare chi si nascondesse dietro la sua maschera, certi che Perrault si riferisse a fatti veramente accaduti.

Nessuna delle ipotesi avanzate è davvero convincente e tutte mancano di prove decisive. Alcuni hanno interpretato l'uxoricida crudele come un ritratto esasperato del re inglese Enrico VIII, che aveva sposato sei mogli, alcune delle quali condannate a morte per sua stessa volontà. Altri, restando fedeli ai precedenti letterari, hanno sottolineato le corrispondenze tra Barbablù e il re persiano Shāhrīyār de *Le Mille e una notte*, assassino delle sue spose al termine della prima notte di nozze. Anche in questo caso, una giovane fanciulla riesce a sfuggire con astuzia all'ira del re. *Le Mille e una notte* si sviluppa attorno a questo espediente narrativo: Sharāzād, figlia del Gran Visir, decide di offrirsi in moglie a Shāhrīyār, certa di riuscire a sfuggire alla morte e di porre fine all'eccidio. Il suo piano, attuato con l'aiuto della sorella, è simile ai racconti di Barbablù, in cui sono i parenti o i fratelli della giovane a soccorrerla. Ella racconta ogni sera una storia al re, rimandando però il finale al giorno dopo. Il sovrano, affascinato ogni notte dalla narrazione, rinuncia ad ucciderla. Con questo stratagemma Sharāzād riesce a sopravvivere per mille notti, cioè per un tempo simbolico molto lungo, durante il quale il re si innamora di lei, riacquista la fiducia nell'umanità, e le rende salva la vita<sup>6</sup>.

Secondo Ernesto Ferrero Barbablù sarebbe il riflesso fiabesco di Gilles de Montmorency Laval, barone di Rais<sup>7</sup>. Questi fu un nobile francese vissuto tra il 1405 ed il 1540, combattente tra le fila della Pulzella d'Orleans e ricco proprietario di tenute e castelli. Venne soprannominato Barbablù in seguito agli efferati crimini di cui fu accusato. Secondo le testimonianze dell'epoca e la sua personale confessione, avrebbe

---

<sup>6</sup> Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit., p. 87.

<sup>7</sup> Ernesto Ferrero, *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2004.

torturato, stuprato ed ucciso più di un centinaio di bambini che adescava tra la povera gente, come nella maggior parte delle storie affini a quella di Barbablù. Le affermazioni dei testimoni e complici non si possono identificare come prove sicure, ma hanno certamente contribuito a rendere mostruosa e crudele la figura di questo nobile<sup>8</sup>. Ferrero ipotizza che Perrault si ispiri, nella creazione della sua figura fantastica, alla reale vicenda del barone di Rais, alterandone e rimuovendo alcuni tratti, come l'identità delle vittime, per adeguare la fiaba ad un pubblico di fanciulli.

Il tipo di Barbablù è collegato anche alla leggenda bretone di Conomor e Trifina, sviluppata attorno alla storia di Santa Trifina<sup>9</sup>, secondo la quale le precedenti mogli ed i figli del tiranno scomparvero misteriosamente.

Oltre a precedenti leggende e spietati assassini realmente esistiti, si possono trovare affinità tra i motivi narrati nelle fiabe e l'intreccio di alcune antiche ballate. In tutte è di centrale importanza il tema dello sposo uxoricida. Questo argomento, assieme a quello curiosità punita, hanno riscontri nella più antica tradizione folklorica. Le primitive origini dei temi affrontati rendono quindi ancora più arduo riconoscere la genesi certa di Barbablù.

Il fascino di questo racconto risiede nel mistero che lo attraversa e nel tema sempre attuale della sconosciuta curiosità: ciascuno di noi si interroga su che cosa sia nascosto dietro alla porta proibita, ognuno vorrebbe aprirla e di certo non rimane deluso da ciò che vi trova, considerando che non si aspetta nulla di buono. La narrazione d'altro canto non avrebbe ragione di esistere se le fanciulle non trasgredissero al divieto e la porta rimanesse chiusa. Due sono le domande che si profilano nella mente dei lettori: cosa accadrebbe se la curiosità non avesse la meglio? Barbablù sarebbe in ogni caso un crudele omicida, oppure lo scopo del consegnare le chiavi alle giovani mogli è di testarne l'amore e la fedeltà?

Dalle versioni della fiaba a noi giunte sembra che l'empietà del castellano sia sempre in agguato, certo di veder cadere la preda in trappola. Nei racconti analizzati da Italo Calvino la malvagità del promesso sposo o del personaggio che lo sostituisce non è sempre così irreparabile.

---

<sup>8</sup> Matei Cazacu, *Barbablù. Storia di Gilles de Rais*, Milano, Mondadori, 2008.

<sup>9</sup> Ignazio Cazzaniga, *Le prime fonti letterarie dei popoli d'Inghilterra: Gildas e la historia Brittonum*, Trieste, La Goliardica, 1961.

## 2. Barbablù nelle *Fiabe italiane*

Alcune tra le versioni più note della fiaba di Barbablù si trovano nei volumi della strenna *Kinder und Hausmärchen* dei fratelli Grimm. Il «tipo» Barbablù ricorre per motivi e tratti nei racconti numero 3, 40, e 46, del primo volume, 66 del secondo e 196 del terzo, corrispondenti rispettivamente a *La figlia della Madonna*, *Il fidanzato brigante*, *L'uccello strano*, *La sposa del leprotto*, *Il vecchio Rink Rank*. Non sono queste però le varianti più famose e diffuse della fiaba conosciuta piuttosto secondo la versione narrata da Charles Perrault.

Nell'antologia le *Fiabe italiane* si annoverano alcuni racconti costruiti attorno ai motivi di Barbablù, colti sia dalle versioni contenute nei *Kinder und Hausmärchen* sia dalla più antica raccolta dei *Contes de ma mère l'Oye*. In particolare la fiaba *Il naso d'argento*, corrispondente alla numero 9 del primo volume delle *Fiabe italiane*, aderisce per schema narrativo all'esempio francese, mentre le fiabe *L'assassino senza mano*, ovvero la storia numero 89 del secondo volume, e *Le tre raccogliatrici di cicoria*, numero 142 del terzo, collimano soltanto per alcuni aspetti con il «tipo» di Barbablù.

Nelle note al termine della raccolta lo stesso Calvino collega queste tre fiabe alle loro fonti, rivelando una commistione per intreccio e per particolari al «tipo» di Barbablù.

Riguardo a *L'assassino senza mano* l'autore afferma:

«da IMBR. 17, *Il re avaro*, Firenze.

È una delle più romantiche fiabe diffuse in Italia, e questa versione fiorentina l'avvolge in un'atmosfera di paura ossessiva, pur senza alcun ricorso al soprannaturale. Il suggestivo particolare della mano tagliata non è dell'IMBRIANI, ma l'ho preso da una fiaba pisana (COMP. 1). La pistola nell'asciugamano è un particolare di mia invenzione; nell'IMBRIANI chi spara è lo sposo, finalmente (e ingiustificatamente) svegliatosi. Il testo ha poi un finale per il pentimento del padre avaro, che ho ommesso. In gran parte delle versioni italiane, l'intreccio si avvicina sensibilmente al tipo *Barbablù*. [...] In BASILE c'è una storia simile, seppure con molti particolari diversi: quella di *Cannetella* (III, 1). *Il fidanzato brigante* dei GRIMM (40) è molto più truculenta della tradizione italiana»<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Italo Calvino, *Note*, cit., p. 960.

Nella nota a *Le tre raccoglitrice di cicoria* dichiara:

«da DIFR. 27, *I tri ciorari*, Palmi (Reggio Calabria), raccontata da Annunziata Palermo.

Variante del tipo «Barbablù» (cfr. la nostra 35), questa fiaba cannibalica l'ho ritrovata anche in Toscana (NER. 49), Abruzzo (FINAM. 88), Sicilia (GONZ. 23, PITRÈ 19). In una variante albanese di Sicilia riportata dal PITRÈ, invece del pezzo di corpo umano da mangiare, c'è un cucchiaino di legno. In una variante toscana (IMBR. 2) anziché di tre spose sorelle si tratta di tre fratelli a servizio d'un mago»<sup>11</sup>.

La fiaba *Il naso d'argento* riporta in nota:

«da CARR. 3, *Il diavolo dal naso d'argento*, delle Langhe (pubblicata in italiano). Barbablù in Piemonte è Naso d'Argento; le sue vittime non sono le mogli ma ragazze che vanno a servire, e la vicenda non si modella sulle cronache di crudeli arbitrî feudali come in PERRAULT ma sulle leggende teologiche medievali: Barbablù è il diavolo, e la stanza delle donne trucidate è l'Inferno. Il naso d'argento l'ho trovato solo in questa versione riassunta in italiano dal CARRAROLI, ma il Barbablù-Diavolo e i fiori in testa e le astuzie per tornare a casa li ritrovo in tutta l'Italia settentrionale (cfr. anche in GRIMM 46; ma in GRIMM 3 lo stesso schema narrativo si riferisce non all'Inferno ma al Paradiso), e ho integrato la scarna versione piemontese con una bolognese (CORON. S. 27, *La fola del Diavel*) e una veneziana (BERN. III, *El Diavolo*)<sup>12</sup>.

Oltre che nelle tre già citate Barbablù è il Diavolo in tutte le altre versioni settentrionali da me viste: Liguria (ANDR. 9), Lombardia (VISEN. 39), Trentino (SCHN. 32), e anche in Sardegna (MANGO 24); altrove è un orco (Toscana, IMBR. 1) o un drago (Sicilia, «Arch.», VI, 109) o una donna (Toscana, COMP. 38; Molise, CONTI p.227). più simile al Barbe-Bleue di PERRAULT è il Centomogli della fiorentina *Le tre fornarine* (IMBR. 23) che però ha particolari originali come un gatto cameriere e una cagna spia. Una

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 980.

<sup>12</sup> La fiaba *El Diavolo* non si trova però nella fonte bibliografica nominata da Calvino come BERN. III ovvero *Fiabe popolari veneziane*, raccolte da Domenico Giuseppe Bernoni, Venezia 1893, ma si tratta della terza fiaba contenuta nella fonte bibliografica BERN. I ovvero *Fiabe e novelle popolari veneziane*, raccolte da Domenico Giuseppe Bernoni, Venezia 1875.



variante diffusa in tutta Italia è quella in cui Barbablù impone alla moglie un pasto cannibalico: cfr. la nostra 142 (dalla calabrese DIFR. 27) e altre versioni in Toscana (NER. 49. MARZ. 58), Abruzzo (FINAM. 88), Sicilia (PITRÈ 19, alb. 2). Se le tre sorelle vengono sposate a un capo dei ladri, la fiaba è simile alla nostra 89 ed è diffusa in Lombardia (IMBR. p. 298), Toscana (IMBR. 22, COMP. 18, NER. 47, MARZ. 73), Lazio (ZAN. 32), Abruzzo (DEN. 47), Sicilia (GONZ. 22, PITRÈ 22)»<sup>13</sup>.

Fra i tre racconti quello con maggiori riferimenti ed accenni diffusi in tutta Italia è *Il naso d'argento*, che trae il proprio intreccio ed alcuni elementi da ben ventisei racconti, provenienti dagli estremi opposti della penisola, taluni sviluppatisi autonomamente, altri diversamente influenzati dal famoso precedente francese.

Le fonti bibliografiche alle quali Calvino attinse per ricostruire e riformulare questo racconto sono riportate nella nota al testo attraverso alcune sigle. Attingendo alle indicazioni fornite dall'autore stesso nella sezione dell'antologia dedicata alle fonti bibliografiche è possibile sciogliere tali abbreviazioni ed elencare i testi di riferimento<sup>14</sup>:

- **CARR. 3**, da Dario Carraroli, *Leggende, novelle e fiabe piemontesi*, estratto dall'«Arch.», vol. XXIII, Torino 1906.
- **CORON. S. 27**, da *Al sgugiol di ragazù*, fiabe popolari bolognesi raccolte e pubblicate da Carolina Coronedi Berti, Bologna 1883.
- **BERN. III**, da *Fiabe e novelle popolari veneziane*, raccolte da Domenico Giuseppe Bernoni, Venezia 1875.
- **ANDR. 9**, da *Contes ligures, traditions de la Rivière, recuellis entre Mento net Gênes* par James Bruyn Andrews, Paris 1892.
- **VISEN. 39**, da *Fiabe mantovane*, raccolte da Isaia Visentini, Torino 1979. [Vol. VII dei «Canti e racconti del popolo italiano»].
- **SCHN. 32**, da *Märchen und Sagen aus Wälschtyrol*, ein Beitrag zur Deutschen Sagenkunde, gesammelt von Christian Schneller, K. K. Gymnasial-Professor, Innsbruck 1867.

---

<sup>13</sup> Italo Calvino, *Note*, cit., pp. 926-927.

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, ivi, pp. 1005-1010.

- **MANGO 24**, da *Novelline popolari sarde*, raccolte e annotate dal dott. Francesco Mango, Palermo 1890. [«Curiosità popolari tradizionali», pubblicate per cura di Giuseppe Pitrè, vol. IX].
- **IMBR. 1** ed anche **IMBR. 22, 23** e **IMBR. p. 298**, da *La Novellaja Fiorentina*, fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare da Vittorio Imbriani, ristampa accresciuta di molte novelle inedite, di numerosi riscontri e di note, nelle quali è accolta integralmente *La Novellaja Milanese* dello stesso raccoglitore, Livorno 1877. [Seguo questa edizione più ricca, anziché quella del 1871, dalla diversa numerazione, citata da vari folkloristi; per le milanesi, riportate in nota alle fiorentine, do il numero della pagina]<sup>15</sup>.
- «**Arch.**» **VI, 109**, da «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari» rivista trimestrale, diretta da Giuseppe Pitrè e S. Salomone-Marino, Palermo - Torino 1882-1906.
- **COMP. 18** e **COMP. 38**, da *Novelline popolari italiane*, pubblicate e illustrate da Domenico Comparetti, vol. I [i volumi seguenti non furono mai pubblicati], Torino 1875. [Vol. VI dei «Canti e racconti del popolo italiano», pubblicati per cura di Domenico Comparetti e Alessandro D'Ancona].
- **CONTI p. 227**, da Oreste Conti, *Letteratura popolare capracottese*, con prefazione di Francesco D'Ovidio, 2 ed., Napoli 1911.
- **DIFR. 27**, da Letterio Di Francia, *Fiabe e novelle calabresi*, Torino, «Palante», fasc. 3-4, dicembre 1929, e fasc.7-8, ottobre 1931.
- **NER. 47** e **NER. 49**, da *Sessanta novelle popolari montalesi* (circondario di Pistoia), raccolte da Gherardo Nerucci, Firenze 1880.
- **MARZ. 58** e **MARZ. 73**, da Ms. 57 del Museo arti e trad. pop., Roma, 130 novelline senesi raccolte da Ciro Marzocchi, annotate a matita dal Comparetti, con varianti e indice. [In gran parte di Mucigliana, «fattoria presso Asciano, a 10 miglia da Siena»].
- **FINAM. 88**, da *Tradizioni popolari abruzzesi*, raccolte da Gennaro Finamore, vol. I, *Novelle*, parte prima, Lanciano 1882; parte seconda, Lanciano 1885.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 1008.

- **PITRÈ 19, alb. 2** e **PITRÈ 22**, da *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, raccolti e illustrati da Giuseppe Pitrè [4 voll.], Palermo 1875 [«Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane», voll. IV-VII]. [Le 300 narrazioni seguono un'unica numerazione progressiva nei 4 volumi. Con la sigla «PITRÈ alb.» segno le 7 fiabe in dialetto albanese di Piana de' Greci, riportate in appendice al IV volume].
- **ZAN. 32**, da *Novelle, favole e leggende romanesche*, raccolte da Giggi Zanazzo, Torino – Roma 1907. [Vol. I «Tradizioni popolari romane»].
- **DEN. 47**, da *Usi e costumi abruzzesi*, vol. III: *Fiabe*, descritte da Antonio De Nino, Firenze 1883.
- **GONZ. 22**, da *Sicilianische Märchen aus dem Volksmund gesammelt von Laura Gonzenbach*, Leipzig 1870 2 voll.].

Analizzando i singoli testi è stato possibile confrontare quali elementi siano stati conservati da Calvino durante la riscrittura della fiaba e quali invece siano stati modificati, tralasciati o riadattati a seconda del senso e dell'impronta che l'autore intendeva conferire al racconto. Uno studio simile è stato compiuto da Sarah Cruso nel volume *Guida alla lettura di Italo Calvino: Fiabe italiane*<sup>16</sup>. Sebbene la studiosa indaghi fiabe differenti, corrispondenti ad altri tipi narrativi, le sue approfondite analisi, attuate tramite un metodo diverso e più analitico rispetto alle seguenti, giungono alle medesime conclusioni circa i criteri di rielaborazione adottati da Calvino, ricorrenti, in modi diversi, nell'intera raccolta.

### **3. Analisi e comparazione tra *Il naso d'argento* ed alcune sue fonti**

#### **3.1. L'intreccio**

La fiaba *Il naso d'argento* contenuta nelle *Fiabe italiane* narra di una povera lavandaia rimasta vedova con tre figlie. Tanto le quattro patiscono la fame da spingere la maggiore a dichiararsi pronta a servire persino il Diavolo pur di andarsene di casa. Un giorno alla porta delle sventurate si presenta un ricco signore con un caratteristico naso d'argento. Egli domanda subito alla lavandaia il permesso di prendere a servizio, nel suo palazzo, una delle tre figlie. La donna, intimorita dal particolare inquietante, e

---

<sup>16</sup> Sarah Cruso, *Guida alla lettura di Italo Calvino: Fiabe italiane*, Roma, Carocci, 2007.

affatto convinta dell'oscura figura, rifiuta, ma la figlia maggiore, nonostante il diniego ed i saggi consigli della madre, acconsente a partire.

Naso d'Argento la conduce in un palazzo circondato da un sinistro chiarore. Entrati, le mostra tutte le stanze, proibendole però di entrare in una. Spinta dalla curiosità Carlotta attende l'indomani e alla partenza del castellano corre ad aprire la porta proibita scoprendo l'entrata per l'Inferno.

La disubbidienza non resta impunita: il padrone del palazzo, appena tornato, scopre il misfatto grazie ad una rosa infilata segretamente tra i capelli della fanciulla, strinata da una lingua di fuoco divampata dalla stanza. La poveretta è così destinata a bruciare anch'ella tra le fiamme dell'Inferno.

Il giorno successivo il castellano si reca nuovamente alla casa della lavandaia per impadronirsi di un'altra fanciulla e, con l'inganno, riesce a portare con sé anche la seconda sorella destinata a patire la medesima fine della prima.

La terza figlia, più scaltra, recatasi anch'ella a palazzo a seguito delle altre, a differenza di queste riesce a sfuggire al trabocchetto e all'ira diabolica: prima di aprire la stanza proibita ha infatti l'accortezza di togliere la rosa dai capelli e di riporla al sicuro. Smascherata la vera identità del padrone di casa, non essendo stata scoperta, Lucia escogita un piano con l'intento di salvare le sorelle. Raccontando a Naso d'Argento di come si sarebbe sentita meglio se avesse ricevuto notizie della madre, lo fa partire consegnandogli un sacco ricolmo di biancheria da portare alla lavandaia, nel quale aveva, precedentemente, nascosto la sorella. Alla partenza la giovane raccomanda a colui che ormai è certo essere il Diavolo, di non abbandonare o posare per nessuna ragione il sacco a terra, asserendo che ella, anche se rinchiusa nel palazzo, lo avrebbe visto. Naso d'Argento, affatto convinto dei poteri della fanciulla, allontanatosi intende guardare nel sacco ma, non appena lo poggia, la sorella nascosta, seguendo le raccomandazioni di Lucia, grida «Ti vedo! Ti vedo!»<sup>17</sup>. Sbalordito dei poteri della giovane egli riparte e, senza mai fermarsi, porta il sacco alla lavandaia.

La seconda sorella fugge allo stesso modo della prima. Alla volta di Lucia, i fatti procedono in maniera leggermente diversa poiché anch'ella si nasconde nel sacco, ma non si fa trovare alla consegna, comunicando a Naso d'Argento che si sarebbe coricata perché malata e che avrebbe posto la biancheria fuori dalla sua camera. Il mattino dopo

---

<sup>17</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 36.

il Diavolo trovato il sacco, apre la porta della camera della fanciulla e, credendo di averla vista coricata, parte alla volta della casa della lavandaia. Al posto di Lucia in realtà vi era una bambola, da lei cucita, simile per fattezze, accomodata sotto le coperte, in modo da ingannare il Diavolo curioso.

Durante il tragitto Naso d'Argento tenta nuovamente di aprire il sacco: come negli altri viaggi una voce, questa volta ancor più vicina e distinta, gli grida «Ti vedo! Ti vedo!»<sup>18</sup>, costringendolo a ripartire.

Giunto di buona lena fin dalla lavandaia le consegna, del tutto ignaro dell'inganno, anche la terza figlia e riparte subito alla volta del palazzo, certo di ritrovare a casa Lucia ammalata.

La fiaba si conclude con la felicità della famiglia riunita, divenuta ricca grazie al denaro rubato al Diavolo, e con la sicurezza che Naso d'Argento non si sarebbe presentato a rivendicare il torto subito, poiché una croce piantata davanti all'uscio non gli avrebbe permesso di avvicinarsi nuovamente<sup>19</sup>.

### 3. 2. Riprese e varianti rispetto alle fonti

A conclusione de *Il naso d'argento* Calvino segnala le Langhe quale territorio d'origine del racconto<sup>20</sup>. Esso non è da considerarsi come l'unico luogo di provenienza delle fonti, ma quello nel quale maggiormente i narratori avevano contribuito a far propria la fiaba, o, come Calvino stesso scrisse nell'*Introduzione* all'antologia, «tra le varie versioni a [...] disposizione, [...] quella che, messe le sue radici in un terreno, ne ha tratto più succo»<sup>21</sup>.

Nella nota al testo l'autore indica questo scritto come il solo contenente un riferimento al caratteristico naso d'argento. Si tratta di un racconto incluso nella raccolta *Leggende, novelle e fiabe piemontesi* di Dario Carraroli<sup>22</sup> pubblicata nel 1906, nel XXIII volume della rivista trimestrale diretta da Giuseppe Pitrè, edita tra Palermo e Torino, tra il 1882 ed il 1906<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 37.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 33-37.

<sup>20</sup> Ivi, p. 37.

<sup>21</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

<sup>22</sup> Italo Calvino, *Note*, ivi, p. 927.

<sup>23</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, ivi, p. 1006.

Da questo «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari» Calvino recuperò molti spunti. Nel caso di *Il naso d'argento* l'autore integrò la novella con *La fola del diavel*<sup>24</sup>, ricavata da una raccolta di fiabe popolari bolognesi pubblicate da Carolina Coronedi Berti<sup>25</sup>, ed una fiaba veneziana, *El diavolo*, facente parte del volume di Domenico Giuseppe Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane*<sup>26</sup>.

Alcuni aspetti peculiari della narrazione si trovano diversamente presenti anche in altre storie diffuse in Italia settentrionale quali, ad esempio, gli stratagemmi usati dalle fanciulle per fuggire o l'impiego del fiore come elemento rivelatore del misfatto. Secondo alcune versioni, la figura dell'oscuro castellano è sostituita da un orco, un drago o una donna, mentre in altri casi si tratta del capo di una banda di ladri che prende in moglie le tre sorelle. Un filone diffuso in tutta Italia è quello contenente l'elemento peculiare del pasto cannibalesco imposto da Barbablù alla moglie<sup>27</sup>.

Anche le due fiabe contenute nel primo volume della strenna *Kinder und Hausmärchen* dei fratelli Grimm, *La figlia della madonna* e *L'uccello strano*, sono costruite attorno al personaggio di Barbablù: la prima, pur rispettando il medesimo schema narrativo, sostituisce la rivelazione del Paradiso a quella dell'Inferno<sup>28</sup>.

### 3. 2. 1. Il titolo

La differenza tra la fonte e la riscrittura contenuta nelle *Fiabe italiane* si rivela già nel titolo assegnato al racconto: nel caso di Dario Carraroli egli esplicita da subito la stretta correlazione tra il Diavolo e l'oscuro protagonista dal naso d'argento, intitolando la fiaba *Il diavolo dal naso d'argento*<sup>29</sup>; al contrario, Calvino lascia all'immaginazione del lettore e alla narrazione stessa il compito di sciogliere il mistero attorno al castellano e semplifica il titolo sostituendolo con *Il naso d'argento*. Mettendo a fuoco il particolare egli conduce il lettore a prestare attenzione alla singolare fisionomia del personaggio, quasi intenda rivelare sin dall'inizio come dietro ad essa si nasconda qualcosa. Il naso d'argento è l'elemento che nella narrazione suscita i sospetti e i timori della lavandaia,

---

<sup>24</sup> Italo Calvino, *Note*, ivi, p. 927.

<sup>25</sup> Carolina Coronedi Berti, *Al sgugiol di ragazù. Favole popolari bolognesi*, cit.

<sup>26</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane*, cit.

<sup>27</sup> Italo Calvino, *Note*, cit., p. 927.

