Università Ca'Foscari Venezia

Corso di Laurea magistrale
In Filologia e Letteratura italiana

Tesi di laurea

MAGIE D'AUTORE.
LA RISCOPERTA DELLA FIABA NELLA LETTERATURA ITALIANA DELL'OTTOCENTO

Relatore
Ch. Prof.ssa Daria Perocco

Correlatore
Ch. Prof. Alberto Zava

Laureanda
Elisa Baseotto
Matricola 842490

Anno accademico 2016/2017

INDICE

CAPITOLO PRIMO

LA FIABA: ORIGINE E CARATTERISTICHE DI UN GENERE **3**

I.1. L'arte del racconto 3

I.2. I generi della tradizione orale 5

I.3. La fiaba: caratteristiche del genere 7

I.4. La fiaba come oggetto di studio: le teorie sull'origine 17

I.5. Conclusioni 20

CAPITOLO SECONDO

LA FIABA NELLA LETTERATURA ITALIANA: LE PRIME ATTESTAZIONI DEL GENERE TRA IL CINQUECENTO E IL SETTECENTO 22

II.1. Giovan Francesco Straparola 23

II.2. Giambattista Basile 28

II.3. Carlo Gozzi 32

CAPITOLO TERZO

LA FIABA ITALIANA NELL'OTTOCENTO: IL ROMANTICISMO E LE RACCOLTE REGIONALI DI FIABE POPOLARI 37

III.1. Una nuova sensibilità: il Romanticismo 38

III.2. Romanticismo e Risorgimento: l'idea di popolo in Italia 43

III.2.1. Lo spirito del popolo tedesco e i fratelli Grimm 47

III.2.2. La rinascita del popolo in Italia 50

III.2.3. Giuseppe Pitrè 53

III.3. Identità nazionale nelle fiabe popolari: la fiaba di Cenerentola da Basile a Pitrè 57

CAPITOLO QUARTO

LA FIABA PER EDUCARE: LE FIABE D'AUTORE DI ETÀ POST-UNITARIA 63

IV.1. L'Italia post-unitaria: verso una nuova concezione della cultura e dell'educazione 65

IV.1.1 Il mercato editoriale e il nuovo ruolo dell'intellettuale 67

IV.1.2. La riforma della scuola e la nascita della letteratura per l'infanzia 71

IV.2. Carlo Collodi scrittore di fiabe 78

IV.2.1 Un incontro fortunato: *I racconti delle fate* 85

IV.3. C'era una volta... Luigi Capuana 100
IV.3.1 Luigi Capuana verista 101
IV.3.2 L'approdo alla letteratura per l'infanzia: le fiabe d'autore 105
IV.3.3 *C'era una volta… Fiabe* 111
IV.3.4 Da «Cenerentola» a *Chi vuol fiabe, chi vuole?* 122
IV.3.5 Conclusione 127
IV.4. La fiaba è 'donna' … Emma Perodi e le *Novelle della nonna* 131
IV.4.1 Cenni biografici 132
IV.4.2 *Le Novelle della nonna. Fiabe fantastiche* 134
IV.4.3 Conclusioni 148
IV.5. Guido Gozzano e le fiabe 152
IV.5.1 Premessa 152
IV.5.2 Le fiabe: *I tre talismani* e *La principessa si sposa* 156
IV.5.3 Conclusione 168

CONCLUSIONE 171

BIBLIOGRAFIA 181

RINGRAZIAMENTI 199

CAPITOLO PRIMO

LA FIABA: ORIGINE E CARATTERISTICHE DI UN GENERE

Qui non si tratta già di pura e semplice curiosità scientifica,
e molto meno di un passatempo da gente sfaccendata:
si tratta di monumenti di archeologia – mi si passi la parola -
del pensiero del popolo, i quali sono anche documenti di letteratura
e di storia sociale contemporanea, perché tradizione viva e palpitante.
Giuseppe Pitrè[1]

I.1. L'arte del racconto

Raccontare una storia è un'attività che trova le sue radici nella notte dei tempi, quando cioè l'uomo imparava a parlare e a codificare un linguaggio per comunicare con i suoi simili. Riunirsi in gruppo, raccontare una storia ed immergervisi sognando di farvi parte e di vivere quelle stesse avventure o peripezie che lasciavano l'ascoltatore in uno stato di trepidazione e commozione, era l'attività prediletta dai primi popoli per intrattenere piacevolmente il pubblico o per dare delle spiegazioni alle innumerevoli domande sul senso della vita, sull'origine del mondo, sui valori e sulle regole da seguire per una vita in pace con se stessi e con gli altri. Da queste considerazioni è possibile comprendere quanto il racconto sia uno strumento che continua ancora oggi ad appassionare i lettori, perché risponde a necessità insite nell'essere umano e cioè quella di farsi continuamente delle domande sul mondo circostante e quella di evadere dalla realtà, sognando di vivere la vita di un personaggio che, diventando parte di noi,

[1] Citato da GIUSEPPE COCCHIARA, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Boringhieri, 1971, pp. 395-396.

ci fa provare sensazioni ed esperienze nuove che spesso non si ha il coraggio o il modo di realizzare; ci fa sognare un mondo perfetto o comunque in grado di colmare i vuoti e le sofferenze della realtà e infine ci permette di essere illuminati su quesiti a cui non si riusciva a dare risposta, attraverso simboli e significati nascosti disseminati nel racconto.

La letteratura dunque, che sia orale o scritta, è fondamentale per l'uomo per conoscere se stesso e il mondo circostante dal momento che è dal racconto che il lettore, o l'ascoltatore, prova quelle suggestioni che, come una folgorazione, smuovono sentimenti sopiti o inconsci che gli permettono di aprire gli occhi su di sé e sul mondo, trovando le risposte che cercava. L'arte del racconto nasce quindi insieme al linguaggio e, come ha puntualmente osservato Marshall Poe,[2] nelle diverse fasi della comunicazione umana, che dalla semplice parola è arrivata agli strumenti digitali, passando per la stampa, l'audiovisivo e l'internet, l'unico fattore a rimanere costante nei cambiamenti della società è proprio la parola, la quale sfrutta il linguaggio per veicolare informazioni utili a chi ascolta.

Inoltre, raccontare storie costituisce un potere sociale sorprendente dal momento che la parola è indirizzata a plasmare il mondo con le sue categorie sociali e gerarchiche, nonché con un sistema di valori, da imporre alla comunità di appartenenza. Non a caso nelle tribù primitive, dove ha preso vita questa forma di comunicazione, erano proprio sciamani, sacerdoti e stregoni a custodire il patrimonio culturale dei racconti, essendo essi le figure sociali più influenti nella comunità. Come ha avuto modo di osservare Michael Tomasello infatti,

> dato che la funzione principale del linguaggio è quella di manipolare l'attenzione delle altre persone - cioè, di far si che esse assumano una certa prospettiva nei confronti di un fenomeno – è possibile concepire i simboli e le costruzioni di carattere linguistico semplicemente come artefatti simbolici che vengono tramandati a questo scopo di generazione in generazione. Apprendendo l'uso di questi artefatti simbolici, e dunque assimilando le prospettive che essi esprimono, il bambino giunge a condividere la concezione del mondo dei creatori degli artefatti.[3]

---

[2] MARSHALL POE, *A History of Communications. Media and Society from the Evolution of Speech to the Internet*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, cit. da JACK ZIPES, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, trad. it. di Marco Giovenale, Roma, Donzelli editore, 2012, p. 8.

[3] MICHAEL TOMASELLO, *Le origini culturali della cognizione umana*, trad. it. di Maurizio Riccucci, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 180-181, cit. da J. ZIPES, *La fiaba irresistibile*, cit., p. 10.

Egli si riferisce ai bambini, considerandoli i destinatari indiscussi della fiaba, ma questo discorso andrebbe esteso ai lettori in generale perché le rivelazioni che i simboli possono svelare vanno incontro alla sensibilità nel recepire il messaggio sotteso al racconto, indipendentemente dall'età.

I.2. I generi della tradizione orale[4]

È stato osservato come l'arte del racconto sia nata con il linguaggio, e quindi con l'uomo stesso, quale mezzo per comunicare ai propri simili esperienze, desideri, valori, strutture sociali. In origine l'unico canale di diffusione era la parola e, in base alle esigenze espressive degli individui, presero forma diverse tipologie di racconto orale tra cui si possono annoverare il mito, la leggenda, la favola e infine la fiaba di magia.

Il mito è un racconto di matrice sacra che, attraverso personaggi ultraterreni come le divinità o gli eroi dalle virtù eccelse, dava spiegazioni sull'origine di alcuni aspetti del mondo quali fenomeni naturali e cosmologici, episodi storici e caratteristiche culturali, il tutto ambientato nel tempo lontano e indefinito delle origini.

La leggenda invece spiega l'origine di alcune tradizioni culturali o rituali della realtà locale, o di alcuni oggetti, che continuano ad esistere nel presente, collocandola però in un periodo storicamente accertato che dia una qualche patina di veridicità ad un racconto inventato, per quanto verosimile. La leggenda può essere di matrice sia sacra che profana e si occupa di spiegare il significato di alcuni aspetti della vita locale, costruendo attorno a personaggi umani realmente esistiti delle storie fantasiose ma plausibili.

[4] Riguardo ai generi della tradizione orale si vedano COSIMO RODIA, ANTONIO RODIA, *L'evoluzione del meraviglioso: dal mito alla fiaba moderna*, Napoli, Liguori, 2012; GLAUCO SANGA, *I generi della narrativa popolare italiana* in *Studi sulla fiaba italiana*, Milano, Edizione provvisoria presso l'autore, 1992, pp. 49-52.

La favola è intesa come una categoria particolare di racconti fantastici in cui si prospettano situazioni del tutto improbabili e personaggi immaginari; la favola per antonomasia è quel tipo di racconto immortalato dalla raccolta di Esopo del VI secolo a. C. che veicola valori etici e morali avvalendosi di animali parlanti, i quali si fanno portavoce dei vizi e delle virtù umani e con un linguaggio estremamente semplice consegnano al lettore un quadro delle dinamiche che regolano il mondo, il più delle volte ingiusto e ostile nei confronti dei più deboli ma anche in grado di premiare i meritevoli; in ogni caso è un racconto dall'esplicita finalità educativa, il cui tratto distintivo è la formulazione di una morale.

In questa categoria si fa confluire anche la fiaba di magia, genere di cui è difficile definire le caratteristiche, la funzione e l'origine ma di cui si può per il momento dire, con le parole di Stefano Calabrese, che sia «una narrazione breve in prosa, di origine popolare o letteraria, priva delle intenzioni etico-didascaliche della favola e in cui sono rappresentati personaggi o azioni non verosimili»[5], totalmente inventati e indiscutibilmente falsi. L'elemento più caratteristico della fiaba è appunto la magia che, come ha notato Jack Zipes[6], attraverso strumenti che agiscono da soli e creature fantastiche come fate, gnomi, elfi, draghi e tanti altri, cerca di plasmare il mondo della fantasia per renderlo migliore di quello della realtà, piena di insidie e ingiusta. La fiaba è dunque un momento di evasione in cui si viaggia con la mente in un mondo immaginario dove oggetti magici ed entità soprannaturali diventano lo specchio, filtrato dalla metafora e dalla metamorfosi, delle esperienze reali o dei desideri di cui gli uomini hanno bisogno di parlare all'interno della propria comunità. Come scrisse Calvino infatti,

> alla precarietà dell'esistenza della tribù, - siccità, malattie, influssi maligni – lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà. In secoli e civiltà più vicini a noi, nei villaggi dove la donna sopportava il peso più grave d'una vita di costrizioni, le streghe volavano di notte sui manici delle scope e anche su veicoli più leggeri come spighe o fili di paglia. Prima di

[5] STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 1.
[6] J. ZIPES, *La fiaba irresistibile*, cit.

essere codificate dagli inquisitori queste visioni hanno fatto parte dell'immaginario popolare, o diciamo pure del vissuto. Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta.[7]

I.3. La fiaba: caratteristiche del genere[8]

Che cos'è più precisamente una fiaba? Innanzitutto, possiamo intenderla come una forma narrativa orale, raccontata ai giovani nelle occasioni di ritrovo comunitario dalle balie o comunque dagli anziani.

André Jolles l'ha definita una «forma semplice»[9] in quanto racconto che non può essere irrigidito nella forma né tanto meno nel linguaggio: la fiaba infatti è suscettibile di cambiamenti ogni qualvolta la si racconti perché il narratore, facendo affidamento sulla sua memoria e sull'immediatezza dell'esposizione, usa parole proprie, diverse in ogni occasione. Per questo essa è considerata una forma semplice o, per dirla con le parole dei fratelli Grimm, una "poesia di natura", una "creazione spontanea", che si contrappone, nella riflessione di Jolles, alla «forma artistica»[10] della novella, un tipo di racconto che, essendo divulgato in forma scritta, si dimostra coerente nella rappresentazione del mondo, nella forma, nella struttura e nel linguaggio, resi in maniera calibrata e ragionata dal loro autore.

Non tutti condividono questa etichetta attribuita al genere della fiaba da Jolles, in particolare Cristina Lavinio[11] ritiene che essa ne sminuisca il valore artistico, dal momento che la fiaba non si dovrebbe considerare solo come un racconto popolare e orale di folclore ma

---

[7] ITALO CALVINO, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2015, p. 30.

[8] Per una panoramica generale sull'evoluzione della fiaba si vedano: MARIO LAVAGETTO, *Dal buio delle notti invernali* in *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Mario Lavagetto; testi, apparati e bibliografia a cura di Anna Buia, Milano, Mondadori, 2008, pp. IX-LXX; ANDRÉ JOLLES, *La fiaba* in *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 413-434; IDEM, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna* in *I travestimenti della letteratura*, cit., pp. 117-219.

[9] A. JOLLES, *La fiaba* in *I travestimenti della letteratura*, cit., p. 423.

[10] *Ibidem*

[11] CRISTINA LAVINIO, *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

anche come un'elaborazione artistica che ha acquisito nei secoli un alto valore letterario grazie al lavoro di importanti scrittori tra cui meritano di essere menzionati almeno Giovan Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault e Carlo Gozzi.

Addentrandoci ora più nello specifico nel mondo incantato della fiaba possiamo osservare nel dettaglio quali siano i temi di cui essa si fa rappresentante, quale sistema di valori la regga e su quale struttura interna si costruisca, oltre alle sue caratteristiche più strettamente linguistiche e stilistiche.

La fiaba dà forma ad un mondo immaginario, diametralmente opposto alla realtà in cui viviamo, retto da quella che Schiller definì "morale ingenua" la quale si esplicita nel momento in cui gli avvenimenti ingiusti, in cui sono coinvolti i personaggi fiabeschi, si risolvono per il meglio, premiandone le fatiche e le sofferenze, dando così piena soddisfazione al lettore che ritrova, seppur nella fantasia, la realizzazione di ciò che vorrebbe accadesse nel mondo reale. Naturalmente un mondo in cui le ingiustizie vengono sempre punite e in cui i poveri vengono riscattati dal loro stato di inferiorità è un'utopia che viene resa nella fiaba nelle forme del meraviglioso, di cui ha ampiamente parlato Tzvetan Todorov nel saggio *La letteratura fantastica*[12]. Quello su cui riflette l'autore è la definizione di "fantastico" che egli intende come quell'esitazione provata dal personaggio, e di conseguenza dal lettore che vi si immedesima, di fronte ad un evento strano di cui non si riesce a comprendere la natura, reale o immaginaria; davanti a questa difficoltà il lettore deve decidere come decifrare tali avvenimenti e gli si presentano due possibilità: la prima consiste nel concepire il fatto come strano ma spiegabile razionalmente, la seconda invece porta il lettore ad accettare che il fenomeno sia spiegabile solo con leggi nuove che esulano dalla ragione e dalla natura, in altre parole con leggi soprannaturali afferenti appunto alla categoria del meraviglioso. Ciò che riguarda nella fattispecie il genere

[12] TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1995.

della fiaba è quello che Todorov classifica come “meraviglioso puro” in cui «gli elementi soprannaturali non provocano nessuna reazione particolare, né nei personaggi, né nel lettore implicito. Non è un atteggiamento verso gli avvenimenti narrati a caratterizzare il meraviglioso, bensì la natura stessa di quegli avvenimenti»[13]; ciò significa che nel meraviglioso puro si verificano eventi che non sono spiegabili in alcun modo, accadono e basta. Nelle fiabe infatti non stupisce di leggere di animali che parlano, di oggetti che si trasformano o di un sonno lungo cent'anni, ma li si accetta come palesemente falsi e non ci si chiede se siano reali o meno. Inoltre, il meraviglioso si esplicita nella fiaba anche attraverso particolari figure retoriche, prime fra tutte le iperboli, con cui si esagera sulle dimensioni degli oggetti, sulle fatiche compiute ecc., e poi le metafore, che assumono declinazioni insolite ma che non stupiscono né i protagonisti né i lettori, perché vengono prese come normali in quel contesto di incanto. Per farsi un'idea a questo proposito val la pena di riprendere quello che Calabrese ha riscontrato nella raccolta di fiabe di Basile, di cui si parlerà ampiamente in seguito, in cui ci sarebbero tre tipologie di alterazione della metafora, dovute al fatto che la fiaba, soffrendo una carenza di referenzialità, dal momento che racconta fatti inventati, cerca di dare significati originali alle immagini di cui dispone; nella fattispecie si hanno:

- «letteralizzazione della metafora»[14] che consiste nel prendere alla lettera metafore del gergo comune, come nel caso dell'espressione “fare castelli in aria”, che si fa letterale in una fiaba di Basile in cui si immagina qualcuno che dopo aver costruito castelli di carta, li faccia volare in aria da dei grifoni.
- «Riattivazione della metafora in un contesto letterale»[15] quando essa non indica più un paragone ma la descrizione di un fatto reale. Ad esempio la metafora “essere come una

[13] Ivi, p. 57.
[14] S. CALABRESE, *Op. cit.*, p. 119.
[15] Ivi, p. 121.

statua" diventa realtà quando un personaggio si tramuta realmente in una statua di pietra.

- «Metaforizzazione della lettera»[16] quando una frase viene mal interpretata generando significati insoliti.

Molti altri sono gli elementi che conferiscono alla fiaba quel carattere di "meraviglioso puro" in grado di impedire al lettore di prendere per vero quello che sente raccontare e di tenerlo quindi distante dall'immedesimazione negli eventi narrati, in modo tale da impedirgli di sperare che ciò che si verifica nella fiaba possa accadere nella realtà.

L'elemento più importante in questo senso è l'atemporalità in cui si svolgono i fatti narrati, collocati in un periodo lontano non storicamente classificabile e quindi irripetibile nel mondo reale, espressa dalla classica formula d'apertura "C'era una volta". Il racconto fiabesco fluttua in uno stato di incanto e di torpore, quasi si trovasse in una condizione di sospensione del tempo che si fa immobile e non stimola l'azione del personaggio che starebbe sempre inattivo; anche il lettore/ ascoltatore, immerso in questo irreale torpore quasi ipnotico che lo scollega dal mondo esterno, condivide la sensazione di abbandono al sonno e all'inazione. È proprio l'incantesimo, la magia, l'elemento meraviglioso per eccellenza che immobilizza ogni azione o al contrario che la ripete all'infinito, a conferire lo scenario più rappresentativo della fiaba; come afferma Calabrese,

> *essere incantati* significa mettersi al riparo del mutamento storico e riuscire a dimenticarsi della realtà. In questo senso, nessuno più dell'eroe fiabesco vorrebbe sottrarsi a quelle complesse, laboriose peripezie che secondo i narratologi costituirebbero il segno distintivo della fiaba: se fosse per lui, resterebbe forse per sempre in quello stato di ipnotica immobilità che le scene di incanto concedono a molti personaggi fiabeschi.[17]

Il tempo è paralizzato, immobile, perché non c'è alcun antecedente che giustifichi l'agire dei personaggi, nessun riferimento biografico o storico viene mai introdotto per spiegare il motivo

[16] Ivi, pp. 121-122.
[17] Ivi, p. 81.

di un gesto, di un'azione o di una situazione: tutto avviene casualmente, o al massimo è stimolato da fattori esterni come la fame, la povertà o il desiderio di sposare una principessa, ma mai da spinte di natura psicologica, etica o sentimentale, perché ciò che conta è la quantità di prove e di azioni da compiere, a prescindere dalla causa scatenante.

Anche i luoghi, come il tempo, sono indefiniti e lontani; essi sono per lo più foreste, oceani, abissi, in cui l'eroe possa perdersi nella ricerca del suo oggetto del desiderio e in cui possa smarrire i suoi punti di riferimento; ambientare i fatti in questi contesti astratti consente di realizzare eventi insoliti o impossibili da ottenere nella realtà.

Tempi e luoghi sono dunque indefiniti e non collocabili nella storia o nella geografia; inoltre seguono logiche interne alla fiaba per cui è del tutto normale che tempi lunghissimi passino istantaneamente, che i personaggi non invecchino mai, rimanendo eternamente giovani o vecchi, e che distanze geografiche estese vengano percorse in poco tempo.

In questo mondo incantato interagiscono personaggi umani e soprannaturali, concepiti come assolutamente normali sia dai protagonisti del racconto sia dai lettori che non si stupiscono di vedere fate, animali parlanti e mostri di vario tipo. La trama di tutte le fiabe si aggira intorno alle azioni di un eroe che supera molte difficoltà per ottenere il suo agognato oggetto del desiderio, essendo in vari momenti ostacolato da un antagonista e in altri spalleggiato da un aiutante che lo fa sempre uscire vincitore nel lieto fine. Tra gli aiutanti e gli antagonisti si riuniscono esseri soprannaturali che o assumono funzioni benevole nei confronti dell'eroe, risolvendo con la magia delle situazioni negative, oppure incarnano la malvagità e la tragicità del mondo, immorale e ingiusto, ostacolando l'eroe nelle sue imprese ma venendo alla fine sempre sconfitti.

Osservando più da vicino i personaggi delle fiabe si può notare come essi siano caratterizzati da un corpo forte e incorruttibile, estraneo alle alterazioni del tempo e

invulnerabile agli agenti esterni; esso si può dire dotato di una struttura meccanica facilmente ricomponibile nel caso di mutilazioni o ferite che appaiono indolori e addirittura la morte è un fenomeno reversibile. Frequenti sono le trasformazioni dei corpi umani in materiali duri come l'oro, il ferro, l'argento o la pietra perché la pelle, o comunque l'involucro esterno, assume sempre una valenza protettiva verso l'ambiente circostante, soprattutto laddove ci siano dei punti deboli, che nella maggior parte dei casi coincidono con gli occhi e la bocca, perché è proprio attraverso le lacrime e il riso che il personaggio diventa vulnerabile ed è lì che la pelle fa da scudo, dato che «non è affatto una semplice superficie che rinvii a profondità invisibili di significato: al contrario, vi si può leggere l'anagrafe di un personaggio e il suo destino, o meglio le sue compatibilità»[18]. Oltre alla pelle, la protezione viene anche dalle piccole dimensioni: personaggi come Pollicino, o generalmente fate, elfi, gnomi, sono meno esposti ai colpi della sorte perché riescono ad addomesticare meglio la realtà e a dominarla.[19]

La fiaba è stata oggetto di numerosi studi scientifici tra l'Ottocento e il Novecento, relativamente all'indagine sulle sue origini e di conseguenza sulla sua struttura interna. L'apporto più significativo, in quanto sarebbe diventato il modello di riferimento non solo per studiare le fiabe già esistenti ma anche per realizzarne di nuove, è quello dato da Vladimir Propp nel saggio *Morfologia della fiaba*[20] in cui, partendo da un campione di cento fiabe popolari russe raccolte da Afanas'ev, ha potuto constatare la successione, in un ordine sempre uguale, di azioni che egli definisce "funzioni", ossia «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda»[21], a prescindere dalla sua identità. Sulla base di questo principio metodologico Propp scorpora la fiaba nelle seguenti sezioni:

---

[18] Ivi, p. 68.
[19] Ivi, pp. 66-75; si veda a tal proposito anche GIUSEPPE GATTO, *La fiaba di tradizione orale*, Milano, LED, 2006, pp. 44-50.
[20] VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1988.
[21] Ivi, p. 27.

1. La parte preparatoria della fiaba si apre con una "situazione iniziale" dominata da una sensazione di benessere e tranquillità, in cui viene introdotto l'eroe e vengono messe in pratica le funzioni di *allontanamento* dei genitori o dei figli, di *divieto* nel compiere una determinata azione e la sua inevitabile *infrazione*.