<sup>28</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Le fiabe del focolare*, cit., pp. 12-16.

<sup>29</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, in Id., *Leggende, novelle e fiabe piemontesi*, cit., p. 72.

incerta sulla reale natura del facoltoso signore, ma sicura della sua identità soprannaturale e malvagia, proprio a causa di quella peculiarità.

Nelle altre versioni citate da Calvino nella nota al testo, i titoli sono tra i più vari ed ognuno porta in evidenza uno dei tanti aspetti della fiaba. Nerucci pone l'accento sugli antagonisti delle tre ragazze sarte in *I cinque ladri*,<sup>30</sup> una fiaba contenuta nella raccolta *Sessanta novelle popolari montalesi*. Diversamente, un'altra novella strutturata attorno al tipo di Barbablù, *La Manetta di morto*<sup>31</sup>, accentra l'attenzione sul pasto cannibalesco richiesto alle giovani fanciulle.

Isaia Visentini ne *Il diavolo*<sup>32</sup> smaschera il presunto benefattore; come lui, anche Francesco Mango con *Il diavolo*<sup>33</sup>, Gigi Zanazzo con *Er bambaciario*<sup>34</sup> e Ciro Marzocchi con la novella raccolta nei dintorni di Siena *Il mestolinaio*<sup>35</sup>. In altre fiabe è messo in evidenza, anziché il ruolo del misterioso sconosciuto, quello del padre delle tre fanciulle, come ne *Il Macchiaiolo* di Domenico Comparetti<sup>36</sup>, oppure il mestiere delle ragazze, legato il più delle volte a quello dei genitori: è questo il caso de *Le tre fornarine*, la novella contenuta nella raccolta di Vittorio Imbriani, *La novellaja fiorentina*<sup>37</sup>, nella quale le fanciulle svolgono lo stesso mestiere del padre fornaio. Nell'antologia di Imbriani sono contenute anche altre due fiabe incentrate sul tipo di Barbablù, ovvero *L'orco*<sup>38</sup> e *Gli assassini*<sup>39</sup>, che fin dal titolo sottolineano il ruolo attivo degli antagonisti, nonché protagonisti, dell'intreccio.

Calvino palesa già dal titolo il desiderio di incentrare la trama sulla versione di Carraroli, valorizzando l'elemento magico del naso d'argento che rendeva unico questo racconto.

### 3. 2. 2. Le formule d'apertura e chiusura

---

<sup>30</sup> Gherardo Nerucci, *I cinque Ladri*, in Id., *Sessanta novelle popolari montalesi*, cit., p. 386.

<sup>31</sup> Gherardo Nerucci, *La Manetta di morto*, ivi, p. 406.

<sup>32</sup> Isaia Visentini, *Il Diavolo*, in Id., *Fiabe mantovane*, cit., p. 181.

<sup>33</sup> Francesco Mango, *Il diavolo*, in Id., *Novelline popolari sarde*, cit., p. 131.

<sup>34</sup> Gigi Zanazzo, *Er bambaciario*, in Id., *Tradizioni popolari romane. Novelle, favole e leggende romanesche*, cit., p. 236.

<sup>35</sup> Ciro Marzocchi, *Il mestolinaio*, in Id., *Novelle popolari senesi*, cit., p. 31.

<sup>36</sup> Domenico Comparetti, *Il Macchiaiolo*, in Id., *Novelline popolari italiane*, cit., p. 156.

<sup>37</sup> Vittorio Imbriani, *Le tre fornarine*, in Id., *La novellaja fiorentina*, cit., p. 290.

<sup>38</sup> Vittorio Imbriani, *L'orco*, ivi, p. 281.

<sup>39</sup> Vittorio Imbriani, *Gli assassini*, ivi, p. 7.

L'autore delle *Fiabe italiane* abbandona nella maggior parte dei casi la tradizionale formula d'apertura «C'era una volta» in favore di un *incipit* basato sulla descrizione dei personaggi fiabeschi.

Mentre il racconto di Carraroli inizia con l'espressione più classica, non facendo trapelare in alcun modo il carattere e le condizioni dei protagonisti, lasciando piuttosto che sia il seguito della narrazione a rivelarli, Calvino introduce prontamente i soggetti della fiaba e, attraverso una minuta descrizione, fornisce le informazioni necessarie affinché il lettore possa delinearne i contorni:

«C'era una lavandaia che era rimasta vedova con tre figliole. S'ingegnavano tutte e quattro a lavar roba più che potevano, ma pativano la fame lo stesso. Un giorno la figlia maggiore disse alla madre:

– Dovessi anche andare a servire il Diavolo, voglio andarmene via di casa.

– Non dire così, figlia mia, – fece la madre. – Non sai cosa ti può succedere.

Non passarono molti giorni e a casa loro si presentò un signore vestito di nero, tutto compito, e col naso d'argento»<sup>40</sup>.

In questo modo l'autore, oltre a fornire delle linee guida quale utile vincolo all'immaginazione, collega tramite continui rinvii l'intreccio fiabesco alle vicende quotidianamente vissute dal popolo e motiva con indizi razionali le azioni e le reazioni dei protagonisti.

Seguendo tale proposito, svela già nelle righe iniziali il mestiere della madre, una lavandaia, il suo stato di donna vedova e la situazione d'immutabile indigenza nonostante le molte ore di lavoro. La sua tendenza ad alleggerire la narrazione, attraverso uno stile ed un metodo di scrittura sintetico ed incisivo, gli consente di raccontare e raccogliere le informazioni utili a collocare la fiaba nello spazio e nel tempo in un unico periodo introduttivo.

Nel caso di *Il naso d'argento* cogliendo il *background* dei personaggi, il lettore è in grado sia di associare il desiderio di fuga della figlia maggiore alle sue miserevoli condizioni, sia di giustificarne la scelta di seguire uno sconosciuto inquietante. La mancanza di difese dagli intenti diabolici è poi indirettamente associata all'assenza di una figura maschile, posta a protezione della casa e delle donne che vi abitano.

---

<sup>40</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 33.



La novella raccontata da Nerucci *I cinque ladri* condivide con quella calviniana l'incipit descrittivo iniziale:

«C'era un paese tutto pieno d'artieri, e in una casa ci abitavano sole tre ragazze sarte, ma belle, e non avevano nissuno, né babbo, né mamma, né fratelli; il campamento loro lo cavavano dal su lavoro, ugni sempre li accanite con le forbici e con l'ago. Nun erano ricche queste tre ragazze ma nemmeno povere»<sup>41</sup>.

In questa formula introduttiva è conservata soltanto la prima parte della classica locuzione «C'era una volta», a differenza de *Il diavolo dal naso d'argento* di Carraroli che inizia con:

«C'era una volta una donna che aveva tre figliole. La prima un giorno disse alla madre: “Dovessi pur andare a servire il diavolo, voglio andar via di casa”. Non passarono molti giorni che un uomo dal naso d'argento si presentò alla madre di questa ragazza»<sup>42</sup>.

Domenico Giuseppe Bernoni racconta la novella *El diavolo* in dialetto veneziano conservando anche il tipico motto d'apertura:

«'Na volta ghe giera mario e muger, e i gaveva tre fie, tute da maridar, e i fava i lavanderi»<sup>43</sup>.

Tra tutte le fiabe di riferimento, *La manetta di morto* «raccontata dalla Luisa vedova Ginanni»<sup>44</sup> e riportata da Nerucci, pare essere tra le più cariche di particolari trascritti nelle prime righe, nelle quali indica anche i nomi di tutte e tre le fanciulle «Assunta, Tieresina e Caterina, l'ultima»<sup>45</sup>. La novellatrice ne svela anche l'età, «tre figliole grandi da marito»<sup>46</sup>, ne descrive l'abitazione «in una casetta vicino a un bosco»<sup>47</sup> e la

---

<sup>41</sup> Gherardo Nerucci, *I cinque Ladri*, cit., p. 386.

<sup>42</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 72.

<sup>43</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *El diavolo*, cit., p. 16.

<sup>44</sup> Gherardo Nerucci, *La Manetta di morto*, cit., p. 406.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

situazione di miseria alla quale l'«attempato» padre cerca di trovare ogni giorno rimedio: «l'omo campellava alla meglio, e ugni volta che gli abbisognava di fare del foco andeva a provvedersi di legna secche nel bosco»<sup>48</sup>.

Nelle sequenze finali solitamente Calvino resta fedele alle fonti, distinguendosi da queste laddove non esplicita la morale tradizionale, ritenendola presente anche se inconfessata, perché sottointesa.

Secondo l'autore la funzione edificante delle fiabe derivava dal loro essere scrigno di un'etica antica, tramandata per generazioni<sup>49</sup>. La morale è dunque presente anche se non svelata e il valore delle fiabe, comunemente riconosciuto, consiste nell'essere patrimonio di insegnamenti facilmente intuibili dai referenti.

I racconti popolari fungono da palcoscenico nel mostrare la vittoria dei personaggi buoni, guidati dalle virtù, e la corrispondente sconfitta degli antagonisti, cattivi e perversi. L'intento educativo rimane di tanto in tanto sotteso; l'autore stesso sosteneva nell'*Introduzione a Le fiabe italiane* come:

«La spinta verso il meraviglioso resta dominante anche se confrontata con l'intento moralistico. La morale della fiaba è sempre implicita (...) quasi mai vi s'insiste in forma sentenziosa o pedagogica. E forse la funzione morale che il raccontar fiabe ha nell'intendimento popolare, va cercata non nella direzione dei contenuti ma nell'istituzione stessa della fiaba, nel fatto di raccontarle ed udirle (...) affascinando l'ascoltatore con la sua arcana meraviglia, la fiaba preserva dal commettere peccati»<sup>50</sup>.

O ancora

«Ed è là per noi la sua morale vera: alla mancanza di libertà della tradizione popolare, a questa legge non scritta per cui al popolo è concesso solo di ripetere triti motivi, senza vera «creazione», il narratore di fiabe sfugge con una sorta

---

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XLVI-XLVII.

<sup>50</sup> Ibidem.

d'istintiva furberia: lui stesso crede forse di far solo delle variazioni sul tema; ma in realtà finisce per parlarci di quel che gli sta a cuore»<sup>51</sup>.

Le formule d'apertura e di chiusura fungono da veicolo sia per introdurre i lettori nella dimensione fantastica, sia per guidarli al di fuori di questa. Molto spesso le proposizioni conclusive aiutano il pubblico ad avvicinarsi nuovamente alla quotidianità, facendo riferimento a situazioni comuni e condivisibili.

L'intenso lavoro compiuto da Calvino per rendere più chiara la successione delle scene si risolve attraverso le sequenze finali, collegate anch'esse alla restante parte del racconto, secondo il principio di consequenzialità logica ricercato nell'antologia.

Anche gli epiloghi delle novelle fonte, come i loro inizi, presentano in alcuni casi delle proposizioni stereotipate, come il frequente «e vissero per sempre felici e contenti», corrispettivo dell'espressione «C'era una volta».

Questa formula, che introduce ad un spazio magico e fantastico, è impiegata in sole trentotto delle duecento fiabe trascritte nell'antologia calviniana ed è dominata dal tempo verbale dell'imperfetto, che suggerisce un viaggio in un mondo altro, dove le ore scorrono in modo differente dalla realtà. I periodi conclusivi sono invece contrassegnati dal passato remoto, usato per descrivere gli eventi come già trascorsi, ormai lontani, circoscrivibili appunto al passato. In alcuni casi i due tempi verbali si intersecano presentandosi nello stesso periodo e ponendosi sullo stesso piano, entrando l'uno nell'altro, mescolando le due dimensioni narrative.

Calvino alterna *incipit* costruiti attorno a forme standardizzate lievemente modificate, con variazioni più radicali, e con periodi che introducono il lettore direttamente al vivo della storia. Analogamente avvicenda epiloghi felici e tragici, espressioni in versi e riprese della narrazione. Una simile varietà è determinata dalle molteplici e multiformi fonti di riferimento e dall'intenzione dell'autore di dar luce ad una raccolta vivace e sempre varia.

I singoli rimaneggiamenti seguono le esigenze complessive della raccolta e l'andamento dei testi di provenienza. Nel caso di *Il naso d'argento* Calvino abbandona le classiche formule di chiusura, lasciando sia l'intreccio a dipanarsi fino alla fine.

La fiaba fonte *Il diavolo dal naso d'argento* di Carraroli si conclude con:

---

<sup>51</sup> Ivi, p. XLVII.

«Il diavolo portò la cassa alla donna che fu contenta di veder salva anche la sua terza ragazza; la quale così scornò il diavolo»<sup>52</sup>.

Il racconto educa, tra le righe, a non assecondare un'insana curiosità, non rivelando però apertamente insegnamenti morali e precetti di comportamento.

Anche nella fiaba di Calvino la morale rimane nascosta, snocciolandosi assieme al dipanarsi dell'intreccio, ed è il lettore a doverla carpire. La conclusione di *Il naso d'argento* lascia intravedere il sostrato folklorico dal quale si è sviluppato il racconto e dal quale partono le fiabe in genere, intriso di credenze e superstizioni; essa non lascia spazio ad episodi futuri, arrestando definitivamente la narrazione.

«Così la famiglia fu di nuovo riunita, e siccome Lucia s'era portata dietro anche tanti quattrini del Diavolo, potevano vivere felici e contente. Piantarono una croce davanti all'uscio, così il Diavolo non osò più avvicinarsi»<sup>53</sup>.

Al riscatto delle giovani, realizzato con la riuscita del piano di fuga, si aggiunge il furto del denaro. Come conclusione risolutiva le quattro donne pongono una barriera contro ogni possibile rivalsa del Diavolo, piantando una croce all'entrata della casa. Introducendo questo simbolo, l'autore stabilisce un limite invalicabile che determina una liberazione definitiva.

La croce è un elemento assente nella fiaba delle Langhe, nella quale mancano spiegazioni che avvalorino o giustifichino i fatti: il narratore e l'ascoltatore non trovano risposte sul perché del loro accadere o sulla loro fattibilità; talora, leggendo, ci si accorge che non ci si pongono neppure domande, facendosi semplicemente trasportare in una dimensione fantastica dove tutto è possibile.

La novella *El diavolo* raccontata da Domenico Giuseppe Bernoni presenta anch'essa un finale irrimediabile, non tramite croci interposte alla vendetta diabolica, ma attraverso una svolta nella caratterizzazione dell'antagonista. Il Diavolo acquista infatti tratti umani, tanto da rattristarsi quando scopre la fuga della moglie e morire di disperazione.

---

<sup>52</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 74.

<sup>53</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 33.

«El va a vedar in te la camara se ghe xè st'altre dô, e el vede che no ghe xè gnanca quele. El diavolo se dispera; ghe vien 'na forte passion, e el xè morto da la bile. Cussi se dise che le done le ghe l'à fata anca al diavolo»<sup>54</sup>.

L'immagine del Diavolo afflitto è presente anche nella novella mantovana *Il diavolo*<sup>55</sup>. Qui, a dimostrazione di un'identificazione totale nelle sembianze umane, il Diavolo si brucia le corna e la coda allorquando si lancia tra le fiamme infernali, quasi l'autore intenda dissociarlo dal suo ambiente, oppure ne voglia sottolineare la disperazione, fino al punto di raggiungere, forse involontariamente, un risultato ironico. L'origine popolare della fiaba può altrimenti spiegare simili episodi, poiché è frequente che la concretezza della vita quotidiana guidi o subentri all'immaginario favolistico.

«Riprese la cassa, e fu alla casa del contadino. Lo saluta e se ne parte; corre al suo palazzo e va alla stanza della moglie; e vede i due fantocci. Allora s'è che s'accorge d'essere stato ingannato, ma troppo tardi. Disperato, apre l'uscio dell'inferno e si getta tra le fiamme bruciandosi le corna e la coda. E invece il contadino per l'accortezza della più giovane delle sue figlie, riebbe tutte le altre e per giunta grandi ricchezze, che lo tolsero finalmente dalla paura di morir di fame»<sup>56</sup>.

La fiaba di Imbriani *Le tre fornarine* termina con una filastrocca in rima ed un riferimento al narratore, non ripresi da Calvino:

«Clorinda si riebbe, e poco dopo fece un bel bambino; chiamò alla corte suo padre e su' madre; fecero al solito grandi feste, e se ne godettero e se ne stettero e a me nulla mi dettero.

*Stretta la foglia, larga la via,  
Dite la vostra, chè ho detto la mia»<sup>57</sup>.*

Una rima identica conclude anche la novella *Gli assassini*, della medesima raccolta:

---

<sup>54</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *El diavolo*, cit., p. 21.

<sup>55</sup> Isaia Visentini, *Il diavolo*, cit., p. 181.

<sup>56</sup> Ivi, p. 184.

<sup>57</sup> Vittorio Imbriani, *Le tre fornarine*, cit., p. 297.

«Danno foco a il posto e vengon via, e portan tutta questa gran ricchezza a il Re. La Regina fa ricerca di suo padre: gli era, vecchio, vecchio, ma gli era vivo. La gli racconta tutto il caso delle sorelle, di lei; quel che l'ha patito. Suo padre pianse, potete credere! Lei lo fece il primo signore del palazzo. Se ne vissero e se ne godièdero, ed in pace sempre stiedero.

*Stretta la foglia sia, larga la via,  
Dite la vostra, chè ho detto la mia»<sup>58</sup>.*

Lo stesso accade per quella romana *Er bambaciario*:

«Li sordati uscirno fôra, l'agguantorno, je mésseno quele bbojerie e sse lo portorno ar fresco fin a ttanto che nun fu ffatto processà e ggiustizzia'.

Allora le tre sorelle arespirorno; arignedeno un'antra vorta a la casa der brigante, s'arubborno tutti li quatrini che cciaveva lassato, e ddiventorno tre signorone e quattro cor padre.

*Stretta la foja,  
Larga la via,  
Dite la vostra,  
Ch'ho ddetto la mia»<sup>59</sup>.*

Oreste Conti chiude *La fata e le sette chiavi* con un richiamo diretto al narratore, riportando il lettore alla realtà.

«La fata, intanto, era tornata e, visto l'accaduto, chiamò l'Eroina e le disse: "Tu, fra tante, sei stata l'unica a scoprire il mistero. Questo palazzo è tuo."

La ragazza ringraziò e, con la madre e le sorelle, ivi venne ad abitare. Più tardi, prese marito e visse a lungo felice.

L'Anonimo finì:  
"Io ebbi un bellissimo abito."»<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Vittorio Imbriani, *Gli assassini*, ivi, p. 288.

<sup>59</sup> Giggi Zanazzo, *Er bambaciario*, cit., p. 236.

<sup>60</sup> Oreste Conti, *La fata e le sette chiavi*, in Id., *Letteratura Popolare Capracottese*, cit., p. 229.

Un epilogo felice, simile a quello de *Il naso d'argento* di Calvino, è presente nelle fonti montalesi *La manetta di morto* e *I cinque Ladri*, e nella fiorentina *L'orco*. La prima delle tre si chiude con un aforisma che, oltre a guidare il lettore fuori dal fantastico mondo narrativo, rivela il sostrato popolare dal quale nasce e si sviluppa la novella.

«Andorno con un barroccio addove abitava Tognarone, presano ugni cosa, e accosì le diventorno ricche sfondolate e nun patirno più la miseria; e a su' tempo nun gli mancò un bel marito a ognuna, perché dov'énno quattrini e' giovanotti ci corrano facile in nel mondo»<sup>61</sup>.

La seconda racconta la morte di quattro briganti e il perdono concesso al più piccolo.

«I ladri nun furno a tempo a svignarsela, ma gli arrestorno e i quattro primi gli ebban la testa tagliata dal boja; al più piccino soltanto gli fu perdonato per la su' bontà: poi il re mandò a pigliare le ricchezze de' ladri, e le fece regalare per lemosina a' poveri del su' Regno. E accosi finirno que' birboni»<sup>62</sup>.

Nella novella fiorentina l'antagonista viene ucciso e le bambine salve riescono a tornare a casa.

«L'Orco riman morto. Ahn, quand'egli è morto, la corre dalle sorelle e dice: "Venite via, bambine; chè io ho ammazzato l'Orco. Ora siamo felici." - Così fanno una bella buca nell'orto, una buca grande e lo sotterrano. Poi prendon le chiavi di casa, serrano e vanno in traccia de' suoi genitori. E vanno e gli raccontano tutto il caso, preciso come gli era seguito. Questi genitori, potete credere, la contentezza di veder le bambine! che di poere, bisogna dire, l'eran divenute ricchissime, perché l'Orco era tanto ricco e rimase tutto a loro. Andiedero alla casa dell'Orco, apersero, e divennero padrone di tutta quella ricchezza e vissero e se la godettero e in pace sempre stettero»<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Gherardo Nerucci, *La Manetta di morto*, cit., p. 414.

<sup>62</sup> Gherardo Nerucci, *I cinque Ladri*, cit., p. 395.

<sup>63</sup> Vittorio Imbriani, *L'Orco*, cit., p. 10.

Diversamente dalle altre fiabe, le eroine non seguono l'Orco di loro spontanea volontà, ma assolvono una richiesta dei genitori; inoltre esse non sono ragazze adulte ma bambine, destinate a giocare nel palazzo – prigione, non a diventare domestiche o spose. Anche in questo racconto è uno stratagemma, tre palle d'oro, a rivelare la disubbidienza delle fanciulle. La figura di Barbablù, oscuro castellano, è qui sostituita da quella di un Orco: un personaggio singolare, che ne condivide il mistero e l'autorità e che nasconde la reminiscenza di paure antiche indotte nei bambini, di grandi e potenti creature votate al male. Egli non viene descritto nella narrazione, di lui compare improvvisamente la voce; possiede un magnifico giardino ed una dimora piena di stanze, tra le quali ve n'è una proibita. L'immagine suggerita ai lettori è simile a quella dell'Orco descritto nella seicentesca fiaba francese di *Pollicino*<sup>64</sup>, con rimandi ad alcuni racconti siciliani come *La manu pagana*<sup>65</sup> e *Lu Scavu* di Pitrè<sup>66</sup>, la storia di Ohimè raccontata da Laura Gonzenbach<sup>67</sup>, o la fiaba annotata nella stessa raccolta fiorentina *Zelinda e il mostro*<sup>68</sup>.

Nelle note alla novella, Imbriani riporta alcune parole che descrivono la paurosa figura dell'Orco:

«Questa è una bestia immaginaria, inventata dalle balie per fare paura a' bambini; figurandola un animale, specie di fata, nemico de' bambini cattivi .... Questo nome però viene dall'antica superstizione de' Gentili, i quali chiamavano *Orco* l'Inferno. (...) Ed intendevano per *Orco* anche *Plutone*, quasi *Urgos* o *Uragus*, *ab urgendo*, perché egli sforza e spinge tutti alla morte. E perciò dalle madri e nutrici, per fare paura alli loro bambini, si dice che l'Orco porta via: il che viene dai Gentili, che pigliando *Orco* per la *Morte*, lo chiamavano *inesorabile e rapace*»<sup>69</sup>.

Ne *Le tre fornarine* il finale risolutivo è paragonabile a quello del *Barbablù* di Charles Perrault: in entrambi l'intreccio si sviluppa attorno ad un solo protagonista

<sup>64</sup> Charles Perrault, *Pollicino*, in Id., *I racconti di Mamma Oca*, cit.

<sup>65</sup> Giuseppe Pitrè, *La manu pagana*, in Id., *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, cit.

<sup>66</sup> Giuseppe Pitrè, *Lu scavu*, *ivi*.

<sup>67</sup> Laura Gonzenbach, *Die Geschichte von Ohimè*, in Id., *Sicilianische Marchen Aus dem Wolfsmund gesammelt von Laura Gonzenbach; mit Anmerkungen Reinhold Kohler's und einer Einleitung herausgegeben von Otto Hartwig*, Leipzig, Verlag von W. Engelmann, 1870, pp. 139-147.

<sup>68</sup> Vittorio Imbriani, *Zelinda e il mostro*, in Id., *La novellaja fiorentina*, cit., pp. 319-348.

<sup>69</sup> Vittorio Imbriani, *L'Orco*, *ivi*, p. 11.



malvagio che viene ucciso. Mentre nel racconto di Imbriani la morte dell'antagonista avviene soltanto dopo la rivelazione della sua crudeltà e dei suoi omicidi, nella fiaba francese Barbablù viene assassinato appena giungono i fratelli della moglie: la scena ha qui un ritmo incalzante, formandosi attorno alle continue disperate preghiere della giovane, rivolte alla sorella, in attesa della salvezza.

In Calvino Naso d'Argento, ovvero il Diavolo, non si può uccidere. L'autore si allontana dal prototipo francese e da altri racconti elaborando un epilogo diverso, simile alla fonte piemontese, nel quale non è la morte dell'oscuro castellano a concludere la fiaba, ma la disfatta del Diavolo e la rivincita femminile. Carraroli concludeva il racconto in questo modo:

«Il diavolo portò la cassa alla donna che fu contenta nel veder salva anche la sua terza ragazza; la quale così scornò il diavolo»<sup>70</sup>.

Calvino invece:

«Si rimise il sacco in spalla e lo portò alla lavandaia. – Passerò a prendere tutto poi, - disse in fretta, - ora devo tornare a casa perché Lucia è ammalata.

Così la famiglia fu di nuovo riunita, e siccome Lucia s'era portata dietro anche tanti quattrini del Diavolo, potevano vivere felici e contente. Piantarono una croce davanti all'uscio, così il Diavolo non osò più avvicinarsi»<sup>71</sup>.

Nelle *Fiabe italiane* le conclusioni, nella maggior parte dei casi, come in questa rielaborazione, appaiono più definite, grazie all'aggiunta di dettagli che arricchiscono le versioni conservate nei testi originari. Rispettando le esigenze dell'intera raccolta e dei singoli racconti, Calvino rivede e perfeziona ambienti e descrizioni, riadatta le condizioni e inserisce altri motivi, rimaneggiando le indicazioni delle fonti. Da queste egli coglie e sviluppa alcuni temi in favore della logica funzionale al racconto, approfondisce certi spunti, crea nuove immagini, o indaga e ripropone sotto nuova forma quelle già fornite, talvolta associa in un unico rifacimento i suggerimenti presenti in altre novelle.

---

<sup>70</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 74.

<sup>71</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 37.

### 3. 2. 3. Aggiunte e sintesi

Nelle sue fiabe Calvino tratteggia con particolare cura la fisionomia dei personaggi, che acquistano così maggiore individualità. Nel caso di Naso d'Argento è lo stesso dettaglio del naso ad allarmare la lavandaia vedova, portando alla luce una peculiarità dei racconti folklorici, ovvero il collegamento tra gli elementi, o tratti magici, e le creature fatate, magiche e sovranaturali che li possiedono e che attraverso questi sono rese riconoscibili. Nel caso di Barbablù è il colore della barba a segnalare la sua ambiguità. Naso d'Argento possiede invece un insolito naso, fonte di preoccupazione per la lavandaia, la quale avrebbe lasciata partire la figlia «ma c'era quel naso d'argento che non le piaceva»<sup>72</sup>, per questo «chiamò in disparte la figlia maggiore e le disse: - Guarda che in questo mondo uomini col naso d'argento non ce ne sono: sta' attenta, se vai con lui te ne potresti pentire»<sup>73</sup>.

Lo stesso motivo è presente nella fiaba fonte dove:

«La madre fece delle scuse per non lasciarla andare, ma la figlia tanto fece che la madre dovette lasciarla partire, prima però la tirò in disparte e le disse: “Guarda che in questo mondo non vi sono uomini col naso d'argento, quindi costui è qualche diavolo, e quindi bada bene di non avverti a pentire”»<sup>74</sup>.

L'uso dei nomi propri è un altro espediente per aumentare la caratterizzazione dei personaggi: Calvino li assegna alla figlia minore della lavandaia, «Lucia»<sup>75</sup>, o a «Carlotta»<sup>76</sup>, la figlia maggiore. Egli definisce in questo modo le loro personalità, conferendo importanza al loro ruolo. Decide invece di tralasciare il nome della seconda sorella, una figura per nulla rilevante ai fini della narrazione, da considerarsi soltanto uno strumento per dimostrare l'inveterata crudeltà di Naso d'Argento.

Le tre protagoniste del racconto di Carraroli non sono indicate con alcun nome proprio ma come «La prima», «la seconda», «la terza», oppure «ragazza», «figlia», «fanciulla», «sorelle»<sup>77</sup>.

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 33.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 73.

<sup>75</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 35.

<sup>76</sup> Ivi, p. 36.

<sup>77</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., pp. 72-74.

Nel descrivere i personaggi Calvino annota solo alcuni tratti, funzionali alla trama, limitandosi ad offrire diversi spunti utili a caratterizzarli dal punto di vista psicologico e assecondando la propensione a narrare azioni e reazioni anziché soffermarsi sulla descrizione di figure ed ambienti, tipica dell'arte folklorica del raccontare.

Questa prerogativa delle fiabe popolari è determinata dal loro processo di conservazione attraverso la trasmissione orale, il quale conduce generalmente a privare i racconti di quei particolari minori e di quelle descrizioni ritenute secondarie e non funzionali alla narrazione, perché irrilevanti, o perché riferite ad epoche precedenti e quindi ormai desuete, oppure ancora perché circoscritte ad una specifica realtà. Ciò accade, ad esempio, quando le fiabe circolano in un luogo delimitato, un paese o una vallata, impregnandosi di usanze, costumi e proverbi, che perdono d'importanza, fino ad essere tralasciati e poi dimenticati, qualora il racconto esca dagli stretti confini locali<sup>78</sup>.

Calvino ripercorre le tracce lasciate dalla tradizione favolistica riportando le qualità e i sentimenti dei personaggi unicamente secondo un fine preciso, uno scopo determinante per la vicenda. Quando invece i protagonisti sono semplici comparse, egli li tratteggia come incorporee e vaghe figure, rinnovabili di volta in volta nella mente dei lettori, prive di pensieri profondi e di un'identità piena e totale.

Coerenza, funzionalità e logica, i criteri della riscrittura calviniana, si manifestano sia nella caratterizzazione dei personaggi, sia nell'intenso lavoro di sintesi delle parti trascurabili e marginali rispetto al contesto narrativo. In alcuni casi l'autore opera anche al contrario, aggiungendo dettagli utili a legare l'intreccio e a porre in evidenza i motivi funzionali alla logica del racconto.

Per questo le *Fiabe italiane* risultano più particolareggiate e rifinite rispetto alle loro fonti. Solo in qualche caso lo scrittore è costretto a ridurre e semplificare, ad esempio nella rielaborazione delle novelle piemontesi, estremamente ricche di particolari.

Nel rispetto della chiarezza e della rigore del testo, due criteri fondamentali durante la rielaborazione e la stesura delle fiabe, Calvino sottolinea alcune azioni, scene e dialoghi, caricandoli d'importanza. Soffermendosi su questi egli delinea e spiega al lettore il pensiero dei personaggi, aiutandolo a comprenderne anche i comportamenti. Non traduce i motti dialettali, ma ne afferra il significato sostituendo al detto una spiegazione. Tramite un lessico appropriato, di più larga diffusione rispetto a quello

---

<sup>78</sup> Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979, pp. 24-25.

regionale delle fiabe fonti, ed una stesura sintetica e fortemente sorvegliata, caratterizza i protagonisti e dà luce a nuove sfumature.

Un esempio di questo è la presentazione di Lucia, la figlia minore della lavandaia, descritta nelle fiaba fonte come «furba». Calvino sottolinea l'importanza di questo aggettivo attraverso l'ordine delle parole: «E così se ne tornò con la terza sorella, che si chiamava Lucia ed era la più furba di tutte»<sup>79</sup>. Diversamente Carraroli aveva inserito l'aggettivo nel corpo di frase, non attribuendogli alcuna rilevanza, se non per la formula incisiva nel quale si trova: «La terza, più furba, seppe tenersi»<sup>80</sup>.

Gli interventi di Calvino, benché brevi e leggeri, intensificano le immagini, creando atmosfere incantevoli e suggestive, nelle quali il lettore, o ascoltatore, si sentono coinvolti, immergendosi nell'intreccio fantastico. Le figure disegnate da Calvino racchiudono la sua idea di fiaba: gli stilemi più autentici ed i valori che dovrebbe trasmettere.

Talvolta la sola variazione di qualche termine provoca un cambiamento di sensazioni nel pubblico, come accade nel caso del dettaglio inserito nella frase d'apertura di *Il naso d'argento*, dove la descrizione di una «donna che aveva tre figlie»<sup>81</sup> è sostituita da quella di una «lavandaia»<sup>82</sup>. Questo particolare, che suscita nuove immagini, ricordi e sensazioni nella mente dei lettori, è condiviso con la novella *El diavolo* di Bernoni nella quale entrambi i genitori «fava i lavanderi»<sup>83</sup>.

Non si tratta dell'unico dettaglio aggiunto da Calvino: tutta la fiaba, come la restante parte della raccolta, è attraversata dalla sua voce d'autore, tanto da rendere impossibile distinguere nei testi ogni singolo contributo. L'introduzione del personaggio di Naso d'Argento, semplificata in Carraroli con «un uomo dal naso d'argento»<sup>84</sup>, è arricchita dalla descrizione «un signore vestito di nero, tutto compito, e col naso d'argento»<sup>85</sup>. Il breve accenno alle stanze del palazzo, contenuto nella fonte, è sostituito dal racconto della consegna delle chiavi date da Naso d'Argento alla prima fanciulla, e poi alle altre due, facendole «vedere tutte le stanze, una più bella dell'altra»<sup>86</sup>.

---

<sup>79</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 35.

<sup>80</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 73.

<sup>81</sup> Ivi, p. 72.

<sup>82</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 33.

<sup>83</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *El diavolo*, cit., p. 16.

<sup>84</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 72.

<sup>85</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 33.

<sup>86</sup> Ivi, p. 34.

Il lettore, affascinato dal ritmo incalzante del racconto e dai continui particolari che gli vengono rivelati e che fanno volare la sua fantasia, mantiene desta l'attenzione e si fa trasportare sempre più nella trama.

Una delle aggiunte più rilevanti di Calvino è quella dei tre fiori: lo stratagemma adottato da Naso d'Argento per mettere alla prova la fedeltà delle tre eroine. Nella fiaba fonte i tempi sono talmente ridotti da riassumere la scoperta del tradimento e la punizione della prima sorella mentre ella tenta di chiudere la porta proibita. È omessa la scena relativa alla disobbedienza della seconda sorella, della quale viene detto soltanto che «aprì la porta proibita» e che «fu gettata anch'essa nel fuoco»<sup>87</sup>.

Riguardo alla terza fanciulla non è neppure accennato che cosa possa esserle accaduto. L'intervallo temporale è così condensato:

«la terza, più furba, seppe tenersi, e di lì a qualche giorno disse al diavolo: “Io voglio mandare denari alla mia mamma, e tu vattene a spasso e quando io abbia empita questa cassa tu verrai a prenderla, ma bada bene a non deporla mai, poiché io ti vedrò sempre”»<sup>88</sup>.

In questa fiaba la terrificante situazione di inganno e di punizione lascia prontamente spazio al piano ordito per fuggire, attraverso una successione d'eventi concatenati. L'autore non si sofferma sugli istanti in cui le malcapitate decidono di aprire la porta proibita, infrangendo il divieto, trascurando così i momenti di maggiore *suspense* all'interno del racconto.

La novella delle Langhe sembra piuttosto essere composta allo scopo di far risaltare l'affermazione conclusiva:

«Il diavolo portò la cassa alla donna che fu contenta nel veder salva anche la sua terza ragazza; la quale così scornò il diavolo»<sup>89</sup>.

Carraroli conserva la semplicità della fiaba popolare, raccontata dal popolo e ad esso rivolta, scevra da quegli elementi di orrido e tenebra che caratterizzano invece le fiabe

---

<sup>87</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 73.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ivi*, p.74.

dei Grimm o alcuni esempi più tardi. L'insegnamento morale più tradizionale, costruito attorno al tema della curiosità punita, è qui sostituito da un più divertito succedersi di eventi, durante i quali la furbizia femminile riesce a farla anche al diavolo; ed è questa lezione ad essere sottolineata nel finale del racconto.

Calvino non altera l'epilogo della novella fonte, chiudendo la narrazione con una sentenza definitiva:

«Così la famiglia fu di nuovo riunita, e siccome Lucia s'era portata dietro anche tanti quattrini del Diavolo, potevano vivere felici e contente. Piantarono una croce davanti all'uscio, così il Diavolo non osò più avvicinarsi»<sup>90</sup>.

Pur mantenendo la sequenza conclusiva della fiaba originale, egli carica di maggiore tensione i momenti cruciali del racconto, inducendo nel lettore uno stato di tensione e di trepidazione, attraverso l'aggiunta di dettagli, accenni e spunti, che siano da stimolo alla fantasia.

Il dissimulato riferimento agli avvenimenti futuri insinua nella mente del pubblico il sospetto che qualcosa di sinistro stia per accadere. A tale proposito la frase «la ragazza pensò: “Qui c'è qualcosa sotto!” E si ripromise d'aprire quella porta appena Naso d'Argento l'avesse lasciata sola»<sup>91</sup>, è un esempio di come il lettore, trascinato dalla curiosità della protagonista, segua i suoi movimenti e, allo stesso tempo, desideri poter comunicare con lei nel tentativo di dissuaderla, certo che dietro alla porta si nasconda qualcosa di terrificante e pericoloso. Il pubblico rimane con il fiato sospeso in attesa che la porta venga aperta, con il dubbio, quasi una certezza, che il mistero e l'inquietudine che circonda il pensiero dell'eroina sia preludio di un'orribile scoperta.

In alcuni momenti la paura prende il sopravvento sulla protagonista ed anche sul pubblico. Qui, quando il lettore è completamente catturato dal racconto, Calvino introduce l'elemento rivelatore del fiore.

«L'indomani mattina, Naso d'Argento uscì per i suoi affari, e la ragazza, rimasta sola in casa con tutte le chiavi, corse subito ad aprire la porta proibita. Appena schiuse la porta, uscirono fuori fiamme e fumo: e in mezzo al fuoco e al

---

<sup>90</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 37.

<sup>91</sup> Ivi, p. 34.

fumo c'era pieno d'anime dannate che bruciavano. (...) Diede un grido, chiuse subito la porta, scappò quanto più lontano poteva da quella stanza infernale, ma una lingua di fuoco le aveva bruciacchiato la rosa che portava tra i capelli»<sup>92</sup>.

L'espedito del fiore nascosto tra i capelli è indispensabile affinché i fatti, concatenati fra di loro, seguano un filo logico e si spieghino con una certa coerenza.

La consequenzialità è una delle caratteristiche assenti nella fiaba piemontese, dove un avvenimento può risultare non connesso al precedente o al successivo, dove talvolta non è chiaro che cosa sia accaduto in un determinato frangente di tempo, o il pretesto che abbia dato origine agli avvenimenti.

Ad esempio, quando la sorella minore apre la porta proibita, nella fiaba di Carraroli è dichiarato soltanto che «la terza, più furba, seppe tenersi»<sup>93</sup>. Non viene specificato se già fosse a conoscenza di che cosa celasse la porta e neppure se l'avesse mai aperta. Non esplicitando gli avvenimenti tra le due azioni principali il lettore può solo supporre cosa realmente accada.

Il dettaglio del fiore è presente anche nella fiaba *La fata e le sette chiavi* di Oreste Conti, nella quale la fata dopo aver consegnato alla giovane «sette chiavi che aprono sette porte di sette bellissime stanze»<sup>94</sup>, con la raccomandazione, niente affatto amichevole, di non aprire l'ultima, le dona «una grossa rosa sanguigna»<sup>95</sup>. In questo caso la rosa è posta sul petto, non in testa alla fanciulla, ed ella si accorge che il fiore perde sangue in seguito alla sua disubbidienza.

Anche nella novella di Bernoni la fanciulla nota la bruciatura sulla rosa, ma nulla può fare per rimediare al danno:

«Là, la se varda in testa la rosa, e la vede che la xè fiapa»<sup>96</sup>.

Nel racconto del contado mantovano *Il Diavolo* la condizione dell'eroina si eleva da domestica a sposa e la rosa tra i capelli non è scoperta fino a quando il marito, tornato a

---

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 73.

<sup>94</sup> Oreste Conti, *La fata e le sette chiavi*, cit., p. 227.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *El diavolo*, cit., p. 16.

casa, le chiede «Dunque m’hai ubbidito? Hai aperto l’uscio che t’ho detto?»<sup>97</sup>, e al suo diniego risponde:

«Ah! No? Credi d’ingannarmi? Tu non t’accorgesti di quella rosa che io, prima di partire, t’ho messa tra i capelli. Essa è mezza bruciata per le fiamme ch’uscirono da quella stanza, e ciò mostra che m’hai disubbidito. Ma ne pagherai il fio»<sup>98</sup>.

Nella rielaborazione di Calvino, la *suspense* aumenta in corrispondenza dell’azione furtiva di Naso d’Argento, che nasconde i fiori tra i capelli delle fanciulle mentre dormono. Mentre le prime due non lo notano, se non quando lui stesso glielo rivela, la terza, oltre ad accorgersene, lo ripone in un bicchiere per conservarlo. Caratteristico è il modo in cui l’autore racconta la scoperta del fiore da parte della terza fanciulla, che interpreta il gesto di Naso d’Argento come un «gentile pensiero»<sup>99</sup> e, solo dopo aver scoperto cosa si cela nella stanza, si rimette tra i capelli il gelsomino facendo finta di non sapere.

«Alla mattina, quando Lucia s’alzò, andò subito a pettinarsi, e guardandosi nello specchio, vide il gelsomino. “Guarda un po’, - si disse, - Naso d’Argento m’ha messo un gelsomino. Che gentile pensiero! Mah! Lo metterò in fresco”, e lo mise in un bicchiere»<sup>100</sup>.

Da questo momento in poi Lucia sta al gioco del crudele castellano, ignaro di essere stato smascherato, ed usa l’astuzia del fiore contro di lui:

«Lucia per prima cosa richiuse la porta per bene; poi pensò come poteva salvare le sorelle.

Quando tornò il Diavolo, Lucia s’era rimessa tra i capelli il suo gelsomino, e faceva finta di niente. Naso d’Argento guardò il gelsomino. – Oh, è fresco, - disse.

---

<sup>97</sup> Isaia Visentini, *Il Diavolo*, cit., p. 182.

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Italo Calvino, *Il naso d’argento*, cit., p. 35.

<sup>100</sup> Ibidem.



- Certo, perché non avrebbe dovuto essere fresco? Che si tengono in testa fiori secchi?»<sup>101</sup>.

Nei tre testi sopracitati si parla sempre di una rosa, Calvino invece narra di tre fiori diversi, associati ciascuno ad una sorella: la prima ha un rosa, la seconda un garofano e la terza un gelsomino. Anche in questo caso l'autore si discosta dalle fonti aggiungendo un dettaglio che muove l'intera narrazione: il lettore infatti si aspetta che il fiore sia sempre il medesimo e quando Naso d'Argento nasconde tra i capelli della seconda sorella un garofano, anziché una rosa, nella sua mente si crea l'aspettativa di sapere quale sarà il fiore usato per la minore delle tre sorelle, giacché sa che tutte e tre dovranno vivere la stessa vicenda perché l'intreccio segua una certa coerenza.

L'oggetto magico e rivelatore introdotto da Calvino, assente in Carraroli, è di fondamentale importanza perché si sviluppi l'intera narrazione, poiché senza di esso il Diavolo non potrebbe scoprire le trasgressioni.

Nelle novelle *I cinque Ladri* e *La Manetta di morto* Gherardo Nerucci precisa, oltre ai nomi delle tre fanciulle, anche quello dell'antagonista, ladro nella prima, padrone del bosco nella seconda.

In *I cinque Ladri* le sorelle ed il capo dei briganti sono descritti tramite una formula incisiva ed il ricorso al discorso diretto:

«Nun erano ricche queste tre ragazze, ma nemmeno povere, e si chiamavano accosì: la prima Tieresa, la mezzana Assunta e la più piccola Caterina. (...) Un giorno che loro stevano 'n sulla terrazza a cucire viense a passar di sotto per la strada un bel giovanotto, ben vestito com'un gran signore, e si mettiede a discorrere, a dimandargli quel che facevano, e 'nsomma finì a forza di chiacchierare col nentrare 'n casa (...) Dice il giovanotto: - "Ma se a me mi garbate, voi a questo nun ci avete a pensare. 'Gnamo! Chi vol' esser la mi' sposa? Decidetevi 'n tra di voi, e domani i' viengo per la risposta. Il mi' nome è Tonino.»<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Gherardo Nerucci, *I cinque Ladri*, cit., p. 386.

Anche nella fiaba *La Manetta di morto* ai nomi delle tre sorelle segue quello dell'oscuro possidente, definito dall'autore come un «omaccio»<sup>103</sup>:

«In una casetta vicino al bosco ci abitava un'omo attempato, che aveva moglie e tre figliole grandi da marito, e per quanto si sa, queste tre ragazze si chiamavano per nome Assunta, Tieresina e Caterina l'ultima. (...) Dapprima le ragazze si trovorno 'mbrogliate nella risposta; gli pareva troppo mostro e sgarbato uno sposo simile: ma a' tempi di carestia e' ci s'accontenta anco del pan di segala (...) la maggiore, che era l'Assunta, deliberò d'acconsentire, e 'nsomma, dietro la settimana diviense moglie di Tognarone. E' si chiamava accosi quell'omaccio»<sup>104</sup>.

Nel racconto ricco di dettagli de *Le tre formarine*, Imbriani riporta il nome di due delle tre sorelle, Caterina, la maggiore, e Clorinda, la minore. Alcuni motivi sviluppati in questa fiaba somigliano moltissimo a quelli contenuti nella versione di Charles Perrault, come la descrizione del mazzo di chiavi, la formula di divieto e l'immagine di ciò che è nascosto nella stanza proibita; anche qui le fanciulle non sono domestiche, ma spose, e l'antagonista, dotato di un nome proprio, Centomogli, possiede un castello, non un generico palazzo.

«Alla fine dei quattro giorni, Centomogli disse alla Caterina: - “Domani parto; e sto fori un mese. Se tu mi prometti d'ubbidire a' me' ordini e d'osservarli, quando torno io sarò per te un buon marito, e ti menerò nella villa, che vide tuo padre.” - La Caterina si buttò in ginocchioni e promise a costo di morire che avrebbe ubbidito a tutto quello che gli comandasse. Allora Centomogli gli consegnò un mazzo di chiavi e gli disse: - “Eccoti le chiavi di tutte le porte di questo castello. Tu vi troverai da divertirti per tutto il tempo che starò fuori. Ma ti proibisco di aprire quella dalla chiave d'oro (...)”. Mancavano due giorni a finire il mese, e già la Caterina aveva veduto tutto il castello; era scesa in giardino. Ma ogni volta che passava davanti alla porta dalla chiave di oro sentivasi spingersi ad aprirla; ma, se s'era vinta le altre volte, questo giorno, che non aveva da far nulla, non poté resistere alla curiosità. Dopo provato tre o

---

<sup>103</sup> Gherardo Nerucci, *La Manetta di morto*, cit., p. 407.

<sup>104</sup> Ivi, pp. 406-407.

quattro volte ad aprir la porta, entrò nella stanza. Girò appena gli occhi intorno, che cadde svenuta. Si rinvenne poco dopo, ma fuggì via subito. Quella stanza era tutta circondata di donne attaccate a tanti chiodi, chi per la vita chi per le braccia, chi per il collo, alle mura di quella stanza. La povera Caterina, bianca come un panno lavato, andò a nascondersi in camera sua (...) Tornò Centomogli e trovò la Caterina sempre in camera, che non ebbe coraggio di dirgli una parola. Ma lui, senza aver bisogno del mazzolino, sapeva quello che aveva fatto la Caterina. E non bastò che la piangesse, che la si buttasse in ginocchioni, perché lui la prese, la menò nella stanza della chiave d'oro e l'attaccò come quell'altre a un chiodo»<sup>105</sup>.

Un altro dettaglio modificato da Calvino è il movente addotto dalla più giovane delle sorelle per mandare Naso d'Argento dalla madre. Nella novella delle Langhe la protagonista vuole spedirle del denaro:

«Io voglio mandare denari alla mia mamma, e tu vattene a spasso e quando io abbia empita questa cassa tu verrai a prenderla, ma bada bene a non deporla mai, poiché io ti vedrò sempre»<sup>106</sup>

Nella fiaba di Calvino invece ella desidera soltanto riceverne notizie e farle recapitare un sacco ricolmo di panni sporchi. Lo stratagemma del sacco, diverso dalla cassa usata nella fiaba piemontese, è un elemento insopprimibile affinché abbia luogo la fuga.

«- Sì, qui sto bene, ma starei ancor meglio se non ci avessi un pensiero.  
- Che pensiero?  
- Quando sono partita da casa mia madre non stava tanto bene. E ora sono senza sue notizie.  
- Se non è che per questo, - disse il Diavolo, - ci faccio un passo io e così ti porto notizie.

---

<sup>105</sup> Vittorio Imbriani, *Le tre fornarine*, cit., pp. 293-294.

<sup>106</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 73.

- Grazie, siete proprio buono. Se potete passarci domani, io intanto preparo un sacco con un po' di roba sporca, così se mia madre sta bene gliela date da lavare. Non vi pesa?»<sup>107</sup>

Nel ritrarre i personaggi Calvino impiega prospettive diverse, che ne sottolineano alcuni tratti, come l'innocenza e la curiosità delle eroine, l'efferatezza e la perfidia degli antagonisti. Talvolta sono gli stessi protagonisti a rivelare il loro pensiero, lasciando al narratore il compito di descrivere le situazioni ed il susseguirsi degli avvenimenti.

«La ragazza pensò: “Qui c'è qualcosa sotto!” e si ripromise d'aprire quella porta appena Naso d'Argento l'avesse lasciata sola»<sup>108</sup>.

«Quando fu pettinata, visto che era sola in casa, pensò: “Adesso andiamo un po' a vedere quella porta misteriosa”»<sup>109</sup>.