   Segue poi l'ingresso dell'antagonista che compie una serie di funzioni cominciando con l'*investigazione*, per scoprire ciò che gli interessa, a cui viene dietro la *delazione,* in cui egli riceve dalla sua vittima le informazioni che cercava per poi ingannarla con un *tranello* allo scopo di favorire le proprie cattive intenzioni (*connivenza*).
2. Segue poi un "esordio" che dà inizio all'azione narrativa con il *danneggiamento* della vittima da parte dell'antagonista oppure con la *mancanza*[22] di un qualche oggetto o il desiderio di conquistare qualcosa come una fidanzata, dei soldi o un mezzo magico; a questo segue la *mediazione* dell'eroe che si comporta da "cercatore", quando viene chiamato a cercare l'oggetto da conquistare, oppure da "vittima", quando è lui stesso l'oggetto del desiderio di cui si seguono le peripezie: quando l'eroe cercatore si decide ad agire si ha l'*inizio della reazione* a cui segue la *partenza*.
3. La vicenda vera e propria prende avvio con l'entrata in scena del donatore, il quale mette subito alla prova l'eroe per potergli consegnare l'oggetto magico utile alle sue imprese (*prima funzione del donatore*); a questo seguono la *reazione dell'eroe* e il *conseguimento del mezzo magico.* Attraverso l'*indicazione del cammino* l'eroe viene mandato nel luogo dove si trova l'oggetto delle sue ricerche e lì si scontra con l'antagonista in una *lotta* che lascia una ferita nel suo corpo, una *marchiatura* appunto, e che si conclude con la sua *vittoria*. Ottenere l'oggetto del desiderio permette all'eroe di effettuare la *rimozione della*

[22] Propp considera questa funzione come strettamente legata al *danneggiamento*. Secondo la sua analisi le due funzioni infatti non possono mai mancare nell'esordio delle fiabe.

sciagura o della mancanza e di fare *ritorno* a casa, anche se è ostacolato dalla *persecuzione* dell'antagonista. Nonostante le avversità l'eroe riesce a mettersi in salvo (*salvataggio*) giungendo sotto mentite spoglie in un luogo che gli sembra sicuro (*arrivo in incognito*). Nel frattempo, un altro personaggio finge di essere l'eroe vincitore e avanza delle *pretese infondate:* da questo momento inizia la sezione prediletta della fiaba in cui si effettuano quelle prove (*compito difficile*) che permettano all'eroe di dimostrare la sua vera identità (*adempimento*), svelando un segno fisico o una particolare abilità che solo lui è in grado di avere (*identificazione*). È in questo modo, e con il prezioso sostegno di un aiutante[23], che si riesce a smascherare il falso eroe (*smascheramento*).

4. Il finale della fiaba è sempre lieto e si risolve a vantaggio del protagonista, prevedendo prima la *trasfigurazione* dell'eroe, il quale assume nuove sembianze che lo rendono più bello, poi la *punizione* dell'antagonista e infine le *nozze* con la principessa e la salita al trono.

Naturalmente queste funzioni non compaiono sempre allo stesso modo ma può capitare che un unico personaggio compia una sola funzione, che un personaggio compia più funzioni oppure che una stessa funzione sia ripartita fra più personaggi.

La fiaba dunque è un genere che appare monotono e ripetitivo, se si osservano le funzioni che costantemente si ripetono, ma quello che le permette di essere sempre attraente nei confronti del lettore è la varietà di situazioni con cui vengono esplicitate le funzioni: il racconto è pervaso da personaggi di fantasia come draghi, maghi, animali reali ma parlanti che aiutano il protagonista nelle sue imprese; i luoghi percorsi sono boschi, montagne, mari che portano il

[23] Propp distingue nel personaggio dell'aiutante due categorie, quella degli "aiutanti magici", ovvero gli esseri viventi, di solito animali, e quella dei "mezzi magici", qualora si tratti di poteri particolari o di oggetti inanimati che agiscono come esseri animati, muovendosi da soli o parlando.

lettore in un mondo altro da sé, sempre affascinante e in cui abbandonarsi e sognare di vivere le stesse avventure dell'eroe. In linea di massima la storia dà sempre la possibilità ai deboli, ai poveri e agli infelici di riscattare la propria condizione in un finale lieto, dopo aver affrontato lunghe prove. «La lingua può dire un'infinità di cose combinando un numero limitato di elementi preformati. Allo stesso modo, la fiaba può raccontare una miriade di storie, partendo da un repertorio chiuso di personaggi, forme, oggetti, situazioni»[24]; leggendo queste parole di Marazzini torna alla mente l'esperimento letterario di Italo Calvino ne *Il castello dei destini incrociati* in cui lo scrittore immagina di sfruttare le figure dei tarocchi che, disposte in ordine sempre diverso, possono dare vita a racconti sempre differenti; ciò che accomuna Propp e Calvino è l'idea che con strumenti limitati si possano creare un'infinità di soluzioni, sempre nuove e sempre affascinanti; tuttavia se in Calvino c'è la possibilità di alterare l'ordine cronologico degli eventi e quindi delle azioni, per Propp ciò non è possibile: le azioni, o meglio le funzioni, dei personaggi seguono sempre lo stesso ordine fisso e la varietà sta nel contenuto, cioè nel modo in cui vengono realizzate.

L'analisi di Propp sopra riassunta è sicuramente il tipo di struttura più assecondato dai narratologi per gli studi sulla fiaba ma c'è da dire che esistono anche altri modi di concepire il nucleo su cui si costruisce questo tipo di racconto e quello che è stato proposto sulla scia di Propp, e che ha avuto maggiori riscontri tra gli studiosi, è il "modello attanziale" di Greimas che distribuisce le funzioni tra sei personaggi[25] i quali agiscono muovendosi intorno a tre assi d'azione, quelli del "volere", del "sapere" e del "potere"[26].

---

[24] CLAUDIO MARAZZINI, *Le fiabe*, Roma, Carocci editore, 2004, p. 75.

[25] Propp aveva rintracciato in ogni fiaba sette personaggi costanti ossia antagonista, donatore, aiutante, principessa e suo padre, mandante, eroe e falso eroe.

[26] Come ha osservato G. GATTO, *Op. cit.*, pp. 139-143, nell'asse del *volere* compare il Soggetto che agisce per conquistare il suo Oggetto del desiderio; nell'asse del *sapere* troviamo il Destinatore che si rivolge al Soggetto affinché procuri l'Oggetto da consegnare al Destinatario e infine nell'ultimo asse del *potere* si combatte un'aspra lotta per la conquista dell'Oggetto tra il Soggetto e l'Avversario, risolta a vantaggio del primo con l'intercessione di un Aiutante.

Ovviamente questo tipo di approccio nei confronti del genere fiabesco è frutto di una mentalità analitica e strutturalista tipica del Novecento che puntava ad analizzare qualsiasi tipo di racconto nei suoi meccanismi interni, allo scopo di svelarne le logiche nascoste per renderle intelligibili e quindi facilmente dominabili per i propri intenti comunicativi. Tuttavia è bene non fossilizzarsi su queste logiche troppo macchinose e aride, prive di interesse per la mentalità e la cultura della comunità in cui i racconti hanno preso forma, che dovrebbero essere peraltro gli unici parametri su cui fondare le proprie riflessioni.

A tal proposito infatti si può osservare come la fiaba sia un genere appartenente alla tradizione popolare che veniva raccontato oralmente in occasioni di ritrovo e che riproponeva un ampio repertorio di storie, anche se spesso potevano esserci casi di contaminazione tra fiabe diverse, in genere dovuti a vuoti di memoria del narratore. Come ha osservato Cristina Lavinio in riferimento alle fiabe di *Cenerentola* e di *Pelle d'asino*,

> nella realtà della narrativa orale e popolare esse sono variamente intrecciate e troviamo, per citare titoli di testi raccolti in Italia, le varie *Grattula-Beddatula*, *Giricoccola* (che è anche un po' *Biancaneve*), *Maria Ortighitta*, *Bene come il sale*, *Occhi Marci* e così via. Queste fiabe, infatti, hanno in comune interi gruppi di motivi dosati o mescolati in modo diverso, commisti ad altri a loro volta imparentati con motivi presenti in altre fiabe, le quali, rinviando a loro volta ad altre ancora, ci fanno scoprire la catena ininterrotta e illimitata che, a partire da un punto qualunque, collega l'intero corpus fiabistico internazionale di cui siamo a conoscenza e che, non a caso, è sempre pronto ad accogliere senza sussulti altre possibili varianti[27].

Analizzando quindi la fiaba come prodotto dell'oralità, tralasciando le questioni sulla struttura che la sorregge, si possono facilmente cogliere alcuni elementi ricorrenti dal punto di vista linguistico quali la ripetizione, di solito triplicata, di un'azione per dare il senso dell'estensione temporale in cui si verifica[28]; la frequenza di intercalari tipici del parlato che, nella trascrizione delle fiabe, rimangono come retaggio dell'oralità, anche se desemantizzati; la coesistenza di lingue o di registri linguistici diversi per caratterizzare i singoli personaggi e per distinguerli,

[27] C. LAVINIO, *Op. cit.*, p. 124.
[28] Si veda l'esempio rintracciato da C. LAVINIO, *Op. cit.*, p. 19: l'espressione "cammina, cammina, cammina" in modo molto elementare rende il senso di un'azione reiterata nel tempo e nello spazio.

nonché il ricorso frequente a generi cosiddetti intercalari quali proverbi, filastrocche e altri similari, tipici anch'essi della tradizione popolare. In linea di massima si può dire che la fiaba è un genere dalla comunicatività immediata e semplice, che utilizza tempi verbali che si riferiscono al contesto pragmatico in cui sono raccontate, il presente appunto.

I.4. La fiaba come oggetto di studio: le teorie sull'origine[29]

Finora ci si è soffermati sulle caratteristiche tematiche, linguistiche e strutturali del racconto fiabesco visto prima di tutto come espressione della cultura popolare, che ha avuto una diffusione prevalentemente orale, e solo successivamente come un prodotto letterario confluito nelle raccolte di Straparola e Basile tra il XVI e il XVII secolo.

Prima di ripercorrere le tappe della fiaba nella letteratura italiana, e di vedere quali sviluppi ha conosciuto nell'Ottocento, il secolo più sensibile nei confronti di questo genere, è bene riflettere sulle questioni riguardati la sua origine, cosa che aggiunge informazioni anche sull'interpretazione dei suoi contenuti.

> Per i Grimm era lo scoprire i frantumi d'una antica religione della razza, custodita dai volghi, da far risorgere nel giorno glorioso in cui, cacciato Napoleone, si risvegliasse la coscienza germanica; per gli «indianisti» erano le allegorie dei primi ariani, che stupiti dal sole e dalla luna, fondavano l'evoluzione religiosa e civile; per gli «antropologi» gli oscuri e sanguinosi riti d'iniziazione dei giovanetti delle tribù, uguali nelle foreste di tutto il mondo tra quei padri cacciatori e ancor oggi tra i selvaggi; per i seguaci della «scuola finnica» delle specie di coleotteri da classificare e incasellare, ridotte a una sigla algebrica di lettere e cifre, nei loro cataloghi – il Type-Index e il Motif-Index – e nei loro tracciati delle fluttuanti migrazioni tra i paesi buddistici, l'Irlanda ed il Sahara; per i freudiani, un repertorio d'ambigui sogni comuni a tutti gli uomini, rubati dall'oblio dei risvegli e fissati in forma canonica per rappresentare le paure più elementari. E per tutti gli sparsi appassionati di tradizioni dialettali, l'umile fede in un dio ignoto, agreste e familiare, che si cela nel parlare dei paesani.[30]

Con queste parole Calvino riassume il mare di interpretazioni sull'origine della fiaba di tradizione orale, maturate durante tutto l'Ottocento, secolo particolarmente sensibile allo spirito

[29] Si veda G. GATTO, *Op. cit.*, pp. 90-128.
[30] ITALO CALVINO, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988, p. 15.

e alla cultura dei popoli, protagonisti dei movimenti nazionalistici del tempo. In questa prospettiva filologi e antropologi hanno indagato le forme culturali popolari per rintracciare quell'anima comune che potesse fare da collante in un periodo in cui c'era bisogno che i popoli, nella loro totalità, si elevassero a conquistare la libertà e il potere del proprio paese. Come ricorda Calvino, la prima teoria era quella «mitologica» di Friedrich Max Müller, assecondata anche dai fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, per cui la fiaba sarebbe una degenerazione del mito in quanto racconta, attraverso le metafore e le personificazioni, l'esistenza di fenomeni naturali a cui non si riesce a dare spiegazione: in questo senso l'eco di antichi miti si percepisce nell'anima data alla natura, che magicamente prende vita e parla con gli umani, e nella classica contrapposizione tra il bene e il male. A questa seguono la teoria «indianistica» di Theodor Benfley, secondo il quale tutte le fiabe avrebbero origine dall'India[31], e quella «ritualistica» di Pierre Saintyves secondo il quale la fiaba, come il mito, rappresenterebbe il susseguirsi delle stagioni o delle prove iniziatiche. Quest'ultimo argomento è stato oggetto di numerosi studi orientati sulla teoria «antropologica» inaugurata da Andrew Lang e ripresa con maggiore attenzione da Vladimir Propp che nel 1946 pubblicò il saggio *Le radici storiche dei racconti di fate*[32]. Nella sua analisi, Propp considerava le fiabe dei documenti storici che testimoniavano la cultura e l'organizzazione sociale dei popoli primitivi, ovvero di quelle tribù nomadi di origine indoeuropea, vissute in epoca preletteraria, che riversavano nelle fiabe le loro esperienze di vita, legate alla caccia di animali feroci, alla società di impostazione patriarcale, ai rituali funebri e ai riti di iniziazione con cui entrare di diritto nell'età adulta. Secondo Propp infatti erano proprio i riti iniziatici ad essere raccontati nelle fiabe da parte di vecchi sciamani o sacerdoti che,

[31] Originatesi in India, le fiabe si sarebbero diffuse in Occidente per trasmissione orale e solo con l'avvento dell'Islam e del Buddismo sarebbero state tradotte in persiano e in arabo per poi essere pubblicate nel *Pañcatantra*, raccolta di apologhi, massime e fiabe datata al X secolo d. C. e diffusa in Europa mediante i centri commerciali di Bisanzio, dell'Italia e della Spagna.
[32] VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1979.

rivolgendosi ai giovani della loro tribù, miravano a trasmettere degli insegnamenti sui rischi e sui pericoli che si potevano trovare nel mondo oppure sui valori etici e morali che si auspicava potessero essere messi in pratica nella vita di tutti i giorni.

Cos'era più precisamente un rito di iniziazione? Esso era un rito di passaggio dall'età infantile a quella adulta che prevedeva il superamento di alcune prove di coraggio, affrontate in luoghi isolati come le foreste, in base alle quali il giovane doveva scontrarsi con animali feroci, dando prova di fermezza di carattere, e soprattutto doveva sottoporsi alla cosiddetta "morte temporanea" secondo la quale bisognava farsi "uccidere" simbolicamente da un animale immaginario per poi rinascere come una persona nuova, forte e valorosa, idonea al matrimonio. A questo scopo venivano costruite delle capanne dalle sembianze animalesche in cui il giovane doveva entrare per farsi "fagocitare" e poi "espellere": lo scontro immaginario con la belva doveva lasciare sul suo corpo una marchiatura, una ferita, che dimostrasse che il giovane aveva combattuto coraggiosamente.

Riprendendo brevemente il discorso sulle «funzioni», che lo stesso Propp ha individuato come costanti in tutte le fiabe, si può comprendere meglio perché esse si ripetevano sempre nello stesso ordine: nel rito di iniziazione il giovane abbandonava la propria casa e si trovava in luoghi sperduti dove si scontrava con animali feroci che mettevano alla prova il suo coraggio; una volta superati tutti gli ostacoli, che lasciavano sul suo corpo una ferita, poteva tornare a casa più maturo e forte, potendo così ambire al matrimonio. Allo stesso modo nelle fiabe le azioni, o meglio le «funzioni», che l'eroe compie sembrano effettivamente ripercorrere il rito iniziatico: l'eroe se ne va di casa, infrange un divieto che lo mette in pericolo e che lo porta ad affrontare un antagonista per ottenere il suo oggetto del desiderio, vive una serie di peripezie in cui a più riprese combatte contro il suo nemico, facendosi forza con gli aiuti che gli vengono dati per uscirne vincitore. Una volta dimostrate le sue abilità ottiene come premio quell'oggetto

a cui ambiva, il più delle volte il matrimonio con una principessa.

Ecco chiarito come, secondo le interpretazioni di Propp, la fiaba di tradizione orale non sarebbe altro che la testimonianza storica di esperienze di vita, rituali e credenze, condivise dalle tribù preistoriche, tramandate per secoli in forma orale e trascritte solo tra il XVI e il XVII secolo. In un primo momento le fiabe erano racconti che si riferivano alla realtà vissuta dalle tribù nomadi di epoca preletteraria; nel corso dei secoli, col mutare dell'assetto sociale e della cultura di quegli stessi popoli, le fiabe hanno perso la loro referenzialità e sono entrate a far parte della tradizione popolare, dimenticando il contesto tribale che le aveva generate.

I.5. Conclusioni

La fiaba dunque è un racconto di tradizione orale e popolare in cui personaggi inverosimili agiscono in maniera prevedibile adottando le categorie del "meraviglioso puro", secondo la classificazione di Todorov, senza generare alcun tipo di stupore. Il mondo fiabesco rappresenta ciò che è assente nella realtà, alimentando i desideri del lettore che ne rimane affascinato e incantato, nonostante le storie abbiano una struttura di base uguale e ripetitiva, spiegabile, forse, come il retaggio dei riti di iniziazione tribali, oppure come la materializzazione di desideri e paure costanti negli uomini di tutte le epoche e di tutte le provenienze geografiche. Infatti, secondo le più recenti interpretazioni psicanalitiche, il ricorso al mito e alla magia, oltre alla metamorfosi e alla personificazione, servirebbe ad esorcizzare le pulsioni inconsce, represse dalla civiltà attraverso le leggi e la morale.

Qualunque sia l'origine di questi racconti o il significato nascosto dei suoi motivi ricorrenti, resta fermo il fatto che la fiaba è stata per millenni alla base della cultura dei popoli, generando un sistema di valori condiviso e indelebile con cui educare i giovani, mediante la rappresentazione di un mondo immaginario e fantastico in cui vedere realizzati i desideri umani

più concreti e i valori morali auspicabili nella civiltà; pur cosciente dell'utopia di questi valori e del fatto che quasi mai il Bene trionfa sul Male, l'uomo scorge nella fiaba un'occasione per dimenticarsi della realtà e per lasciare spazio ai propri sogni e alle proprie speranze.

Le fiabe, che per secoli si sono tramandate esclusivamente per via orale, hanno conosciuto una trascrizione fedele nel primo decennio dell'Ottocento ad opera dei fratelli Grimm, due filologi tedeschi che le raccolsero dalla viva voce del popolo e che, in un'epoca di fervente nazionalismo, le consegnarono alla propria patria in una raccolta intitolata *Kinder-und Hausmärchen* in cui si racchiudevano l'essenza e lo spirito della razza germanica.

Prima che costoro dessero inizio agli studi scientifici del folclore locale non ci si era mai preoccupati di studiare le caratteristiche di un genere orale, considerato di basso livello perché di destinazione popolare; quando però ciò avvenne ci si accorse che i temi delle fiabe dei Grimm avevano molte affinità con i testi scritti qualche secolo prima da intellettuali quali Giovan Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault e Carlo Gozzi. Questa rivelazione ha permesso di analizzare la fiaba non più come espressione di una tradizione folclorica popolare di basso livello e non abbastanza autorevole da essere studiata, bensì come un bagaglio culturale millenario e condiviso, da cui la letteratura cosiddetta “alta” ha attinto per secoli motivi, immagini, temi per le proprie opere, oltre ad aver contribuito ad arricchire il patrimonio tradizionale con fiabe nuove e originali, le cosiddette “fiabe d'autore”, di Carlo Collodi, Luigi Capuana, Emma Perodi e Guido Gozzano, che sono entrate a far parte dell'immaginario collettivo.

CAPITOLO SECONDO

LA FIABA NELLA LETTERATURA ITALIANA: LE PRIME ATTESTAZIONI DEL GENERE TRA IL CINQUECENTO E IL SETTECENTO

L'ultima felicità dell'uomo è il sentire racconti piacevoli, perché ascoltando cose amabili gli affanni evaporano, i pensieri fastidiosi vengono sfrattati e la vita si allunga.
G. Basile[1]

Dopo aver ampiamente parlato della fiaba come genere dell'oralità, avente una struttura riconoscibile e costante, secondo quanto emerso dagli studi di Vladimir J. Propp, generatasi probabilmente in contesti primitivi durante le cerimonie per i riti di iniziazione e rimasta saldamente ancorata alla tradizione folclorica popolare, si affronterà ora la questione relativa alla sua comparsa nella letteratura italiana.

In base a quello che abbiamo appreso, la magia e i personaggi fantastici dai grandi poteri come fate, draghi e mostri di vario genere fanno parte del racconto fiabesco, ne sono i protagonisti. Questi stessi elementi sono comparsi sporadicamente, e limitatamente ad alcuni episodi, in opere letterarie risalenti all'Alto Medioevo come i cantari, la lirica provenzale, i romanzi cortesi-cavallereschi e le C*hanson de geste* ma la loro presenza è giustificata dalle credenze che alimentavano l'immaginario dell'uomo medievale, ritenute vere e non frutto della fantasia: nel Medioevo infatti l'uomo si considerava debole e si affidava a Dio in tutte le sue

[1] Cit. da MICHELE RAK, *La logica della fiaba: fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005, p. 40.

azioni o scelte; addirittura i vizi, i pensieri immorali e le azioni ingiuste venivano ricondotti all'intervento di forze maligne esterne, indipendenti dalla volontà umana, che trovavano materializzazione in mostri, incantesimi, formule magiche e quant'altro; tutto ciò traspare dalla letteratura delle origini dove anche l'innamoramento è attribuito a filtri magici e non alla volontà reciproca degli amanti, come avviene per Tristano e Isotta. Questi elementi dunque appartengono sì al fiabesco ma non fanno dei cantari o dei romanzi cortesi-cavallereschi delle fiabe.

La prima volta in cui la fiaba vera e propria fa il suo ingresso in letteratura risale al XVI secolo, come evasione dall'eccessivo rigore tematico, linguistico e formale che intellettuali come Pietro Bembo cercavano di imporre, in un'epoca segnata, tra le altre cose, dal rigorismo della Controriforma e dal crollo della società comunale.

II.1. Giovan Francesco Straparola[2]

L'opera che raccoglie le prime fiabe si intitola *Le piacevoli notti* e fu composta da Giovan Francesco Straparola, scrittore in genere ritenuto mediocre e dalla scarsa originalità che visse a cavallo tra il XV e il XVI secolo e che pubblicò la sua opera in due volumi tra il 1550 e il 1553 a Venezia, città in cui visse e in cui l'opera è ambientata.

Nel corso del Cinquecento il volgare aveva ottenuto il prestigio letterario che meritava, e

[2] Si vedano su Straparola: MARIO PETRINI, *Le «Piacevoli notti» dello Straparola* in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983, pp. 153-165; STEFANO CALABRESE, *L'enigma del racconto. Dallo Straparola al Basile* in *Gli arabeschi della fiaba: dal Basile ai romantici*, Ospedaletto, Pacini, 1984, pp. 37-70; BEATRICE SOLINAS DONGHI, *La fiaba come racconto*, Venezia, Marsilio, 1976; CLAUDIO MARAZZINI, *Le fiabe*, Roma, Carocci, 2004; GIANCARLO MAZZACURATI, *La narrativa di G. F. Straparola e l'ideologia del fiabesco* in *Forma & ideologia: Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 67-113; DARIA PEROCCO, *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola* in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, Salerno editore, 2000, pp. 465-481; MANLIO PASTORE STOCCHI, introduzione a GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, vol. I, Bari, Laterza, 1979, pp. VII-XXII.

che era stato offuscato per tutto il Quattrocento dal latino, insieme a quei generi a cui era associato come la novella. Naturalmente, nel cercare un modello da imitare, Pietro Bembo scelse e impose agli scrittori il *Decameron* di Boccaccio con la sua cornice storica in cui ambientare i racconti realistici riguardanti i costumi della società di appartenenza.