«La mattina, il Diavolo vide la ragazza in letto sprofondata sotto le coperte, e si mise in via col sacco in spalla. “Stamattina è malata, - si disse. – Non ci farà attenzione. È la volta buona per vedere se è davvero solo roba sporca.” Posò lesto il sacco e fece per aprirlo. – Ti vedo! Ti vedo! – gridò Lucia.

“Perbacco! Proprio la sua voce come fosse qui! È una ragazza che è meglio non scherzarci tanto”»<sup>110</sup>.

L'intenso lavoro di rielaborazione delle fonti compiuto da Italo Calvino ha prodotto un'opera poetica più che una mera traduzione letterale. Se ne ha un esempio confrontando il suo testo con quello di Carraroli e con gli altri antecedenti. Lo scrittore sintetizza intere sequenze evitando di ripetere alcune scene; racconta gli episodi da punti di vista differenti; ricerca una maggiore coerenza logica riformulando interi periodi, cambiando l'ordine delle proposizioni e le sequenze dell'intreccio; accompagna il lettore tra un passaggio e l'altro, seguendo la vita e le azioni dei personaggi, soffermandosi su alcuni particolari, introducendo le fasi successive.

---

<sup>107</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., pp. 35- 36.

<sup>108</sup> Ivi, p. 34.

<sup>109</sup> Ivi, p. 35.

<sup>110</sup> Ivi, p. 37.

I racconti di Calvino si distinguono dalle fiabe popolari tradizionali nelle quali manca solitamente la logica causale e le motivazioni razionali che determinano gli avvenimenti.

La ricerca di rigore e connessione logica si attua sia attraverso la presentazione razionale dell'intreccio, sia tramite la creazione di corrispondenze simmetriche a livello stilistico, con la cura dell'impaginazione, la moltiplicazione dei capoversi e i continui rimandi tra le esclamazioni che costituiscono i discorsi diretti.

### **3. 2. 4. Il tempo nelle fiabe**

Calvino modifica alcuni periodi disponendo le azioni secondo una consequenzialità logica, senza con questo alterare lo svolgimento degli eventi. Ordina quindi i fatti razionalmente, palesando il legame di causa ed effetto che li unisce.

Parte di questo tentativo di semplificazione è da ricercare nell'uso dei tempi verbali, che Calvino alterna molto più delle sue fonti, al fine di mantenere una sintassi funzionale, rapida e scorrevole. L'imperfetto si avvicina quindi al presente, o presente storico, e al passato remoto.

Analizzando la fiaba *Il naso d'argento* si può notare come l'autore non si discosti molto dalla novella di Carraroli, mantenendo l'imperfetto nell'introdurre la vicenda, il passato remoto per raccontare le azioni vere e proprie, il presente storico al fine di velocizzare il ritmo e conferire maggiore movimento ed intensità al racconto.

Il lettore, affascinato dal rapido susseguirsi delle azioni, è guidato a spostare lo sguardo ogni qualvolta vi sia un cambiamento temporale, poiché potrebbe indicare un mutamento di scena.

Nella maggior parte dei casi Calvino impiega nei testi un tempo verbale principale, rispettando le regole della scrittura e rendendo coerente la storia, motivando la trasgressione a questa scelta con un preciso scopo. In questo egli si discosta dai molti racconti orali nei quali l'alternanza tra passato remoto e presente è dovuta ad un difetto di trasmissione più che ad una differenza di funzione.

L'azione, comunicata attraverso i tempi detti di primo piano, è posta in evidenza, mentre i tempi verbali di sfondo costruiscono le parti indefinite, come quelle iniziali, descrittive, o i periodi privi di momenti incalzanti, nei quali il narratore si sofferma ad illustrare la situazione e ciò che accade nel passaggio tra le scene.

L'imperfetto è quindi impiegato nelle formule d'apertura e nel presentare le situazioni di partenza; il passato remoto introduce invece l'azione vera e propria, ovvero lo svolgimento della storia. In questo modo i tempi verbali assumono la funzione di porre in evidenza ciò che è fondamentale per la realizzazione della storia, ovvero le azioni, lasciando invece in secondo piano la descrizione degli ambienti che ne fanno da sfondo<sup>111</sup>.

Solitamente i tempi verbali risentono fortemente della connotazione regionale della fonte e del raccoglitore e per questo sono suscettibili di continue modifiche. In linea di massima è stato però riscontrato come la maggior parte dei testi nati dal dettato orale contengano in prevalenza tempi commentativi.

Questa definizione si basa sulla teoria di Harald Weinrich che, in *Tempus*, parla della funzione dei tempi verbali nei testi<sup>112</sup>. Essi dovrebbero informare e guidare il destinatario nella comprensione<sup>113</sup>, non dovrebbero essere analizzati a seconda del loro grado di informazione circa la successione temporale, di presente, passato e futuro, ma in qualità di segnali utili all'ascoltatore<sup>114</sup>. A loro non spetta «alcuna funzione temporale»<sup>115</sup>, piuttosto avvertono «il lettore che quello è un racconto. Il racconto implica distensione e disimpegno, diversamente da l'impegno impiegato per entrare nella logica del commentario»<sup>116</sup>. A tale proposito «orientano verso un atteggiamento di distensione i tempi passato prossimo e imperfetto che quindi sono tempi del racconto»<sup>117</sup>. I tempi commentativi dunque trasmetterebbero il maggior interesse del narratore e del destinatario rispetto all'oggetto commentato, mentre quelli narrativi indicherebbero la distanza tra il narratore ed il suo racconto.

Analizzando la relazione tra i tempi verbali e la prospettiva linguistica, o di locuzione, e la loro funzione di messa in rilievo, è stato riscontrato che, allorquando l'azione venga proiettata nel futuro si usano i tempi verbali del condizionale per il mondo narrato e il futuro per il mondo commentato; per un'azione proiettata nel

---

<sup>111</sup> Cristina Lavinio, *La magia della fiaba: tra oralità e scrittura*, Firenze, La nuova Italia, 1993, p. 58.

<sup>112</sup> Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Trad. it. Maria Provvidenza La Valva, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 9-68.

<sup>113</sup> Ivi, pp. 75-81.

<sup>114</sup> Paul Ricoeur, *Il tempo raccontato*, in Id., *Tempo e racconto*, (vol. III), Trad. it. Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book Spa, 1988, pp. 291-295.

<sup>115</sup> Ivi, p. 291.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ibidem.

passato, il passato prossimo per il mondo commentato ed il trapassato per quello narrato<sup>118</sup>.

Nell'intera stenna calviniana, contrariamente alla tradizione favolistica popolare trasmessa oralmente, i tempi narrativi, come il condizionale e il trapassato, superano per frequenza quelli commentativi, individuabili nel futuro e nel passato prossimo. Calvino elimina progressivamente il presente in favore del passato remoto, il passato prossimo per il trapassato.

La maggiore frequenza d'uso dei tempi commentativi nelle fiabe orali si deve forse al loro riferirsi alla realtà, ad un'ambientazione ispirata alla quotidianità, più concreta e verosimile.

A seconda della funzione delle proposizioni Calvino impiega diversi tempi verbali: quando debba commentare o comunicare direttamente ai referenti del racconto impiega il presente di primissimo piano; nei dialoghi il presente di primo piano; per riferire in terza persona adotta il passato remoto, il tempo della narrazione distintivo della scrittura italiana.

Il susseguirsi del tempo presente e del passato remoto rende chiara l'alternanza tra un avvenimento in primo piano ed un fatto antecedente. Il passato remoto, riscontrabile in tutta la narrazione, segnala la venuta di un nuovo personaggio e spiega eventi già accaduti. I dialoghi invece si compongono al presente, con l'avvicinarsi di domande e risposte accelerato dall'uso dei due punti che introducono le battute, in sostituzione del verbo dire spesso tralasciato.

In alcuni casi Calvino riduce l'intervallo tra gli eventi: tramite una successione più rapida, oltre a coinvolgere ed emozionare maggiormente il pubblico, spingendolo a continuare la lettura, giustifica e chiarisce ciò che accade, seguendo l'intento logico e razionale sotteso alla raccolta. A tal fine impiega uno stile paratattico, legando più frasi principali nello stesso periodo, tramite l'uso della congiunzione "e". I periodi risultano quindi più ampi rispetto alle fonti, dimostrando, ancora una volta, come si tratti di un'opera letteraria, non di una semplice trascrizione. L'autore utilizza queste costruzioni soprattutto nelle fasi descrittive per renderle più chiare ed incisive.

Un esempio di taglio temporale si trova in corrispondenza della partenza di Naso d'Argento, diretto alla casa natale della lavandaia per convincere la seconda sorella di

---

<sup>118</sup> Ivi, pp. 291-295.

Carlotta a recarsi nel suo palazzo. Nella fonte piemontese la partenza avviene «dopo un mese»<sup>119</sup>, nelle *Fiabe italiane* invece «Il giorno dopo»<sup>120</sup>: il tempo ristretto elimina i periodi vuoti e rende più serrata la vicenda.

In altri casi Calvino non lascia intervalli tra i fatti, introducendo nella fiaba alcune modifiche volte ad allungare il tempo reale delle vicende, diverso dal tempo della narrazione che coinvolge nel suo ritmo incalzante il lettore. Nel testo fonte di Carraroli il Diavolo, gettata all'Inferno la prima sorella, porta con sé le altre due contemporaneamente; Calvino, invece, racconta la partenza della seconda sorella, destinata alla medesima fine della prima e solo in seguito il commiato della minore. In questo modo le traversie già accadute si ripetono nuovamente e vengono ribadite nella mente del lettore coinvolto nella narrazione al punto da riuscire a presumere cosa accadrà.

Tramite le azioni compiute dalla terza sorella, Calvino introduce l'imprevisto, poiché ella disattende le aspettative indotte dagli eventi precedenti, riuscendo ad aprire la porta misteriosa senza essere scoperta. L'autore si sofferma su questo intervallo temporale, determinando e rendendo noto il legame causale tra i fatti. Diversamente, nella fiaba delle Langhe all'arrivo della fanciulla a palazzo segue immediatamente la trasgressione al divieto, senza alcuna interposta spiegazione.

In alcuni casi Calvino corregge l'ordine delle sequenze del testo fonte: ciò accade quando queste si susseguono rispettando l'andamento della fiaba orale piuttosto che una connessione logica e temporale. Coordina quindi la narrazione, chiarendo l'antecedenza temporale degli eventi raccontati. Organizza inoltre i periodi costruendo un insieme unitario, diversificando, attraverso l'uso di tempi verbali distinti, le situazioni di sfondo dall'azione vera e propria.

Attraverso la sintassi egli intende porre in risalto l'azione dalla quale si diparte l'intero racconto; ad esempio spostando al termine della proposizione l'oggetto a cui intende dare rilievo, scambiando l'ordine delle frasi, creando una relazione causale tra gli eventi posti in successione.

### **3. 2. 5. Il discorso diretto**

---

<sup>119</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 74.

<sup>120</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 34.



La fiaba di Carraroli è costruita attorno ad una struttura più semplice rispetto a quella di Calvino. In quest'ultima i dialoghi creano movimento, spezzando la monotonia del racconto composto in terza persona, contribuiscono ad arricchire la fisionomia dei personaggi dotandoli di un particolare vernacolo, forniscono inoltre informazioni sui protagonisti e sullo sviluppo della vicenda.

Rispettando l'intento di scrivere una stenna di fiabe italiane rivolta ad un ampio pubblico, anziché ristretta ad una singola regione e a pochi referenti specialisti, Calvino abbandona le formule dialettali in favore di un italiano di facile comprensione. Egli cerca tuttavia di non perdere la peculiarità di ogni idioma e gli effetti che i sostrati geografico, sociale e dialettale hanno prodotto su ciascuna fiaba.

Per mantenere un ritmo di narrazione vivace e ridurre al minimo le frasi più complesse, sostituisce il discorso indiretto con quello diretto, abbandonando la proposizione subordinata dichiarativa.

La tendenza alla sintesi, riscontrata nell'attento lavoro di interpolazione, si manifesta nuovamente nell'uso prevalente del discorso diretto, uno strumento utile a sviluppare in modo più lineare il racconto, alleggerendo e condensando la narrazione. Egli lo impiega anche per drammatizzare maggiormente le scene: inserendo alcune battute, brevi frasi o incisi, spezza la monotonia dei lunghi discorsi in terza persona.

Con modi e frequenza diversi, il lavoro di riscrittura di Calvino attraversa tutta la raccolta. Egli aderisce alle regole della scrittura adottandone le formule e i periodi, tralasciando alcuni costrutti ricorrenti nelle fiabe popolari trasmesse oralmente, eliminando e riformulando quelle sequenze che recano tracce di oralità.

Allontanandosi da questi modelli narrativi e stilistici in favore di forme più discorsive, nella maggior parte dei casi omette i periodi contenenti appelli faticosi e commenti del narratore, espressi sia per sottolineare certi episodi, sia per attirare l'attenzione del pubblico su idee condivisibili, sentimenti e modi d'agire comuni. Quando invece sceglie di conservarli, li modifica affinché siano affini allo stile ed ai contenuti del genere fiabesco.

Calvino abbandona l'uso della prima persona plurale, evitando di alludere ai referenti ed al locutore; tace il contesto narrativo; e, per tenere accesa l'attenzione del pubblico nel passaggio tra un'azione e l'altra, sceglie formule più adatte alla trasmissione scritta. Gioca talvolta con la memoria del lettore affinché ricordi i fatti accaduti nelle righe

precedenti, o perché deduca ciò che manca, usando talvolta questo espediente per compensare i passaggi eliminati dalla fiaba fonte.

La resa non letterale dei testi fonte, la loro unione e mescolanza hanno come risultato l'eliminazione di intere sezioni dei racconti, di sensi e di sfumature, non facilmente restituibili sia perché appartenenti ad una circoscritta situazione sociale, geografica, o storica, sia perché inefficaci se tradotti in lingua italiana. La continuità e la coerenza tra le parti sono mantenute e promosse dall'autore, ma i tagli al testo possono produrre in alcuni casi confusione ai destinatari, ai quali mancano i passaggi e gli elementi fondamentali per la comprensione. L'aggiunta di descrizioni e di battute dei personaggi aiuta dunque a compensare le continue trasformazioni del testo e a chiarire eventi e situazioni dei quali si è perso il senso nella trasposizione.

Calvino elabora secondo il criterio della coerenza l'intera fiaba, e con essa i singoli dialoghi: li arricchisce per completare scene poco efficaci, sommarie o rapide, oppure per chiarire una situazione; cancella battute inutili o ripetitive; le enfatizza posponendo il verbo dopo la virgola, a fine frase.

Egli riconosce grande importanza sia all'elemento dialogico, caratteristico della drammatizzazione orale, sia al lessico, adeguandolo al senso ed al significato che intende trasmettere, aderente all'idea ed alle immagini raffigurate nella sua mente.

Il rigore lessicale, utile guida alla fantasia del lettore, è presente anche nelle battute dei personaggi che Calvino introduce in molti casi attraverso forme più specifiche, diverse dai verbi generici simili a "dire", contribuendo con queste a fornire informazioni sui protagonisti della fiaba, descrivendo ad esempio la loro cadenza o l'intonazione.

A volte il passaggio dalla fase descrittiva a quella dialogica è diretto, come nel caso di *Il naso d'argento* quando l'oscuro castellano si reca dalla lavandaia per prendere la seconda fanciulla:

«Il giorno dopo ritornò da quella donna. – Vostra figlia si trova tanto bene da me, ma il lavoro è molto e ha bisogno d'aiuto. Ci mandereste anche la seconda vostra figlia?»<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Ibidem.

Poiché a questa richiesta segue subito «E così Naso d'Argento tornò con l'altra sorella»<sup>122</sup>, lo svolgimento dei fatti interposti tra la domanda e l'arrivo a palazzo resta ignoto al lettore che li può solo presumere.

In seguito alla decisione di partire presa dalla figlia maggiore, la lavandaia esplicita le sue paure. Di lei l'autore rende noto al pubblico lo stato d'animo: è possibile raffigurarsela mentre si allontana da Naso d'Argento per confidarsi con la figlia. L'idea di un dialogo appartato e segreto scaturisce dal verbo «chiama», che Calvino impiega per indicare come ella comunichi con la figlia in disparte.

Anche il verbo utilizzato dallo scrittore per dare voce alle sorelle finite tra le fiamme dell'Inferno, illustra il loro dolore e la loro disperazione. Le due infatti non parlano ma gridano:

«Appena aperto, ecco le vien contro una vampa di fuoco, e vede tanta gente che bruciava, e, in mezzo a tutti, sua sorella la maggiore, e poi sua sorella la seconda. - Lucia! Lucia! – gridarono, - toglici di qui! salvaci!»<sup>123</sup>.

Il verbo «dire» è usato da Lucia per raccomandarsi con la sorella, già chiusa nel sacco:

«Appena il Diavolo fu uscito, Lucia aperse la porta dell'Inferno, tirò fuori sua sorella maggiore e la chiuse in un sacco. – Stattene lì tranquilla, Carlotta, - le disse. – Adesso il Diavolo in persona ti riporterà a casa. Ma, se senti che fa tanto di posare il sacco, bisogna che tu dica: “Ti vedo! Ti vedo!”»<sup>124</sup>.

Diversamente, nel periodo successivo lo scrittore puntualizza il tono di voce usato da Carlotta attraverso il verbo «gridare»:

«- Ti vedo! Ti vedo! – gridò subito la sorella da dentro il sacco»<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ivi, p. 35.

<sup>124</sup> Ivi, p. 36.

<sup>125</sup> Ibidem.

L'uso di una terminologia precisa, dominante anche nelle battute dei personaggi, è determinato dalla necessità di chiarire gli elementi funzionali all'intreccio e di variare la narrazione, pensata in qualità di testo scritto, una rielaborazione destinata alla lettura, interessata da canoni lontani da quelli dei racconti derivati dalla trasmissione orale. Le figure retoriche e le ripetizioni sono alcuni degli espedienti utilizzati dall'autore per intensificare il ritmo della narrazione, rallentandola o accelerandola a seconda della suggestione da imprimere.

Nel rispetto della coerenza logica e della musicalità del testo, Calvino crea talvolta simmetria e corrispondenza fra le parti dell'intreccio; ad esempio ripetendo la proibizione di Naso d'Argento e la violazione a questa, mai disillusa. L'autore non procede come Carraroli, inserendo il divieto sinteticamente,

«il diavolo le diede tutte le chiavi, fra cui una pure con cui le proibì di aprire una camera che si trovava in fondo al palazzo»<sup>126</sup>,

si sofferma piuttosto sulle parole di Naso d'Argento, imprimendo vivacità e realismo al personaggio attraverso l'espedito del discorso diretto:

«Giunti alla porta dell'ultima stanza, Naso d'Argento le diede le chiavi ma le disse: - Questa porta non la devi aprire per nessuna ragione, se non guai! Di tutto il resto, sei padrona; ma di questa stanza no!»<sup>127</sup>.

Benché Calvino non faccia dialogare tutte e tre le sorelle, gli eventi sembrano reiterarsi analogamente in ogni occasione: la corrispondenza e l'equilibrio, che controllano il testo a livello contenutistico, sono presenti anche a livello stilistico. La simmetria tra le parti può essere funzionale alla comprensione del testo. In *Il naso d'argento* Calvino ripete per tre volte la sequenza dell'arrivo a palazzo, della visita alle stanze e della consegna delle chiavi, modificandole parzialmente ogni volta, cambiando prospettiva, aggiungendo o alterando i dettagli. I particolari distintivi delle singole riprese rivelano alcuni tratti caratteriali dei personaggi, ad esempio quando l'autore inquadra le azioni delle protagoniste al momento del divieto: la prima sorella «pensò:

---

<sup>126</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 73.

<sup>127</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 34.

“Qui c’è qualcosa sotto!” e si ripromise d’aprire quella porta appena Naso d’Argento l’avesse lasciata sola»<sup>128</sup>; la seconda «Figuratevi, - disse la ragazza, – perché dovrei aprirla? Che me n’importa dei fatti vostri?»<sup>129</sup>; della terza sorella non è rivelata l’opinione, perché la scena è descritta in maniera sommaria, come cornice al resto degli avvenimenti.

Nella scena in cui le giovani schiudono la porta proibita e smascherano l’identità diabolica di Naso d’Argento, la reazione è sempre diversa. Nel caso di Carlotta, la sorella maggiore:

«L’indomani mattina, Naso d’Argento uscì per i suoi affari, e la ragazza, rimasta sola in casa con tutte le chiavi, corse subito ad aprire la porta proibita. Appena schiuse la porta, uscirono fuori fiamme e fumo: e in mezzo al fuoco e al fumo c’era pieno d’anime dannate che bruciavano. Capi allora che Naso d’Argento era il Diavolo e che quella stanza era l’Inferno. Diede un grido, chiuse subito la porta, scappò quanto più lontano poteva da quella stanza infernale, ma una lingua di fuoco le aveva bruciacchiato la rosa che portava tra i capelli»<sup>130</sup>.

Riguardo alla seconda sorella:

«La mattina dopo, appena Naso d’Argento fu uscito, la prima cosa che fece la ragazza fu d’andare ad aprire la porta proibita. Fumo, fiamme, urla di dannati, e in mezzo al fuoco riconobbe sua sorella. – Sorella mia, - le gridò, - liberami tu da quest’Inferno! – Ma la ragazza si sentiva svenire; chiuse la porta in fretta e scappò, ma non sapeva dove nascondersi perché ormai era sicura che naso d’Argento era il Diavolo e lei era in mano sua senza scampo»<sup>131</sup>.

Lucia la sorella minore:

«Quando fu pettinata, visto che era sola in casa, pensò: “Adesso andiamo un po’ a vedere quella porta misteriosa”.

---

<sup>128</sup> Ibidem.

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> Ivi, pp. 34-35.

Appena aperto, ecco le vien contro una vampa di fuoco, e vede tanta gente che bruciava, e, in mezzo a tutti, sua sorella la maggiore, e poi sua sorella la seconda. – Lucia! Lucia! – gridarono, - toglici di qui! salvaci!

Lucia per prima cosa richiuse la porta per bene; poi pensò come poteva salvare le sorelle.

Quando tornò il Diavolo, Lucia s'era rimessa tra i capelli il suo gelsomino, e faceva finta di niente»<sup>132</sup>.

Il sentimento di paura delle sorelle maggiori contrasta con la tranquillità che domina i modi controllati di Lucia: anch'ella è consapevole di correre un grave pericolo, ma appare certa della riuscita del suo piano di fuga. Lo scrittore si sofferma sul lasso di tempo tra il risveglio della protagonista e la sua disubbidienza, descrivendolo minuziosamente e suggerendo i pensieri dell'eroina al lettore assorbito nel racconto.

I discorsi diretti, frequenti in Calvino, sono talvolta estrapolati dalle fonti, come dimostrano le prime frasi della fiaba, nelle quali egli sviluppa e vivacizza il dialogo tra la madre e la figlia già annotato da Carraroli, che riportava soltanto l'affermazione della seconda:

«un giorno disse alla madre: “Dovessi pur andare a servire il diavolo, voglio andar via di casa”. Non passarono molti giorni che un uomo dal naso d'argento si presentò alla madre di questa ragazza»<sup>133</sup>.

Nelle *Fiabe italiane* la madre risponde mettendola in guardia, allarmando oltre a lei anche il lettore, che attende avvenga ciò che l'ammonizione preannuncia:

«Un giorno la figlia maggiore disse alla madre: - Dovessi andare a servire il Diavolo, voglio andarmene via di casa. – Non dire così, figlia mia, - fece la madre. – Non sai cosa ti può succedere.

Non passarono molti giorni e a casa loro si presentò un signore vestito di nero, tutto compito, e col naso d'argento»<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 35.

<sup>133</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 73.

<sup>134</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 33.

La sintassi semplificata accelera il ritmo della narrazione ed il discorso diretto, alternandosi alle azioni, le porta in primo piano.

La sequenza in cui il Diavolo ritorna dalla lavandaia per prendere la seconda sorella è un esempio di come Calvino, oltre ad aggiungere alcuni dettagli funzionali al racconto, sviluppi i discorsi diretti.

«Vostra figlia si trova tanto bene da me, ma il lavoro è molto e ha bisogno d'aiuto. Ci mandereste anche la seconda vostra figlia?»<sup>135</sup>.

L'aggiunta di questa richiesta, necessaria a giustificare l'altrimenti inspiegabile ritorno di Naso d'Argento, è assente nella fiaba fonte, laddove le fanciulle si recano a palazzo senza null'altra motivazione che una perentoria affermazione di Naso d'Argento: «Sono venuto a prendere le altre ragazze»<sup>136</sup>.

Nella fiaba di Carraroli non è narrata la trasgressione della terza fanciulla, che sembra non accadere tanto è rapido il passaggio tra una scena e l'altra in quel tratto del racconto:

«la terza, più furba, seppe tenersi e di lì a qualche giorno disse al diavolo: “Io voglio mandare denari alla mia mamma, e tu vattene a spasso e quando io abbia empita questa cassa tu verrai a prenderla, ma bada bene a non deporla mai, perché io ti vedrò sempre”»<sup>137</sup>.