Sulla scia di questa tradizione, Straparola inserisce le sue fiabe, novelle ed enigmi in una cornice apparentemente storica ma pervasa da un'atmosfera quasi magica, come ha osservato Manlio Pastore Stocchi[3], in cui il vescovo di Lodi Ottaviano Maria Sforza, insieme alla figlia Lucrezia, trasferitosi nel palazzo dell'isola di Murano, aveva organizzato in occasione di un indefinito Carnevale una festa in cui nobildonne e gentiluomini raccontavano, tra un canto e un ballo, delle fiabe che si chiudevano con un enigma da risolvere; il tutto si protraeva per tredici notti.

Secondo André Jolles[4] questa cornice non sarebbe frutto dell'invenzione di Straparola, bensì la riproposizione di un antico gioco di corte amoroso secondo cui ad una prima fase di corteggiamento delle dame con il ballo seguiva il racconto di una fiaba o di una novella che permettesse di riflettere su questioni etico-filosofiche. Jolles ipotizza che tale gioco sia alla base del genere della novella in cui Boccaccio avrebbe eliminato gli elementi più fantastici e fiabeschi, lasciando solo quelli realistici: Straparola invece, nel riprendere questo gioco amoroso, avrebbe riabilitato quanto era stato un tempo estromesso, inserendo così le fiabe.

A sostenere la scarsa originalità inventiva di Straparola interviene anche Mario Petrini[5] che adduce il recupero delle fiabe popolari alla poca fantasia dell'autore. Effettivamente Straparola fu un autore mediocre che scrisse *Le piacevoli notti* come opera di consumo per rispondere alle esigenze di mercato, però secondo Mazzacurati[6] non andrebbe minimizzata

---

[3] MANLIO PASTORE STOCCHI, *Op. cit*.
[4] A. JOLLES, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna*, cit., pp. 124-130.
[5] M. PETRINI, *Le «Piacevoli notti» dello Straparola*, cit., pp. 153-165.
[6] G. MAZZACURATI, *Op. cit.*

l'importanza del suo lavoro il quale sembra riflettere la crisi e l'inquietudine del suo tempo.

Il Cinquecento fu un secolo carico di tensioni dovute da un lato alle questioni politiche delle guerre d'Italia, dall'altro alle questioni religiose della Controriforma che auspicava un ritorno all'ordine e al rigore morale all'interno della Chiesa e della Cristianità. In mezzo a ciò si insinuò la volontà da parte degli intellettuali di stabilire una regola linguistica e formale per unificare la letteratura italiana. Per quanto riguarda il genere della novella, Pietro Bembo aveva imposto come modello sia linguistico che formale proprio il *Decameron* di Boccaccio, quindi chiunque avesse voluto riprendere il genere avrebbe dovuto scrivere novelle realistiche nei contenuti, inserite in una cornice altrettanto realistica e motivata storicamente, in una lingua raffinata che imitasse quella di Boccaccio.

Ecco dunque che davanti a queste regole Straparola dimostra una certa avversità: la cornice rimane come da tradizione ma ha solo una parvenza di storicità perché il tempo è indefinito e l'ambientazione è quasi magica; alcune novelle sono in realtà delle fiabe attinte dalla tradizione orale popolare che presentano molti elementi tipici quali atemporalità, struttura che richiama le funzioni individuate da Propp, assenza di causa nello svolgersi delle azioni e psicologia semplice dei personaggi che non manifestano mai dubbi o perplessità nell'agire, secondo quel «gioco illogico dei moventi»[7] di cui ha giustamente parlato Mazzacurati. Il nucleo centrale dei racconti è quello della famiglia da cui scappare per ragioni economiche, nei casi di povertà, o per autodifesa, qualora si verifichino comportamenti violenti; il tutto si conclude con il lieto fine dove i desideri vengono esauditi e le aspirazioni sociali vengono soddisfatte per intercessione della fortuna o della magia. La lingua non è per nulla fedele alle regole bembiane ma alterna espressioni dialettali, venete e bergamasche, e linguaggio infantile a forme linguistiche più raffinate che sono in realtà parodia delle ricercatezze petrarchesche oppure

[7] Ivi, p. 103.

strumento per camuffare un discorso vuoto di contenuti.

> Mossa dal flusso illogico delle passioni o dal fiabesco animismo delle cose, ma sostanzialmente oppressa dalla morsa del fato, si dissolve quasi ogni tratto d'organizzazione del reale; o se sopravvive, resta come uno sfondo ingrigito di convenzioni stancamente riprodotte per ossequio al genere e alle sue forme esemplari. La vita dei personaggi è prescritta dall'esterno, fuori d'ogni iniziativa sociale e d'ogni ordine verificabile, fuori d'ogni motivazione psicologica o provvidenziale.[8]

Straparola dunque ha avuto il merito di far confluire, per la prima volta in modo regolare, la fiaba di tradizione orale popolare nella letteratura italiana; certamente essa non presenta tutti i tratti del genere, perché qualche patina di storicità è rimasta, però in questo modo l'autore è riuscito a dare una scossa alla rigidità pretesa dai letterati, mostrandoci anche una realtà popolare sconosciuta.

Per tutti i motivi sopra elencati *Le piacevoli notti* non furono mai prese in considerazione dagli accademici ma rimasero etichettate come opera di consumo rivolta ad un ampio pubblico di lettori di livello sociale medio-basso. L'opera comunque ebbe molto successo e ne furono fatte venti ristampe; «il successo dell'opera, dopotutto, dovrà pur offrire qualche risposta, sullo sfondo di decenni in cui l'interesse della rappresentazione si sposta sensibilmente dal piano della società reale alla verticale del mito eroico, dell'utopia, della fiaba»[9]. Con questa considerazione Mazzacurati riflette sul fatto che se in un'epoca di rigore morale, comportamentale, linguistico e formale il pubblico mostrava interesse per ciò che apparteneva a sfere di sensibilità diverse, meravigliose, in cui le utopie, i mondi altri da sé, diventavano il rifugio spirituale degli uomini, significava che il realismo, la regola, l'etichetta non erano più capaci di generare rassicurazioni o certezze sull'esistenza.

Per questo l'opera di Straparola è importante, perché proponendo la fiaba mostra quella che era la sensibilità non ufficiale, e per questo ancora più autentica, di una società lontana dai

[8] Ivi, p. 111.
[9] Ivi, p. 113.

canoni proposti dalla cultura “borghese”, ceto sociale molto forte per i valori civili, legali, comportamentali e morali che era riuscito ad imporre nella cultura e nella letteratura ufficiale ma che erano mancati completamente nelle regioni padane e meridionali d'Italia: mentre in Toscana le città si erano date un governo repubblicano, in cui il peso decisionale e culturale della “borghesia” si faceva sentire in politica come il letteratura, le aree padane e meridionali invece erano governate da un sistema in un certo senso feudale dove il potere risiedeva nelle mani di un'unica famiglia regnante che vantava dei valori “cortesi” che tuttavia non era in grado di rispettare, anteponendo ad essi la violenza, la disonestà, l'abuso per tutelare un'autorità di fatto illegale. Naturalmente questo era percepito dagli strati popolari che nutrivano timore per quell'aristocrazia dispotica e crudele e riversavano le loro paure nelle forme di espressione a loro consone, appunto quelle delle fiabe orali che Straparola ha fatto emergere in letteratura. Così sono apparsi

> i *topoi* più caratteristici di una fantasia popolare rimasta al di qua della esperienza borghese. E, a questo proposito, non è neppure improbabile che proprio l'assenza o la scarsa vitalità e autocoscienza di classi intermedie, tra strati popolari e burocrazie aristocratiche, abbia facilitato una specie di reciproco filtraggio tra le due diverse culture, visto che le classi inferiori si trovavano in un certo senso facilitate a organizzare la propria cultura fiabesca sui modelli avventurosi e sentimentali che si esprimevano dalle sovrastanti aristocrazie, continuando a interpretarli nella misura che poteva offrire questo rapporto, fatto di immediata contiguità ma anche di iati incolmabili.[10]

È così dunque che il vuoto lasciato dal realismo borghese permetteva ad un patrimonio fabuloso autentico, vitale negli spazi domestici, di aggiungere «nuove occasioni di rielaborazione […] al materiale romanzesco e cavalleresco ormai inflazionato».[11]

[10] Ivi, pp. 72-73.
[11] Ivi, pp. 84-85.

II.2. Giambattista Basile[12]

Se l'opera di Straparola è da considerarsi un ibrido tra un realismo ancora presente, per quanto smorzato, e un tentativo di innovazione, che va letta in linea con i sentimenti contrastanti nell'uomo cinquecentesco per cui la realtà andava indagata con strumenti sempre più mitici e meravigliosi, quasi un secolo dopo, nel 1634, fa il suo ingresso in letteratura un'opera in grado di superare completamente i modelli della letteratura ufficiale e di prospettare tutte le novità della sensibilità barocca; si tratta di *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille* di Giambattista Basile.

L'importanza di quest'opera sta nel fatto di aver creato il modello per un nuovo genere letterario, a quel tempo non ancora definito, appunto quello del "racconto fiabesco" o della "fiaba". Il *Cunto* di Basile sarà infatti l'antecedente più diretto di tutte le fiabe che nel corso dell'Ottocento verranno raccolte dalla viva voce del popolo e riscritte per adattarsi ad un nuovo sistema educativo nella nascente nazione italiana, fino a diventare parte dell'immaginario collettivo per tutto il Novecento e oltre, grazie soprattutto al mercato librario e cinematografico che si rifà proprio alle fiabe del Basile tanto che, come ricorda Michele Rak, «Cenerentola viene raccontata così perché viene dal *Cunto*, che è un'opera pilota con un suo ruolo nella tradizione letteraria europea»[13] che merita di essere osservata più da vicino.

Innanzitutto, l'opera si presenta come una raccolta di quarantanove fiabe, attinte dalla tradizione popolare napoletana, racchiuse nel contesto non più di una cornice storica, come ci si sarebbe aspettati dalla tradizione novellistica, bensì di una fiaba che costituisce appunto "lo cunto de li cunti", il "racconto dei racconti", conferendo dunque all'opera un totale di cinquanta

---

[12] Si vedano soprattutto gli studi di: M. RAK, *La logica della fiaba*, cit.; IDEM, *Fonti e lettori nel* «Cunto de li cunti» *di G. B. Basile* in *Tutto è fiaba: Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, Milano, Emme edizioni, 1980, pp. 81-122; GIANCARLO ALFANO, *Nelle maglie della voce: oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

[13] M. RAK, *La logica della fiaba*, cit., p. 268.

fiabe.

La raccolta è figlia della cultura barocca di cui è facile coglierne i tratti: in un clima letterario imbrigliato in un eccessivo rigore formale e morale, incupito dalla censura e dall'Inquisizione, una reazione letteraria non poteva essere altro che edonistica, ovvero indirizzata ad allietare ed intrattenere il lettore, cercando per quanto possibile di trasmettere degli insegnamenti morali, celati sotto la frivolezza. Non va dimenticato che questa soluzione va di pari passo con la volontà di violare i canoni di armonia, bellezza e rigore umanistico-rinascimentali allo scopo di generare nel lettore lo stupore e la meraviglia mediante giochi verbali, metafore, arguzie e concettismi.

Tutto questo lo ritroviamo in Basile perché l'opera nasce per intrattenere la corte napoletana presso cui lavorava; le fiabe raccolte nel *Cunto* erano destinate alla recitazione e furono pubblicate postume per volontà della sorella dell'autore. La scelta di argomenti popolari, raccontati tra l'altro in dialetto napoletano e con l'inserto di proverbi, modi di dire, dicerie, poesie e tanto altro, si sposa senz'altro con l'intento barocco di scuotere la rigidità della tradizione; a questo si aggiungano i significati nascosti dietro le fate, gli strumenti magici e i mostri del mondo incantato, riguardanti da un lato la critica dei costumi e della politica coevi, dall'altro i miti della Modernità che cominciavano ad affacciarsi sullo scenario secentesco.

Dicevamo dunque che *Lo cunto de li cunti* è una raccolta di fiabe in dialetto napoletano, scritte da Basile per divertire la corte del regno di Napoli insieme a canti, balli e mimi. La fiaba da cui sono generate tutte le altre racconta della principessa Zoza che perde l'occasione di sposare il suo principe perché il suo posto viene preso da una schiava che, per effetto di un sortilegio, obbliga il marito a radunare delle donne che le raccontino delle storie; una volta che queste hanno esaurito il loro repertorio fiabesco interviene Zoza a raccontare l'ultima fiaba in cui però si riconosce la sua vera disavventura e il principe, resosi conto di ciò, punisce la schiava

e sposa la principessa.

Le fiabe prevedono tutte un incipit di tipo morale, in cui si esplicita la saggezza comune, e il racconto vero e proprio in cui si ritrovano le funzioni di Propp quali l'allontanamento dalla propria famiglia, il viaggio carico di pericoli e di prove che si chiude con il ritorno a casa in uno stato sociale nuovo, migliore di quello di partenza; segue infine un proverbio che riassume la morale della fiaba narrata. Questa struttura di base è arricchita nel linguaggio da tutti gli elementi tipici della lirica barocca per cui troviamo un *mixage* non solo di generi (cronaca, leggenda, romanzi, canzoni, teatro, maldicenza di corte e dicerie di piazza) ma anche di registri linguistici: al dialetto napoletano si aggiungono le citazioni tratte da Petrarca, dal latino, dallo spagnolo per parodiare situazioni umili e degradanti, perché uno degli elementi caratteristici del *Cunto* è proprio l'umorismo con cui affronta la realtà.

Lo cunto de li cunti è un'opera letteraria a tutti gli effetti, nonostante sia scritta in dialetto napoletano e nonostante abbia come tema quello del racconto fiabesco di derivazione orale e popolare, perché Basile è stato capace di prendere coscienza della peculiarità dei racconti di fate e di raccontarli con gli abbellimenti dello stile barocco dell'epoca, rendendoli consapevolmente un prodotto letterario[14].

È la prima volta che viene affidata alla scrittura la tradizione culturale di uno strato sociale umile che non ha mai avuto modo di approdare alla letteratura ufficiale ed è anche la prima volta che quel tipo di racconto che già con Straparola cominciava a prendere una forma definita viene con Basile non solo a darsi una struttura più precisa ma anche a configurarsi definitivamente come "fiaba", laddove con Straparola esisteva ancora una certa confusione terminologica tra favola e novella. E come osserva Mario Petrini,

> in questa consapevolezza di subalternità, si scopre vicino al popolo, popolo vero, non quello romanzesco dei pezzenti, dei picari, dei guidoni, dei furfanti, contro i quali così spesso il Basile

[14] BEATRICE SOLINAS DONGHI, *I tre cedri di Giambattista Basile* in *La fiaba come racconto*, Venezia, Marsilio, 1976, pp. 93- 103.

> mette in guardia; ma di un popolo che ha conservato, pur nella sua posizione subalterna, una sua concezione del mondo, del tutto diversa da quella dei ceti egemoni, diversa anche nella sua irrinunciabile speranza nel caso e nella fortuna. […] Con ogni probabilità questa è la situazione storica e psicologica che ha spinto alla riscoperta del fiabesco, col suo singolarissimo equilibrio fra privazioni e disgrazie senza numero, e una finale situazione positiva; con la tipica disponibilità fiabesca, col suo protagonismo fatto non di eroi, ma di individui qualunque, non di eletti e predestinati, ma di favoriti dalla sorte, non di più, in un giuoco nel quale tutti possano avere le loro *chanses*[15].

Basile, con quest'opera, non ha avuto solo il merito di donare alla letteratura un prodotto che testimoniasse la ricca e fervida cultura popolare ma anche quello di presentare sotto la maschera del racconto fiabesco la mutata sensibilità secentesca, i desideri e i valori nuovi su cui si sarebbe fondata la Modernità. Michele Rak ha riflettuto su quest'ultimo aspetto e ha notato come

> Basile metteva in forma di racconto la più efficace e terribile delle macchine della Modernità usato come fonte di meditazione: lo specchio. Lo specchio segnala una delle formule ricorrenti della cultura barocca: la duplicità dell'essere, la conturbante prossimità della bellezza e della bruttezza, della ricchezza e della povertà, della vita e della morte. Il fiabesco racconta della superficie fragile che separa questi due mondi paralleli. E svela ai suoi ascoltatori e lettori che essa è temibile ma anche praticabile: si può essere vecchi e diventare giovani, essere ricchi e diventare poveri. È una delle scoperte e delle ossessioni della Modernità[16].

Rak intende dire che Basile è stato in grado di mascherare sotto l'apparente semplicità e infantilità della fiaba alcune tra le ideologie più pregnanti del Seicento, in particolar modo attraverso il filtro della magia, della metamorfosi e del viaggio insidioso costellato di pericoli in cui l'eroe possa mettersi alla prova, Basile rappresenta la società dei ranghi dove ognuno ha un ruolo e una collocazione precisa ed è costretto a rispettare le regole impartite dalla società; tuttavia il Seicento vede prospettarsi la possibilità di scuotere i confini tra un rango e l'altro per consentire a chiunque di mutare il proprio status sociale attraverso le proprie capacità, qualora esse riescano a superare il capriccio e l'autorità dei potenti. Per questo lo specchio si confà alla nuova sensibilità barocca: esso riflette un'immagine ribaltata di sé, ci mostra chi siamo ma al

[15] MARIO PETRINI, *Il «Cunto de li cunti»* in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983, p. 170.
[16] M. RAK, *La logica della fiaba*, cit., p. 7.

contrario e la fiaba in questo senso è proprio un esercizio letterario sulla specularità dove il racconto è sicuramente una finzione (come la nostra immagine nello specchio) ma è l'unica strada da percorrere per conoscere la verità (noi stessi), la quale però dovrà rimanere celata e la soluzione migliore è quella di nasconderla nell'universo dei bambini, perché essi non sanno cogliere i doppi sensi e del resto il loro mondo «era lo spazio concettuale più adatto dove confinare tutte le letture possibili»[17].

II.3. Carlo Gozzi

> La fiaba, com'è noto, è un genere orale. La sua bellezza riposa così, essenzialmente, sopra l'arte con cui il narratore espone e rielabora i materiali che gli sono offerti dalla tradizione [...]. È cosa da ascoltare, in cui gesto e intonazione, mimica e pause, tengono un ruolo capitale. Ancora un passo e diremo tranquillamente che la fiaba è un genere teatrale, che postula un recitante e un pubblico, anche ridotto a un ascoltatore solitario. Come struttura miniteatrale, la fiaba discopre ancora le proprie origini rituali. Con Gozzi, approdando alla scena, la fiaba conquista così uno spazio e una struttura predestinati.[18]

Così Edoardo Sanguineti ci porta avanti di un secolo nella nostra rassegna fiabesca e ci prospetta una soluzione nuova: le fiabe teatrali di Carlo Gozzi per l'appunto. Soffermarsi su questa parentesi teatrale è d'obbligo perché segna il punto di raccordo tra l'eccezionalità di una raccolta di fiabe popolari, entrate nella letteratura ufficiale come genere comico per l'argomento basso e la lingua altrettanto umile del dialetto napoletano, anche se nasconde un ventaglio di ideali e di sentimenti barocchi in contrasto con la rigida mentalità controriformista, e la nuova sensibilità romantica e post-unitaria di un'Italia in cui, come notò Jolles, piovevano fiabe.

Abbiamo iniziato il nostro discorso con Straparola e Basile, due casi isolati e scarsamente considerati nel panorama culturale che pur avendoli generati li ripudiava, perché non adatti a

---

[17] M. RAK, *Fonti e lettori nel* «Cunto de li cunti» *di G. B. Basile*, cit., p. 114.

[18] EDOARDO SANGUINETI, *La donna serpente come fiaba* in CARLO GOZZI, *La donna serpente*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1979, cit. da LUCIO FELICI, *Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi* in *Tutto è fiaba: Atti del Convegno Internazionale di studio sulla fiaba*, Milano, Emme edizioni, 1980, p. 177.

rappresentare i canoni della nuova letteratura italiana, e li relegava a prodotti di consumo da spendere come passatempo. Quello che gli accademici non avevano considerato era il successo che l'opera di Basile avrebbe riscontrato in Europa, specialmente in Francia dove Charles Perrault scrisse per la corte del re Sole i *Contes de ma mère l'Oye* (*I racconti di Mamma Oca*), dove Galland tradusse in francese *Le mille e una notte* e dove addirittura il romanzo si apprestava a perdere terreno in favore di una ricca produzione di fiabe.

È proprio questo retroterra culturale francese che suggerisce a Carlo Gozzi l'idea di rappresentare sulla scena teatrale alcune tra le fiabe più note tra il pubblico italiano. Parlare di Carlo Gozzi comporta inevitabilmente affrontare il tema del teatro e delle ideologie che hanno animato la nota polemica con Carlo Goldoni. Quello che ci preme sottolineare in questa sede è la scelta da parte di un drammaturgo, influenzato dalla logica del mercato e dalla necessità di realizzare prodotti accattivanti, di optare per un soggetto di umile origine come le fiabe ma sicuramente conosciuto e amato da ogni strato sociale. Il merito di Gozzi è stato quello di rendere popolare, ovvero appartenente all'immaginario della gente comune, un genere che era nato proprio tra gli strati sociali più umili e che non aveva mai ricevuto riconoscimenti ufficiali; a Venezia finalmente, dopo la parentesi di Straparola, un pubblico eterogeneo può andare a teatro pagando un biglietto per assistere ad uno spettacolo divertente ma anche in grado di suscitare, grazie al mondo meraviglioso e fiabesco che viene ricreato sul palco, sentimenti nostalgici per un passato atavico in cui quegli stessi racconti venivano narrati davanti al fuoco tra le mura domestiche, usanza che la società moderna stava sempre più ridimensionando a vantaggio di altre forme di intrattenimento comunitario, che prevedessero anche un tornaconto economico. Inoltre, come ha osservato Matilde Serao[19], la riesumazione delle fiabe è vista come un modo per distrarre il pubblico dalla realtà del teatro goldoniano, quel teatro che sembrava

[19] MATILDE SERAO, *Carlo Gozzi e la fiaba* in *La vita italiana del Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895*, Milano, Treves, 1925, pp. 241- 271.

«volesse continuare […] la esecranda opera della Enciclopedia e della rivoluzione francese»[20] nel senso che cercava di mostrare la verità sulla decadenza dei costumi dell'aristocrazia veneziana e contemporaneamente sulla sua perdita dei valori più alti e nobili che il ceto emergente della "borghesia" medio-bassa cominciava a scoprire e ad imitare, colpendo così nel vivo la sensibilità di uno scrittore appartenente a quella stessa aristocrazia che Goldoni infangava.

Gozzi scrisse dieci fiabe teatrali[21] tra il 1761 e il 1765, attingendo la materia da fonti letterarie italiane, francesi e orientali, personalizzandole attraverso l'incursione delle maschere della commedia dell'arte, per inserire oltre a momenti di comicità anche la sua polemica nei confronti della società settecentesca, e moventi alle azioni dei personaggi che di solito sono assenti.

La prima fiaba rappresentata fu *L'amore delle tre melarance*, di cui possediamo solo un'analisi riflessiva perché basata probabilmente su un canovaccio, ed è molto simile alla cornice del *Cunto de li cunti* di Basile, cioè alla storia della principessa Zoza di cui si è parlato precedentemente. La scelta di riprendere questa fiaba è riconducibile alla volontà di coinvolgere il pubblico in una storia che appartenesse all'immaginario collettivo, come sicuramente sarà stato a quel tempo in cui tutte le fiabe del Basile circolavano oralmente ed erano ben conosciute dal popolo.

La critica[22] vede in Gozzi un uomo ancorato al passato, fedele alla commedia dell'arte

---

[20] Ivi, p. 267.

[21] Oltre a *L'amore delle tre melarance*, Gozzi scrisse *Il corvo*, attingendola dalla raccolta di Basile e strutturandola in parte in prosa e in parte in versi su uno sfondo meraviglioso dal tono melodrammatico, e *Turandot*, attinta da *Le Mille e un giorno* di Petis de la Croix e Lesage, che sarebbe diventata famosa grazie alla riproduzione operistica di Giacomo Puccini nel 1926. Accanto a queste fiabe più significative troviamo *Il re cervo*, *La donna serpente*, *Zobeide*, *I pitocchi fortunati*, *Il mostro turchino*, *L'augellin belverde*, *Zeim, re de' geni*.

[22] M. PETRINI, *Le «Fiabe teatrali» di Carlo Gozzi* in *La fiaba di magia...*, cit., pp. 182-189; L. FELICI, *Op. cit.*, cit., p. 175; A. JOLLES, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna,* cit., pp. 185-194; ALBERTO BENISCELLI, *La messinscena di una «fanfaluca misteriosa»: "L'amore delle tre melarance"* in *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Genova, Marietti, 1986, pp. 61-73; SUSANNE WINTER, *Le fiabe teatrali- componenti e strutture* in *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati editore, 2009,

tradizionale e quindi un conservatore rispetto alle novità goldoniane. Sembra proprio che la fiaba consenta al drammaturgo veneziano di ritornare con la mente e lo spirito ad un passato che si vorrebbe non perdere e tanto meno contaminare con le idee illuministe rivoluzionarie; per questo motivo si sarebbe accanito contro la riforma teatrale di Goldoni che voleva portare in scena il realismo della società borghese veneziana affidando le scene a copioni ben studiati nelle battute e non più improvvisati. Tuttavia, secondo l'analisi condotta da Alessandra Iacobelli[23], anche Gozzi sarebbe a suo modo un riformatore della commedia: pur avendo scelto un mezzo fantastico e irreale come la fiaba ci sarebbe in lui la stessa volontà di rappresentare la società contemporanea e di criticarne le incoerenze. La fiaba sarebbe allegoria della realtà che va osservata, come in epoca barocca, al contrario, in modo speculare.

> Il teatro del Gozzi è articolato secondo la specifica modalità disposta a recuperare, dall'irreale mondo alla rovescia della fiaba, motivi ed elementi fantastici, i quali vengono in seguito rivalutati e riattraversati allegoricamente dall'intervento dell'autore e, dunque, resi attivi e simbolicamente espressivi di quei temi e di quegli aspetti della cultura settecentesca che l'autore critica.[24]

Il panorama che è stato sinteticamente elaborato, circa le modalità con cui la fiaba è entrata in letteratura conquistando lentamente un riconoscimento estetico e morale che prima non aveva, nonché un valore sociale e culturale fondamentale per comprendere da un punto di vista alternativo la sensibilità dell'uomo cinque-seicentesco, ci ha permesso di porre le basi per un discorso ben più ampio che seguirà in questa analisi del genere. Quello che si è potuto notare parlando dei tre autori principali che hanno immortalato la fiaba nella scrittura è stato il fatto che essa era considerata uno strumento con cui intrattenere un pubblico adulto risiedente a corte o appartenente agli strati sociali medio-bassi e quindi un genere riguardante la letteratura di consumo, per il semplice motivo che il soggetto narrato e le modalità espressive erano ritenute

---

pp. 67-88.

[23] ALESSANDRA IACOBELLI, *Allegoria, fiaba e commedia dell'arte nella* «Donna serpente» *di Carlo Gozzi* in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 503-520.

[24] Ivi, p. 508.

troppo umili per veicolare messaggi seri di alto livello.

Solamente nel corso dell'Ottocento e del Novecento letterati e studiosi di folclore cominceranno a riabilitare le opere del passato e a valorizzare l'importanza del genere della fiaba come unificatore culturale e mezzo educativo del nascente popolo italiano.

CAPITOLO TERZO

LA FIABA ITALIANA NELL'OTTOCENTO: IL ROMANTICISMO E LE RACCOLTE REGIONALI DI FIABE POPOLARI

Nella letteratura letterata non trovi nulla che ti rammenti
un bel cielo sereno, o variato leggiadramente di chiarore e di nubi,
la lieta ubertà delle valli, gli andirivieni del torrente e del poggio,
lo stormir delle foglie simile al romoreggiare del fiume,
l'aspetto del bosco
che sotto a' tuoi piedi si stende quasi un mar di verdura.
La letteratura letterata è un gran piano
magnificamente coperto d'un bel manto di neve.
N. Tommaseo[1]

Finora si è parlato delle caratteristiche della fiaba, un genere appartenente alla cultura folclorica di ogni popolo d'Europa e non solo, espressione degli strati sociali più poveri che riflettono in essa i loro desideri più profondi. Questo patrimonio culturale orale, a partire dal Cinquecento con Straparola, si è amalgamato con la letteratura scritta, diventando occasione di intrattenimento per il pubblico eterogeneo della Venezia del tempo o per il pubblico della corte napoletana nel caso delle fiabe del Basile, per poi apparire nel teatro veneziano con le fiabe di Gozzi. Con questi tre autori la produzione di fiabe letterarie si esaurisce e scompare per un secolo per riapparire nella seconda metà dell'Ottocento prima nelle raccolte di fiabe regionali, allo scopo di testimoniare la cultura popolare viva e attiva nelle diverse regioni d'Italia, poi nella produzione di fiabe d'autore, destinate ai ragazzi o alle persone analfabete per essere istruiti alla lingua e all'educazione civica della neonata Italia.

[1] NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, Bologna, Forni, 1973, p. 28.

In questo capitolo si andranno a ripercorrere le tappe del pensiero che hanno portato l'Europa e in particolare l'Italia a scoprire letteralmente il popolo con tutto il suo secolare bagaglio di storie, canti e leggende, per farli confluire in raccolte che, seppur a carattere regionale, testimoniano una cultura omogenea e comune a tutta l'Italia.

III.1. Una nuova sensibilità: il Romanticismo[2]

Dal punto di vista culturale e ideologico il Settecento si prospetta come un secolo particolarmente interessante per le conquiste ottenute negli ambiti più disparati, dall'economia alla politica, dalle istituzioni alle leggi, dalla mentalità alla letteratura, tutti orientati verso un'apertura al cambiamento, fino alla Rivoluzione.

Il Settecento è chiamato "secolo dei Lumi", intendendo in questo senso il predominio della ragione, della logica, della razionalità, del pragmatismo, come strumenti per conoscere il mondo in tutte le sue declinazioni: non solo le strutture sociali, l'economia e la politica venivano analizzati con parametri di oggettività per individuarne ingiustizie, disparità e tutto ciò che in generale era visto come fonte di infelicità per gli uomini, ma anche la religione, la letteratura, l'arte, e quindi tutti quegli ambiti generalmente legati alla soggettività, all'inclinazione personale, alla sensibilità d'animo, venivano guardati con l'occhio della razionalità e del realismo. La religione e la superstizione poi erano concepite come delle sovrastrutture che offuscavano la realtà, che rabbonivano le persone più umili distogliendole dal comportarsi in modo ostile alle autorità secolari di nobiltà e clero con la minaccia di una punizione divina: nella società dei Lumi gli intellettuali rifiutavano categoricamente la fede in Dio e i culti,

[2] Riguardo agli accenni storici si vedano i manuali CESARE SEGRE, CLELIA MARTIGNONI, *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*, voll. 4, 5, 6, Milano, Mondadori, 2001; ALBERTO DE BERNARDI, SCIPIONE GUARRACINO, *Epoche*, vol. 2, Milano, edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2015.

confidando solo nella propria ragione come aiuto per risolvere anche i problemi più intimi dell'animo. La letteratura, conformemente alla mentalità illuminista, ritraeva il mondo contemporaneo con estremo realismo, criticando il degrado dei costumi, le incoerenze e le ingiustizie della società, come si può evincere anche dalle commedie di Goldoni e da *Il giorno* di Parini.

Contemporaneamente al dilagare in tutta Europa della nuova mentalità razionale, figlia della Rivoluzione industriale e della emergente società proto-borghese, si manifestò una sensibilità diametralmente opposta che alla ragione sostituiva il cuore e i sentimenti, al rifiuto di Dio e della religione rispondeva con una ripresa del Cristianesimo e con una fede pura e genuina in un Dio, l'Assoluto o l'Infinito, in cui l'uomo potesse ritrovare il proprio ruolo e il fine della propria vita. All'osservazione del presente e del progresso economico, che appariva arido e fine a se stesso, si sostituiva uno sguardo al passato medievale impregnato di spiritualismo, anche laddove questo toccasse la superstizione, il mito, la leggenda, il meraviglioso e il terribile che, per quanto lontani dal reale, erano la manifestazione di un forte vitalismo, di uno stretto attaccamento alle tradizioni popolari e di un indissolubile legame tra gli uomini. Essi, condividendo questo retroterra culturale, sentivano di essere uniti da uno spirito vivo e capace di resistere nei secoli, il *Volksgeist* di cui parlò Hegel, e di avere un forte legame con la natura; anch'essa infatti sembrava dotata di quello stesso spirito che le permetteva di mostrarsi sia come conforto sia come nemica.

Questa è quella che si suole chiamare sensibilità romantica, originatasi già a fine Settecento nell'Europa del nord, in Inghilterra e in Germania, e diffusasi con maggiore pregnanza all'indomani della Restaurazione. Alla sensibilità romantica propriamente detta si unirono l'idea di libertà e di unità nazionale, manifestandosi in un forte attaccamento alla patria e al popolo che per la prima volta diventava sia protagonista della storia sia destinatario della

nuova poesia a cui gli intellettuali guardavano per creare un legame spirituale tra i compatrioti.

Va notato che questo nuovo approccio nei confronti della letteratura, nonché delle tradizioni popolari di età immemore, era nato in Germania, una terra che da secoli viveva in un contesto di frammentazione politica ma che evidentemente era molto sensibile alla cultura popolare, quella riguardante i miti, le leggende e naturalmente le fiabe. In un periodo di grandi sconvolgimenti politici, economici, sociali, etici ed ideologici, essa era riemersa attirando gli stati d'animo irrequieti dei poeti tedeschi e generando una forma totalmente nuova di poesia, rivolta al popolo e riguardante il popolo, oltre ad una inclinazione per gli studi folclorici ed etnografici.

Stando così le cose viene da chiedersi perché in Italia, una terra che proprio come la Germania era sempre stata divisa in tanti stati autonomi, questa sensibilità per il popolo, per la nazione e per la poesia popolare abbia faticato ad imporsi e perché, una volta attecchita, non abbia sentito la necessità di elevare a letteratura "ufficiale" e colta, i generi più popolari come il romanzo, cosa che invece si era verificata in Germania e in Inghilterra.

La risposta a questo quesito ci viene data da Giovanni Berchet che nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*[3] del 1816, considerata non a caso il Manifesto del Romanticismo italiano, critica la mentalità degli intellettuali italiani che hanno una concezione accademica della letteratura, fatta cioè per pochi eletti e troppo legata ai modelli classici latini e greci con cui i cosiddetti «classicisti» volevano esaltare la cultura italiana. Il discorso di Berchet vorrebbe risollevare il decadimento delle lettere, togliendole dal piedistallo su cui si trovavano e facendo loro vedere il mondo vero di un popolo da sempre escluso dalla ricezione delle lettere e ora più

[3] Il titolo completo è *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, rintracciabile nell'edizione GIOVANNI BERCHET, *Opere. Scritti critici e letterari*, vol. II, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1912, pp. 8-58. Tutte le citazioni che seguono sono tratte da questa edizione dell'opera. Esiste anche la versione digitale; http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.bibliotecaitaliana.it%3A2%3ANT0001%3Asi037&mode=all&teca=BibIt

che mai affamato di letteratura: egli voleva mostrare come fosse possibile creare opere artisticamente elevate pur rivolgendosi ad un pubblico più ampio e inesperto e pur affrontando argomenti vicini al vissuto quotidiano, comprensivo dei problemi economici e sociali, dei nuovi ideali rivoluzionari e delle tradizioni. Berchet accusava gli studiosi italiani di essere troppo pedanti nel leggere i classici e di pensare solo a celebrare le lodi dell'Italia come patria indiscussa della cultura e degli studi intono alle lettere classiche, fucina degli insegnamenti morali ed etici più nobili e alla base di tutta la cultura europea; il grande errore degli intellettuali sarebbe proprio questo eccessivo fossilizzarsi su una letteratura che certamente aveva il suo prestigio ma che non poteva essere l'unico motivo di interesse, in un'epoca in cui gli spiriti dei popoli si stavano risvegliando, scoprendo per la prima volta di appartenere ad un gruppo coeso e forte, in grado di fare grandi cose se guidati dalle persone giuste, capaci di comprenderli e di sostenerli. Si considerino a riguardo le parole dello stesso Berchet;

> Alle calunnie […] non istate ad opporre altro che la dignità del silenzio […] ma de' consigli giovatevi: […] vincete l'avversità collo studio, smettete una volta la boria di reputarvi i soli europei che abbiano occhi in testa, smettete la petulanza con cui vi sputate l'un l'altro in viso e per inezie da fanciulli, unitevi l'un l'altro coi vincoli di amorosa concordia fraterna, senza della quale voi sarete nulli in tutto e per tutto. E poiché perspicacia d'intelletto non ve ne manca, solo che vogliate rifarvi delle male abitudini, lavorate, ve ne scongiuro, e lavorate da senno. Ma prima di tutto spogliatevi della stolida divozione per un solo idolo letterario. Leggete Omero, leggete Virgilio, che Dio ve ne benedica! Ma tributate e vigilie e incenso anche a tutti gli altri begli altari che i poeti in ogni tempo e in ogni luogo innalzarono alla natura. E quantunque a rischio di lasciare qualche dì nella dimenticanza e i volumi dell'antichità e i volumi de' moderni, traetevi ad esaminare da vicino voi stessi la natura, e lei imitate, lei sola davvero e niente altro. Rendetevi coevi al secolo vostro e non ai secoli seppelliti; spacciatevi dalla nebbia che oggidì invocate sulla vostra dizione; spacciatevi dagli arcani sibillini, dalle vetuste liturgie, da tutte le Veneri e da tutte le loro turpitudini, cavoli già putridi; non rifriggeteli. Fate di piacere al popolo vostro; investigate l'animo di lui; pascetelo di pensieri e non di vento. Credete voi forse che i lettori italiani non gustino altro che il sapore dell'idioma e il lusso della verbosità? Badate che leggono libri stranieri, che s'accostumano a pensare e che dalle fatuità vanno ogni dì più divezzandosi. Badate che i progressi intellettuali d'una parte di Europa finiranno col tirar dietro a sé anche il restante. E voi con tutta la vostra albagia rimarrete lì soli soli, a far voi da autori insieme e da lettori. Insomma siate uomini e no cicale; e i vostri paesani vi benediranno, e lo straniero ripiglierà modestia e parlerà di voi coll'antico rispetto.[4]

Le parole pronunciate da Berchet con una perentorietà tale da scuotere sicuramente, se non

[4] Ivi, pp. 25-26.

gli intellettuali più attempati, almeno quelli di nuova generazione[5], hanno contribuito, insieme ad altre testimonianze tra cui quelle di Ludovico di Breme[6] e di Pietro Borsieri[7], ad instillare nell'animo dei giovani intellettuali, che si avvicinavano alla letteratura, la curiosità verso il nuovo panorama culturale di risonanza europea. Esso era guidato principalmente dall'individualismo dei sentimenti, alla base della composizione poetica, ormai slegata dalla rigidità di forme, schemi, metri e temi della poesia classica e orientata verso la libertà dell'ispirazione, del genio artistico, dell'originalità. Vitale era distinguersi dalla massa facendo primeggiare l'individuo, il singolo, con i suoi sentimenti più intimi, talmente forti da non poter essere tenuti a freno.

In questo clima la poesia si presentava ad un nuovo pubblico, quello che Berchet chiamava «popolo»[8] e che designava il "ceto medio" a cui appartenevano coloro che non erano né «ottentoti»[9] né «parigini»[10]. Queste due categorie erano entrambe aride, fredde, insensibili alla poesia romantica e incapaci di cogliere gli effetti travolgenti delle passioni, dei sentimenti, degli ideali ed è per questo che essa poteva rivolgersi solo al popolo, a «tutti gli altri individui leggenti

---

[5] Alberto Mario Banti parla del fatto che il Risorgimento, e quindi il Romanticismo italiano, sia un fenomeno generazionale, una ribellione, un fenomeno eversivo dei giovani vissuti nella prima metà del XIX secolo, non contro l'autorità della famiglia bensì contro la tirannide, l'oppressione straniera. Si veda a riguardo ALBERTO MARIO BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, p. 33.

[6] Il riferimento è al saggio *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* del 1816, rintracciabile della seguente edizione LUDOVICO DI BREME, *Polemiche: Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani, "Il Giaurro" di Lord Byron, Postille al Londonio*, introduzione e note di Carlo Calcaterra, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1923.

[7] Il riferimento è al saggio *Avventure letterarie di un giorno* del 1816, rintracciabile nella seguente edizione PIETRO BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno e altri scritti editi ed inediti*, a cura di Giorgio Alessandrini, Prefazione di Carlo Muscetta, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

[8] G. BERCHET, *Op. cit.*, p. 17.

[9] Riguardo all'ottentoto Berchet dice: «Avvolto perpetuamente tra 'l fumo del suo tugurio e il fetore delle sue capre, egli non ha altri oggetti dei quali domandare alla propria memoria l'immagine, pe' quali il cuore gli batta il desiderio. Però alla inerzia della fantasia e del cuore in lui tiene dietro di necessità quella della tendenza poetica.» in Ivi, p. 15.

[10] Riguardo al parigino le parole di Berchet sono le seguenti: «un parigino agiato e ingentilito da tutto il lusso di quella gran capitale, onde perviene a tanta civilizzazione, è passato attraverso una folta immensa di oggetti [...] quindi la fantasia di lui è stracca, il cuore allentato per troppo esercizio [...] e per togliersi di dosso la noia, bisogna a lui investigare le cagioni, giovandosi della mente. Questa sua mente inquisitiva cresce di necessità in vigoria, da che l'anima a pro di lei spende anche gran parte di quelle forze che in altri destina alla fantasia ed al cuore; […] ed il parigino di cui io parlo […] diventa filosofo.» in Ivi, pp. 15-16.

e ascoltanti, non eccettuati quelli che, avendo anche studiato ed esperimentato quant'altri, pur tuttavia ritengono attitudine alle emozioni»[11].

III.2. Romanticismo e Risorgimento: l'idea di popolo in Italia

Calando nel contesto letterario italiano la novità della nuova poesia romantica, oltre al dibattito tra i «classicisti» e i «romantici», gli uni favorevoli alla riesumazione dell'antichità classica, gli altri indirizzati verso nuove prospettive contemporanee, questione che non affronteremo, quello che si presentava all'Italia era un Romanticismo che faceva un tutt'uno con il Risorgimento e addirittura, secondo Alfio Vecchio[12], il vero capolavoro del Romanticismo italiano sarebbe stato proprio l'unificazione nazionale. Se pensiamo per un momento alle opere letterarie di Manzoni, dalle tragedie ai *Promessi sposi*, e le confrontiamo con i romanzi coevi di provenienza inglese e tedesca, *Cime tempestose* e *I dolori del giovane Werther* per nominarne alcuni, ci accorgeremo subito dei diversi sentimenti che animavano i protagonisti: nei romanzi d'oltralpe era l'amore non corrisposto o travagliato ad appesantire il cuore di Heathcliff e di Werther, e fu proprio la passione amorosa a portarli alla morte; diversamente invece nell'*Adelchi* o nel *Conte di Carmagnola* l'unico ideale per cui valesse la pena vivere o morire era la libertà politica, l'amore patrio, prestando fede alla Provvidenza divina che tutto avrebbe risanato.

Ecco allora riassunto brevemente come il Romanticismo italiano sia la quasi esclusiva manifestazione di un chiaro messaggio politico di libertà dall'occupante austriaco e di unità politica, la quale si faceva forza su un'idea di nazione, di popolo spiritualmente unito, già da tempo presente tra gli intellettuali ma solo in questo periodo risvegliata e pronta a propagarsi

[11] Ivi, p. 17.
[12] ALFIO VECCHIO, *Il romanticismo italiano*, Roma, Gremese, 1975, p. 75.

tra gli italiani: il canale preferenziale era la poesia ma ancor più il melodramma che, mettendo in scena in modo drammatico episodi storici di popoli non liberi, educava gli italiani a farsi forza in nome della libertà. Significativa in tal senso è la risonanza che avevano le musiche, specialmente quelle dei cori che, rappresentando l'immagine della «individualità collettiva»[13], diventavano veri e propri canti patriottici che facevano da colonna sonora al Risorgimento: tutto ciò dà ragione ad Alfio Vecchio, dal momento che una letteratura asservita alla patria non poteva trovare di meglio dell'unificazione nazionale.

Continuando il discorso sul Romanticismo italiano, e senza perdere lo scopo principale di questo *excursus* culturale, quello che si andrà ad osservare nel dettaglio è innanzitutto la concezione di popolo da parte dell'Italia: confrontata con quella della vicina Germania, essa consentirà di comprendere sia quale principio fosse alla base dell'interesse folclorico ed etnografico tedesco, che generò nel primo decennio dell'Ottocento la raccolta delle fiabe popolari da parte dei fratelli Grimm, sia il motivo per cui in Italia ci vollero più di cinquant'anni perché questo stesso interesse maturasse e portasse alla raccolta delle fiabe regionali, nonché all'interesse per una letteratura che desse veramente voce al popolo nel suo complesso e che al tempo stesso diventasse mezzo di educazione, attraverso le fiabe d'autore di fine secolo.

In questo clima culturale si diffuse anche in Italia il concetto di "nazione" che diventò uno dei temi cruciali da affrontare e stimolato, secondo Alberto M. Banti[14], da un contesto istituzionale che non lasciava molta libertà di espressione e di azione.

Ma cosa intendevano gli italiani per "nazione"? Innanzitutto, la nazione era il popolo, accomunato da una medesima terra d'origine, da una medesima discendenza dai Romani e soprattutto dalla medesima cultura letteraria che da secoli costituiva il collante spirituale degli

[13] VITTORIO COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2017, p. 164.
[14] A. M. BANTI, *Op. cit.*, pp. 26-27.

italiani.

Ma di quali italiani stiamo parlando? Certamente non delle masse che popolavano le campagne e le città, le quali non potevano conoscere il bagaglio culturale nazionale, quindi ci stiamo riferendo agli intellettuali. Erano loro, una minoranza dunque, che stimolati dal nuovo assetto sociale e politico rievocavano nei loro scritti l'idea di una "nazione delle lettere" e, partendo proprio da ciò, elaborarono un'idea di patria e di popolo che servisse da stimolo ai patrioti per liberare l'Italia dal nemico e per unificarla sotto un unico re. La poesia romantica quindi era rivolta solo al popolo nell'accezione di Berchet, non a tutti gli italiani i quali non si sentirono mai veramente uniti e subirono l'unificazione come un semplice cambio di padrone, niente di più. I patrioti stessi, che erano nobili decaduti, studenti universitari frustrati, persone agiate della "borghesia" in attesa di una scalata politica[15], non si interessarono mai a conoscere il popolo vero degli umili e a coinvolgerli, ma trovarono forza, vigore, spirito di sacrificio in un ideale astratto che non aveva riscontri nella società, la quale era palesemente frammentata oltre che politicamente anche culturalmente (nella realtà esisteva una cultura differenziata per regione e fortemente campanilistica). Per loro contava solo essere vivi spiritualmente e trovarono nell'ideale politico quella ragione di vita che superava anche le più concrete ambizioni personali[16].

Come ha giustamente notato Federico Chabod[17] il nazionalismo italiano può considerarsi "volontaristico" nel senso che si basa su una precisa volontà di pochi, un patto, un accordo, di

---

[15] Ivi, pp. 30-31.

[16] Come si affermò dunque questa ideologia così forte da coinvolgere ogni ragione di vita? A. M. Banti prova a dare una risposta analizzando 33 memorie di uomini e donne del Risorgimento e conclude quanto segue: «fu l'idea di nazione, così come venne creata da un pugno di intellettuali straordinariamente creativi, a costituire la motivazione fondamentale che li spinse all'azione, e non il tale malessere economico o sociale, o la tale ambizione politica. Ciascuno di questi elementi (malessere e ambizione) avrà sicuramente avuto il suo peso. Ma non sarebbero stati sufficienti a trasformare dei giovani di buona famiglia in «pericolosi terroristi» [...] destinati a morte prematura, o alle prigioni, o all'esilio, se non ci fosse stato qualche cosa di più, se non ci fosse stato un orizzonte ideale capace di scatenare tempeste emotive nella mente e nel cuore», in Ivi, pp. 32-33.