La mancanza di una logica causale a concatenare i fatti è una peculiarità delle fiabe tramandate oralmente, nelle quali sono spesso tralasciati alcuni passaggi: talora è il lettore a scioglierli con la sua fantasia, in altri casi rimangono delle sequenze oscure.

Calvino illustra i tre episodi, corrispondenti alle tre sorelle, creando un ritmo speculare, rotto soltanto dal diverso fiore fra i capelli delle giovani e dall'astuzia di Lucia che, diversamente dalle altre, ripone il gelsomino in un bicchiere prima di aprire la porta proibita.

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 34.

<sup>136</sup> Dario Carraroli, *Il diavolo dal naso d'argento*, cit., p. 73.

<sup>137</sup> Ibidem.

Ricorrendo al discorso diretto, egli assegna un nome proprio alla sorella maggiore, che acquista così una propria fisionomia, al pari della minore, proprio nell'istante in cui diviene protagonista attiva della fuga:

«Appena il Diavolo fu uscito, Lucia aperse la porta dell'Inferno, tirò fuori sua sorella maggiore e la chiuse in un sacco. – Stattene lì tranquilla, Carlotta, - le disse. – Adesso il Diavolo in persona ti riporterà a casa»<sup>138</sup>.

Attraverso le descrizioni e i dialoghi è possibile percepire l'atteggiamento ironico di Calvino rispetto ai contenuti delle fiabe. L'accento canzonatorio e sottile, che egli inserisce nei suoi racconti, rappresenta spesso un momento di uscita dallo straordinario universo fiabesco. Aderendo al codice della scrittura, rimanendone all'interno, egli sfrutta l'ironia per rivolgersi al pubblico, ne cerca la complicità, ammiccando quasi ad esso.

---

<sup>138</sup> Italo Calvino, *Il naso d'argento*, cit., p. 36.



## Capitolo VI

### Pelle d'Asino

#### 1. *Pelle d'asino* secondo Charles Perrault

La fiaba di *Peau d'asne*, contenuta nei *Contes de ma mère l'Oye* di Charles Perrault, è la più conosciuta tra le molte versioni e varianti circoscrivibili al «tipo», individuato dalla scuola finnica, della fanciulla che si traveste per sfuggire all'ira e al desiderio lascivo del padre. Rivelando la sua vera identità solo al lettore, ella vive come semplice contadinella o allevatrice di animali, indossando occasionalmente straordinari abiti magici nella sua oscura e povera capanna, fino a quando, scoperta da un principe, convola a nozze.

Nella versione francese, carica di particolari, i fatti si succedono a ritmo serrato. Il racconto inizia con la descrizione di una situazione idilliaca, in cui la pace e la felicità vengono spezzate dalla morte improvvisa della bellissima regina. Il Re, suo sposo, le promette di risposarsi, se mai ciò fosse accaduto, soltanto con una donna più bella e virtuosa di lei<sup>1</sup>. Con il passare del tempo, non trovando alcuna principessa neppure paragonabile per grazia e bellezza alla defunta regina, il sovrano decide di ripiegare sulla giovane figlia.

Costretta ad esaudire la dissennata volontà del padre, la fanciulla chiede aiuto alla sua fata madrina, la fata Lilla<sup>2</sup>. Ella le suggerisce di domandare al Re, a dimostrazione del suo amore, un abito irrealizzabile del colore dell'aria, in cambio del quale avrebbe ceduto la sua mano. Il Re, contrariamente alle aspettative della principessa e della fata, certe dell'infattibilità del dono, riesce a far cucire il vestito. La figlia, disperata, avanza allora la pretesa di un abito del colore della Luna ma, ancora una volta, il desiderio viene soddisfatto.

Alla realizzazione del terzo vestito, del colore del sole, la fanciulla ormai priva di speranze, ricorre ad un ultimo tentativo, domandando, come prova d'affetto, la pelle dell'asino magico nascosto nelle cantine del palazzo, sulla cui lettiera ogni giorno si trovavano moltissime monete d'oro. Tanto forte era l'attaccamento del padre a questo animale, da rincuorare la principessa sul proprio destino: ella era sicura non avrebbe mai

---

<sup>1</sup> Charles Perrault, *Pelle d'Asino*, in Id., *I racconti di Mamma Oca*, cit., pp. 83-86.

<sup>2</sup> Ivi, p. 87.

acconsentito ad ucciderlo, cosicché la sua vita sarebbe stata salva; ma il sovrano, accecato dal desiderio per la figlia, sacrifica la povera bestia.

Seguendo i consigli della fata madrina, accorsa in suo aiuto, la fanciulla, nascosta sotto la pelle d'asino, con il volto impiasticciato, e l'aspetto sporco e misero, riesce a fuggire dal palazzo, accompagnata da uno scrigno contenente i tre meravigliosi abiti e le sue gioie. Dopo lungo errare, giunta alla fattoria di un lontano paese, viene assunta come guardiana di tacchini ed altri animali, e qui, con il soprannome di Pelle d'Asino, vive nascosta sotto le sembianze di una povera stracciona. Con dedizione e solerzia svolge le mansioni più umili, salvata dagli scherzi crudeli e dagli insulti dei compaesani, grazie alla benevolenza della padrona di casa.

Demoralizzata dalle nuove condizioni di vita, Pelle d'Asino decide di indossare in ogni occasione di festa, a turno, uno dei tre bellissimi abiti. Chiusa nella sua capanna, durante una di queste ricorrenze, è casualmente scorta dal principe del reame, recatosi per caso alla fattoria. Sopraffatto dalla sua bellezza ma privo del coraggio di presentarsi, egli se ne va. Tormentato al suo ricordo si ammala, ed i sovrani, inermi di fronte al morbo apparentemente incurabile del figlio, lo pregano assiduamente affinché ne riveli loro le cause o il modo per guarirlo. Sconsolato il principe domanda, come cura, un dolce preparato da Pelle d'Asino. Disposti a tutto pur di salvarlo, lo esaudiscono, ed incaricano un messo perché si rechi da questa guardiana di tacchini. La fanciulla, felice di poter fare qualcosa per il principe della cui bontà aveva sentito parlare, cucina il dolce ma, nell'impastarlo, le cade l'anellino d'oro.

Il principe impaziente, divorando la torta, quasi si soffoca con l'anello, alla cui vista si ammala nuovamente. Desideroso di incontrarne la tanto agognata proprietaria, egli indice un bando secondo il quale tutte le donne del regno, nobili o meno, avrebbero dovuto provare l'anello. L'ultima ad indossarlo è Pelle d'Asino, invitata a palazzo su esplicita richiesta del principe. Affatto presa in considerazione dai popolani, ella era divenuta il suo pensiero fisso, dal momento in cui, conoscendone la vera identità, timoroso di rivelarla ai genitori, non sapeva come fare per condurla a sé. L'anello calza alla perfezione il dito esile e candido della principessa che, tolta subitamente la sudicia pelle d'asino, si mostra nel suo splendore agli attoniti astanti.

La fiaba si conclude felicemente con il matrimonio dei due giovani e l'approvazione del padre di Pelle d'Asino che, ignaro di tutto, viene invitato alle nozze e, abbandonato

da tempo il desiderio incestuoso, riconoscendo la figlia, la abbraccia dimostrandole l'affetto rinato<sup>3</sup>.

## 2. Collegamenti alla fiaba di *Pelle d'asino*

La tradizione orale costruita attorno al «tipo» di *Pelle d'asino* è piuttosto vasta, come dimostrano le molte fonti dalle quali Calvino trasse spunto nella riscrittura di alcune novelle ad essa ispirate, e i numerosi collegamenti e rimandi a questa fiaba in Italia e all'estero. Le versioni italiane si uniscono al noto racconto francese trascritto da Charles Perrault nei *Contes de ma mère l'Oye*<sup>4</sup> e alle varianti della fiaba analizzate e riproposte dai fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, nella strenna *Kinder und Hausmärchen*. In quest'antologia sono tre le fiabe che, in particolare, rievocano, per diversi aspetti, il «tipo» di *Pelle d'asino*, corrispondenti alla numero 65, 101 e 179.

La prima, *Dognipelo*, racconta di una fanciulla perseguitata anch'ella dalla bramosia del padre, costretta a vivere mascherata sotto una pelliccia, fabbricata con le pelli di ogni animale del regno. La giovane dall'aspetto sudicio e misero, viene assunta per rassettare la cucina di un castello e, ad ogni festa, coglie l'occasione per indossare uno dei tre meravigliosi abiti chiesti in dono al padre. Con l'aiuto di tre oggetti nascosti nella zuppa destinata al re, e con l'espedito, adottato dal re stesso, dell'anello donato alla misteriosa fanciulla per riuscire a ritrovarla, la fiaba si conclude con un lieto fine<sup>5</sup>.

In *Pelle d'orso* la protagonista è sostituita da un giovane soldato, costretto dal Diavolo a non lavarsi, pettinarsi e pregare, per sette anni, pena la morte. Egli, ramingo sulla Terra, aiuta chiunque gli capiti di incontrare tra i quali un pover'uomo con tre figlie. La minore, più buona delle altre, per non venir meno alla ricompensa promessa dal padre allo strano avventore, si fida con lui. Trascorsi alcuni anni il giovane ritorna, sotto le sue vere sembianze e la ragazza lo riconosce grazie al gioiello che le dona: la metà di un anello di cui lei possiede l'altra parte<sup>6</sup>.

Nella fiaba *La guardiana d'ocche alla fonte* sono sviluppati sia il motivo della fanciulla travestita, sia quello dell'amore paragonato al sale<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Ivi, pp. 83-105.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 83-86.

<sup>5</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Dognipelo*, in Id., *Le fiabe del focolare*, cit., pp. 302-306.

<sup>6</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Pelle d'orso*, ivi, pp. 435-439.

<sup>7</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *La guardiana d'ocche alla fonte*, ivi, pp. 683-691.

Nelle rielaborazioni si affianca al tema della fuga dell'eroina a causa della bramosia incestuosa del padre, il motivo della cacciata della fanciulla ad opera del padre stesso. Eventi simili accadono anche nel *Re Lear* di Shakespeare<sup>8</sup>, come nelle versioni affini per tipologia alla novella italiana *Bene come il sale*<sup>9</sup>, riportata da Calvino nella raccolta delle *Fiabe*.

In questo racconto l'episodio della fuga, di fondamentale importanza per l'intera narrazione, scaturisce da un'incomprensione: il padre domanda alla tre figlie la misura alla quale corrisponde il loro amore per lui; mentre approva la risposta delle prime due, non comprende quella della terza, che paragona il suo affetto al valore incomparabile del sale, senza il quale le pietanze sono immangiabili. Trovando scortese l'affermazione della figlia minore, la caccia da palazzo.

Secondo l'indice di Aarne e Thompson le narrazioni incentrate su questi argomenti sono catalogabili nel tipo 923, l'amore paragonato al sale:

*«Love Like Salt. The youngest of three daughters says that she loves her father like salt. The sick father is driven forth, etc.»<sup>10</sup>.*

Il desiderio incestuoso del padre ed l'allontanamento dell'eroina sono individuabili anche nel tipo 706 della scuola finnica, ovvero la fanciulla senza mani:

*«The Maiden Without Hands. Becomes wife of the king. Is driven forth. Gets her hands back and is received again by husband.*

*I. The Mutilated Heroine. The heroine has her hands cut off (...) (a) because she will not marry her father (...), or (b) because her father has sold her to the devil (...), or (c) forbids her to pray, or (d) because her mother is jealous of her (...), or (e) because her sister-in-law (...) has slandered her to her brother»<sup>11</sup>.*

Se a partire dalla fuga si sviluppa l'intera vicenda, dal travestimento della fanciulla si dipana l'intreccio. Ella infatti si maschera, in alcuni casi entrando in una corteccia

---

<sup>8</sup> Italo Calvino, *Note*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 945.

<sup>9</sup> Italo Calvino, *Bene come il sale*, ivi, pp. 225-228.

<sup>10</sup> Antii Aarne, *The types of the folk-tale, a classification and bibliography*, cit., p. 139.

<sup>11</sup> Ivi, p. 111.

d'albero, in altri coprendosi di buccia di zucca o sughero, oppure ancora travestendosi con una pelle di vecchia, o addirittura trasformandosi in questa; talvolta ella indossa una pelle d'animale, d'asino nella fiaba di Perrault, ma anche di capretto, di cavallo e di orso.

Al tema del travestimento sono state attribuite molteplici interpretazioni che trovano radici nell'etnologia. La pelle d'animale impiegata per mascherarsi è stata ad esempio spiegata come reminescenza di antichi riti d'iniziazione celebrati per segnare il passaggio all'età adulta e alla completa maturità<sup>12</sup>. Secondo Carlo Ginzburg la pelle portata come travestimento ricorderebbe la pelle d'animale indossata dallo sciamano per entrare nel regno dei defunti<sup>13</sup>. In ciascuna di queste significazioni e nei nessi riscontrabili nelle più disparate lezioni, emergono riferimenti ai profondi cambiamenti che ciascun individuo affronta nel corso della propria esistenza, e al transito dalla vita alla morte. In un modo o nell'altro, sottolineando aspetti differenti della fiaba, le versioni tratte da essa alludono al ciclo vitale: sembra infatti che la fanciulla nascosta nella pelle, ogni qualvolta la tolga abbia l'occasione di affacciarsi ad una nuova esistenza, fino a quando, levata definitivamente, riesce ad entrare in un altro mondo, diverso dalla realtà fino ad allora conosciuta.

Anche i tre straordinari abiti, che nella versione di Perrault sono donati dal padre alla fanciulla, collegano la protagonista ad una magica dimensione e, allo stesso tempo, i loro colori «dell'aria»<sup>14</sup>, della «luna»<sup>15</sup>, e del «sole»<sup>16</sup>, richiamano la natura e gli elementi dell'atmosfera.

Lo snaturato ed incestuoso desiderio del padre, unito all'affermazione della propria autorità, è l'argomento più forte dell'intera narrazione. Il tema dell'abuso misogino trova radici nell'antico mito greco di Atalanta, affidato a due leggende, in parte dissimili, risalenti ad epoche diverse. Seppur le imprese narrate si somiglino ed in entrambe la giovane divenga una cacciatrice estremamente abile e senza uguali nella corsa, le due tradizioni attribuiscono ad Atalanta differenti natali. Secondo il mito arcadico il padre Iaso, deluso dalla nascita di una bambina anziché di un erede maschio, decide di sacrificarla ma un'orsa, mandata da Artemide, la salva. La disumanità del

---

<sup>12</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 214-217.

<sup>13</sup> Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 224-231.

<sup>14</sup> Charles Perrault, *Pelle d'Asino*, cit., p. 88.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

padre si ripropone, in forme diverse, quando l'eroina, cresciuta tra i pastori e conservata la verginità, affronta l'aggressione di due centauri che tentano di violentarla. Ella riesce a sfuggire e ad ucciderli, ma la prepotenza e la brutalità maschile non si ferma a questi primi esempi e la giovane subisce un altro sopruso, nuovamente ad opera del padre, che la richiama a palazzo, dove le impone di prendere marito. Fedele ad Artemide e consapevole di andare incontro alla morte se si fosse sposata, come predetto da un oracolo, Atalanta chiede di poter scegliere il pretendente in base alla sua velocità nella corsa, nella speranza di potersi liberare della terribile incombenza impostale, poiché non poteva essere superata in questa disciplina.

Allo stesso modo di Pelle d'Asino, che chiede in dono al padre la pelle dell'animale a lui più caro, ovvero l'asino fabbricatore di monete d'oro, certa che non sarebbe mai riuscito ad ucciderlo, Atalanta è sicura della riuscita del suo piano, ed anch'ella, come la protagonista di Perrault, fallisce nel tentativo. Nel suo caso un giovane, aiutato da Afrodite, la distrae durante la corsa facendo cadere tre mele d'oro donategli dalla dea. Melanione o Ippomene, a seconda della versione, si dimentica però di ringraziare Afrodite, che lo punisce assieme ad Atalanta divenuta sua sposa, trasformando entrambi in due leoni<sup>17</sup>.

Autoritarismo ed imposizioni ingiuste sono molto spesso materia di novelle, storie e leggende. Pur attraversando le diverse epoche storiche, questi restano argomenti sempre attuali e sono occasione di riflessioni talvolta occultate dietro la maschera delle fiabe. Il riferimento alla realtà è presente nel mito di Atalanta che si rifà ad un'antica usanza greca secondo la quale le fanciulle, appartenenti alla classe militare ed aristocratica, allorché non fossero riuscite a concludere matrimoni strategici, erano destinate a sposare zii, cugini e nipoti<sup>18</sup>. La critica a simili legami incestuosi, viva in questa leggenda, si manifesta nuovamente nella fiaba di *Pelle d'asino*, che condivide con il mito greco sia il tema della podestà paterna, sia la lotta per il riconoscimento della propria libertà. Affrontando molte prove e vicissitudini entrambe le eroine raggiungono, nel corso della storia, una personale maturità ed autonomia e, acquistando maggiore consapevolezza della propria individualità, decidono di contrastare la decisione del padre.

---

<sup>17</sup> Luisa Biondetti, *Dizionario di mitologia classica. Dèi, eroi, feste*, Baldini e Castoldi, 1999, pp. 73-75.

<sup>18</sup> Jean Pierre Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, Trad. it. Letizia Berrini Pajetta e Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi, 1981, pp. 50-75.

## 2. 1. Fiabe e fonti di Calvino legate al «tipo» ed ai motivi di Pelle d'asino

Alla diffusione orale delle fiabe costruite attorno agli argomenti di *Pelle d'asino* corrispose una notevole fortuna letteraria. *Le piacevoli notti di Straparola* ne contengono una prima variante, riscontrabile nella quarta fiaba della prima giornata, nella quale

«Tebaldo, Principe di Salerno, vuole Doralice, unica sua figliola, per moglie; la quale, perseguitata dal padre, capita in Inghilterra, e Genese la piglia per moglie, e con lei ha due figliuoli, che da Tebaldo furono uccisi: di che Genese Re si vendicò»<sup>19</sup>.

Il motivo della bramosia del padre, centrale in questa storia, è ripreso anche nel racconto *L'orza* contenuto nel *Pentamerone* di Basile, come «trattenemiento sesto de la jornada seconna»<sup>20</sup>. L'autore ne riassume l'intreccio:

«Lo re de Roccaspra vo pigliare la figlia pe moglie; chella, pe astuzia de na vecchia, se cagna nforma d'orza, e fuje a le serve; e, venendo mmano de no prencepe, la vede nell'aspetto proprio drinto no giardino, dove se faceva la testa, e se ne naraora; dapò varie succiesse, scopeta pe femmena, le diventa moglie»<sup>21</sup>.

Tali collegamenti, sottolineati da Calvino nella nota alla fiaba *Maria di Legno*<sup>22</sup>, testimoniano come, almeno a partire dal XVI secolo, questo intreccio ebbe modo di diffondersi, trasportato dalla voce di cantastorie e popolane, cogliendo le peculiari tradizioni, gli usi e i costumi delle zone attraversate e di ciascuna epoca, fino ad arrivare alla versione di Perrault e ad altre novelle, anche italiane, meno conosciute.

Nelle note alle *Fiabe italiane* Calvino traccia una linea di connessione fra tre racconti in particolare, che sviluppano alcuni tipi e motivi contenuti nella fiaba francese e nelle

---

<sup>19</sup> Giovanni Francesco Straparola, *Le piacevoli notti di M. Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio, nelle quali si contengono le favole con i loro nimmi da dieci donne e duo giovani raccontate. Cosa dilettevole*, (Vol. I), a cura di Giuseppe Rua, Bologna, Romagnoli - Dall'Acqua, 1899, p. 44.

<sup>20</sup> Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone) di Giambattista Basile*, cit., p. 220.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Italo Calvino, *Note*, cit., p. 966.

più antiche versioni: *Bene come il sale*, fiaba numero 54 della raccolta, *Pelle di vecchia*, la numero 70, e la già citata *Maria di Legno*, corrispondente alla 103.

La novella *Bene come il sale* è quella per la quale Calvino trova i maggiori riscontri, correlandone l'intreccio a numerosi altri racconti diffusi in Italia e olttralpe:

«da CORON. 3, *La fola dèl candlir*, Bologna.

L'inizio di questa fiaba è una «prova d'amore» richiesta da un Re alle tre figlie, tal quale all'inizio del *Re Lear*. Ma qui si fermano le affinità col capolavoro shakespeariano. Per il resto, il disegno generale della fiaba s'apparenta a quello del tipo *Peau d'asne* di PERRAULT, in cui la fuga della figlia avviene per sfuggire a una snaturata passione del padre. Ho scelto, tra le molte altre, questa svelta e elegante versione bolognese, nella quale la risposta della ragazza *ch'l'ai purtava l'amôur dèl sal* ha una particolare logica, perché – come annota PITRÈ - «nel dialetto bolognese *amôur* vale non solo *amore* ma anche *sapore*». L'inizio, coi tre toni di diversi colori, l'ho preso da una *Cenerentola* di Parma, raccolta da CATERINA PIGORINI-BERI («Arch.», II,44).

SHAKESPEARE trasse la vicenda di Lear e Cordelia dall'*Historia Regum Britanniae* di GEOFFREY OF MONMOUTH (1135), ma leggende simili si trovano, con diversi nomi di protagonisti, in altre cronache inglesi medievali. (Una ricca rassegna sull'argomento è il volume di GIUSEPPE COCCHIARA, *La leggenda di Re Lear*, Fratelli Bocca, Torino 1932). Per i riscontri italiani di tutto il tipo, cfr. nota alla nostra 103, *Maria di legno*.

L'inizio con la «risposta del sale» si trova in Lombardia (TIRAB., *La storia del castèl d'or*), Venezia (BERN. 14), in toscana (NER. 13, MARZ. 61, PITRÈ T. II 6), Abruzzo (FINAM. 26), Puglia (ZAG. 4), Lucania (LAR. 10), Sicilia (PITRÈ 10), Corsica (piuttosto diversa, ORT. 9). Solo nella PITRÈ T. II 6, la ragazza si nasconde in un oggetto (una ciabatta d'oro); in tutte le altre fino all'Abruzzo, si camuffa con una pelle di vecchia (cfr. la nostra 70, *Pelle di vecchia*); nelle versioni meridionali invece, la ragazza cacciata finisce in casa d'un uomo selvatico (cfr. la nostra 111, *Il Re selvatico*). Le sortite notturne del candeliere della ragazza nascosta sono simili a quelle d'una fiaba umbra curiosa ma rudimentale: *La camerina di cristallo* (MOR. 1)»<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 945.



La fiaba coincidente con la numero 70, *Pelle di vecchia*, narra di un inconsueto travestimento e restituisce il tema dell'affetto paragonato al sale, essenziale nella novella *Bene come il sale*:

«da NER. 13, *Occhi – Marci*, Montale Pistoiese, raccontata dalla Luisa vedova Ginanni.

L'immagine della bella ragazza che esce dalla pelle di vecchia (già ben giocata nella 179 dei GRIMM) rende suggestiva questa che è una delle tante varianti del tipo *Bene come il sale*, come la nostra 54. La versione montalese aveva appunto inizio uguale a quella, e per variare ho seguito qui l'inizio d'una versione abruzzese (FINAM. 26, *Lu scartòzze de sale*, Casoli).

Vedi per i riscontri le note alle nostre 54 e 103. Anche nella senese *Isabelluccia* (GRADI p. 141) tra i tanti motivi c'è quello della pelle di vecchia»<sup>24</sup>.

Nel racconto *Maria di legno* è centrale il motivo del desiderio incestuoso del padre, rimarcato da Calvino nella nota al testo:

«da ZAN. 24, *Maria de légno*, Roma: e da altre versioni.

È una delle fiabe più diffuse in tutta Italia; e la mia stesura s'ispira liberamente a più versioni per costituire un testo il più completo che sia possibile. Già nel Cinquecento la fiaba del padre che vuol sposare la figlia e della fuga di lei travestita fu raccontata da STRAPAROLA (I, 4: Doralice figlia di Tebaldo Re di Salerno fugge in un armadio, sposa un re, il parto le viene scambiato, ecc ...); nel Seicento la troviamo nell'*Orza* di BASILE (II, 6: la figlia del Re di Rocc'Aspra si salva trasformandosi per fatagione in orsa, ecc ...) e nella *Peau d'asne* di PERRAULT, che più s'avvicina alle versioni popolari (cfr. anche GRIMM 65).

Le altre versioni popolari italiane da me viste sono state raccolte in Lombardia (IMBR. p. 484, VISEN. 38, TIRAB. 12), Veneto (CORAZ. p. 484), Toscana (NER. 11, PITRÈ T. II 11, DEGUB. 3, MARZ. 14), Abruzzo, (FINAM. 3, DEN. 7), Campania (CORAZ. 6 p. 435), Calabria (DIFR. 7,

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 952.

LOMB. 20, 42), Sicilia (GONZ. 38, PITRÈ 43, 45), Sardegna (GUARNERIO, «Arch.», II, 21). Si ha pure notizia di versioni piemontesi e tirolesi. In alcune versioni, a somiglianza di *Peau d'asne*, la figlia si traveste con una pelle d'animale (d'asino, d'orso, di cavallo, di capretto) ma nella più grande parte il travestimento è costituito da un involucri di legno, non ben definito (talvolta da una buccia di zucca o da un vestito di sughero). A questa fiaba s'apparentano quelle in cui la ragazza fugge travestita perché ha detto al padre che gli vuole bene come il sale (cfr. le nostre 54 e 70), e per tutta la parte delle feste da ballo, è identica al notissimo tipo «Cenerentola» (cfr. la nostra 148)<sup>25</sup>.

Segnalando l'analogia tra questa novella e la fiaba di *Cenerentola* nelle scene riguardanti le «feste da ballo»<sup>26</sup>, l'autore evidenzia un legame analizzato già a fine Ottocento dalla studiosa inglese Marian Roalfe Cox, che nel volume *Cinderella* esaminava la suggestione esercitata da questa fiaba e l'influsso di alcuni dei suoi motivi principali su altri noti racconti:

*«The incidents characteristic of the story of " Cinderella" are interchangeable with a large proportion of the incidents of the "Catskin" and "Cap o' Rushes" stories. In arranging the variants belonging to the Cinderella type, I have, after conferring with the Council of the Folk-Lore Society, grouped them, as far as possible, under the three heads: A. — CINDERELLA, E. — CATSKIN, C. — CAP O' RUSHES, according to the characterising features of each.*

*The essential incidents of each group may be seen as follows :*

*A. — Cinderella. Ill-treated heroine. Recognition by means of shoe.*

*B. — Catskin. Unnatural father. Heroine flight.*

*C. — Cap d Rushes. King Lear judgment. Outcast heroine.*

*Those given under B. and C. may be regarded as the only differentiating incidents, the rest being common to all the stories. A large number of variants, while lacking the incidents which would determine their place under one of the above heads, contain such as are common to all three groups. These stories constitute group D. — INDETERMINATE, which is subdivided to show which*

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 966.

<sup>26</sup> Ibidem.

*stories approximate most to the Cinderella type (Da.), and which to the Catskin type (Db.), the remainder not being referable to any distinct type.*

*Group E. consists of examples of HERO-TALES containing incidents common to the Cinderella variants»<sup>27</sup>.*

Da questi studi è possibile desumere come lo schema narrativo di *Pelle d'asino* si accosti, soprattutto nelle sequenze finali, alla fiaba di *Cenerentola*, condividendone sia le scene del ballo e della fuga, sia gli attimi corrispondenti al ritrovamento, da parte del principe, della bella, amata e sconosciuta.

Anche l'indice della scuola finnica mette in relazione i due racconti, unendoli entrambi nel tipo 510, *Cinderella and Cap o' Rushes*, all'interno del quale è possibile riconoscere i sottoinsiemi 510A, *Cinderella*, conforme all'intreccio della stessa *Cenerentola*, e 510B, ovvero *The Dress of Gold, of Silver, and of Stars*, incentrato sulla bramosia del padre, accecato dal desiderio di sposare la figlia:

*«Present of the father who wants to marry his own daughter. The maiden as servant of the prince, who throws various objects at her. The threefold visit to the church and the forgotten shoe. Marriage»<sup>28</sup>.*

A questi tipi si collegano svariati motivi che, diversamente combinati, producono risultati unici, affidati alle continue modifiche della trasmissione orale. Alcuni esempi di motivi sono la protagonista incantata riconosciuta al termine della storia, la trasformazione in animale o tramite un oggetto magico, il tiranno persecutore divenuto indulgente, il padre immorale, il riconoscimento grazie ad un indizio, l'anello impastato di pane nel caso di *Pelle d'Asino*, la scarpetta per *Cenerentola*. Analogamente alla fiaba di *Cenerentola*, anche in quella di *Pelle d'asino*, viene indetto un bando per ritrovare la legittima proprietaria dell'oggetto perduto; in entrambi i casi l'identità è rivelata solo dopo che le eroine hanno provato il sintomatico oggetto, che calza loro perfettamente e,

---

<sup>27</sup> Marian Roalfe Cox, *Cinderella. Three hundred and forty five variants, of Cinderella, Catskin, and Cap O' Rushes, abstracted and tabulated, with a discussion of mediæval analogues, and notes, by Marian Roalfe Cox. With an introduction by Andrew Lang, M. A.*, London, Published for the Folk-Lore Society by David Nutt, London, 1893, p. XXV.

<sup>28</sup> Antii Aarne, *The types of the folk-tale, a classification and bibliography*, cit., pp. 81-82.

date le sue minute dimensioni o la sua magica e straordinaria natura, dimostra le loro nobili origini<sup>29</sup>.

Il racconto di *Pelle d'asino* trova affinità anche con *La bella addormentata nel bosco* nel percorso lungo e faticoso, costellato di molteplici peripezie e prove, che il principe deve superare per raggiungere la sua amata e liberarla<sup>30</sup>.

Carlo Ginzburg, allo stesso modo del lavoro d'analisi e di comparazione compiuto dalla Cox, individua alcune affinità tra:

«l'intreccio di *Cenerentola* e quello di *Pelle d'asino*. Tutte e due le protagoniste sono costrette a dedicarsi a lavori umili e faticosi: la prima perché maltrattata dalla matrigna; la seconda perché troppo amata dal padre, che importunandola con le proprie richieste di matrimonio la costringe a fuggire di casa travestita da animale. L'affinità della situazione iniziale delle due fiabe può diventare parziale sovrapposizione: in una versione russa di *Pelle d'asino* l'eroina si spoglia dell'involucro animalesco che la avvolge (in questo caso, una pelle di maiale), va alla reggia del principe dove dimentica la scarpetta, eccetera. Ma la situazione iniziale di *Pelle d'asino* riproduce, in forma rovesciata, quella di Edipo: anziché un figlio che inavvertitamente sposa la madre, un padre che cerca deliberatamente di sposare la figlia. Quest'ultimo tema ritorna, in forma attenuata, in un altro intreccio, connesso morfologicamente sia a *Pelle d'asino* sia a *Cenerentola*: il padre impone alle figlie una gara per sapere chi di loro lo ama di più (è il nucleo fiabesco di *Re Lear*)»<sup>31</sup>.

La competizione promossa dal padre per valutare l'amore delle figlie nei suoi confronti è il pretesto dal quale iniziano le molte novelle, appartenenti al sostrato folklorico italiano, incentrate sul tipo dell'amore paragonato al sale, variamente analizzate, in alcuni casi riscritte, o impiegate quali fonti di spunto, da Calvino. Nella grande maggioranza dei casi la rivalità si instaura tra tre sorelle: in alcune le maggiori avversano la minore, in altre non si ostacolano l'una con l'altra ed è la risposta stessa della terza figlia a far infuriare, senza intermediari, il padre che ne fraintende il

---

<sup>29</sup> Charles Perrault, *Cenerentola*, in Id., *I racconti di Mamma Oca*, cit., pp. 59-68.

<sup>30</sup> Charles Perrault, *La bella addormentata nel bosco*, ivi, pp. 45-58.

<sup>31</sup> Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, cit., p. 230.

significato. Nella novella *Pelle di vecchia*, ad esempio, il sale non è un termine di riferimento per misurare l'affetto, ma il dono richiesto dalla figlia minore al padre in partenza per una fiera. Le due sorelle maggiori, invidiose, ne spiegano il presunto significato al padre, travisandolo volontariamente:

«C'era un Re con tre figlie femmine. Andò alla fiera e prima di partire domandò alle figlie che regalo volevano. Una disse un fazzolettone, l'altra un paio di stivaletti, la terza disse un cartoccio di sale. Le prime due sorelle che non potevano vedere la più piccina, dissero al padre: - Lo sapete perché v'ha chiesto il sale, quella birbante? Perché vuol salarvi le cuoia.

- Ah, sì! - disse il padre. - A me vuol salare le cuoia? E io la caccio di casa, - e così fece»<sup>32</sup>.

Il motivo del regalo richiesto al padre in viaggio è presente anche in altre fiabe come nella celebre *La bella e la bestia*, così come è raccontata nella versione dell'aristocratica francese Jeanne Marie Leprince de Beaumont, contenuta nei *Contes de ma mère l'Oye* di Charles Perrault. In essa le due figlie maggiori di un ricco mercante, in partenza per un viaggio, richiedono al padre numerosi doni, diversamente dalla sorella minore che domanda in regalo soltanto una rosa.

«C'era una volta un mercante che era ricco sfondato. Aveva sei figliuoli, tre maschi e tre femmine (...) Le sue figlie erano bellissime, la minore soprattutto era una meraviglia, e da piccola la chiamavano la bella bambina, e di qui le rimase il soprannome di Bella, che fu poi la cagione di gran gelosia per le sorelle. (...) Era corso un anno dacché questa famiglia viveva lontana dalla città, quando il mercante ebbe una lettera nella quale gli si diceva che un bastimento, carico di mercanzie, di sua proprietà, era arrivato felicemente! Ci scattò poco che questa notizia non facesse dar la balta al cervello alle due ragazze maggiori (...) e quando videro il padre sul punto di partire, lo pregarono che portasse loro dei vestiti, delle mantelline, dei cappellini, e altri gingilli di moda.

La Bella non gli chiese nulla (...)

“E tu non vuoi che ti compri nulla?” le disse suo padre.

---

<sup>32</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 327.

“Poiché siete tanto buono da pensare a me,” ella rispose, “fatemi il piacere di portarmi una rosa: che in questi posti non ci fanno”»<sup>33</sup>.

Il furto del fiore è il pretesto dal quale si dipana l'intreccio, poiché la condanna per averlo colto consiste nel sacrificare una delle figlie alla Bestia.

«Passando sotto un pergolato di rose si ricordò che la Bella gliene aveva chiesta una, e staccò un tralcio dove ce n'erano parecchie bell'e sbocciate.

In quel punto stesso sentì un gran rumore e vide venirsi incontro una bestia così spaventosa, che ci corse poco non cascasse svenuto:

“Voi siete molto ingrato,” disse la Bestia (...) “vi ho salvata la vita accogliendovi nel mio castello, e in ricambio voi mi rubate le mie rose, che è per l'appunto la cosa che io amo soprattutto in questo mondo. Per riparare al mal fatto non vi resta altro che morire (...) Mi avete detto che avete tre figliuole: ebbene, io potrò perdonarvi a patto che una di codeste figliuole venga a morire volontariamente nel posto vostro (...)”<sup>34</sup>.

Offrendosi volontariamente alla mercé della Bestia, in contrasto con le maldicenze delle sorelle maggiori, Bella ha l'occasione di dimostrare il suo amore per il padre.

«“Ecco le conseguenze,” esse dicevano, “dell'orgoglio di questa monella: perché anche lei non fece come noi e non chiese dei vestiti? Nient'affatto! La signorina voleva distinguersi. E ora è lei la cagione della morte di suo padre, e non se ne fa né in qua né in là.”

“Sarebbe inutile,” disse Bella, “e perché dovrei piangere la morte di mio padre? Egli non morirà, una volta che il mostro si contenta di accettare in cambio una delle sue figlie; io voglio mettermi in balia del suo furore: e sono molto felice, perché così potrò avere la contentezza di salvare il padre mio e di provargli il gran bene, che gli ho sempre voluto”»<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Jeanne Marie de Beaumont, *La bella e la bestia*, in Charles Perrault, *I racconti di mamma Oca*, cit., pp. 239-242.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 245-246.

<sup>35</sup> Ivi, p. 247.

In *Pelle di vecchia* la richiesta dell'inconsueto dono non si trasforma a favore dell'eroina ma giustifica il ripudio della figlia minore: «Ah, sì! – disse il padre. – A me vuol salare le cuoia? E io la caccio di casa, - e così fece»<sup>36</sup>.

### 3. Analisi e comparazione tra *Pelle di vecchia* ed alcune sue fonti

Le novelle *Maria di legno*, *Bene come il sale* e *Pelle di vecchia* sono accomunate dal fattore del travestimento adottato dall'eroina per fuggire dalla casa paterna e per trovare un'occupazione presso la fattoria di un reame lontano. Si tratta di un motivo ricorrente e di fondamentale importanza per lo svolgimento dell'intreccio anche nei testi fonte ai quali Calvino attinse durante la riscrittura delle tre fiabe.

Il racconto *Pelle di vecchia* in particolare è quello che fra i tre presenta le maggiori concordanze con la fiaba francese *Peau d'asne*. In entrambe il motivo del travestimento è essenziale; come sottolineano i due titoli incentrati su questo aspetto, piuttosto che su altri argomenti quali l'amore paragonato al sale, basilare in altri intrecci.

Prendendo in esame la fiaba *Pelle di vecchia*, nel confrontarla con le fonti, indicate da Calvino nelle note al testo, ho riscontrato alcune analogie che rimandano ai racconti popolari alla base delle novelle *Maria di legno* e *Bene come il sale*. Specialmente i testi fonte di quest'ultima presentano numerosi elementi ravvisabili sotto certi aspetti anche nella fiaba *Pelle di vecchia*, evidenziando come la tradizione orale di questo racconto, oltre a rielaborarne i motivi contenuti, sembri talvolta trarne ispirazione.

Come indicato in precedenza, nella note alle *Fiabe italiane*, attraverso alcune abbreviazioni, l'autore fornisce l'elenco completo delle novelle riadattate, o dalle quali ha ricavato spunti, spiegando successivamente le nomenclature nella sezione dedicata alle fonti bibliografiche, dove sono segnalati i volumi di riferimento.

Riguardo alla novella *Pelle di vecchia* Calvino si era raffrontato con i seguenti testi<sup>37</sup>:

- **NER. 13**, da *Sessanta novelle popolari montalesi* (circondario di Pistoia), raccolte da GHERARDO NERUCCI, Firenze 1880.

---

<sup>36</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 327.

<sup>37</sup> Italo Calvino, *Fonti bibliografiche*, ivi, pp. 1005-1010.

- **FINAM. 26**, da *Tradizioni popolari abruzzesi*, raccolte da GENNARO FINAMORE, vol. I, *Novelle*, parte prima, Lanciano 1182; parte seconda, Lanciano 1885.

- **GRADI p. 141**, da *Saggio di letture varie* per i giovani di TEMISTOCLE GRADI da Siena, Torno 1865.

Il racconto *Bene come il sale* ha invece le seguenti fonti<sup>38</sup>:

- **CORON. 3**, da *Novelle popolari bolognesi* raccolte da CAROLINA CORONEDI - BERTI, Bologna 1874.

- **TIRAB.**, *La storia del castèl d'or*, da Sei quadernetti manoscritti di fiabe in dialetto bergamasco raccolte da Antonio Tiraboschi. Biblioteca Civica, Bergamo. [Le fiabe degli ultimi quaderni non sono numerate; ne riporto i titoli].

- **BERN. 14**, da *Fiabe e novelle popolari veneziane*, raccolte da DOM. GIUSEPPE BERNONI, Venezia 1873.

- **NER. 13**, da *Sessanta novella popolari montalesi* (circondario di Pistoia), raccolte da GHERARDO NERUCCI, Firenze 1880.

- **MARZ. 61**, da Ms. 57 del Museo arti e trad. pop., Roma, 130 novelline senesi raccolte da CIRO MARZOCCHI, annotate a matita dal Comparetti, con varianti e indice. [In gran parte di Mucigliana, «fattoria presso Asciano, a 10 miglia da Siena»].

- **PITRÈ T. II 6**, da GIUSEPPE PITRÈ, *Novelline popolari toscane*, parte seconda, Roma, s.d. [«Opere complete di Giuseppe Pitrè», edizione nazionale, vol. XXX]. [Uso sigle differenti per i due volumi perché la numerazione delle fiabe non è progressiva].

- **FINAM. 26**, da *Tradizioni popolari abruzzesi*, raccolte da GENNARO FINAMORE, vol. I, *Novelle*, parte prima, Lanciano 1182; parte seconda, Lanciano 1885.

- **ZAG. 4**, da RICCARDO ZAGARIA, *Folklore andriese*, con monumenti del dialetto di Andria, Martina Franca 1913.

- **LAR. 10**, da L. LA ROCCA, *Pisticci e i suoi canti*, Putigliano (Bari) 1952.

PITRÈ 10, da *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, raccolti e illustrati da GIUSEPPE PITRÈ [4 voll.], Palermo 1875 [«Biblioteca delle tradizioni popolari

---

<sup>38</sup> Ibidem.



siciliane», voll. IV-VII]. [Le 300 narrazioni seguono un'unica numerazione progressiva nei 4 volumi. Con la sigla «PITRÈ alb.» segno le 7 fiabe in dialetto albanese di Piana de' Greci, riportate in appendice al IV volume].

- **ORT. 9**, da *Les contes populaires de l'île de Corse*, par J. B. FRÉDÉRIC ORTOLI, Paris 1883 [tome XVI de «Les literatures populaires de toutes les Nations»].

- **MOR. 1**, da Ms. 179 del Museo arti e trad. pop. , Roma [sotto altra catalogazione, con altre carte], 5 fiabe umbre, raccolta MORANDI.

Confrontando la novella *Pelle di vecchia* con i racconti catalogati da Calvino come testi originari e con alcune delle fonti del racconto *Bene come il sale*, è possibile ripercorre a ritroso, sebbene solo parzialmente, il lavoro compiuto dall'autore nella riscrittura della fiaba.

### 3. 1. L'intreccio

La fiaba *Pelle di vecchia* narrata da Calvino è anzitutto, secondo quanto riporta lo scrittore nelle note, ispirata alla novella *Occhi-Marci*, raccolta da Gherardo Nerucci nei dintorni di Pistoia e contenuta nel volume *Sessanta novelle popolari montalesi*.

La trama racconta di un re con tre figlie femmine, il quale, in partenza per una fiera, chiede loro quali regali desiderassero ricevere al suo ritorno. Mentre la prima domanda «un fazzolettone»<sup>39</sup>, e la seconda «un paio di stivaletti»<sup>40</sup>, la minore chiede in dono «un cartoccio di sale»<sup>41</sup>. Le sorelle maggiori, invidiose, le vociferano alle spalle insinuando che il sale le occorra per «salare le cuoia» al padre<sup>42</sup>.

Il re, credendo alle calunnie delle prime due figlie, caccia di casa la terza, assieme alla sua balia e con il solo sussidio di un sacchetto di monete d'oro.

Non riuscendo ad allontanare i molti giovani che importunano la bella fanciulla, la balia compra la pelle di un'anziana donna, pronta per la sepoltura e, fattala conciare, l'adopera come travestimento per la giovane. Girovaga, con la sua balia, la finta vecchina, dalle maniere vivaci e la voce squillante, cattura l'attenzione di chiunque le

---

<sup>39</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, ivi, p. 327.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem (corsivo mio).

incontri, e tra questi anche di un principe. Colpito e divertito dalla strana figura, questi decide d'ospitarla a palazzo e, divertendosi alle sue risposte, si reca spesso a trovarla.

Un giorno la regina, madre del principe, regala del lino da filare ad «Occhi - marci»<sup>43</sup>, come viene soprannominata la giovane travestita, a causa delle rughe che circondano il suo sguardo. Ella lo fila talmente bene, fabbricando diversi capi, da suscitare i sospetti del principe che decide di spiarla dal buco della serratura. Appena lasciata sola la fanciulla si spoglia della «buccia»<sup>44</sup> rivelando la sua vera natura; il principe, innamorato all'istante, sfonda la porta e si presenta. Occhi - marci le racconta le sue disavventure ed il principe, deciso a sposarla, si reca dai genitori a informarli del lieto evento.

Senza perdere un istante, sono allestite le nozze ed al matrimonio viene invitato anche il padre della sposa. Su ordine della principessa il pranzo del padre viene servito completamente senza sale, tranne per una portata. Il re, trovando tutto scipito, non mangia nulla fino all'arrivo dell'arrosto, unico piatto condito con il sale. Ed ecco che la principessa recatasi da lui, che dappprincipio non l'aveva riconosciuta, gli domanda perché non avesse mangiato nulla, tranne quel piatto. Egli risponde che «l'arrosto l'aveva trovato saporito e tutto il resto scipito»<sup>45</sup>, e la giovane replica osservando come sia importante il sale affinché il cibo abbia gusto. Solo allora il re riconosce la figlia, si scusa con lei rendendosi conto del suo errore e, tornato a casa, punisce le altre due figlie per la loro cattiveria<sup>46</sup>.

### **3. 2. Riprese e varianti rispetto alle fonti**

L'intreccio della novella montalese *Occhi - Marci* si differenzia da quella raccontata nella stenna calviniana per diversi aspetti, fra i quali il titolo, l'uso del discorso diretto e la cura dei dettagli, maggiori in questa piuttosto che nella più tarda riscrittura. A dimostrazione di come il testo fonte si dilunghi nelle fasi descrittive, ridotte da Calvino in funzione della sintesi e dell'uniformità del testo, si possono cogliere elementi che caratterizzano i personaggi anche nelle battute dei dialoghi.

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 328.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ivi, p. 329.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 327-329.

Nel titolo assegnato alla fiaba è possibile riscontrare la prima sostanziale differenza tra la fonte e la riscrittura di Calvino: egli fa risaltare il travestimento adottato dalla giovane, intitolando la novella *Pelle di vecchia*<sup>47</sup>; Nerucci invece aveva posto in evidenza il soprannome assegnato alla principessa, ovvero *Occhi - Marci*<sup>48</sup>. Nella versione abruzzese raccontata da Gennaro Finamore la novella assume il titolo di *Lu scartòzze de sale*<sup>49</sup>, a sottolineare il movente dal quale prende avvio l'intero racconto, ovvero il dono richiesto dalla figlia minore al padre.

Esempi provenienti dalla tradizione folklorica simili per tipo alla novella di Calvino *Bene come il sale*, si susseguono con titoli diversi, rifacendosi all'uno o all'altro aspetto dell'intreccio. Domenico Giuseppe Bernoni in *Come 'l bon sal*<sup>50</sup>, accentua, attraverso queste poche parole, l'importanza e la squisitezza del sale, buono al pari del vino e del pane secondo l'opinione della protagonista, che non esita un istante ad impiegarlo quale metro di paragone dell'affetto paterno.

Carolina Coronedi Berti, in *La fola dèl candlir*<sup>51</sup>, contenuta nella raccolta di *Novelle popolari bolognesi*, rimarca l'espedito del camuffamento della principessa, allo stesso modo di *La pelle d'agnello*<sup>52</sup>, novella raccontata da Ciro Marzocchi, proveniente dal sostrato folklorico dei dintorni di Siena. In una nota al testo di quest'ultima è riportato il titolo alternativo pensato dall'autore e annotato nel manoscritto originario, ovvero *Il sale*<sup>53</sup>: si tratta di un'incertezza che documenta l'alternanza, annoverata tra le fonti, circa la messa in rilievo di questo o di quell'aspetto rilevante ai fini dell'intreccio.

L'unico a portare in primo piano il nome della protagonista è Temistocle Gradi che, intitolando la novella *Isabelluccia*<sup>54</sup>, assegna all'eroina un nome proprio, assente sia in *Pelle di vecchia*, sia in *Occhi - Marci*, dove Nerucci, pur impiegando una certa dovizia di particolari, rende noto soltanto il nomignolo attribuito alla giovane travestita:

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 327.

<sup>48</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, in Id., *Sessanta novelle popolari montalesi*, cit., p. 106.

<sup>49</sup> Gennaro Finamore, *Lu scartòzze de sale*, in Id., *Tradizioni popolari abruzzesi*, cit., p. 130.

<sup>50</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *Come 'l bon sal*, in Id., *Fiabe e novelle popolari veneziane*, Venezia, Filippi Editore, 1873, p. 80.

<sup>51</sup> Carolina Coronedi Berti, *La fola dèl candlir*, in Id., *Novelle popolari bolognesi*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1874, p. 17.

<sup>52</sup> Ciro Marzocchi, *La pelle d'agnello*, in Id., *Novelle popolari senesi: raccolte da Ciro Marzocchi*, (Vol. I), a cura di Aurora Milillo, Bulzoni Editore, 1879, p. 228.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Temistocle Gradi, *Isabelluccia*, in Id., *Saggio di letture varie per i giovani*, cit., p. 141.

«La finta vecchia, dunque, la stava lì nel palazzo reale, che nun gli mancava nulla; e siccome pareva che ‘gli avessi gli occhi cisposi, e’ gli messano il soprannome d’ *Occhi - Marci*»<sup>55</sup>.

Dal titolo *Pelle di vecchia*, scelto da Calvino, trapela l’influenza del modello francese che, con *Peau d’asne* di Charles Perrault inaugura il «tipo» di fiaba fino ad ora analizzato.

Anche nelle formule di apertura e chiusura si riscontra una sostanziale diversità tra Calvino e le sue fonti. Dalla breve frase d’avvio «C’era un Re con tre figlie femmine»<sup>56</sup>, l’autore passa direttamente ad introdurre gli eventi che, avvicinandosi rapidamente, danno inizio alla narrazione vera e propria: «Andò alla fiera e prima di partire domandò alle figlie che regalo volevano»<sup>57</sup>.