[17] FEDERICO CHABOD, *L'idea di nazione*, Bari, Laterza, 1967, pp. 68-91.

darsi l'unificazione nazionale come fine, possibile solo se c'è una "coscienza della nazionalità", cioè «l'unità morale di un pensiero comune, di una idea predominante che fa una società quel ch'essa è»[18]. Un nazionalismo opposto a quello tedesco il quale è definito da Chabod "naturalistico": a determinare l'unificazione tedesca è l'idea che tutto il popolo nella sua totalità sia accomunato da fattori "naturali" come il sangue, le caratteristiche fisiche, la terra. Come scrisse Schlegel nelle *Lezioni filosofiche* «quanto più antico e puro è il ceppo, tanto più lo sono i costumi; e quanto più lo sono i costumi, quanto maggiore e più vero è l'attaccamento ad essi, tanto più grande sarà la Nazione»[19]. Questo spiega perfettamente innanzitutto l'idea che il ceppo germanico era ritenuto il più antico e il più puro e secondariamente il motivo del forte attaccamento ai costumi popolari, fatti di leggende, miti, e fiabe, e il grande interesse per le origini del popolo: ciò era alla base degli studi folclorici ed etnografici, impreziositi da una fine sensibilità per tutto ciò che di mistico, esoterico, fantastico e magico si poteva rinvenire nei racconti del folclore[20]; questo dunque si trova riassunto nell'invito di Johann Gottfried Herder,

> studiate le fantasie e le leggende degli antenati e armonizzatele collo spirito poetico dell'età presente […] e se ciascuno procurasse, nella misura delle sue forze, di conoscere gli antichi canti nazionali, non solo penetrerebbe ben addentro nel sentimento poetico dei suoi antenati, ma vi scoprirebbe anche tratti di poesia lirica degni di stare accanto alle *Ballate*, spesso così magnifiche, dei Brettoni, alle *canzoni* dei Trovatori, alle *romanze* spagnuole[21].

Le due diverse forme di nazionalismo danno prova anche del diverso atteggiamento nei confronti della letteratura romantica. Come aveva acutamente osservato Berchet nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, i poeti tedeschi avevano maggiore fede in Dio rispetto agli italiani, avevano una grande sensibilità e una spiccata fantasia e i loro animi si lasciavano

---

[18] PASQUALE STANISLAO MANCINI, *Della Nazionalità come fondamento al diritto delle genti*, cit. in F. CHABOD, *Op. cit.*, p. 73.
[19] FRIEDRICH SCHLEGEL, *Lezioni filosofiche*, cit. in F. CHABOD, *Op. cit.*, p. 69.
[20] Gli aspetti più mistici ed esoterici del romanticismo tedesco sono analizzati da GIAMPIERO MORETTI, *Religioni misteriche e Cristianesimo nel Romanticismo tedesco* in *Hestia: l'interpretazione del romanticismo tedesco*, Roma, Ianua edizioni, 1988, pp. 92-118.
[21] ALFREDO GALLETTI, Introduzione a GIOVANNI BERCHET, *Lettera semiseria di Grisostomo*, Lanciano, R. Carabba editore, 1913, pp. 38-39.

muovere dal meraviglioso e dal terribile, diversamente dagli italiani che tendevano a razionalizzare ogni cosa, scorgendo l'irreale e il ridicolo nel fantastico e nel meraviglioso invece di lasciarsi coinvolgere dal cuore[22].

III.2.1. Lo spirito del popolo tedesco e i fratelli Grimm

Il nazionalismo naturalistico della Germania ci porta inevitabilmente a parlare del folclore e della «scoperta del popolo»[23], come l'ha definita Peter Burke, che ha luogo proprio durante il Romanticismo. È in questo periodo, e particolarmente in Germania, che si comincia a guardare al passato medievale come periodo storico di libertà politica e di forte spiritualismo, ed è proprio questa propensione al passato che stimola l'interesse per l'origine del popolo tedesco, per i suoi usi e costumi e per la sua millenaria tradizione di poesie, canti, feste e riti. È J. G. Herder uno dei primi a parlare di cultura popolare e «a concepire la poesia come proprietà comune di tutta l'umanità, non come possesso privato di pochi individui colti e raffinati»[24]. Sarà sempre lui, insieme ai fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, a redigere le prime raccolte non solo di racconti popolari, ma anche di canti, proverbi, leggende e tutto quanto contribuisse a dare forma e corpo allo spirito del popolo tedesco. Per i poeti tedeschi il popolo era inteso nella sua complessità, dall'umile contadino al più nobile, ma era principalmente tra gli strati più umili che si celava lo spirito autentico, sincero e spontaneo del popolo tedesco, contrapposto all'eccessivo rigore e conformismo degli intellettuali influenzati dall'Illuminismo. L'interesse nei suoi confronti nasceva principalmente da ragioni estetiche e politiche: nel primo caso la poesia popolare era l'alternativa genuina, spontanea, all'eccessivo rigore dato alla ragione nella moda francese

[22] A questo proposito Berchet dice: «Di qui, più che lettori appassionati, noi riesciamo critici freddi. E prima di dare una lagrima alle sventure di Eleonora, noi metteremo sul bilancino i gradi di verisimiglianza che ha la storia della fanciulla, e non li pagheremo della nostra credenza che grano per grano», in G. BERCHET, *Op. cit.*, p. 48.
[23] PETER BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980, p. 10.
[24] Ivi, p. 8.

dell'Illuminismo, nonché espressione di quel primitivismo tanto cercato e amato dai poeti tedeschi per cui l'antico e le tradizioni millenarie risiedevano proprio tra il popolo. Nel secondo caso mostrarsi vicini al popolo, alle sue tradizioni, ai suoi rituali, era una scelta politica rivoluzionaria perché osteggiava la secolare struttura feudale.

Questa poesia popolare dunque assunse un valore fondamentale proprio alla luce del nazionalismo dato che, come scrisse un intellettuale finlandese «non esiste patria senza una poesia popolare. La poesia non è altro che il cristallo in cui una nazionalità può rispecchiarsi; è la sorgente che porta alla superficie ciò che di veramente originale v'è nell'anima del popolo»[25].

Questa spiccata sensibilità ci porta ad affrontare, seppur in maniera cursoria, il lavoro compiuto dai fratelli Grimm che sta alla base del progetto di raccolte popolari in Italia: si tratta della raccolta di fiabe, il *Kinder-und Hausmärchen*, in due volumi, pubblicata in ben sette edizioni, la prima nel 1812 e la seconda nel 1819. Il fine dell'opera era recuperare dalla voce delle umili narratrici quei racconti su cui si fondava l'identità del popolo tedesco perché, disse Wilhelm Grimm, «i racconti meritano maggiore attenzione […] non soltanto per la loro forma poetica che ha un fascino particolare e che ha lasciato in ciascuno di coloro che li hanno intesi nella loro infanzia un prezioso insegnamento insieme con un dolce ricordo, ma anche perché fanno parte della nostra poesia nazionale»[26].

Il loro obiettivo primario era compilare un'opera scientifica che fosse l'emanazione del patrimonio nazionale del loro paese e contemporaneamente uno strumento utile ai folcloristi, come ha osservato Giuseppe Cocchiara[27], anche se essa si fondava su un errore metodologico che portò a fondere le varianti di una stessa fiaba per restituirne la forma primitiva, senza considerare la personalità del singolo narratore. I due studiosi ritenevano che i racconti avessero

[25] Ivi, p. 15.
[26] G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Europa*, cit., p. 262.
[27] IDEM, Prefazione a JACOB E WILHELM GRIMM, *Fiabe*, Torino, Einaudi, 2005, pp. VII-XV.

come autore l'anima collettiva del popolo, di ispirazione divina, e che si avvalessero di un linguaggio semplice e ingenuo che per i Grimm era il linguaggio popolare ma che in realtà erano stati loro ad inventare, plasmando così la forma del genere, modello indiscusso per tutte le fiabe successive.

La definizione di Chabod di un nazionalismo volontaristico per l'Italia assume maggior valore alla luce di quanto detto circa il nazionalismo tedesco: come ha osservato Burke l'Italia aveva già una letteratura nazionale e una lingua letteraria, per di più aveva sempre investito sulla cultura nobile delle lettere con il Rinascimento, il Classicismo e l'Illuminismo e non aveva mai mostrato interesse né per la cultura popolare fatta di canti, racconti, né per i dialetti; quando questo interessamento c'è stato in passato era limitato alla letteratura prodotta in zone periferiche d'Italia (il Veneto di Straparola e la Campania di Basile, ad esempio) o alla letteratura di intrattenimento non ufficiale.

Durante il primo Ottocento italiano, l'interesse per il popolo trovava fondamento nell'idea astratta di una "nazione delle lettere": il popolo importava nella misura in cui rappresentava un'ideologia politica di unità e libertà, e culturale di elevazione del patrimonio del passato, nonché di produzione di opere destinate a forgiare lo spirito italiano, ma limitatamente agli intellettuali patrioti e non alle masse di gente umile; esse erano estromesse sia dal progetto unitario sia dalla letteratura romantica, e naturalmente non c'era nessun interesse per la ricchissima letteratura popolare.

È in questo senso dunque che ha ragione Chabod a parlare di nazionalismo volontaristico perché di fatto esso è proprio l'esito di un accordo sigillato dalla letteratura del passato e da quella del presente, aperta solamente a chi aveva i mezzi economici e la sensibilità per fruirne: se in Germania anche l'umile contadino si sentiva nobilitato dall'avere opere che custodivano il suo mondo letterario, messo allo stesso livello di scrittori di ben altra levatura, in Italia questo

non fu né realizzato né pensato e quindi spiega il perché fosse necessario, all'indomani dell'Unità politica, “fare gli Italiani” che evidentemente non esistevano.

III.2.2. La rinascita del popolo in Italia

Alfio Vecchio[28] ha notato come la vera letteratura romantica, nella sua accezione più europea e in particolare tedesca, sia stata per l'Italia quella prodotta dal Verismo e dalla Scapigliatura in cui per la prima volta c'era l'esigenza sociale ed etica di cogliere e risolvere i problemi concreti della nascente società di massa: è il popolo vero, quello povero e umile dei contadini del Meridione e del proletariato e quello ricco e ambizioso della borghesia terriera e industriale a diventare protagonista non solo dei romanzi ma anche delle inchieste giornalistiche e delle indagini in campo statistico, linguistico e folclorico.

Con circa cinquant'anni di ritardo rispetto alla Germania dei fratelli Grimm, anche l'Italia si munì di raccolte di canti popolari e di fiabe, riesumate dalla viva voce della gente comune, ma con una sensibilità diversa rispetto ai colleghi d'oltralpe. Se abbiamo visto che in Germania il popolo era avvolto da un'aurea di spiritualità e nobiltà d'animo, in quanto custode del *Volksgeist*, la nuova idea di popolo in Italia risentiva enormemente del Positivismo, corrente che con la sua visione analitica puntava ad analizzare con metodo scientifico anche le discipline riguardanti l'uomo: nacquero proprio in questo periodo infatti la psicologia, la sociologia, l'etnografia, il folclore e la statistica, perciò era prevedibile che anche il popolo venisse visto come un oggetto da osservare e analizzare[29], incanalando le raccolte di letteratura e di tradizioni popolari in questa direzione.

Il ritardo dell'Italia nel prendere in considerazione il popolo tutto, dagli strati più umili e

[28] A. VECCHIO, *Op. cit.*, p. 74.
[29] Si veda a riguardo degli studi statistici il saggio di SILVANA PATRIARCA, *Patriottismo, nazione e italianità nella statistica del Risorgimento* in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti, Roberto Bizzocchi, Roma, Carocci, 2002, pp. 113-132.

poveri a quelli più ricchi, era dovuto alla mentalità elitaria che concepiva la letteratura, per quanto accessibile ai nuovi ricchi della borghesia, un patrimonio culturale che né si poteva abbassare e svalutare, rivolgendosi ai più umili, né poteva permettersi di affrontare tematiche riguardanti gli usi, le tradizioni e la cultura narrativa degli stessi, considerate dai più delle cose di poco conto e per nulla all'altezza per guadagnarsi un posto nelle lettere. Il Romanticismo italiano, come abbiamo già avuto modo di osservare, era completamente diverso da quello tedesco, pur fondandosi su una medesima situazione geo-politica: l'unica voce fuori dal coro per l'Italia fu Niccolò Tommaseo il quale sembrava dotato di una sensibilità molto più spiccata che lo accomunava ai folcloristi tedeschi come J. G. Herder e i fratelli Grimm. Tommaseo è ricordato, tra le altre cose, per aver raccolto i *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, iniziando il suo lavoro nel 1832 per poi pubblicarlo nel 1841; il suo intento era quello di dare valore al popolo e alle sue tradizioni e precisamente a quelle di contadini e pastori, immortalate nei canti che, appresi da bambini, continuavano ad intonare durante il lavoro. Pur non trattandosi di fiabe, ma di canti, l'opera di Tommaseo ci interessa per i moventi e i sentimenti che stavano alla base del suo lavoro che lo avvicinano ai prodotti nati dalla concezione naturalistica della nazione tedesca, dal momento che anche per costui il popolo racchiudeva in sé un coacervo di buoni sentimenti, fatti di semplicità, pietà, pudore, tenerezza, che generarono una poesia estremamente dolce e legata alla natura, la quale meritava di essere studiata senza pregiudizi:

> nel povero tuttavia sono mirabili la semplicità, la pietà, la tenerezza, il pudore, quelle modeste virtù dei dì di lavoro che fanno tollerabile, sole, la vita. Ma per apprezzarle in altrui, conviene un poco sentire in sé la dolcezza, convien saperle scoprire nascose sotto a pregiudizi e a difetti talvolta spiacenti. […] Non è la poesia delle corti e delle scuole di umanità, che ne' canti popolari cerchiamo; è l'espressione, più o meno felice, di sentimenti naturali, o sulla natura innestati da inveterate opinioni; sentimenti, che quand'anco non fosser poetici, sarebbero degni di studio. Amiamo il popolo: e con riverenza di discepoli ammaestriamolo.[30]

[30] N. TOMMASEO, Introduzione a *Canti popolari...*, cit., pp. 22-23, 27.

Un'inclinazione, quella di Tommaseo, insolita e rara in Italia dal momento che il popolo e i suoi sentimenti, se si vuole un po' idealizzati, non erano motivo di interesse, anzi abbassarsi a ciò avrebbe costituito un decadimento delle lettere.

La sensibilità italiana cominciò a cambiare all'indomani dell'Unità: quella nazione ideale che aveva animato il Risorgimento non esisteva, l'Italia versava in uno stato di estrema povertà e analfabetismo, le masse non si sentivano italiane perché non erano stati dati loro gli strumenti per esserlo e fu per questo che l'ideologia positivista portò alla fondazione di nuovi ambiti di ricerca, tra cui si annovera il folclore. Il popolo diventava così oggetto di discussione e di studio analitico, perché costituiva un problema sociale ed economico, oltre che etico, e perché si dovevano fare quegli italiani che mancavano alla neonata Italia.

Da questo presupposto prende avvio il discorso sulla fiaba ottocentesca, periodo in cui in Europa e anche in Italia diventa un genere letterario di largo utilizzo, avviandosi su due percorsi paralleli. Da un lato la fiaba diventa oggetto di studio degli intellettuali che, attraverso la stesura stenografica dei racconti che sentono pronunciare dalle narratrici del popolo, redigono ampie raccolte regionali di fiabe, destinate al pubblico accademico come testimonianza del folclore italiano; dall'altro, il fatto che la fiaba sia comunque un genere popolare dalla struttura semplice e ripetitiva, permette di sfruttarla come strumento per educare i giovani delle famiglie borghesi ai valori di rispetto per le istituzioni, amore patrio, rispetto del lavoro e contemporaneamente per togliere dall'analfabetismo le masse popolari, educandole allo stesso tempo ai valori civili della nuova classe dirigente.

Analizzando per prima cosa la fiaba appartenente al folclore italiano, si potrà far partire la riflessione dall'osservazione del panorama europeo: l'Ottocento è un secolo ricco di novità e, riguardo al folclore e agli studi sulla fiaba, numerose furono le teorie elaborate da studiosi

europei, nella fattispecie inglesi e tedeschi[31]. Questo fermento inizialmente non solleticò la curiosità degli italiani ma solo nel 1864 presero avvio lavori di traduzione delle teorie sulla fiaba[32] e di raccolta delle fiabe di gran parte delle regioni italiane. Tra queste è bene ricordare le *Novelline di Santo Stefano* di Angelo De Gubernatis seguite dall'importante lavoro di Vittorio Imbriani che scrisse nel 1871 la *Novellaja fiorentina* e nel 1877 la *Novellaja milanese* riportando le fiabe così come gliele avevano raccontate le narratrici, in dialetto e senza modificare alcunché; diversamente invece Gherardo Nerucci raccolse le *Novelle popolari montalesi*, trascrivendo le fiabe dalle testimonianze orali e rielaborandole a suo piacimento, senza però compromettere le caratteristiche del genere.

III.2.3. Giuseppe Pitrè[33]

Giuseppe Pitrè nacque in un piccolo paese del palermitano nel 1841 da una famiglia di lunga tradizione marinara che lo stimolò fin da bambino a raccogliere i canti e i racconti dei marinai. Grazie al sostegno di un prete ebbe modo di formarsi negli studi classici e durante i moti risorgimentali si arruolò tra i garibaldini, animato da un forte sentimento patriottico anelante ad un'Italia unita e soprattutto ad una Sicilia libera. Dopo l'Unità si iscrisse alla facoltà di medicina ed esercitò il mestiere tra la gente comune del suo paese, portando avanti i suoi interessi sulle tradizioni materiali della sua terra e soprattutto sulle fiabe, sulle leggende e sui proverbi che la spontaneità e l'innata poeticità degli umili avevano prodotto. Si occupò così

[31] Per informazioni più dettagliate si rimanda a quanto esposto nel capitolo primo.
[32] Domenico Comparetti traduce le *Lezioni sulla scienza del linguaggio* di Max Müller e influenza Angelo De Gubernatis che nel 1872 pubblica il saggio *Zoological Mythology*.
[33] Su Pitrè e il folclore italiano si vedano ALBERTO MARIO CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 1989, pp. 170-175; G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Europa,* cit., pp. 382-402; J. ZIPES, *La fiaba irresistibile*, cit., pp. 146-170; IDEM, *Il mondo raccontato dal popolo: la straordinaria avventura di Giuseppe Pitrè* in GIUSEPPE PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, traduzione di Bianca Lazzaro, introduzione e cura di Jack Zipes, prefazione di Giovanni Puglisi, Roma, Donzelli, 2013, vol. I, pp. XVII-XLI; GIOVANNI PUGLISI, *La fiaba di un tesoro ritrovato* in G. PITRÈ, *Op. cit.*, pp. XIII-XVI; GIAN LUIGI BRAVO, *Prima etnografia d'Italia. Gli studi di folklore tra '800 e '900 nel quadro europeo*, Milano, Angeli, 2013, pp. 33-50.

degli innovativi studi di folclore, etnografia e antropologia della sua amata Sicilia, divorando con passione gli studi europei sul settore[34] e portando la disciplina del folclore a raggiungere in Italia livelli mai visti: in questa direzione vanno intesi la pubblicazione nel 1875 della raccolta *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, considerata da Calvino la più bella raccolta che l'Italia potesse sperare, e la fondazione nel 1882 dell'*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, una rivista che si trovava al terzo posto in Europa nel campo delle riviste demologiche, in grado dunque di porre l'Italia all'avanguardia negli studi europei sul folclore e sulle origini dei popoli. Dal 1871 al 1913 pubblicò una vasta gamma di raccolte del più disparato materiale popolare siciliano, dalle fiabe ai proverbi, dai canti agli indovinelli, dai giocattoli ai passatempi, dai riti alle superstizioni, confluiti nei 25 volumi della *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*. L'episodio più significativo dell'attività di Pitrè fu l'istituzione del corso universitario di Demopsicologia, avviato nel 1911 e poi la pubblicazione dell'edizione nazionale delle sue opere per intercessione del Ministro Giovanni Gentile, a testimoniare il valore regionale e al contempo nazionale del suo operato, per aver contribuito a rinvigorire i sentimenti di amore patrio e per aver mantenuto in vita la letteratura orale delle classi umili siciliane.

Il valore di Giuseppe Pitrè si misura sulla base del forte sentimento patriottico per l'Italia ma soprattutto per la Sicilia, la sua terra natale a cui era profondamente legato, e per i siciliani. Quello che ci interessa osservare in questa sede è l'importanza culturale che ricopre la sua raccolta di fiabe nel contesto dell'Italia post-unitaria.

Illuminato dalla stessa fede di J. G. Herder e dei fratelli Grimm per le "voci del popolo", Pitrè presenta con le sue fiabe l'intero mondo ideologico, sociale ed economico dei suoi compaesani, facendo emergere quello spirito vitale di accezione romantica, in grado di

[34] A questo proposito si veda quanto riassunto al paragrafo I.4 sulle teorie di Müller e di Benfley.

sopravvivere per secoli senza distruggersi e di forgiare il vero popolo siciliano, e più in generale italiano, di cui si sente l'eco nei romanzi di Verga e di Capuana: una sorta di *Volksgeist* dell'intero popolo italiano, osservato però dalla prospettiva del microcosmo siciliano, perché dopotutto, come lo stesso Alberto M. Cirese ha constatato a proposito dei canti popolari, Pitrè «tende dunque ad una visione complessiva e unitaria del canto popolare come espressione 'nazionale'» dove «l'unità si articola in una serie di varietà e di contrapposizioni formali, psicologiche e morali che tuttavia non la spezzano, così come le varietà regionali o storiche non spezzano l'unità della nazione e del 'popolare carattere' di cui i canti popolari sono appunto espressione»[35].

Pitrè sentiva che l'evolversi della società ottocentesca in direzione progressista, con l'atteggiamento positivista di chi confidava nel progresso e nella scienza, nelle innovazioni della tecnologia per alleviare le fatiche del lavoro umano, rischiava di compromettere quel mondo atavico fatto di buoni sentimenti, di spontaneità e di sapere popolare: il suo immenso lavoro sul folclore aveva lo scopo di tutelare un patrimonio umano che doveva essere ancora capace di tramandarsi di padre in figlio, avvalendosi del supporto scritto. A riconoscerne il valore era intervenuto anche il Ministro Vittorio Emanuele Orlando che, per commemorare la recente dipartita di Pitrè nell'aprile del 1916, disse:

> in tempi, in cui a questa nuova scienza della psicologia dei popoli credevano e non pochi irridevano, egli con mente davvero divinatrice seppe intuire tutta l'importanza della documentazione intima dell'anima popolare, seppe comprendere tutto il valore di questa cultura, di questa filosofia, che il popolo analfabeta crea a se stesso con le sue leggende, coi suoi canti, coi suoi motti arguti o profondi, pieni di saggezza e pieni di umanità[36].

Analogamente Jack Zipes osservò che le raccolte di Pitrè

> sono più importanti delle fiabe dei Grimm perché […] possiedono uno squisito carattere di genuinità, e riflettono gli usi, le credenze e le superstizioni della gente comune di Sicilia molto più di quanto la gran parte delle raccolte ottocentesche europee non riesca a ritrarre le esperienze della gente comune dei rispettivi paesi. Come ulteriore conseguenza, esse evidenziano quanto siano *letterarie* le storie dei Grimm, al pari di altre raccolte compilate da studiosi europei a cavallo tra Otto e Novecento[37].

---

[35] GIUSEPPE BONOMO, *Pitrè la Sicilia e i siciliani*, Palermo, Sellerio editore, 1989, p. 133.
[36] Citato da G. PUGLISI, *Op. cit.*, p. XIV.
[37] J. ZIPES, *Il mondo raccontato dal popolo*, cit., pp. XXXIX-XL.

Osservando un po' più nel dettaglio le fiabe riunite nella prima delle cinque sezioni di racconti di cui è costituita l'opera[38], si possono rintracciare tipologie diverse. Un primo gruppo abbastanza cospicuo ha protagoniste femminili, cosa non frequente nelle raccolte di Straparola, di Basile e dei Grimm in cui prevalgono, come ha notato Zipes[39], personaggi maschili. Le donne protagoniste di molte fiabe siciliane, fatto dovuto alla prevalenza di narratrici femminili, sono caratterizzate da coraggio, astuzia e determinazione nell'agire ad esclusivo vantaggio personale. Un secondo gruppo di fiabe raccoglie quelle più affini al modello dei Grimm con personaggi maschili che si trovano a lottare violentemente gli uni contro gli altri per ottenere ricchezza e potere; queste fiabe sono la riproposizione di racconti diffusi in tutta la cultura occidentale per cui ad esempio la siciliana *Don Giuseppi Piru* è una variante di *Il gatto con gli stivali*. Ci sono poi molte altre fiabe in cui prevale la vena umoristica, che prende come bersaglio i difetti di alcuni santi, oppure la vena satirica di tipo anticlericale in cui si condannano le malefatte delle istituzioni ecclesiastiche.