La novella di Nerucci è invece caratterizzata da periodi più discorsivi, carichi di maggiori particolari. Alla formula iniziale: «A’ tempi antichi ci fu un re che aveva tre figliole»<sup>58</sup>, segue il dialogo tra il re e le figlie, nel quale, tramite la rapida successione di domande e risposte, l’autore inserisce il motivo dell’amore paragonato al sale:

«Un giorno le chiamò tutt’insieme e disse alla maggiore: - “Quanto mi vo’ tu bene?” - “Quant’al pane,”- quella gli arrispose. - “Allora i’ son contento,” - dice ‘l padre. Poi s’arrivolse alla mezzana: - “E te quanto mi vo’ Tu bene?” - “Babbo mio, quant’ al vino.” - Fa il padre: - “Anco di te i’ son contento, perché il vino mi garba e il paragone è giusto. E te piccina, dimmelo anco te, quanto mi vo’ tu bene?” - Dice la piccina: “Quant’al sale.” - “Oh! Birbona,” - sbergola il Re: “dunque, tu mi vo’ veder distrutto?” - E s’incattivì, chè alla figliola, per bone ragioni che lei gli portassi del su’ pensieri, nun ci fu verso di farlo persuaso e d’abbonirlo»<sup>59</sup>.

In *Pelle di vecchia* il padre non si adira per la risposta ricevuta direttamente dalla figlia, ma a causa delle malelingue delle figlie maggiori; il dialogo tra i quattro è

---

<sup>55</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 108.

<sup>56</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 327.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 106.

<sup>59</sup> Ibidem.

soltanto accennato e l'autore sostituisce il lungo discorso diretto della fonte con periodo molto più conciso.

Anche la fuga della fanciulla, descritta più accuratamente nella fonte montalese, è sostituita da brevi proposizioni concatenate:

«Cacciata di casa, con la sua balia, con un sacchetto di monete d'oro, la povera ragazza non sapeva dove andare. Tutti i giovani che incontrava le davano noia, e allora la balia ebbe un'idea»<sup>60</sup>.

Diversamente in *Occhi – Marci*:

«Quella poera ragazza, che gli aveva a mala pena quindici anni, fu ubbligata dalla cattive parole di su' padre a nuscire dalla stanza, e con le lagrime agli occhi andiede a trovare la su' balia e gli raccontò quel che gli era intravvenuto. Dice: - "Oh! Come farò io, me sciagurata, a girar sola per il mondo e maledatta da mi' padre?" - La balia la racconsolò, e poi gli disse: - "Nun vi sgomenatate. I' vierrò con voi. Pigliate un sacchetto di munete d'oro e si partirà assieme per indove ci mena la fortuna"»<sup>61</sup>.

Già nelle prime frasi Calvino elimina alcuni particolari: ad esempio non attribuisce alla balia la richiesta del sacchetto di monete d'oro; ed omette l'età della giovane, che resta vaga agli occhi del lettore, in conformità con l'indeterminatezza caratteristica delle fiabe.

Le divergenze dalla fonte sono presenti anche nella formula conclusiva adottata da Calvino:

«Disse la figlia: - Allora vedete quant'è cattivo il cibo senza sale? Ecco perché vostra figlia domandò il sale quando andaste alla fiera, e quelle perfide delle mie sorelle vi dissero che era per salarvi le cuoia...

Il padre allora riconobbe la figlia, l'abbracciò, le chiese perdono e castigò le sorelle invidiose»<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 327.

<sup>61</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., pp. 106-107.

<sup>62</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 329.

Lo scrittore, pur aderendo alla fonte montalese nel rappresentare la sposa mentre si rivolge direttamente al padre per spiegare l'importanza del sale, facendosi riconoscere come la figlia perduta, inserisce nel brevissimo periodo conclusivo il dettaglio della punizione spettante alle malvagie sorelle, elemento assente in *Occhi – Marci*, dove l'autore costruisce l'epilogo attorno al classico lieto fine ed espone i fatti tramite il discorso diretto:

«"Dunque lei al sale gli vole bene?" – addimandò la sposa. Dice lui: - "Sicuro, chè issenza sale i' nun so fare io." – "Oh! allora, signor padre," – seramò la sposa, - "perché mi mandò via di casa, quand'i' paragonai il bene ch'i' gli volevo al bene ch'i' voglio al sale?" – A queste parole 'mprovvisè il padre s'accorgette che era la su' figliola e disse forte: - "T' ha' ragione! I' feci male dimolto, e ti chieggo perdono, e ti benedisco con tutto il core." –

Accosì, fatte le paci e tornati tutti d'accordo, si feciano grandi allegrie, chè di simili nun se n'eran ma' viste, e poi ognuno ritornò a casa sua lassando gli sposi a godersela libberamente»<sup>63</sup>.

Il motivo delle sorelle invidiose e della perfida matrigna, in parte presente in *Occhi – Marci* e *Pelle di vecchia*, ricorre anche in altre varianti della fiaba e trova un antecedente in *Cenerentola*. Nella fiaba dei *Contes de ma mère l'Oye* la protagonista subisce continui soprusi, ed è costretta ad occuparsi da sola delle faccende di casa. Ella non si ribella alla cattiveria della matrigna e delle sorellastre, invidiose delle sue «buone qualità»<sup>64</sup>, certa di essere altrimenti rimproverata dal padre «perché era un uomo che si faceva menare per il naso in tutto e per tutto dalla moglie»<sup>65</sup>.

Anche nella novella *Isabelluccia* raccontata da Temistocle Gradi l'eroina subisce le angherie della matrigna, la quale, inizialmente gentile, rivela la sua perfidia una volta ottenuto ciò che desidera, ovvero il matrimonio con il padre di Isabelluccia e il ricongiungimento con la sua amata figlia Mariotto. Qui soltanto la matrigna infierisce sulla sfortunata fanciulla, mentre la sorellastra è tratteggiata come un personaggio

---

<sup>63</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi – Marci*, cit., pp. 109-110.

<sup>64</sup> Charles Perrault, *Cenerentola*, cit., p. 59.

<sup>65</sup> Ivi, p. 60.

marginale, priva di una ben delineata personalità, per nulla artefice di azioni di una qualche rilevanza<sup>66</sup>.

Il motivo dell'invidia delle sorelle, presente nella stesura calviniana di *Pelle di vecchia*, dove «le prime due sorelle (...) non potevano vedere la più piccina»<sup>67</sup>, si manifesta nella novella narrata da Gennaro Finamore, simile al rifacimento di Calvino anche nell'elenco dei doni richiesti dalle prime due figlie:

«C- i – àère nu rré, che ttené tré ffijje fémмене. ‘Stu rré avé da ji’ a la fjiere. Prime de parti’, addummannés’ a le fijje che jj’ avé da repurtá’ da la fjiere. La prime subbete je cerchése nu fazzulettóne; la secúnne, nu pare de stuvalétte, e la lùtème, nu scartòzze de sale»<sup>68</sup>.

L'esistenza di un personaggio che accorre in aiuto dell'eroina è una costante di molte fiabe. Questa figura può assumere caratteristiche più o meno magiche; nel caso di *Pelle di vecchia* si tratta di una balia particolarmente ingegnosa, allo stesso modo della nutrice descritta da Nerucci in *Occhi – Marci*. Mentre questa sceglie volontariamente di seguire la principessa, nella novella di Calvino la protagonista è cacciata di casa assieme alla sua balia, la quale ha il ruolo di guardiana e consigliera.

In *Come 'l bon sal* la balia è sostituita da un servitore dall'animo nobile che, invece di eseguire la volontà del re di uccidere la giovane, la protegge aiutandola a fuggire<sup>69</sup>. L'ordine di assassinare la protagonista e la sostituzione del suo cuore con quello di un animale, lega questa novella alla fiaba di *Biancaneve* nella quale la regina, matrigna perfida ed invidiosa, comanda ad un cacciatore di uccidere la fanciulla e di portarle il cuore, come prova dell'avvenuto delitto<sup>70</sup>.

Nella novella di Temistocle Gradi *Isabelluccia* è aiutata da un pesce magico, il quale, destinato ad essere servito come cena, riesce a sfuggire alla giovane. In cambio della libertà egli le promette che sarebbe accorso ogni qualvolta ne avesse avuto bisogno<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Temistocle Gradi, *Isabelluccia*, cit., pp. 141-157.

<sup>67</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 327.

<sup>68</sup> Gennaro Finamore, *Lu scartòzze de sale*, cit., p. 130.

<sup>69</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *Come 'l bon sal*, cit., pp. 81-82.

<sup>70</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Biancaneve*, in Id., *Le fiabe del focolare*, cit., p. 229.

<sup>71</sup> Temistocle Gradi, *Isabelluccia*, cit., pp. 144-145.

L'argomento dei tre doni richiesti dalle figlie al padre in partenza, lega la rielaborazione di Calvino alla fiaba *Lu scartòzze de sale*. Nella nota a *Pelle di vecchia* lo scrittore segnalava «per variare ho seguito qui l'inizio d'una versione abruzzese (FINAM. 26, *Lu scartòzze de sale*, Casoli)»<sup>72</sup>. Non stupisce quindi che questi elementi siano assenti nella fonte montalese, dove ricompare il motivo dell'amore paragonato al sale e dove sono le due figlie maggiori a sobillare il padre contro la sorella, adducendo un falso movente alla sua richiesta.

Nella novella senese *La pelle d'agnello* narrata da Ciro Marzocchi, in quella veneziana di Domenico Giuseppe Bernoni e ne *La fola del candlir*, annotata da Carolina Coronedi Berti, è il padre ad adirarsi con la figlia non comprendendone la risposta. In ognuna di queste i narratori impiegano degli alimenti, sempre diverse, quali metro di paragone per misurare l'amore verso il padre. In *Come 'l bon sal* la sorella maggiore compara l'affetto per il padre al valore del pane, la seconda equipara il suo amore a quello per il vino.

«'Na volta ghe giera un re, e sto re el gaveva tre fie. Un giorno, fra i altri, el s'à pensà de ciamar ste tre fie, e dimandarghe, a una a la volta, se le ghe vol ben. El ciama la più granda, e 'l ghe dise: - "Senti, me vusto ben, ti?" - Dise ela: - "Sì, papà mio." - "E come?" - "Come el bon pan. " - E 'l re el pensa e 'l pensa, e po' e 'l dise: - "Sì, co' se gà fame, el pan xè bon." - Dopo el ciama la mezana, e 'l ghe dise: - "Me vusto bene, ti?" - "Mi sì, papà." - "E come?" - "Come 'l bon vin." - El re el pensa, e po' el dise: - "Sì, sì. El vin xè quello che dà la vita a l'omo; dunque el xè bon."»<sup>73</sup>.

Nerucci utilizza i medesimi raffronti:

«A' tempi antichi ci fu un Re che aveva tre figliole. Un giorno le chiamò tutt'assieme e disse alla maggiore: - "Quanto mi vo' tu bene?" - "Quant' al pane," - quella gli arrispose. - "Allora i'son contento," - dice 'l padre. Poi s'arrivolse alla mezzana: - "E te quanto mi vo' tu bene?" - "Babbo mio,

---

<sup>72</sup> Italo Calvino, *Note*, cit., p. 952.

<sup>73</sup> Domenico Giuseppe Bernoni, *Come 'l bon sal*, cit., p. 80.



quant'al vino.” – Fa il padre: - “Anco di te i' son contento, perché il vino mi garba e il paragone è giusto”»<sup>74</sup>.

Le protagoniste della novella senese di Ciro Marzocchi rispondono invece in maniera differente paragonando l'amore per il padre, la prima al pane e la seconda allo zucchero:

«C'era un uomo e una donna che erano moglie e marito ed avevano tre figliole, ma all'ultima il babbo non le voleva punto bene. Un giorno domanda alla maggiore: “Quanto bene mi vuoi?” – “Quanto al pane.” – “Brava! Vuol dire che me ne vuoi molto, perché il pane non viene mai a noia ed è sempre buono.” Fece la stessa domanda alla seconda e lei gli rispose: “Quanto allo zucchero.” – “Anche tu vedo che me ne vuoi parecchio, perché il dolce piace a tutti”»<sup>75</sup>.

Soltanto in *Pelle di vecchia* e in *Lu scartòzze de sale* il motivo della sfuriata del re è diverso poiché non è richiesto alcun raffronto ma un dono dall'incomprensibile spiegazione.

La novella di Ciro Marzocchi discorda dalle altre sia per la presenza della madre, che aiuta la figlia cacciata di casa dal marito, sia per la scelta dell'aiutante, una fata, reminescenza della fata Lillà, della francese *Pelle d'asino*. La fata, constatata la bontà della giovane, l'aiuta vestendola «d'una pelle d'agnello»<sup>76</sup>, donandole «tre bei vestiti di seta»<sup>77</sup> e dicendole «che cosa ci doveva fare»<sup>78</sup>. La fiaba è giocata sull'alternanza dei travestimenti: la fanciulla, coperta della pelle d'agnello, viene assunta dal re come guardiana delle oche, ma ogni qualvolta egli passa alla fonte l'eroina si mostra con indosso uno dei tre meravigliosi abiti donati dalla fata. Sconcertato il giovane sovrano si reca alla casupola dove è ospitata la finta vecchia a guardia delle oche, e questa, mascherata dalla pelle d'agnello, sostiene di non aver alcuna nipote. Con il tranello della torta il principe porta alla scoperto la ragazza che, privata della maschera, è costretta a presentarsi a lui nelle sue vere sembianze. Lo stratagemma della torta è il medesimo adottato dal principe nella fiaba di *Pelle d'asino*.

---

<sup>74</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 106.

<sup>75</sup> Ciro Marzocchi, *La pelle d'agnello*, cit., p. 228.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Ibidem.

Anche ne *La fola dèl candlir* la madre accorre in aiuto alla figlia, dando un contributo maggiore rispetto a quello riservatole nella fiaba senese:

«Sta ragazza s'n' andò vi totta murtificà, e lo 'l dè ôurden chi la cumpagnassen luntan in t'un bosch e po' chi l'amazzassen. Quand la rigeina savè sta cossa s'av a dar alla c'praziòn tant la vleva bèin a qula fiola, e l'as mess a pinsar al mod ed salvarla: e dòp pinsà la fe far un bèl candlir d'arzèint tant grand che ai pssè star dèinter la Zizola, ch' l'aveva nom acsè, e quand al fo fat l'ai la fe intrar e la ciamò un so servitôur fidà es i dess: t'ha d'andar a vènder ste candlir; e quand i t'dmanden coss al còsta, bada s' l'è un puvrèt e te dei dimondi, e s'al capita un sgnôur dei bèin poch e daiel»<sup>79</sup>.

Il personaggio della madre manca del tutto nella rielaborazione di Calvino, il quale non la nomina affatto, seguendo le orme della maggior parte delle fonti, dove è presente soltanto il padre.

Una rievocazione della figura materna è presente nella fiaba *La guardiana d'ocche alla fonte*, corrispondente alla numero 179 della strenna *Kinder und Hausmärchen*. Ad aiutare la giovane vi è una maga buona, considerata dai paesani una strega cattiva. La protagonista la chiama «madre»<sup>80</sup>, ed è solo con il dipanarsi dell'intreccio che se ne comprende il vero ruolo. La vera madre della principessa compare all'incirca a metà racconto: è lei a riconoscere la traccia della figlia, creduta morta, nella perla donatale dal giovane conte appena giunto a castello. La trama di questo racconto, costruito attorno al motivo dell'amore paragonato al sale, si svolge al contrario: il narratore ripercorre a ritroso le vicissitudini della giovane, spiegando come ella cacciata da palazzo, avesse vissuto in una casetta nel bosco, come guardiana di ocche, tanto mascherata da sembrare brutta e vecchia.

Il mestiere di guardiana d'ocche è ripreso nella novella *La pelle d'agnello*, dove:

«La ragazza arrivò al palazzo del re e si presentò a lui dicendogli se c'aveva qual cosina da farle fare. Il re le diede un po' di limosina e le rispose: “Che volete fare, vecchina? se reggete l'anima co' denti?” – “Ma badi...” – “Manca

---

<sup>79</sup> Carolina Coronedi Berti, *La fola dèl candlir*, cit., p. 17.

<sup>80</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *La guardiana d'ocche alla fonte*, cit., p. 689.

la guardiana dell'ocche; ve la sentite di badare a quelle?" – "Ce ne fosse!" – "Allora fatevi insegnare l'ocche e la stanzina per voi e andateci". Lei andò»<sup>81</sup>.

Allo stesso modo anche il motivo dell'abito dalle splendide finiture con il quale l'eroina si mostra al re è presente in questa fiaba.

In *Lu scartòzze de sale* manca la figura dell'aiutante, ed è la fanciulla stessa ad ideare il travestimento:

«La puverèlle nen zapé addo' s' arecuperà. All' ûtème, penzése de méttese nu pelleccióne, pe' ccumbari' vjlecchie; ca se le d'óme vedé ccuscì ggióvene, le d'óme jé ccemendá'. Se mette clu pelleccióne, e sse métt'a ccamená'»<sup>82</sup>.

Nella sua rielaborazione Calvino si distingue dalla fonte montalese sia nel numero e nella lunghezza delle battute che compongono i discorsi diretti, sia nella resa dei particolari. In *Occhi - Marci* le scene, descritte con profusione di dettagli, si compongono di dialoghi alternati alle fasi descrittive. Calvino, invece, sostituisce ai discorsi diretti e frammentati, concisi periodi in terza persona e restringe i dialoghi a poche frasi, importanti per comprendere gli eventi.

Un esempio è la scena nella quale la Regina domanda alla protagonista, travestita da vecchia, di filare una camicia per il figlio. Nella fonte la richiesta è trasmessa attraverso il discorso diretto, ridotto da Calvino ad un breve periodo.

«La finta vecchia, dunque, la steva lì nel palazzo reale, che nun gli mancava nulla; e siccome pareva che 'gli avessi gli occhi cisposi, e' gli messano il soprannome d'Occhi-Marci. Un giorno la regina gli disse: - "Ma che proprio vo' nun sapete far nulla?" – Arrispose la vecchia: - "Che vole! Quand'i' avevo soltanto quindici anni i' sapevo fare dimolte cose, e anco filavo bene e cucivo. Ma ora, con questi mi' occhi i' lavoro male, e le mane e le labbra nun mi servan più al filato." – Dice la Regina: - "In ogni mo', vi potete almanco provare a filarmi un po' di lino, tanto pre nun v'annojare." – E la vecchia: - "Guà! I' farò l'ubbidienza."- Gli fece dunque portare la Regina del lino scardassato»<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Ciro Marzocchi, *La pelle d'agnello*, cit., p. 228.

<sup>82</sup> Gennaro Finamore, *Lu scartòzze de sale*, cit., p. 130.

<sup>83</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 108.

«Un giorno, la Regina disse a Occhi –marci (la chiamavano così perché quella pelle di vecchia aveva tutti gli occhi cisposi): - Peccato che con quegli occhi non potete più fare i lavori!

- Eh, - disse Occhi- marci, - da giovane sì che sapevo filar bene!

E la regina: - Be', provatevi a filare questo po' di lino, tanto per far qualcosa»<sup>84</sup>.

L'importanza di alcuni dialoghi trapela dalla scelta di Calvino di conservarne le battute: come lo scambio tra la balia, la giovane, irriconoscibile nella sua maschera, ed il principe.

«Un giorno le du' donne arrivorno a una gran città e per istrada riscontorno il figliolo del Re, che era un giovanotto piuttosto allegro, e andeva a spasso co' su' genitori. Quando lui vedde la ragazza travestita da vecchia gli parse di molto buffa, sicchè fermò la balia e gli disse: - “Quella donna, quant'anni ha ella codesta vecchia?” – Arrispose la balia: - “Addimandategliene.” – E lui: - “Nonnina, oh! quant'anni avete voi?” – “I' n'ho centoquindici.” – Serama il figliolo del Re: - “ Càspita! Nun mi burlate voi? E d'addove siete?” – E la vecchia – “Dal mi' paese.” – “E i vostri genitori chi sono?” – “Guà! il mi' babbo e la mi' mamma.” – “E 'l mestieri, che mestieri vo' fate?” – “To'! i' vo a spasso.” – Il figliolo del Re in nel sentire tutte quelle matte risposte rideva a più nun posso»<sup>85</sup>.

«E tutti stavano a vedere quella vecchia centenaria che parlava con voce argentina e camminava svelta come un frullino.

Incontrarono il figlio del Re. – Quella donna, - disse alla balia, - quanti anni ha codesta vecchia?

E la balia: - Domandateglielo voi.

E lui: - Nonnina, mi sentite, nonnina? Quanti anni avete?

E la ragazza, tutta ridente: - Io? Centoquindici!

- Caspita! – fa il figlio del Re. – E di dove siete?

- Del mio paese.

---

<sup>84</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 328.

<sup>85</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 108.

- E i vostri genitori?
- Sono il mio babbo e la mia mamma.
- E che mestiere fate?
- Vado a spasso!
- Il figlio del Re si divertiva»<sup>86</sup>.

Oppure la conversazione tra il principe ed *Occhi –Marci* al momento della sua rivelazione, interamente riportata.

«Dice il figliolo del Re: - “Oh! chi siei? Perché tu stevi travestita a quel modo?”»<sup>87</sup>.

«- Chi sei? – le diceva. – perché ti sei travestita così?»<sup>88</sup>

L’episodio del funerale dell’anziana signora, della quale la balia acquista la pelle, è riproposto da Calvino nei soli tratti fondamentali. Mentre egli impiega proposizioni in terza persona, nella fonte le parti descrittive si uniscono al pensiero della balia, espresso in modo diretto:

«arrivate a una città le du’ donne, s’imbattono in un mortorio e gli dissano che era il funerale d’una vecchia morta a cento anni. Pensa subito la balia: - “Se mi vendano la pelle di questa vecchia, no’ siemo salve. “ – Vanno dunque nella chiesa, e doppo finite le funzioni la balia cerca del becchino e gli domanda, se lui vole vendere la pelle della vecchia. Il becchino in sulle prime ‘gli arrispose di no; ma poi, siccome la balia gli profferse venti scudi, lui s’accordò, e con un coltello scorticata per bene tutta la vecchia, la su’ pelle la diede alla balia»<sup>89</sup>.

Allo stesso modo di Nerucci, Calvino si sofferma sullo stridente contrasto tra lo stupore della corte, sbigottita di fronte agli straordinari lavori di sartoria compiuti da

<sup>86</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., pp. 327-328.

<sup>87</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 109.

<sup>88</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 328.

<sup>89</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 107.

Occhi- marci, e i sospetti del giovane principe, deciso a scoprire chi sia in realtà quella misteriosa vecchia signora.

La presentazione del figlio del re, descritto nella novella di Nerucci come «un giovanotto piuttosto allegro, e andeva a spasso co' su' genitori»<sup>90</sup>, è tralasciata da Calvino che comprime il periodo in: «incontrarono il figlio del Re»<sup>91</sup>.

Un episodio interamente omissso dall'autore è la presentazione della giovane ai sovrani, genitori del principe. Nella fonte Occhi – Marci, svestitasi della pelle di vecchia, viene descritta in tutta la sua bellezza, nella riscrittura il passaggio tra la decisione del principe di prenderla per moglie e il matrimonio dei due, è netto.

«Il figliolo del Re, allegro a queste novità, corse a chiamare i su' genitori e gli disse: - “Sapete, i'ho trovo moglie. Una figliola d'un Re. Vienite a vederla.” – vanno, e la ragazza s'era in quel mentre vestita per bene, che pareva un occhio di sole: e anco il Re e la Regina rimasono a quella bellezza di quindici anni e al racconto che lei fece di quel che gli era successo. Insomma e's' accordono che diventassi moglie del figliolo, e bandirno le feste per lo sposalizio a tutti i regni vicini e lontani»<sup>92</sup>.

«Il figlio del Re andò subito dai genitori e disse: - Sapete? Ho trovato una figlia di Re per moglie.

Furono bandite le feste per lo sposalizio e s'invitarono tutti i Regnanti vicini e lontani»<sup>93</sup>.

Le sequenze finali, così come sono formulate da Calvino, suscitano nel lettore l'impressione che dagli attimi del matrimonio si ritorni, attraverso il trascorrere del tempo, alla quotidianità, annunciata dal ritorno a casa del padre di Occhi- marci e dalla successiva punizione delle sorelle.

«Il padre allora riconobbe la figlia e, l'abbracciò, le chiese perdono e castigò le sorelle invidiose»<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 327.

<sup>92</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 109.

<sup>93</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., pp. 328-329.

L'irrealtà della dimensione fiabistica si percepisce nella novella di Nerucci, dove «ognuno ritornò a casa sua lassando gli sposi a godersela liberamente»<sup>95</sup>. In questo epilogo il tempo dell'intreccio, reale agli occhi del lettore trasportato dalla cadenza degli eventi, si tramuta in un tempo indefinito.

In *Pelle di vecchia* l'allontanamento dalla realtà traspare negli istanti che accompagnano il racconto del passato della giovane: l'autore non si sofferma sulla tristezza che coglie la protagonista, tratteggiata da Nerucci, in «arrispose con gli occhi lassi»<sup>96</sup>, quasi intenda volutamente abbandonare il riferimento a pensieri e sensazioni negative. La spensieratezza domina il racconto, al quale sembra non si addicano i sentimenti di malinconia e tristezza, sostituiti da gioia ed affetto. Attraverso questo taglio, l'immersione nel fantastico appare totale, poiché vengono abbandonati i legami con la quotidianità ancora individuabili nei racconti popolari. La tradizione folklorica, che dalla realtà prendeva le mosse, è sostituita da fiabe costruite dall'immaginazione dei narratori, ideate per condurre il lettore in un'altra piacevole dimensione.

Nonostante questa scelta Calvino riconosce il valore della fiaba basata sulla realtà come afferma nell'*Introduzione alle Fiabe italiane* nella quale afferma:

«La tecnica con cui la fiaba è costruita si vale insieme del rispetto di convenzioni e della libertà inventiva. Dato il tema, esistono un certo numero di passaggi obbligati per arrivare alla soluzione, i “motivi” che si scambiano da un “tipo” all'altro (...) sta al narratore organizzarli (...) e usando per cemento la piccola arte sua, quel che ci mette lui che racconta, il colore dei suoi luoghi, delle sue fatiche e speranze, il suo “contenuto”».

Già la maggiore o minore disinvoltura a destreggiarsi in un mondo di fantasia, ha anch'essa le sue ragioni d'esperienza storica (come allo scrittore borghese e letterato che vuol fare il realista capita di trovarsi a corto di inventiva quando racconta la vita degli operai di fabbrica): vediamo per esempio il modo diverso in cui si parla di re nelle fiabe siciliane e in quelle toscane. Di solito la corte dei re delle fiabe popolari è qualcosa di generico e d'astratto, un vago

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 329.

<sup>95</sup> Gherardo Nerucci, *Occhi - Marci*, cit., p. 110.

<sup>96</sup> Ivi, p. 109.

simbolo di potenza e di ricchezza; in Sicilia invece, re, corte, nobiltà sono istituzioni bene precise (...)»<sup>97</sup>.

Ed ancora:

«Di contro al mondo dei re, quello dei contadini. L'avvio "realistico" di molte fiabe, il dato di partenza d'una condizione d'estrema miseria, di fame, di mancanza di lavoro è caratteristico di molto folklore narrativo italiano. (...) Ma la situazione "realistica" della miseria non è solo un motivo d'apertura della fiaba, una specie di trampolino nel meraviglioso, un termine di contrasto col regale ed il sovrannaturale. C'è la fiaba contadina da principio alla fine, con l'eroe zappatore, coi poteri magici che restano appena un precario aiuto alla forza delle braccia e alla virtù ostinata: sono fiabe più rare e sempre rozze, tradizioni sparse, frantumi d'un epopea di braccianti che mai forse uscì dall'informe, e che talora prende in prestito i suoi motivi dalle vicende cavalleresche, sostituendo le imprese e le giostre per vincere la mano delle principesse in quantità di terra da muovere con l'aratro o la zappa»<sup>98</sup>.

Nel tentativo di soddisfare quelli che secondo Calvino sono i valori originari della fiaba, egli caratterizza i personaggi attribuendo loro i sentimenti più genuini e semplici, privandoli della carica sensuale propria degli amori ostacolati narrati in molte novelle italiane. In questo senso si spiegano comportamenti e azioni come quelle del figlio del Re che, vedendo per la prima volta la donna amata, non soltanto ne rimane colpito, ma se ne innamora. Nelle fiabe i sentimenti profondi nascono con estrema facilità e, già al primo sguardo, gli eroi e le eroine decidono a chi promettere amore eterno.

I comportamenti passionali sono sopiti in favore di una maggiore delicatezza: l'autore evita di rappresentare i personaggi come maliziosi, indisponenti e provocatori, raffigurando, in particolare le fanciulle, come gentili, educate, affabili e soprattutto buone, adatte agli ambienti di corte e alle atmosfere tipiche delle fiabe, così come la società moderna le immagina.

Gli oggetti appartenenti alle eroine di racconti come quello di *Pelle d'asino*, lasciano intravedere i loro nobili natali. Si tratta di elementi fondamentali per lo svolgersi

---

<sup>97</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, cit., pp. XLVII-XLVIII.

<sup>98</sup> Ivi, pp. XLVIII-XLIV.



dell'intreccio, magici o perlomeno stravaganti come un minuto anello, una scarpetta di cristallo o una ciabattina d'oro.

L'elemento della ciabattina è contenuto nella fiaba che da questo oggetto prende il nome, *La ciabattina d'oro*, undicesima novella della raccolta *Novelle popolari toscane* di Giuseppe Pitrè<sup>99</sup>. Essa richiama il motivo della scarpetta di *Cenerentola*, e più genericamente dell'oggetto perduto, o lasciato volontariamente dalla protagonista, che, ritrovato dal futuro sposo, la conduce a lui.

Nella novella di Pitrè è presente anche il tema del desiderio incestuoso del padre, raccontato attraverso una successione di eventi simile a quella della *Peau d'asne* di Perrault. Come in quest'ultima una bellissima regina in punto di morte fa promettere al re, suo sposo, che «'un prendesse moglie se non trovava a chi stava bene una ciabattina d'oro che essa aveva in un cassetto»<sup>100</sup>. Allo stesso modo nella fiaba riscritta da Calvino, *Maria di legno*, si narra di un re al quale la sposa, morendo, impone di sposare solo colei che sarebbe riuscita ad indossare il suo anello<sup>101</sup>. In tutti questi racconti i fatti si avvicendano allo stesso modo e, alla promessa fatta, segue la ricerca di una nuova sposa fintanto che il re, impazzito, si intestardisce nel voler sposare la figlia.

Mentre nella fiaba francese la principessa non contribuisce in alcuna maniera a fomentare le riprovevoli idee del padre in *La ciabattina d'oro* e in *Maria di legno* è la figlia che, ignara, prova gli oggetti della madre, rivelando al padre come le stiano benissimo e facendo scattare in lui l'idea dell'immorale matrimonio.

Pitrè racconta l'evento con queste parole:

«Quell'uomo stiede tanto tempo che 'un pensava più alla ciabatta, ma poi gli venne in mente che gli aveva lasciato detto la sua moglie questo. Si messe in giro per vedere se potesse trovare qualcheduna che gli stesse bene: 'un fu possibile trovarla. Un giorno la sua figlia per estro se la misurò lei, e gli stava benissimo: senza pensare, la disse a suo padre che se l'era misurata questa ciabattina, e che gli stava molto bene»<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> Giuseppe Pitrè, *La ciabattina d'oro*, in Id., *Novelle popolari toscane*, Roma, Società editrice del libro italiano, 1941, pp. 87-94.

<sup>100</sup> Ivi, p. 87.

<sup>101</sup> Italo Calvino, *Maria di legno*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 484.

<sup>102</sup> Giuseppe Pitrè, *La ciabattina d'oro*, cit., p. 87.

In entrambe le novelle la fanciulla ricorre all'aiuto di una fidata consigliera. La vecchia o la balia, a seconda delle versioni, lontana dal magico personaggio della fata madrina di *Peau d'asne*, le suggerisce, anch'ella come questa, di richiedere al padre tre vestiti irrealizzabili, per sfuggire al matrimonio.

Calvino abbandona il motivo dei tre abiti concentrandosi sul travestimento della giovane con la pelle di vecchia, seguendo il precedente montalese di *Occhi – Marci*; lasciando così che sia la bellezza dell'eroina stessa ad incantare il lettore, quando la immagina «giovane e bella come un occhio di sole»<sup>103</sup> mentre si spoglia della «buccia»<sup>104</sup> di vecchia.

---

<sup>103</sup> Italo Calvino, *Pelle di vecchia*, cit., p. 328.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

L'articolo scritto da Calvino, comparso nel novembre del 1956 sul «Notiziario Einaudi», si può considerare una prima presentazione della raccolta *Fiabe italiane*. L'autore vi sintetizza efficacemente i criteri impiegati nella rielaborazione e le linee guida adottate nella scelta dei testi fonte. Il lavoro di comparazione che ho realizzato avvalorava ciò che già si evince da queste righe:

«una cosa chiaramente il libro testimonia (...) che non è vero che l'Italia sia più povera di narrazioni fantastiche di altri popoli. Tutt'altro! (...) E il merito va tutto al popolo italiano che ha (...) un'arte di raccontare fiabe (...) piena di felicità, d'inventiva fantastica, di spunti realistici, di gusto, di saggezza.

Ognuna delle duecento fiabe del volume si basa su un testo raccolto dalla voce di una vecchietta, d'un contadino, d'una ragazza di villaggio, di una balia, d'un pastore. Talora tra questa voce popolare e la mia stesura sono passate alcune trascrizioni intermedie che certo ci hanno fatto perdere molto del sapore genuino: sono quelli i casi in cui mi sono sentito autorizzato a intervenire di più io di mia fantasia (...) io m'auguro che il mio libro risvegli la passione per le ricerche di novellistica popolare, da tempo trascurate (...) impedendo che questa nobile e gentile arte del passato si disperda senza lasciar traccia»<sup>1</sup>.

Dall'analisi dei testi scelti sono emerse alcune costanti della riscrittura calviniana: costruire un'opera organica seguendo una logica coerente; abbandonare le formule caratteristiche della narrazione orale e popolare in favore una scrittura letteraria; rielaborare le novelle attraverso tagli ed aggiunte funzionali all'intreccio; ricercare la consequenzialità logica tra gli eventi.

Ripercorrendo a ritroso le *Fiabe italiane*, partendo da queste per arrivare alle loro fonti, si individuano alcune tracce del metodo adottato da Calvino, che indicano come abbia compiuto per due anni una sorta di tirocinio poetico sul genere della fiaba. Restando fedele al suo criterio di lavoro analizza «decine e decine di versioni della stessa fiaba»<sup>2</sup>, legge «biblioteche intere»<sup>3</sup>, impara «tutti i dialetti italiani»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Mario Lavagetto, *Presentazione*, in Italo Calvino, *Sulla fiaba*, cit., pp. V-VII.

<sup>2</sup> Ivi, p. VI.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

Attraverso la sua rielaborazione lo scrittore da voce alla «molteplicità»<sup>5</sup> che caratterizza i racconti, sui quali opera di volta in volta scegliendo tra le infinite possibilità di intervento. Si tratta della stessa varietà di alternative di fronte alla quale si trova qualunque scrittore: una peculiarità delle fiabe che Calvino interpreta come il loro maggiore pregio.

L'autore razionalizza il caotico mondo delle trasposizioni orali attraverso un unico metodo di lavoro, ma anch'egli rimane incerto di fronte alla pluralità di interpretazioni possibili, ai differenti risultati narrativi scaturiti da uno stesso argomento, così da giustificare le proprie decisioni con affermazioni come «ma sempre ho spiegato, nelle note in fondo al volume, in cos'è consistito questo mio intervento»<sup>6</sup>, oppure «prevedo già le molte critiche che mi aspettano»<sup>7</sup>.

Neppure lui, scettico dapprincipio, riesce a svincolarsi dalla «natura tentacolare, aracnoidea»<sup>8</sup> delle fiabe. L'«elemento quasi informe»<sup>9</sup> della «pigra e passiva tradizione orale»<sup>10</sup> lo sorprende e lo cattura «in maniera imprevista»<sup>11</sup>. Calvino, che inizialmente si «immergeva in questo mondo sottomarino disarmato d'ogni fiocina specialistica (...) neanche munito di quella bombola d'ossigeno che è l'entusiasmo»<sup>12</sup>, è attratto dalla loro «proprietà più segreta»<sup>13</sup>: la loro «infinità varietà ed infinita ripetizione»<sup>14</sup>, «l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate»<sup>15</sup>.

Crolla il suo tentativo di dominare la materia di cui sono composte le fiabe e lo scrittore, benché continui a tentare di «dividere i tipi delle fiabe in una (...) empirica catalogazione»<sup>16</sup>, viene rapito da «una smania, una fame, un'insaziabilità di versioni e di varianti, una febbre comparatistica e classificatoria»<sup>17</sup>, tanto da affermare: «Ora, il

---

<sup>5</sup> Italo Calvino, *Molteplicità*, in Id., *Lezioni americane*, cit., pp. 103-122.

<sup>6</sup> Mario Lavagetto, *Presentazione*, in Italo Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. VII.

<sup>7</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., XIX.

<sup>8</sup> Ivi, p. XII.

<sup>9</sup> Ivi, p. XI.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ivi, p. XI.

<sup>12</sup> Ibidem (corsivo mio).

<sup>13</sup> Ivi, p. XII.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Italo Calvino, *Rapidità*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 39.

<sup>16</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., XII.

<sup>17</sup> Ibidem.

viaggio tra le fiabe è finito, il libro è fatto, scrivo questa prefazione e ne son fuori: riuscirò a rimettere i piedi sulla terra?»<sup>18</sup>.

La risposta a questa domanda viene dall'autore stesso:

«Ogni poco mi pareva che dalla scatola magica che avevo aperto, la perduta logica che governa il mondo delle fiabe si fosse scatenata, ritornando a dominare sulla terra.

Ora che il libro è finito, posso dire che questa non è stata un'allucinazione, una sorta di malattia professionale. È stata piuttosto una conferma di qualcosa che già sapevo in partenza, quel qualcosa cui prima accennavo, quell'unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è io credo questo: le fiabe sono vere»<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Ivi, p. XIII.

<sup>19</sup> Ivi, pp. XIII-XIV.

## Bibliografia

La raccolta *Fiabe italiane* curata da Italo Calvino è stata più volte pubblicata, in questa sede si fa riferimento all'edizione Oscar Mondadori:

Italo Calvino, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Oscar Mondadori, 1993.

Ogni citazione di *Introduzione*, *Note*, *Fonti bibliografiche*, e testi delle fiabe, rinvia a questa edizione.

Aarne Antti Amatus, *The types of the folktale: a classification and bibliography*, Trad. ingl. Stith Thompson, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1928.

Andersen Hans Christian Andersen, *Fiabe*, Intr. di Gianni Rodari, Trad. it. Alda Manghi e Marcella, Torino, Einaudi, 2005.

Baldini Antonio, *La strada delle meraviglie*, Milano- Roma, Mondadori, 1923.

Barenghi Mario e Falcetti Bruno, *Cronologia* in Italo Calvino, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, 1993 [Questa Cronologia riproduce quella curata da Mario Barenghi e Bruno Falcetto per l'edizione dei *Romanzi e racconti* di Italo Calvino nei Meridiani Mondadori, Milano 1991].

Basile Giambattista, *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone) di Giambattista Basile*. Testo conforme alla prima stampa del MDCXXXIV-VI, con introduzione e note di Benedetto Croce, (Vol. I), Napoli, 1981.

Bernoni Domenico Giuseppe, *Fiabe e novelle popolari veneziane. Raccolte da Dom. Giuseppe Bernoni*, Venezia, Tipografia Fontana- Ottolini, 1873. [Analizzato anche nell'edizione Filippi, 1873].

Bernoni Domenico Giuseppe, *Fiabe popolari veneziane. Raccolte da Dom. Giuseppe Bernoni*, Venezia, Tipografia Longhi e Montanari, 1893.

Bernoni Domenico Giuseppe, *Tradizioni popolari veneziane: usi nuziali, canti, indovinelli, racconti, fiabe, novelle*, Venezia, Filippi, 1969.

- Bettelheim Bruno, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Trad. it. Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2013 [20. ed., 1977].
- Biondetti Luisa, *Dizionario di mitologia classica. Dèi, eroi, feste*, Baldini e Castoldi, 1999.
- Bolognini Nepomuceno, *Maitinade: fiabe e leggende della Rendena*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1979.
- Calvino Italo, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Oscar Mondadori, 1993.
- Calvino Italo, *Cocchiara e le «Fiabe italiane»*, in Iso Baumer et al., *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, a cura dell'Istituto di storia delle Tradizioni Popolari dell'Università di Palermo, Flaccovio Editore, 1974.
- Calvino Italo, *Definizioni di territori: il fantastico*, in Id., *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Calvino Italo, *Eremita a Parigi*, Lugano, Edizioni Pantarei, 1974.
- Calvino Italo, in *La generazione degli anni difficili*, a cura di Ettore A. Albertoni, Ezio Antonini, Renato Palmieri, Bari, Laterza, 1962.
- Calvino Italo, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.
- Calvino Italo, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Oscar Mondadori, 2011 [7. ed., 1996].
- Camon Ferdinando, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche con G. Bassani, I. Calvino, C. Cassola, A. Moravia, O. Ottieri, P. P. Pasolini, V. Pratolini, R. Roversi, P. Volponi*, Milano, Garzanti, 1973.
- Carraroli Dario, *Leggende, novelle e fiabe piemontesi*, Torino- Palermo, Carlo Clausen, 1906.
- Cazacu Matei, *Barbablù. Storia di Gilles de Rais*, Milano, Mondadori, 2008.
- Cazzaniga Ignazio, *Le prime fonti letterarie dei popoli d'Inghilterra: Gildas e la historia Brittonum*, Trieste, La Goliardica, 1961.
- Collodi Carlo, *I racconti delle fate voltati in italiano*, Firenze, Felice Paggi, 1875.

Comparetti Domenico, *Novelline popolari italiane*: pubblicate ed illustrate da Domenico Comparetti, (Vol. I), Bologna, Forni, 1968.

Conti Oreste, *Letteratura popolare capracottese, con Prefazione di Francesco d'Ovidio*, Napoli, Editore Luigi Pierro, 1911 [2., ed.].

Coronedi Berti Carolina, *Al sgugiol di ragazù. Favole popolari bolognesi*, Bologna, Succ. Monti, 1883.

Coronedi Berti Carolina, *Novelle popolari bolognesi: raccolte da Carolina Coronedi-Berti*, Bologna, Tip. Fava e Garagnani, 1874. [Analizzato anche nell'edizione Arnaldo Forni, 1874].

Cox Marian Roalfe, *Cinderella. Three hundred and forty five variants, of Cinderella, Catskin, and Cap O' Rushes, abstracted and tabulated, with a discussion of mediæval analogues, and notes, by Marian Roalfe Cox. With an introduction by Andrew Lang, M. A.*, London, Published for the Folk-Lore Society by David Nutt, London, 1893.

Cruso Sarah, *Guida alla lettura di Italo Calvino: Fiabe italiane*, Roma, Carocci, 2007.

Dekker Tom, Van Der Kooij Jurjen, Meder Theo, *Dizionario delle fiabe e delle favole. Origine, sviluppo, variazioni*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

Dolfini Giorgio, *Le fiabe dei Grimm registrate secondo il catalogo dei tipi di Aarne e Thompson*, in Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe: per i fanciulli e la famiglia*, Trad. it. Clara Bovero, Milano, Mondadori, 1987.

Ferrero Ernesto, *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2004.

Ferrero Sergio, *Scaffale basso: letture per ragazzi*, a cura di Francesco Rognoni, Milano, Medusa, 2009, pp. 26-27.

Gardini Nicola, *Critica letteraria e letteratura italiana: autori, movimenti, interpretazioni*, Torino, Einaudi, 1999.



Gibellini Pietro, Oliva Gianni, Tesio Giovanni, *Lo spazio letterario: antologia della letteratura italiana*, (vol. IV, *Il Novecento*), Brescia, La Scuola, 1991.

Ginzburg Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.

Gonzenbach Laura, *Die Geschichte von Ohimè*, in Id., *Sicilianische Marchen Aus dem Wolfsmund gesammelt von Laura Gonzenbach; mit Anmerkungen Reinhold Kohler's und einer Einleitung herausgegeben von Otto Hartwig*, Leipzig, Verlag von W. Engelmann, 1870.

Gradi Temistocle, *Saggio di letture varie per i giovani, di Temistocle Gradi da Siena*, Torino, Tip. Scolastica di Sebastiano Franco e figli, 1865.

Grimm Jacob e Wilhelm, *Le fiabe del focolare*, Intr. di Giuseppe Cocchiara, Trad. it. Clara Bovero, Torino, Einaudi, 1954.

Herder Johann Gottfried, *Volkslieder*, Leipzig, 1778-1779 (stampato nel 1809 con il titolo *Stimmen der Völker in Liedern*).

Imbriani Vittorio, *La novellaja fiorentina: fiabe e novelline, stenografate in Firenze dal dettato popolare da Vittorio Imbriani*, [Ristampa accresciuta di molte novelle inedite, di numerosi riscontri e di note, nelle quali è accolta integralmente *La novellaja milanese* dello stesso raccoglitore], Livorno, coi tipi di F. Vigo, 1877.

*Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Bergamo, Pierluigi Lubrina editore, 1988. [In particolare i saggi di Cirese Alberto Mario, *Italo Calvino studioso di fiabistica*, Clerici Luca, *Il progetto editoriale delle «Fiabe italiane»*, Heinz Rölleke, *Nuova luce sulle Fiabe dei Grimm*].

Lavinio Cristina, *La magia della fiaba: tra oralità e scrittura*, Firenze, La nuova Italia, 1993.

Lodigiani Emilia, *Invito alla lettura di J. R. R. Tolkien*, Milano, Mursia, 1982.

Lüthi Max, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.

Mango Francesco, *Novelline popolari sarde, raccolte e annotate dal dott. Francesco Mango*, Bologna, Forni, 1966.

Marzocchi Ciro, *Novelle popolari senesi, raccolte da Ciro Marzocchi, 1879* (*manoscritto n. 57*), a cura di Aurora Milillo, con la collaborazione di Gabriella Aiello e Florio Carnesecchi, Roma, Bulzoni, 1992 (stampa 1993). [Analizzato anche nell'edizione Bulzoni, 1879].

Mittner Ladislao, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1964.

Nerucci Gherardo, *Sessanta novelle popolari montalesi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1880.

Perrault Charles, D'Aulnay Marie Christine, De Beaumont Jeanne Marie, *I racconti di Mamma Oca*, Trad. it. Carlo Collodi, Mondolibri, Milano, 2001 [1. ed., di questa collana, su licenza Feltrinelli].

Pitrè Giuseppe, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani. Raccolti ed illustrati da Giuseppe Pitrè*, (Vol. I), Palermo, Luigi Pedone Lauriel Editore, 1875.

Pitrè Giuseppe, *Novelle popolari toscane*, Roma, Società editrice del libro italiano, 1941.

Prati Angelico, *Folklore trentino: per le scuole medie e le persone colte*, Milano, Luigi Trevisini, s. d.

Propp Vladimir Jakovlevič, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Trad. it. Clara Coïsson, Torino, Bollati Boringhieri, 2012 [3. ed., 1972].

Propp Vladimir Jakovlevič, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000 [3. ed., 1966].

Ricoeur Paul, *Il tempo raccontato*, in Id., *Tempo e racconto*, (vol. III), Trad. it. Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book Spa, 1988.

Rölleke Heinz, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, Ginevra, Bibliotheca Bodmeriana, 1975.

Rubini Luisa, *Fiabe e mercanti in Sicilia: la raccolta di Laura Gonzenbach, la comunità di lingua tedesca a Messina nell'Ottocento*, Firenze, Leo Samuele Olschki, 1998.

Sapegno Natalino, *Introduzione a Italo Calvino*, in *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*, a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988.

Straparola Giovanni Francesco, *Le piacevoli notti di M. Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio, nelle quali si contengono le favole con i loro inimmi da dieci donne e duo giovani raccontate. Cosa dilettevole*, (Vol. I), a cura di Giuseppe Rua, Bologna, Romagnoli - Dall'Acqua, 1899.

Tatar Maria, *Off With Their Heads: Fairy Tales and the Culture of Childhood*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Tatar Maria, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2004.

Tatar Maria, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 1987.

Thompson Stith, *La fiaba nella tradizione popolare*, Trad. it. Quirino Maffi, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Tiraboschi Antonio , *Fiabe bergamasche. La raccolta inedita di Antonio Tiraboschi*, a cura di Vittorio Volpi, in *Mondo popolare in Lombardia*, (Vol. I, *Bergamo e il suo territorio*), a cura di Roberto Leydi, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1977.

Tolkien John Ronald Reuel, *Albero e foglia*, Trad. it Francesco Saba Sardi, Milano, Rusconi, 1976.

Tylor Edward Burnett Tylor, *Alle origini della cultura*, Trad. it. Giovanni Battista Bronzini, (voll. 4), Roma- Pisa, Edizioni dell'Ateneo, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1985-2000 [1. ed., 1871].

*Un'infanzia sotto il fascismo*, risposte al questionario dell'inchiesta su *La generazione degli anni difficili*, a cura di Ezio Antonini e Renato Palmieri, «Il Paradosso», V, 23-24, settembre- dicembre 1960.

Vernant Jean Pierre, *Mito e società nell'antica Grecia*, Trad. it. Letizia Berrini Pajetta e Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi, 1981.

Visentini Isaia, *Fiabe mantovane*, Bologna, Forni, 1879.

Weinrich Harald, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Trad. it. Maria Provvidenza La Valva, Bologna, Il Mulino, 1978.

Wilde Oscar, *Il principe felice e altri racconti*, Trad. it Emanuela Tarascio, Monte San Vito, Raffaello, 1997.

Zanazzo Giggi, *Tradizioni popolari romane. Novelle, favole e leggende romanesche*, Bologna, Forni Editore, 1967.

### **Sitografia**

Lang Andrew, *Project Gutenberg's The Fairy Books of Andrew Lang*, in <http://www.gutenberg.org/files/30580/30580-h/30580-h.htm>.

Rölleke Heinz, *Jacob e Wilhelm Grimm*, in [www.goethe.de/grimmland](http://www.goethe.de/grimmland).