Le fiabe di Pitrè sono importanti perché ritraggono, attraverso la particolare realtà siciliana fatta di ingiustizie, amoralità, povertà e desiderio di riscatto, destinato a rimanere irrealizzato, la verità di tutto l'universo italiano, il mondo vero della gente vera, quello della saggezza popolare e dell'arrendevolezza di fronte ad una sorte avversa e irreparabile che troverà voce nei proverbi di padron 'Ntoni e nelle disgrazie della famiglia Malavoglia, realisticamente e magistralmente tratteggiate dalla penna di Giovanni Verga.

---

[38] L'opera, come spiega lo stesso Pitrè nel discorso introduttivo alla sua raccolta, è divisa in 4 volumi ma suddivisa in 5 sezioni: la prima contiene i racconti di fate, di principesse, di draghi e quant'altro si confà al genere della fiaba; la seconda raccoglie novelle di piacevolezze, burle, facezie; la terza contiene leggende, la quarta proverbi e modi di dire, la quinta infine contiene favolette e apologhi.

[39] J. ZIPES, *Il mondo raccontato dal popolo*, cit., p. XXXVII.

III.3. Identità nazionale nelle fiabe popolari: la fiaba di Cenerentola da Basile a Pitrè

Aver ripercorso i punti cardine dell'ideologia romantica in Italia ci ha permesso di comprendere come il sentimento nazionale si sia evoluto nel corso dell'Ottocento: inizialmente il senso di appartenenza ad un unico popolo era fondato su un ideale astratto, su un patto tra pochi intellettuali in cerca di un obiettivo per cui valesse la pena vivere e anche morire e che rintracciava i suoi punti forti soprattutto nella tradizione letteraria e nella cultura di discendenza latina e greca; quando poi l'Italia divenne una terra politicamente unita, e ci si accorse di quanto in realtà il popolo italiano fosse frammentato e arroccato su tante diverse culture locali e regionali, si cominciò ad indagare quell'orizzonte culturale mai prima d'ora considerato dagli intellettuali e ci si rese conto, grazie al lavoro di raccolta dei folcloristi, di quale tesoro fosse nascosto tra i ceti subalterni, di quali saperi, tradizioni, storie, canti fossero nati dalla fantasia popolare, fervida e così viva da protrarsi nei secoli attraverso l'unico canale che essi erano in grado di padroneggiare, l'oralità.

La prima volta in cui si scrissero fiabe di magia, o in generale racconti desunti dal sapere popolare, fu appunto nel corso dell'Ottocento, in cui la coscienza degli intellettuali era diventata più matura, più sensibile al mondo circostante e più curiosa di conoscere la realtà delle dinamiche sociali, così tanto cambiate rispetto al secolo precedente e quindi necessitanti di essere indagate a fondo. Naturalmente apparirà chiaro, anche in base a quanto è stato analizzato fin qui, che molte fasi culturali a cui viene data un'etichetta sulla base della prevalenza di un certo tipo di atteggiamento, di interesse, di scrittura e di ideologia, hanno conosciuto dei momenti anticipatori in fasi in cui però i tempi non erano così maturi da riconoscerne il valore e la novità. Un caso fra tutti in questo senso è la riscoperta del valore sociale e letterario di un'opera che nel periodo in cui fu scritta non aveva avuto molta risonanza, perché riguardante fiabe della tradizione popolare napoletana, e quindi fu sminuita come semplice opera di

consumo per intrattenere e divertire il pubblico cortigiano: si tratta di *Lo cunto de li cunti* del Basile. L'opera fu riscoperta da Vittorio Imbriani[40] che ne riconobbe non solo il valore storico e culturale, in un'epoca di risveglio dello spirito dei popoli, ma anche quello letterario, dal momento che le fiabe del Basile mescolavano sensibilità barocca, gusto per l'eccesso, per la meraviglia e lo stupore, nonché ironia nell'usare famose citazioni letterarie in un contesto umile e popolare, evidentemente stridente e anomalo. Anche Benedetto Croce[41] riscoprì il valore di questa raccolta tanto che nel 1925 la tradusse nella lingua corrente per renderla piacevolmente fruibile dagli italiani.

Leggendo le fiabe raccolte da Imbriani e Pitrè, esito le une della cultura orale di milanesi e fiorentini, le altre di quella dei siciliani, ci si persuade di quanti punti in comune abbiano, pur essendo originarie da realtà territoriali diverse e lontane tra loro. Inoltre, guardando le stesse fiabe in una prospettiva diacronica e confrontandole con quelle del Basile, ci si renderà conto di come addirittura esse non solo siano comuni a realtà lontane nello spazio, ma anche nel tempo, dimostrando così che già nel Seicento quelle fiabe erano conosciute e si sono tramandate fino all'Ottocento e oltre.

Per avere un quadro un po' più chiaro di quanto appena constatato, sarà utile leggere la fiaba di Cenerentola nelle versioni che ne danno Basile[42], Imbriani[43] e Pitrè[44]. La fiaba di Cenerentola è forse la più famosa fra tutte nella tradizione culturale europea: ne ritroviamo una versione in Francia nella raccolta di Perrault e in Germania nell'opera dei fratelli Grimm. Di base la storia si ripresenta con le stesse dinamiche: un padre vedovo con una figlia a carico, una

---

[40] A tal proposito si veda di V. Imbriani il saggio *Il gran Basile: studio biografico e bibliografico*, pubblicato a Napoli nel 1875.
[41] GIAMBATTISTA BASILE, *Il Pentamerone, ossia la fiaba delle fiabe*, traduzione e introduzione di Benedetto Croce, prefazione di Italo Calvino, Roma, Laterza, 1974.
[42] *La gatta Cenerentola* in G. BASILE, *Il Pentamerone*, cit., vol. I, pp. 67-74.
[43] *La Cenerentola* in VITTORIO IMBRIANI, *La novellaja fiorentina*, Liber Liber, 2010, pp. 144-150.
[44] *Dattero-beldattero* in G. PITRÈ, *Op. cit.*, pp. 667-682.

moglie ottenuta in seconde nozze che si rivela particolarmente ostile nei confronti della figliastra la quale è costretta a vivere da serva in casa propria e a dormire accanto al camino per scaldarsi, vivendo di stracci e coperta di cenere, elemento che le conferisce appunto il soprannome di Cenerentola. Per mezzo della magia la giovane ragazza riesce a presentarsi ad un ballo di corte vestita elegantemente e agghindata da gioielli preziosissimi, facendo innamorare di sé il bel principe che, non essendo riuscito a scoprirne l'identità, sfrutta lo stratagemma della scarpetta perduta: colei che la calzerà perfettamente diventerà la sua sposa.

Ecco, questa è la trama della fiaba resa famosa dalla versione dei Grimm e di Perrault e soprattutto dalla trasposizione cinematografica che ne fece Walt Disney nel 1950, ma forse non molti sanno che in realtà il primo a raccontare questa fiaba fu Basile nel *Cunto de li cunti*, attingendo la vicenda dalla tradizione napoletana, poi tramandata oralmente per generazioni in tutta Italia, fino a quando non è stata messa per iscritto nell'Ottocento, rivelando così una omogenea base culturale italiana, nonostante il forte campanilismo, le differenze geografiche e linguistiche.

Stando alla versione di Basile, *La gatta Cenerentola*, la giovane protagonista di nome Zezolla ebbe due matrigne, la prima venne uccisa da lei stessa, la seconda invece, che inizialmente si era presentata come buona e dolce, ottenuto il matrimonio secondo il suo interesse, cominciò a trattare da sguattera la povera Zezolla, chiamata poi "gatta cenerentola", ed a far sì che le sue sei figlie vivessero con tutti gli onori. Il padre di Zezolla prima di partire per un viaggio chiese a tutte le ragazze quale regalo volessero e Cenerentola chiese che si facesse dare qualche dono dalla farfalla delle fate della Sardegna «e se te ne scordi,» disse «che tu non possa andare né avanti né indietro!»[45]. Quando il padre raggiunse le fate gli venne donato per la figlia un dattero, una zappa, un secchiello d'oro e un asciugamano di seta. Significativo

[45] *La gatta Cenerentola*, cit., p. 69.

appare proprio questo, ossia il fatto che nella fiaba siciliana raccolta due secoli dopo da Pitrè, *Dattero-beldattero*, la situazione sia sempre la stessa: la figlia Ninetta chiese al padre un ramo di dattero in un vaso d'argento e lo mise in guardia con le stesse parole di Zezolla: «io voglio che mi portiate un bel ramo di datteri in un vaso d'argento e se vossignoria non me li porta, spero che il bastimento non vada né avanti né indietro»[46].

Le due fiabe poi proseguono com'è noto, con l'unica variante che è proprio la pianta di dattero, e non una fata madrina, a trasformare la ragazza in una bellissima donna con abiti e gioielli altrettanto raffinati, tali da far innamorare di sé il bel principe.

La *Cenerentola* di Vittorio Imbriani invece è leggermente diversa, perché nei tre momenti in cui la ragazza si presenta al ballo fa cadere degli oggetti preziosi che regala al padre e alle due sorelle, mostrandosi generosa, ma ha in comune con *La gatta Cenerentola* di Basile e con *Dattero-beldattero* di Pitrè lo stratagemma della fuga: quando la giovane si vede inseguita dalle guardie del re che vogliono sapere chi sia, sparge lungo la strada oggetti che distraggono la loro attenzione o che li feriscono e solo alla fine perde la famosa scarpetta, con cui il principe alla fine la troverà.

Si è potuto vedere dunque che, seppur con alcune varianti, la fiaba di Cenerentola fa parte della tradizione orale popolare di tutta Italia, mostrandoci lo stesso orizzonte culturale, che solo a fine Ottocento viene svelato, e dimostrando che gli italiani di sicuro non erano accomunati dalla lingua e dalla tradizione letteraria scritta, ma lo erano da un medesimo bagaglio di storie, canti, proverbi che nei secoli si sono inventati e tramandati con l'intento di riconoscervisi come gruppo.

Ritornando brevemente alla fiaba *Dattero-beldattero* si può notare anche un elemento insolito nelle fiabe in generale, ovvero il temperamento ardito e fiero della protagonista,

[46] La traduzione della fiaba di Pitrè è tratta dal volume G. PITRÈ, *Op. cit.*, p. 667.

anomalo se si pensa alle fiabe di Perrault e dei Grimm dove le principesse sono poco attive e più inclini a subire le decisioni degli uomini piuttosto che a manipolarli per i propri scopi. Ninetta infatti, la più giovane di tre sorelle, dimostrò a più riprese il suo coraggio e la sua sfrontatezza: per recuperare un ditale si calò nel pozzo e scoprì l'accesso ad un giardino florido e ricchissimo di fiori e di frutti, appartenente al Reuccio del Portogallo. Senza pensarci due volte rubò tutto quello che poteva beffandosi del giovane principe, il quale vedendola cercò di catturarla ma fu distolto nel suo intento dall'incantevole bellezza di Ninetta per la quale indisse tre giorni di festa, con la speranza che lei si presentasse e accettasse la sua proposta di matrimonio. Tutte le donne del regno vi erano invitate ma Ninetta finse di voler restare a casa, nascondendo al padre e alle sorelle le sue vere intenzioni, ossia sfruttare la magia del ramo di dattero per presentarsi al ballo sotto le mentite spoglie di una ricchissima e bellissima nobildonna, ornata da abiti e gioielli preziosissimi. Una volta al ballo, rivolgendosi al Reuccio, la ragazza mostrò tutta la sua sfrontatezza e astuzia, pronunciando parole che fecero trepidare d'amore il giovane principe, nonostante non fossero per nulla dolci e lusinghiere, ottenendo così scaltramente il suo obiettivo di farsi sposare:

> Il Reuccio la riconosce e lo dice al Re; dopo di che va a prenderla sotto braccio e le chiede: - "Signora, come state?" - "Come d'inverno." - "E come vi chiamate?" - "Per nome." - "Dove abitate?" - "Nella casa con la porta." - "In quale via?" - "Nel vicolo del polverone." - "Che strana che siete! Voi mi fate morire!" - "Potete pure crepare!"[47]

Da queste battute si evince un temperamento molto ardito e forte, che ritrae un prototipo di donna determinata e astuta, diversamente dalla maggior parte delle protagoniste femminili delle più famose fiabe di Perrault o dei Grimm in cui Cenerentola, Biancaneve o la Bella addormentata nel bosco sono principesse bellissime ma al tempo stesso di indole remissiva e passiva, facilmente sottomesse al potere più forte degli uomini o degli aiutanti magici. Questa

[47] Ivi, p. 675.

fiaba di Pitrè non è l'unica a tratteggiare un modello di donna forte e scaltra e la presenza cospicua di racconti di questo genere potrebbe essere il segnale delle ambizioni e dei desideri delle donne siciliane sulle cui bocche le fiabe hanno preso forma: come è stato notato nei capitoli precedenti, la fiaba è un racconto che ritrae quei desideri irrealizzabili nella realtà ma così forti da trovare materializzazione in racconti di fantasia; ecco allora che forse, in una terra come la Sicilia particolarmente difficile da vivere per la povertà di livelli indicibili e per un'impostazione fortemente maschilista in cui la donna non aveva voce in capitolo, la fiaba *Gràttula-beddàttula* (*Dattero-beldattero*) dipinge una donna e i suoi desideri più pressanti, perché visti come impossibili, quali la smania di ricchezza e la libertà di parola.

CAPITOLO QUARTO

LA FIABA PER EDUCARE: LE FIABE D'AUTORE DI ETÀ POST-UNITARIA

Quand'ero bimbo, nelle giornatacce d'inverno,
la Mamma mandava a chiamare in casa nostra
la moglie d'un ciabattino
famosa per raccontar fiabe.
Son tornato addietro, a quegli anni,
a quelle giornatacce d'inverno,
quando ci stringevamo tutti, fratellini e sorelline,
attorno il gran braciere di rame rosso che il babbo,
buon'anima! Si teneva fra le gambe;
e, intanto che la zia Angiola, filando in piedi,
raccontava, senza mai stancarsi,
le sue storie meravigliose, stavamo cheti come l'olio,
a bocca aperta, incantati per ore e ore.
Luigi Capuana[1]

Come già precedentemente accennato, la fiaba ha conosciuto nell'Ottocento un notevole sviluppo, ridestata dal torpore che da sempre la tratteneva in una posizione secondaria nel contesto letterario, da Straparola a Gozzi; l'Ottocento, come abbiamo visto, è il secolo del risveglio dei sentimenti, dopo la razionalità illuminista, e dei popoli che, con il loro potenziale distruttivo e costruttivo, hanno preso coscienza dei loro diritti e delle loro ambizioni, scontrandosi con l'autorità secolare delle élite sia sul terreno politico che socio-culturale. È così che si aprono scenari nuovi e impensabili un tempo, per la prima volta diventano interessanti la vita, la cultura e le aspettative dei ceti subalterni che spingono gli intellettuali del calibro di Vittorio Imbriani, Giuseppe Pitrè e Niccolò Tommaseo a vagare tra i paesini d'Italia alla ricerca di un bagaglio culturale che esalti lo spirito della gente umile per dimostrare l'infondatezza delle

[1] Dedica a Carluccio Ottino posta in apertura della fiaba *La Reginotta*, in LUIGI CAPUANA, *C'era una volta…Fiabe*, Roma, Newton Compton editori, 1992, edizione elettronica realizzata dal progetto Aldo Manuzio, p. 87.

teorie dominanti secondo cui la poesia sarebbe estranea a quell'ambiente sociale. Come ha osservato Antonio Piromalli[2] la letteratura ufficiale è sempre stata espressione dell'aristocrazia al potere che ne condizionava i valori, gli ideali e anche la forma, così raffinata ed elegante da farsi selettiva nella scelta del suo pubblico: la letteratura cosiddetta popolare e dialettale o veniva del tutto espunta dal repertorio, perché ritenuta troppo realistica per essere considerata un'opera d'arte, o veniva usata per attingervi motivi, espressioni linguistiche e temi che potevano arricchire la letteratura ufficiale, creando immagini insolite ma pur sempre raffinate; queste potevano essere allora lo strumento con cui dipingere il mondo contadino quale custode di valori genuini e incontaminati, al riparo dalla corruzione della società.

Le raccolte di fiabe regionali realizzate nella seconda metà dell'Ottocento, in linea con i più moderni studi di folclore e di etnografia di portata europea, vanno intese, in parte come il frutto della sensibilità romantica, che ha sicuramente idealizzato il popolo come portatore di ideali millenari, ben radicati e così forti da fungere da collante sociale e culturale, in parte come apertura nei confronti della società del tempo. Questa in particolare veniva guardata con l'occhio razionalmente positivista di chi voleva capire e analizzare con metodo scientifico la condizione economica, il livello culturale e linguistico e l'identità italiana delle masse, così lontane dagli ideali che hanno animato il Risorgimento.

L'assenza di cultura e di istruzione della maggioranza della popolazione ha fatto sì che le fiabe di Pitrè e di Imbriani rimanessero ancorate ad un contesto accademico, non fatto per essere divulgato tra gli strati più umili e poveri della società, protagonisti e veri autori delle raccolte di fiabe. Esse si limitavano ad essere lette da quei pochi individui che avessero un'istruzione e una cultura tali da apprezzare il lavoro dei folcloristi, quindi solo dal popolo ideale e non dal popolo reale a cui si iniziò a rivolgersi solo dopo il 1861.

---

[2] ANTONIO PIROMALLI, *Letteratura e cultura popolare*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1983, pp. 5-7.

IV.1. L'Italia post-unitaria: verso una nuova concezione della cultura e dell'educazione[3]

Con l'unità d'Italia, quel mondo ideale che aveva animato gli scritti degli intellettuali patrioti, al fine di consentire la realizzazione di un progetto senza dubbio nobile ma ancorato su fondamenta instabili, quando non completamente assenti, venne a presentarsi per quello che era davvero: l'Italia era una terra unita politicamente ma ancora gravemente frammentata dal punto di vista linguistico e culturale; le disparità sociali erano clamorose perché se da un lato c'era l'alta borghesia, fatta di industriali, banchieri e latifondisti, che deteneva il monopolio dell'economia del paese e quindi anche della politica, dall'altro c'erano il ceto medio, fatto di medici, avvocati, notai che vivevano in modo modesto, e le masse di povera gente, completamente analfabete e versanti in condizioni di indegna povertà. Il ceto borghese in senso lato, avendo accresciuto il suo patrimonio economico, ambiva anche ad accrescere quello culturale e ad avere voce in capitolo nelle scelte politiche: già nel mezzo della corrente romantica il "popolo" di Berchet aveva acquisito uno spazio privilegiato come destinatario della nuova letteratura e dopo essere stato in grado di conquistare addirittura il governo del nuovo stato italiano non avrebbe mai permesso di perdere il prestigio economico, politico e culturale faticosamente raggiunto dopo secoli di privazioni. Fu così che il "terzo Stato", etichetta ereditata dalla Rivoluzione francese con cui si intendevano tutti coloro che non appartenevano né alla nobiltà né al clero, passò dall'essere un gruppo molto eterogeneo, che comprendeva il ricco capitalista e il poverissimo operaio o bracciante, a conoscere un'articolazione interna che avrebbe riformulato la divisione delle classi sociali. Il fatto di aver sempre costituito una

[3] NICOLÒ MINEO, *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica*, Bari, Laterza, 1977, pp. 19-51; GIGLIOLA DE DONATO, *L'età del Romanticismo*, Palermo, Palumbo editore, 1979; SALVATORE ROSSI, *L'età del Verismo*, Palermo, Palumbo editore, 1978; ALESSANDRA BRIGANTI, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento: nascita e storia della terza pagina*, Padova, Liviana, 1972; CHRISTOPHE CHARLE, *Gli intellettuali nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2002; ROBERTO PERTICI, *Appunti sulla nascita dell'«intellettuale» in Italia*, postfazione a C. CHARLE, *Op. cit.*, pp. 309-346; FRANCO CAMBI, *Manuale di storia della pedagogia*, Bari, Laterza, 2003; GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 348-365.

categoria a sé aveva per secoli accomunato il ricco "borghese" e il povero, tanto da aver usufruito degli stessi luoghi d'interesse, delle stesse scuole e degli stessi giochi, almeno fino a quando, come notò Philippe Ariès[4], non cominciarono a differenziarsi i ruoli all'interno di quel terzo Stato e nacque la borghesia vera e propria, quella dei capitalisti, dei banchieri, dei latifondisti, insomma delle personalità più ricche e potenti. Questo nuovo ceto ambiva a ricoprire un rango degno di rispetto e di riverenza e allora cominciò a non accettare più la condivisione degli spazi con il popolo misero e a costruirsi luoghi ad uso strettamente personale. In passato infatti «un uomo o una donna dell'alta società non provavano alcun senso di disagio visitando, nei loro abiti sontuosi, i miserabili delle prigioni, degli ospedali o delle strade» perché «il giustapporsi dei due estremi non imbarazzava gli uni e non umiliava gli altri»[5]. Con il raggiungimento di potere, ricchezza, prestigio sociale, cultuale e politico, «la borghesia non sopportò più né la pressione della folla né il contatto del popolo» e così «si ritirò dalla vasta società polimorfa per organizzarsi per proprio conto […] in quartieri nuovi, salvaguardati da ogni contaminazione popolare. […] La società nuova assicurava a ogni genere di vita uno spazio riservato dove era inteso che i tratti dominanti andavano rispettati, che bisognava ispirarsi a un modello convenzionale, a un tipo ideale, e non allontanarsene mai».[6]

Tra la fine del Settecento e per tutto il Risorgimento, l'isolarsi dei ricchi borghesi dal contatto con la miseria del popolino a cui era associato, determinò inevitabilmente l'esclusione delle masse dai progetti rivoluzionari e, ad unificazione avvenuta, portò ad un peggioramento delle loro condizioni economiche e sociali, ancora più degradanti di quelle a cui il sistema feudale li aveva abituati. Tuttavia, quando il primo governo italiano si confrontò con la realtà e si accorse dello stato in cui versava la quasi totalità della popolazione, si convinse della

[4] PHILIPPE ARIÈS, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1989.
[5] Ivi, p. 487.
[6] Ivi, pp. 487-488.

necessità politica di formare persone competenti nei lavori più tecnici, in vista del progresso industriale, e di migliorare le condizioni di vita delle masse povere, per evitare il dilagare del socialismo e per favorire lo sviluppo economico del capitalismo. Per questo scopo sembrava imprescindibile tenere sotto controllo le menti e le azioni dei ceti subalterni facendo accettare loro l'ideologia borghese, con l'ausilio dei nuovi mezzi di comunicazione: i giornali, i libri, le riviste si sarebbero diffusi tra il ceto medio-basso per ottenere il consenso ideologico, e quindi politico, delle masse subalterne. Il modo più efficace si rivelò essere quello di coinvolgere l'intera popolazione nei programmi di istruzione scolastica, perché solo grazie alla scuola e alla formazione che essa dà si potevano plasmare le menti e rivolgerle a vantaggio del ceto dominante. Furono due i settori su cui il governo italiano intervenne, seppur con molte difficoltà, a togliere le masse dall'analfabetismo e a diffondere il proprio sistema di valori: l'editoria e la scuola.

IV.1.1 Il mercato editoriale e il nuovo ruolo dell'intellettuale

Per affrontare la questione in modo lineare sarà utile iniziare dalle parole che Arturo Colautti rivolse ad Ugo Ojetti in una delle sue interviste ai letterati italiani di fine Ottocento:

> Petrarca aveva un canonicato. Dante scrisse le cantiche qua e là in castelli o conventi; e pensa all'Ariosto, al Poliziano, al Tasso. Dopo i poeti cortigiani, vennero quelli che vivevano di altre professioni e a tempo libero scrivevano versi. Poi vennero i poeti di nobile famiglia e nati da borghesi già ricchi (Alfieri, d'Azeglio, Manzoni ecc.). Finalmente verso il '60 la letteratura cominciò ad essere pagata, e dapprima ciò parve quasi un'onta. Ora sottostà alle leggi delle altre industrie, ed è dai capitalisti, come le altre industrie, sfruttata. Il pubblico c'è: bisogna attirarne l'attenzione, anche per moltiplicarlo perché abbiamo ancora diciotto milioni di analfabeti da *exploiter*. Fenomeno parallelo alla produzione letteraria è il Giornalismo; […] il giornalista, dopo il periodo patriottico in cui il giornale si scriveva da uno in un caffè e si stampava *gratis* nella tipografia di un correligionario, ha finito per entrare impiegato presso i grandi giornali sostenuti da uno o più soci capitalisti.[7]

Come ha giustamente osservato Colautti un tempo il letterato esercitava la scrittura delle sue

[7] Intervista di Ugo Ojetti ad Arturo Colautti cit. da R. PERTICI, *Appunti sulla nascita dell'«intellettuale» in Italia*, cit., pp. 323-324.

opere in un ambiente sostenuto economicamente dalle rendite derivanti dall'appartenere al ceto ecclesiastico o a quello aristocratico, oppure dai finanziamenti mecenatizi di un nobile o di una corte; in entrambi i casi il letterato non aveva bisogno di lavorare per guadagnarsi da vivere ma godeva di una rendita che gli consentiva di scrivere per puro ozio. A partire però dall'età napoleonica si assiste ad una progressiva laicizzazione delle istituzioni e soprattutto dell'istruzione e della cultura: grazie a Napoleone le scuole furono sottratte, almeno parzialmente, all'autorità ecclesiastica che ne deteneva il monopolio e si ebbe una vera e propria rinascita universitaria per cui lo studio di alto livello era finalizzato all'apprendimento di un mestiere per poi trovare un impiego: l'intellettuale non studiava più per puro ozio ma per trovare un lavoro in cui le sue conoscenze fossero utili e gli ambiti più richiesti erano quelli scientifici, tecnologici e giuridici, per andare incontro all'industrializzazione, insieme a quelli dell'istruzione e dell'editoria, con cui veicolare alla nazione le basi della cultura italiana.

In questo periodo dunque si assiste ad una ridefinizione dell'intellettuale e del letterato, dal momento che la nascita del mercato editoriale ha comportato sia un aumento del pubblico potenziale a cui destinare i propri giornali, libri e riviste, sia la creazione di nuovi sbocchi occupazionali, non solo nel settore editoriale ma anche in quello scolastico, dato che appunto quel pubblico doveva passare da potenziale ad effettivo e per fare ciò era necessario garantire un'istruzione nazionale a più livelli. In età post-unitaria si era intensificata la produzione di giornali, riviste, libri da parte delle case editrici che avevano creato una vera e propria industria editoriale, finanziata dalla ricchissima borghesia salita al governo e necessitante di vendere sempre più copie per poter crescere finanziariamente. Da questa esigenza economica si sviluppò la nuova categoria sociale degli "intellettuali", termine coniato da D'Annunzio a fine Ottocento su imitazione del termine francese *les intellectuels*[8]. Ne esistevano due tipologie.

[8] Come è stato riassunto da R. PERTICI, *Op. cit.*, pp. 332-333, l'espressione fu coniata da Maurice Barrès che dal 1892 chiamava «les intellectuels» i giovani esteti individualisti che costituivano le forze nuove della reazione anti-

Il primo era il letterato aristocratico, per nascita o inclinazione morale, che si auto collocava in una posizione sopraelevata rispetto alla massa, sentendosi portatore di un sapere che non meritava di essere rivolto a chiunque ma solo a chi avesse una cultura tale da apprezzarlo e capirlo; su questa scia si fanno rientrare gli esteti, animatori di una vita inimitabile, fatta di lusso e contornata dalla bellezza, portatori di ideali eroici e patriottici, che li elevavano dalla massa, vista addirittura come nemica dell'arte e della bellezza le quali andavano protette dalla rozzezza dei ceti umili o poco raffinati. Gran parte di questi intellettuali stavano distanti dalla politica per mantenere il loro spirito puro, al riparo dalla manipolazione inevitabile che su di essi esercitava la politica e dalla rozzezza delle masse popolari.

Il secondo era il letterato appartenente al ceto medio della piccola e media borghesia che esercitava la professione di notaio, medico, piccolo proprietario terriero, insegnante e che scriveva sui giornali come secondo lavoro; questo tipo di intellettuale era inevitabilmente legato alla politica e ai valori della classe dominante, tanto che quanto scriveva serviva a condizionare l'opinione pubblica a vantaggio degli interessi borghesi e talvolta anche degli schieramenti di opposizione; egli poteva quindi schierarsi dalla parte del popolo, indagarne la condizione economica e valorizzarne le tradizioni, la cultura e i valori in ambito letterario, mettendosi visibilmente contro quel ceto borghese da cui proveniva ma da cui si sentiva escluso o sfruttato.

Nei primi decenni a ridosso dell'unificazione l'intellettuale che lavorava per le case editrici era molto condizionato dalla politica, dal momento che era in buona sostanza la committente preferenziale degli articoli di giornale e dei romanzi, e solo nel primo Novecento l'intellettuale poteva dirsi veramente libero dai condizionamenti politici, vivendo della propria

---

naturalistica, i simbolisti, i romanzieri cosiddetti "psicologi" e quelli "decadenti", vicini a posizioni politiche anarchiche. D'Annunzio fece suo il nuovo termine e lo usò per intendere se stesso e chi come lui si poneva su un alto livello sociale e culturale, intendendo l'intellettuale come «uno di quei rari spiriti, dotati d'una curiosità sempre vigile, atti a penetrare e a comprendere tutte le forme del pensiero umano o almeno disposti ad assottigliarsi e a piegarsi per penetrarle e comprenderle».

scrittura e facendolo in modo aperto, senza il timore di censure: sarà «La Voce» a dare spazio per la prima volta al vero intellettuale, facendone sia una professione retribuita, sia una figura neutrale in grado di dire la propria opinione senza timori e di portare avanti un progetto politico-culturale che potesse intervenire sulle scelte politiche in uso, libertà questa che sarebbe stata poi messa in discussione durante il ventennio fascista.

Durante tutto l'Ottocento i giornali, le riviste e le case editrici dovettero confrontarsi, da un lato, con la crescente domanda di cultura che proveniva dal ceto medio, bisognoso di raffinare il proprio sapere e di farsi idee ben precise sul presente, dall'altro, con la forte arretratezza economica e culturale dell'Italia. Ad essa contribuivano l'analfabetismo[9] della quasi totalità della popolazione, la ristrettissima italofonia, in confronto all'uso prevalente dei dialetti, la censura della Chiesa, che limitava l'espressione da parte di scrittori e giornalisti e che era ostile alla diffusione della cultura tra il popolo, e infine l'assenza del diritto d'autore, che comprometteva i guadagni già esigui degli intellettuali: molti giornali infatti venivano stampati abusivamente a buon mercato, facendo quella che oggi chiameremmo "pirateria".

La letteratura in questi anni risultava compromessa a causa della ristrettezza economica dei nuovi produttori di cultura, intellettuali che dovevano scrivere e pubblicare ciò che avrebbe suscitato l'interesse del pubblico, e quindi le vendite, e al contempo lavorare per poter vivere dignitosamente, non essendo il servizio svolto nell'editoria così remunerativo: di fronte a questa precarietà, a cui molti intellettuali di stampo più conservatore si sottraevano stando in una posizione sopraelevata e scrivendo opere volutamente elitarie[10], gli scrittori cominciarono a

[9] Come ha osservato Giovanni Vigo l'Italia versava in uno stato di analfabetismo tale da essere migliore solo della Russia, paese notoriamente degradato, non reggendo per nulla il confronto con i paesi più evoluti economicamente quali Francia, Inghilterra e paesi scandinavi in cui il livello di analfabetismo era quasi nullo nel 1900. In Italia la responsabilità di questa condizione andava ricondotta alla delicata e precaria economia del paese, con divari ampi tra nord e sud ma anche tra città e campagna, nonché alla mentalità indifferente del governo e del popolo per cui saper leggere e scrivere era inutile ai fini del lavoro nei campi o nelle fabbriche. GIOVANNI VIGO, *Gli italiani alla conquista dell'alfabeto* in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, a cura di Simonetta Soldani, Gabriele Turi, pp. 37-66.

[10] Intellettuali di questo genere sono ad esempio Gabriele D'Annunzio ed Enrico Annibale Butti i quali

collaborare con i giornali, apponendo i loro scritti alla cosiddetta "terza pagina" in cui trovavano posto i romanzi d'appendice, oppure con le riviste culturali tra cui si citano le più significative: «Il Fanfulla della domenica», «Il Capitan Fracassa» e «La Cronaca Bizantina».

IV.1.2. La riforma della scuola e la nascita della letteratura per l'infanzia

Quell'industria editoriale che aveva gettato le sue radici in età giacobina, per poi germogliare durante tutto il Risorgimento e oltre, si trovava a dover fare i conti con una società poco incline ad avvantaggiarla a causa dell'altissima percentuale di poveri e di analfabeti i quali ovviamente non potevano comprare né leggere i prodotti dell'editoria e del giornalismo. Inoltre l'ascesa della borghesia determinò l'imposizione di un'ideologia senz'altro patriottica e dal forte senso civico ma soprattutto in grado di proteggere la divisione in classi e i privilegi, tanto faticosamente conquistati, della borghesia stessa. Per questo motivo si rendeva necessario educare la popolazione all'amore patrio e all'identità nazionale, senza compromettere i ruoli sociali e i doveri di ognuno, insegnando il rispetto per i più ricchi e quindi i più autorevoli, lo spirito di sacrificio, la parsimonia, l'umiltà, il contegno e l'onestà.

L'Italia era un paese appena nato, debole economicamente e politicamente, e il livello culturale dei suoi cittadini era tra i più bassi rispetto agli altri Stati europei: era necessario trovare una soluzione a questa precarietà e la riforma della scuola fu l'iniziativa più riuscita, almeno nelle intenzioni, perché si sottovalutarono innumerevoli tensioni e disagi che non

---

reclamavano una letteratura nobile di intenti e di destinazione, non rivolta alle masse rozze e incapaci di ambire ad alcunché in quanto naturalmente in difetto delle capacità necessarie; a questo proposito E. A. Butti dice: «si è, per cause molteplici, giunti a nuove idee non meno innaturali che vorrebbero chiamare indistintamente tutti gli uomini – solo perché uomini – alla suprema dignità di legislatori, di governanti e di giudici». Inoltre afferma che «l'arte ha tutto da temere da un prossimo trionfo del Socialismo rivoluzionario; per questo noi, nelle nostre opere più ideali e più alte, dobbiamo tendere indirettamente o direttamente a combattere l'avvento dei rozzi e degli ignoranti. […] Noi con le nostre opere ci rivolgiamo alle classi nobili, colte e facoltose. […] Il nostro esempio e i nostri avvertimenti potranno forse richiamare queste classi ai loro doveri ed ai loro diritti.» cit. da A. BRIGANTI, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 29, 31.

consentirono la piena realizzazione del progetto scolastico. Il punto di partenza fu l'estensione della legge Casati a tutto il regno d'Italia, la quale prevedeva tre livelli di istruzione, il primo obbligatorio per tutti e gratuito, finalizzato a garantire un'istruzione di tipo elementare, gli altri destinati ai membri della borghesia nelle sue varie articolazioni.[11] Come si è già accennato, la legge Casati non ebbe l'esito sperato perché non si era tenuto conto della delicata e precaria situazione economica in cui versava l'intero paese, specialmente il sud Italia in cui la povertà e il degrado non permettevano di incentivare l'istruzione, ritenuta un lusso inutile ai fini dell'apprendimento di un lavoro; anche nel nord Italia la situazione non era delle migliori e il divario si trovava soprattutto tra la città, ricca e abitata da borghesi che facevano studiare i loro figli, e la campagna, che vivendo del solo lavoro della terra o al massimo delle industrie non aveva necessità, né tanto meno la possibilità, di avere delle scuole.

Stando allo studio condotto da Giovanni Vigo[12] sui livelli di alfabetizzazione degli italiani a ridosso dell'unificazione, si è potuto notare come i motivi principali di questa difficoltà ad estendere l'istruzione di base a tutti siano legati principalmente a quattro fattori: alla base di tutto c'è senza dubbio l'arretratezza economica di un paese preminentemente agricolo, per nulla sviluppato nel settore industriale e incapace di conciliare le esigenze economiche e politiche

[11] Con la legge Casati la scuola era così organizzata: il primo livello di istruzione era quello elementare gratuito, articolato in quattro anni, di cui solo i primi due erano obbligatori per tutta la popolazione; a questo seguiva l'istruzione secondaria e si poteva scegliere tra due indirizzi, uno classico di otto anni (cinque di ginnasio e tre di liceo) che permetteva l'accesso a qualsiasi facoltà universitaria e dava una preparazione umanistica per poter lavorare nelle più alte cariche dello Stato, l'altro tecnico di tre anni di base gratuiti che permetteva o di accedere alle università scientifiche per poter lavorare nel settore dell'industria e dei commerci, o all'abilitazione all'insegnamento, della durata di tre anni, per diventare insegnanti delle elementari. L'ultimo livello era quello dell'istruzione superiore che veniva impartita nelle università.
Con questa legge inevitabilmente si venivano a creare due categorie sociali, una di alta borghesia molto ricca e potente, destinata a dirigere il governo, l'altra di operai e contadini, comprensiva anche di quei piccolo-borghesi che svolgevano professioni tecniche; nonostante l'istruzione elementare fosse obbligatoria e gratuita l'analfabetismo rimase al 40% fino al 1911, con picchi del 70% nel sud Italia, perché molti figli di operai o contadini si sottraevano a questo obbligo in quanto lo reputavano un lusso inutile ai fini del proprio lavoro sui campi o nelle fabbriche e perché spesso i bambini venivano coinvolti nei lavori agricoli e domestici; a nulla servirono i tentativi coercitivi messi in pratica dalla legge Coppino del 1877 che puniva con una multa chi non andava a scuola.
[12] G. VIGO, *Gli italiani alla conquista dell'alfabeto*, cit., pp. 37-66.

delle varie regioni, molto diverse tra loro ed estremamente povere; di conseguenza, l'arretratezza economica non poteva che generare indifferenza da parte delle famiglie più umili che vedevano nella scuola una perdita di tempo e uno spreco di forza lavoro, dal momento che i bambini venivano molto presto utilizzati per contribuire a sfamare la propria famiglia e dunque venivano impiegati nelle attività agricole o nelle faccende domestiche, cosa quest'ultima che riguardava specialmente le bambine. Nonostante l'indifferenza generale alcune famiglie povere mandavano i loro figli a scuola perché imparassero a leggere e a scrivere, anche se il livello di alfabetizzazione sarebbe rimasto comunque invariato perché, com'è prevedibile, se le conoscenze acquisite non vengono esercitate costantemente si vanno a perdere, rendendo inutile l'istruzione. Fatti salvi questi casi in cui l'opposizione partiva dai genitori, la scuola come istituzione pubblica faticò a dare i suoi frutti anche per come era organizzata, in quanto c'era un unico maestro che veniva pagato dal comune per insegnare a tutti i bambini di un paese che si trovavano ammassati in stanze molto grandi e dispersive che non consentivano un'efficace scolarizzazione e inibivano i maestri dall'esercitare con passione il loro lavoro. Oltre all'arretratezza economica, oltre all'indifferenza dei genitori, oltre alla cattiva gestione delle scuole pubbliche da parte dello stato, si aggiunse, a rendere difficoltosa la situazione, una non irrilevante ostilità da parte del clero e dell'aristocrazia più conservatrice che vedeva di cattivo occhio l'istruzione pubblica. Il problema di fondo di questa avversione aveva due matrici diverse ma egualmente rigide, che soffocavano l'iniziativa del governo e impedivano una libera scolarizzazione. Il clero non accettava che un sapere da secoli custodito tra le mura dei monasteri e sorvegliato dall'occhio vigile della Chiesa venisse in qualche modo sporcato dal contatto con la plebe, ignorante e quindi inadatta ad una sua fruizione; dall'altro lato invece il ceto aristocratico e alto-borghese temeva che con l'apertura del sapere ai ceti subalterni ci fosse lo spazio per una rivoluzione capace di minare l'articolazione delle classi sociali, e soprattutto

di compromettere il proprio ruolo di comando, la propria egemonia, sia politica che ideologica. Riguardo a quest'ultimo aspetto si è espresso efficacemente Giovanni Genovesi[13] che evidenziò come nel secondo Ottocento il dibattito sull'istruzione fosse molto vivace e vedeva schierate da una parte, personalità come Vincenzo Giovanni Scarpa ed Enrico Wild che auspicavano una scuola nazionale gratuita, uguale per tutti e libera da condizionamenti religiosi e politici, e dall'altra intellettuali di stampo tradizionalista come Monaldo Leopardi, Ignazio Montanari e altri che, considerando la cultura un bene prezioso da preservare puro e da proteggere dalla rozzezza popolare, volevano una scuola che desse le conoscenze minime per imparare un mestiere e per diventare bravi cittadini senza esagerare, perché altrimenti si rischiava di fornire gli strumenti per una rivoluzione sociale[14].

In questo dibattito sull'educazione della popolazione vinse la corrente più conservatrice che concedeva l'istruzione popolare con dei forti limiti, mettendo in pratica il motto reso famoso dal ministro Baccelli «educare più che si può, istruire quanto basta»; può sembrare una contraddizione vedere l'educazione come qualcosa di scollegato dall'istruzione dato che, fin dalle origini della pedagogia, fondamentale era la fusione tra educazione, per apprendere le regole civili, e istruzione, per arricchire il proprio intelletto e le proprie esperienze personali,

---

[13] GIOVANNI GENOVESI, *"Il Maestro di scuola". Istruzione popolare e maestri agli inizi dell'Unità* in *Formazione nell'Italia unita: strumenti, propaganda e miti*, vol. I, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 15-37.

[14] Monaldo Leopardi, in un passo dei *Dialoghetti* si esprime con queste parole: «un'altra causa dello sconquassamento del mondo è la troppa diffusione delle lettere e quel pizzicore di letteratura che è entrato anche nelle ossa dei pescivendoli e degli stallieri.[...] Per tutta questa gente la lettura è dannosa perché sollecita quegli intelletti che la natura ha destinati ad esercitarsi dentro una sfera ristretta, promuove dubbi che la mediocrità delle sue cognizioni non è poi sufficiente a risolvere, accostuma ai diletti dello spirito, i quali rendono insopportabile il travaglio monotono e noioso del corpo, risveglia desideri sproporzionati alla umiltà della condizione, e col rendere il popolo scontento della sua sorte lo dispone ai tentativi di conseguire una sorte diversa. Perciò invece di favorire smisuratamente l'istruzione e la civiltà, dovete con prudenza imporle qualche confine». MONALDO LEOPARDI, *Dialoghetti*, cit. da G. DE DONATO, *L'età del Romanticismo*, cit., p. 99.
Analogamente Giuseppe Talamo ricorda quanto riportato nella rivista «Annali Universali di Statistica» del 1830: «Importantissimo è che […] non ricevano cultura e istruzione che quanto ne richiedono i bisogni della condizione cui sono divisati nella civile società. Il soverchio (d'istruzione) indicherebbe lusso inopportuno e nocivo, il mancante una vera miseria» cit. da GIUSEPPE TALAMO, *Questione scolastica e Risorgimento* in *Scuola e stampa nel Risorgimento*, a cura di Giorgio Chiosso, Milano, Franco Angeli editore, 1989, p. 19.

ritenute parimenti fondamentali per creare l'uomo e il cittadino virtuoso; contraddizione certo, ma è proprio così che alcuni intellettuali dell'Ottocento la vedevano: «educare» significava nutrire il cuore e quindi insegnare i valori civili e morali per essere buoni cittadini, uomini e donne onesti e rispettosi; «istruire» invece significava arricchire l'intelletto di nozioni storiche, letterarie, geografiche, cosa che sembrava rischiosa per la società capitalistica borghese, perché un'eccessiva istruzione avrebbe sicuramente compromesso l'ordine sociale e i ruoli che ognuno doveva ricoprire, e quindi era determinante concedere solo nozioni minime per poter affrontare la vita di tutti i giorni:

> io credo che l'istruzione rispetto al popolo non debba avere altro scopo diretto che di renderlo più civile, cioè più adatto ad adempiere i propri offici nelle diverse classi a cui appartiene. Illuminarlo insomma, rischiarargli l'intelletto, affinché più agevolmente colga frutto più largo da' suoi esercizi, da' suoi lavori, ma non mai turbare gli ordini della società, e distoglierlo dalle sue occupazioni per farlo dottore o sapiente. […] Se l'artigianello, il campagnuolo, il commerciante, in luogo di ricevere dallo studio un ajuto alla sua professione, ne sarà distolto, e si metterà alle scuole per averne poi impieghi ed offici, affé di Dio resteremo presto senza chi coltivi i campi, e l'agricoltura ne patirà […] così in luogo di guadagnarci, la società ci avrà fatto non lieve scapito[15].

Con queste parole esprime il suo parere Ignazio Montanari circa il livello di istruzione consentito al popolo e riguardo alle donne ammette che anch'esse debbano ricevere una minima istruzione ma soprattutto una adeguata educazione in termini di doveri e valori morali che il loro ruolo di mogli e di madri prevede, in vista soprattutto di una adatta educazione civica dei propri figli o dei propri alunni, se queste poi avessero preso la strada dell'insegnamento[16].

È soprattutto nel corso dell'Ottocento che si formalizzano in Italia, e non solo, le teorie sull'educazione che stimolano la produzione sia di manuali scolastici, adattati alle capacità cognitive dei bambini, sia di romanzi e racconti che trasmettessero l'ideologia dominante in

---

[15] I. Montanari, cit. da G. GENOVESI, *"Il Maestro di scuola". Istruzione popolare…*, cit., p. 23.

[16] Ancora Ignazio Montanari afferma riguardo alle donne: «vorrei si ponesse mente ad affezionarle alla famiglia, e ad insegnar loro ogni maniera di lavoro donnesco, affinché e nella casa propria, e a quella a cui la Provvidenza le ha destinate reggitrici e madri, portino non ciarle e vanità, ma vera abilità, ed amore alle domestiche bisogne. Che vale che una popolana ti sappia in Geografia, in Istoria, e dottoreggi, ove non sappia fare que' lavori che sono indispensabili a donna che sta a capo della casa?... Tutto il nostro popolo ha bisogno di essere reso morale sodamente, poscia istruito. La moralità adunque prima, poi l'istruzione. […] Prima si educhi il cuore e poi l'intelletto», cit. in Ivi, p. 22.

modo piacevole e accattivante, attraverso storie di avventura dove stimolare la fantasia; in questi anni fiorisce una vastissima produzione letteraria rivolta ai più piccoli ma anche agli adulti di bassa estrazione sociale, con il chiaro obiettivo di trasmettere non nozioni ma un sistema di valori filo-borghesi da rispettare: per questo motivo l'Ottocento è considerato il secolo in cui domina il «sentimento dell'infanzia» in cui per la prima volta ci si rende conto, dopo secoli in cui il bambino veniva trattato come un adulto in miniatura, che l'infanzia costituisce una fase fondamentale di crescita e di sviluppo che richiede tempi e mezzi adeguati di apprendimento; ecco dunque che nel panorama editoriale italiano trovano spazio romanzi e riviste per ragazzi, fiabe d'autore, scritti con un linguaggio semplice ed immediato per essere un efficace canale di diffusione di quei valori borghesi che trovavano terreno fertile soprattutto nelle donne e nei bambini. La letteratura così concepita venne fatta rientrare nelle categorie di letteratura per l'infanzia o di letteratura popolare, generi "inferiori" per destinazione, in quanto rivolti al pubblico proletario e piccolo borghese e soprattutto alle donne e ai ragazzi, e per finalità, non artistiche ma pratiche di indottrinamento in direzione filo-borghese. Sono questi gli anni in cui i ragazzi crescono leggendo *Cuore* di Edmondo De Amicis, del 1886, e *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi, uscito inizialmente a puntate nel 1881 e poi pubblicato in volume nel 1883: sono i romanzi più rappresentativi del secolo e dell'ideale educativo promosso dalla classe dirigente che vedono protagonisti i ragazzi con le loro avventure scolastiche, con i problemi di tutti i giorni, arginabili grazie a comportamenti onesti e rispettosi.

La diffusione di questa letteratura di serie "B" ha generato numerose riflessioni tra gli intellettuali che si sono chiesti se la letteratura per ragazzi fosse da considerarsi un'opera d'arte o meno. Con l'eccezione di Lombardo Radice che ritiene adatti ai ragazzi quei libri che possono essere gustati anche dagli adulti e che per questo vanno intesi come opere d'arte[17], il pensiero

[17] Lombardo Radice sostiene che sia «un buon libro per ragazzi quello che può essere gustato, senza restrizioni e riserve, anche dagli adulti. Non tutto ciò che è scritto per gli adulti, vale per il bambino, ma tutto ciò che vale per

prevalente su questo argomento era che la letteratura per l'infanzia non fosse un'opera d'arte, bensì un genere propedeutico ad una matura fruizione delle vere opere d'arte che sono tali solo se destinate agli adulti e da loro apprezzate[18]. Tuttavia, come ha osservato il pedagogista Giovanni Maria Bertin[19], la letteratura per ragazzi è dotata di caratteristiche proprie che rispecchiano i gusti dei giovani e sono loro a decretarne il valore estetico, perché appunto un'opera che viene respinta dagli adulti in quanto lontana dai loro gusti può riscontrare un enorme successo tra i ragazzi a cui è destinata. Per Bertin inoltre è importante che gli scrittori di libri per ragazzi facciano attenzione alle esigenze psicologiche dei destinatari che hanno bisogno di evadere dalla quotidianità, di vivere avventure che facciano liberare la loro immaginazione, senza però allontanarsi troppo dalla realtà, perché i libri devono soprattutto educare alla vita. Questa esigenza sociale di educazione e di trasmissione di valori cristiani e borghesi di rispetto per il prossimo e specialmente per chi si trova in una posizione di superiorità, di spirito di sacrificio, di onestà, parsimonia, gratitudine e umiltà, prende forma, oltre che nei romanzi di De Amicis e Collodi, anche, ed è quello che più ci interessa analizzare in questa sede, nelle fiabe d'autore di Luigi Capuana ed Emma Perodi, oltre alle fiabe di Perrault tradotte e rielaborate dal genio di Carlo Collodi.

---

i bambini deve valere anche per gli adulti, *se è opera d'arte*» e in base a questo assunto valuta positivamente *Cuore* di De Amicis perché «è un'opera d'arte, un organico dramma, che il fanciullo rivive *come uomo*, non come fanciullo; tanto è vero che similmente potrebbe essere vissuta da un adulto, anche colto, che per la prima volta si mettesse a leggerlo». Lombardo Radice, *Lezioni di didattica*, cit. da ANTONIO FAETI, *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 13.

[18] Benedetto Croce apporta il suo contributo nella riflessione circa l'artisticità della letteratura per l'infanzia e sostiene che «l'arte "per bambini" (ecco la pregiudiziale) non sarà mai arte vera. […] Lo splendido sole dell'arte pura non può essere sostenuto dall'occhio ancor debole dei bambini e dei fanciulli. […] Ciò mi sembra condannare ogni sforzo che si faccia per comporre opere d'arte "per bambini". A ogni modo, se anche i bambini riescono a gustare un'opera d'arte pura, questa sarà fatta non per essi, ma per tutti, e perciò non apparterrà più alla letteratura 'per bambini'. Si dica il medesimo dell'arte popolare, che o non è arte o non è popolare» in BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1973, p. 112.
Antonio Faeti evidenzia il punto di vista di Luigi Volpicelli il quale osserva che il problema della definizione della letteratura dell'infanzia non sta nella sua riconosciuta o meno artisticità ma sta nel considerare questo particolare genere letterario uno strumento didattico che serve ad educare i ragazzi ad avvicinarsi per gradi alla fruizione delle vere opere d'arte; anche per Volpicelli dunque questa letteratura non è arte ma è solo un modo per veicolare precetti educativi senza risultare pedanti e noiosi, come sono invece i manuali di scuola. In A. FAETI, *Op. cit.*, p. 17.

[19] A. FAETI, Op. Cit., p. 22.

IV.2. Carlo Collodi scrittore di fiabe

Al nome di Carlo Collodi viene associato da tutti e in ogni parte del mondo il romanzo *Le avventure di Pinocchio*, racconto a metà strada tra la fiaba e il romanzo di formazione, dove accanto al meraviglioso e al realismo serpeggia l'ironia nei confronti di una società borghese piena di contraddizioni e guardata con estremo pessimismo dal suo autore. La storia di Pinocchio viene letta come il condensato di tutta l'ideologia collodiana, com'è stato sottolineato da Domenico Proietti[20] che scorge nell'opera l'agglomerato delle componenti biografiche e letterarie di Collodi, dalla propensione alla satira e alla descrizione bozzettistica, all'andamento scherzoso e colloquiale con cui svolge la narrazione, avvalendosi di un linguaggio medio attinto dal toscano "vivo" di ascendenza manzoniana.

Collodi però non diede vita solo al famoso burattino ma fu autore di romanzi, racconti, articoli di giornale e commedie che lo rendono comunque uno dei principali protagonisti sia della narrativa umoristica che del giornalismo del secondo Ottocento, inseribile all'interno del panorama culturale decadente post-unitario e accomunabile agli "scapigliati" del nord Italia, in quanto nevrotico appesantito dal disagio e dalla monotonia, dalla scarsa autostima e dal carattere altalenante, abbrutito spesso dall'alcol e dal gioco. Collodi, secondo il ritratto che ne fa Franco Cambi[21], è un uomo schiavo della misantropia e dell'ira, combattuto tra l'anima popolare, ritenuta sincera e libera di manifestarsi, e il conformismo borghese a cui lui stesso dovrebbe adattarsi ma che detesta e contro cui vorrebbe ribellarsi: di fronte a questa prospettiva, inabissata in un profondo pessimismo che vede l'uomo nella sua meschinità e falsità, la cui vera natura è celata e frenata dalle maschere che la società perbenista vuole ad ogni costo far indossare, Collodi trova un rimedio solo nell'ironia che, generando il riso, è in grado di

[20] DOMENICO PROIETTI, voce "Carlo Lorenzini" in *Dizionario biografico degli italiani*, versione online, http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-lorenzini_(Dizionario-Biografico)/.
[21] FRANCO CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985.

sublimare le contraddizioni e di smorzare i suoi malumori, che però persistono, tanto da condurlo spesso sulla strada dell'annichilimento attraverso l'alcol e il gioco.

Per avere un quadro un po' più chiaro è doveroso ripercorrere i tratti salienti della biografia di Carlo Lorenzini che permettono di comprendere come egli non sia uno scrittore per l'infanzia come gli altri, che guarda al bambino e alla sua educazione prima di tutto, ma piuttosto un uomo deluso dalla società borghese di cui fa parte: è insoddisfatto del suo monotono lavoro impiegatizio, è frustrato dalle contraddizioni etiche e morali dei ceti emergenti che si conformano a regole rigide da rispettare le quali però non permettono di essere liberi di esprimere la propria personalità. Per questo l'approdo alla letteratura per l'infanzia non è stato dettato dall'interesse per l'educazione dei bambini, che peraltro non sopportava, ma per avere l'opportunità di relazionarsi con un mondo, quello della fiaba e del meraviglioso, in grado di dare un senso alle contraddizioni della realtà e di permettergli di esternare tutto il suo astio anti-conformista, avvalendosi della contaminazione tra situazioni reali e crudamente vere e situazioni fantastiche, immaginarie, giustificate solo dalla magia.

Carlo Lorenzini, detto Collodi, nacque nel novembre del 1826 da una famiglia modesta che però gli permise di intraprendere gli studi classici, grazie soprattutto al sostegno economico del marchese Ginori, per cui il padre lavorava; a studi terminati trovò lavoro nella libreria Piatti di Firenze, ambiente che attirava a sé importanti letterati e patrioti liberali che lo avvicinarono agli ideali risorgimentali che lo avrebbero poi spinto a combattere come volontario nella prima guerra d'Indipendenza del 1848. L'esito disastroso del conflitto lo portò a riflettere e a scrivere sulla sua esperienza, rintracciando i retroscena più vili e indegni a cui aveva assistito e che acuirono il suo spirito critico e mordace, irriverente e schietto, che avrebbe contraddistinto i suoi articoli sulla rivista «Il Lampione», da lui fondata per diffondere tra il popolo le notizie più interessanti riguardanti la politica e i suoi inganni, mediante uno stile umoristico e arguto.

Collodi farà seguire questa prima esperienza giornalistica da altre collaborazioni con riviste artistiche e letterarie, dimostrandosi un critico attento e competente, specie riguardo l'opera lirica e il teatro in genere, e dalla pubblicazione di romanzi e racconti[22]. La parentesi di scrittore e giornalista non lo aveva distolto dai suoi ideali patriottici, tanto che nel 1859 si arruolò nell'esercito piemontese ma deluso e amareggiato per gli esiti negativi dell'armistizio di Villafranca tornò a Firenze e riprese a scrivere per alcune riviste, alternando questo lavoro a quello più monotono di impiegato dello stato, che lo avrebbe portato di lì a pochi anni a ricoprire l'incarico di segretario di prima classe nella Prefettura di Firenze; nonostante il valore di quest'impiego, Collodi non fu mai entusiasta e neanche l'attività di giornalista pungente e velenoso lo soddisfaceva: evidentemente l'ira, la delusione e il disgusto per una politica scorretta e per una società corrotta e falsa non trovavano pace nel suo attivismo giornalistico che, fattosi sempre più amaro e duro, venne troncato dalle autorità; a Collodi non restava che ripiegare su argomenti richiesti dal pubblico e che non dessero adito a malelingue o a critiche e per questo si occupò di scrivere libri per ragazzi, rendendosi utile al progetto pedagogico nazionale e cogliendo nella fantasia l'opportunità di sentirsi libero e di spazzare via la monotonia e la tristezza che viveva nella quotidianità.

Franco Cambi[23] ha analizzato la concezione dell'infanzia di Collodi e, attraverso l'immagine del labirinto, spiega come il bambino si trovi perso in una varietà di esperienze reali e immaginarie tra cui non sa scegliere e che lo portano a vivere un'infanzia drammatica, lacerata dalle spinte opposte dell'istinto, che lo vuole libero di agire senza freni, e delle regole, che la

[22] Tra le prime opere di Collodi facciamo rientrare i due romanzi *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno* del 1856 e *I misteri di Firenze* del 1857. A questi seguiranno la serie dei libri didattici di *Giannettino*, che vanno dal 1877 al 1890, e *Minuzzolo*, del 1878; successivamente pubblicherà *Macchiette*, nel 1880, *Occhi e nasi*, nel 1881 e nello stesso anno pubblicherà a puntate nel «Giornale per i bambini» *La storia di un burattino*, a cui più tardi cambierà il finale per poi pubblicarlo in volume nel 1883, ampliato di ventun capitoli e col nuovo titolo di *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino.*

[23] F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, Rodari*…, cit., pp. 34-39.

società impone e che gli adulti fanno rispettare: il bambino non vive l'infanzia con innocenza ma con affanno, spinto a ribellarsi alle regole per cercare la sua strada e la sua libertà ma al tempo stesso alla ricerca di una sicurezza e di una stabilità che vuole trovare a modo suo, ribellandosi ai rimproveri degli adulti. Da questa considerazione consegue, ancora secondo Franco Cambi, l'individuazione di tre fasi ideologiche che corrispondono a tre diverse concezioni dell'infanzia e a tre diverse tipologie di scrittura. In base a questa classificazione, esisterebbe nel nostro autore un incrocio tra un realismo crudo, determinato dalle strutture economico-sociali e smorzato dall'ironia, e un livello simbolico, legato ai valori universali dell'umanità che egli scorge nel mondo magico della fiaba: i due elementi si richiamano attraverso segnali e rimandi che spingono a vedere l'infanzia come la fase più contraddittoria e drammatica nella vita dell'uomo, ma inevitabile per plasmare la propria identità.

La prima fase scritturale di Collodi è quella giornalistica, critica, pungente e satirica nei confronti della politica e della società, da cui emerge l'idea di un'infanzia realistica popolare, incentrata sulla miseria, sull'emarginazione e sulla delinquenza di giovani ragazzi che, lasciati allo sbando dalla famiglia, contrastano le regole in modo fin troppo acceso ma comunque vivo e libero.

Una volta messo da parte il giornalismo, sotto suggerimento delle autorità, Collodi si dedicò alla scrittura di racconti, romanzi e libri scolastici tra cui meritano di essere nominati almeno *Giannettino*, con tutte le sue numerose avventure, e *Minuzzolo*. Da qui emerge un'infanzia ancora realistica ma rivolta al ragazzo borghese che si classifica nel prototipo del monello, educato alle buone maniere, alle regole del buon vivere in società e ai valori borghesi a cui cerca però di ribellarsi con marachelle e dispetti che vanno tenuti a bada e frenati, per non sfigurare agli occhi dell'alta società perbenista.

L'ultima fase vede un'evoluzione di Collodi in direzione simbolica e fantastica con la

pubblicazione delle *Avventure di Pinocchio* in cui la fantasia e la magia si legano alla realtà quotidiana, tratteggiando un itinerario di crescita e maturazione che, come Pinocchio, tutti i bambini vivono, disobbedendo agli adulti e seguendo il proprio istinto anarchico e trasgressivo, per poi rendersi conto delle conseguenze dei propri errori e ritornare dai propri genitori alla ricerca di protezione e aiuto.

Come è stato possibile un salto così lungo da un realismo crudo, poi mitigato, ad un livello simbolico, così pervasivo e cruciale per spiegare le contraddizioni umane e il percorso di crescita dei ragazzi, che trova risposte nella magia e nella fantasia? Franco Cambi, insieme alla maggior parte dei critici che hanno studiato le opere di Collodi[24], hanno trovato la risposta a questa domanda nella traduzione delle fiabe di Charles Perrault, realizzata da Carlo Collodi nel libro *I racconti delle fate*, da intendersi come l'opera che ha schiuso il mondo incantato della fiaba, influenzando l'autore nella scrittura di *Pinocchio*. Su questo argomento dissente Fernando Tempesti[25] il quale si è espresso contro l'idea che ci sia una diretta corrispondenza tra le fiabe di antica tradizione perraultiana e la genesi di Pinocchio e delle sue avventure, dal momento che ritiene improbabile che Collodi si sia ispirato all'ambiente raffinato della corte del re Sole, preferendovi piuttosto quello più nostrano del teatro popolare toscano.

A ben vedere si può dedurre che certamente Collodi non amava abbandonarsi a descrizioni raffinate di tipo cortigiano, dal momento che quel mondo aristocratico non gli apparteneva e non lo contemplava nei suoi desideri, mostrando invece, come abbiamo potuto osservare dalla sua attività giornalistica, una forte predilezione per la realtà anche cruda e

---

[24] PAOLO PAOLINI, *Collodi traduttore di Perrault* in *Studi collodiani. Atti del I convegno internazionale. Pescia, 5-7 ottobre 1974*, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 445-467; ROBERTO FEDI, *Carlo Collodi: lo spazio delle meraviglie*, Firenze, Banca toscana, 1990, pp. 39-45; IDEM, *Carlo Collodi* in «Antologia Vieusseux», 11, 43-44, 1976, p. 112; GIUSEPPE PONTIGGIA, prefazione a CARLO COLLODI, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 2013; FELICE DEL BECCARO, voce "Collodi" in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet, 1973, pp. 619-622; BRUNO TRAVERSETTI, *Introduzione a Collodi*, Roma, Laterza, 1993; RENATO BERTACCHINI, *Collodi educatore*, Firenze, La nuova Italia editrice, pp. 25-40; IDEM, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi editore, 1961.

[25] FERNANDO TEMPESTI, *Collodi traduttore* in «L'approdo letterario: rivista trimestrale di lettere e arti», 77-78, 1977, pp. 333-334.

meschina ma sincera e veritiera. Si può dare ragione a Tempesti, quando propone come modello quello del teatro toscano e in generale dell'ambiente cittadino fiorentino, però non possiamo sminuire la forte influenza che la traduzione dei *Contes de ma mère l'Oye* dello scrittore francese ha avuto nella maturazione di Collodi, sia come scrittore sia come uomo: l'incontro con la fiaba e la magia, con un mondo dove tutto è possibile e dove la giustizia regna sovrana e in cui, attraverso un percorso di formazione sofferto e travagliato, il protagonista vede costruire pian piano la propria identità e diventa adulto, hanno permesso a Collodi di comprendere a pieno quale sia il senso dell'infanzia, una fase necessaria per la crescita personale, costellata di eventi tragici, di ostacoli, di pericoli che il ragazzo cerca di superare giocando d'astuzia per raggiungere il proprio riscatto sociale e la propria emancipazione.

Dallo studio di Franco Cambi dunque affiora l'idea che Collodi abbia trovato nel genere fiabesco il modo per mediare il suo pessimismo sugli uomini e sulla vita, spostando le tematiche più crude e realistiche su un livello simbolico e in un mondo fittizio in cui poter parlare dei vizi umani con un tono decisamente meno pesante, senza perdere però lo slancio ironico e scettico che contraddistingue la sua visione del mondo. La fine del suo percorso di ricerca si troverebbe per l'appunto in *Pinocchio*, perché è lì che le due idee di infanzia, quella realistica e quella simbolica, si fondono insieme dando voce alla drammaticità di tutta l'umanità che si riconosce in Pinocchio e rivive il dramma degli errori commessi e degli insegnamenti carpiti, non senza sofferenza; «il Pinocchio collodiano è ogni fanciullo, ma è anche l'itinerario dell'uomo, è insieme rivolta e conformazione, drammatica morte e palingenesi dell'infanzia. E siamo qui davanti ad una delle *sources* profondissime dell'umanità. Davanti ad una condanna indelebile e totale che tocca i fondamenti stessi della cultura e dell'identità umana»[26]. Questa presa di coscienza dell'esistenza di valori universali, archetipi per l'appunto, che tutti gli uomini cercano

[26] F. CAMBI, *Collodi, De Amicis...,* cit., p. 38.

continuamente di scoprire, attraverso il medesimo percorso di sofferenza, è stata possibile grazie all'incontro con Perrault e con la fiaba, il genere più antico e immortale che attraverso una struttura riconoscibile e ripetitiva racconta il percorso di crescita, di affermazione, di raggiungimento della virtù e di ottenimento delle ricompense per le fatiche patite, rispecchiando desideri e speranze umane, eterne e universali.

La fiaba dunque diventa per Collodi quel tassello mancante per completare la sua visione del mondo, la sua concezione dell'uomo e dei rapporti che esso intesse con gli altri; la fiaba è per definizione fondata sull'annullamento della realtà e della verosimiglianza storica per lasciare spazio a situazioni simboliche con cui raggiungere significati più profondi, e quindi universali, che diano spiegazione della tensione che angustia l'individuo, della voglia di trovare la propria strada, la propria personalità e vedere realizzati i propri sogni. In questo senso dunque la fiaba ha permesso a Collodi di recuperare l'infanzia come età tragica carica di tensioni opposte che spingono alla fuga, all'avventura, alla disobbedienza, per essere padroni delle proprie scelte e per sperimentare quello che la vita e il mondo offrono, anche a costo di soffrire. Nella sua carriera di scrittore Collodi si muove dalla storia al simbolo passando per la fiaba di Perrault: l'esito del suo viaggio interiore lo porta alla forgiatura di Pinocchio, il *puer aeternus*, come lo definisce Franco Cambi, ovvero l'emblema delle tensioni dell'infanzia ma anche dell'uomo adulto, perché in fin dei conti l'infanzia non è anagrafica ma è una condizione da cui si potrebbe anche non uscire mai, quando ci si trovi a scavare in profondità di se stessi: per questo l'immagine del labirinto assume un valore simbolico pregnante.

> L'infanzia è tragedia […], è una tappa labirintica, nella quale tutto è sfuggente e complesso, intricato e «difficile», non lineare e sommerso. È un'età «morta» e digerita, eppure ancora verde e vivente, come un saprofita, della linfa dell'io. Un'età inquietante e tragica, ad un tempo un «grembo» e una «bara» per l'io. Un'età che vive un moto pendolare, assorbito però in una spirale di crescita che lo intrica e lo offusca, tra il presente e l'altrove, il conformato e il liberato, l'ideologia e l'utopia. E questa oscillazione strutturale la rende un'età intrisa di radicale *pathos* drammatico. […] L'iniziazione alla vita non è altro, infatti, sempre e dovunque, [...] che l'itinerario di una frattura interiore e anche di una sconfitta, la nascita di una «coscienza infelice».[27]

[27] F. CAMBI, *Collodi, De Amicis, ...,* cit., p. 21.

IV.2.1 Un incontro fortunato: *I racconti delle fate*

Come è stato ripercorso nel capitolo precedente, l'Ottocento è stato un secolo carico di nostalgia per un passato di tradizioni, valori e folclore che si andò a riesumare attraverso l'intervento di folcloristi come Pitrè, Imbriani e Tommaseo. Fondamentale fu per loro la riscoperta della fiaba popolare e, in un periodo in cui lo stato italiano puntava all'educazione delle nuove generazioni, molti editori pubblicarono e sensibilizzarono gli scrittori alla produzione di racconti, romanzi e libri didattici per andare incontro alle esigenze del giovane pubblico. Tra questi, gli editori fiorentini Alessandro e Felice Paggi, avendo costatato il successo editoriale di una traduzione di fiabe francesi pubblicata nel 1867, decisero di commissionare a Collodi, perfetto conoscitore della lingua d'oltralpe, la traduzione delle fiabe di Charles Perrault, Madame d'Aulnoy e Madame Le Prince de Beaumont. Egli accettò l'offerta e portò a termine una traduzione originalissima di 15 fiabe[28], pubblicate nel 1876 con il titolo *I racconti delle fate*. Questo segnò per Collodi l'ingresso ufficiale nella letteratura per l'infanzia e, come già spiegato, gli diede l'opportunità di liberare la sua ironia e la sua visione pessimistica del mondo in un contesto irreale, lontano, fantastico. Esso era il luogo ideale per materializzare la sua profonda acredine in personaggi che rappresentassero i vizi umani (violenza, superbia, invidia ecc.) ma anche le virtù e le speranze, e che mostrassero le contraddizioni del mondo, gli istinti libertari e anarchici, ma al tempo stesso la voglia di sicurezza e stabilità, di conforto e rassicurazione, il tutto messo in luce con ironia e bonarietà dalla maestria del padre di Pinocchio.

I testi originali francesi furono scritti tra il XVII e il XVIII secolo per intrattenere i nobili

[28] Nell'opera tradotta da Collodi troviamo nove fiabe di Perrault (*Barba-blu*, *La bella addormentata nel bosco*, *Cenerentola*, *Puccettino*, *Pelle d'Asino*, *Le fate*, *Cappuccetto Rosso*, *Il gatto con gli stivali*, *Enrichetto dal ciuffo*), quattro di Madame d'Aulnoy (*La bella dai capelli d'oro*, *L'uccello turchino*, *La gatta bianca*, *La cervia nel bosco*) e infine due fiabe di Madame Le Prince de Beaumont (*Il principe amato*, *La bella e la bestia*).

alla corte del re Sole; alcune storie di Perrault devono la loro paternità a Giambattista Basile che, come abbiamo già avuto modo di constatare, raccolse del materiale popolare tradizionale nel vernacolo napoletano, impreziosito da citazioni colte e alleggerito da situazioni ironiche e comiche, il tutto per allietare la corte partenopea. Secondo Calvino[29], Charles Perrault conobbe questi racconti della tradizione occidentale attraverso la mediazione di Straparola, piuttosto che di Basile, perché mentre la conoscenza del primo era data quasi per certa, essendo state tradotte in francese *Le piacevoli notti*, l'incontro con il secondo non era così probabile, a causa del limite dato dalla lingua napoletana che relegava la diffusione del *Cunto de li cunti* alla realtà locale. Fatto sta che le fiabe di Perrault appartengono alla tradizione millenaria che per secoli è stata tramandata per via orale e che anche grazie a lui è stata riesumata ed elaborata in una forma scritta chiara e piacevole sia per essere fruita dalla nobiltà francese sia per essere venduta a pochi soldi al popolo dai venditori ambulanti delle campagne e delle città, contribuendo così, insieme a Straparola e a Basile, a salvare il patrimonio narrativo popolare riportandolo alla diffusione orale per mezzo di un supporto scritto, quindi immortale. Perrault ha il merito di aver plasmato il genere della fiaba che siamo abituati a leggere, avvalendosi di un linguaggio semplice ma raffinato, piacevole e adatto a tutti i lettori per la presenza di diversi gradi di lettura in cui non mancano ammiccamenti maliziosi e dediche rivolte ai cortigiani, dando inizio ad una vera e propria moda della scrittura fiabesca che sarebbe stata imitata da dame e gentiluomini di corte, tra cui si ricordano maggiormente le raccolte di Madame d'Aulnoy e di Madame Le Prince de Beaumont.

Perrault scrisse otto *contes*, a cui va aggiunto *Pelle d'Asino* che era stato scritto in versi qualche anno prima, caratterizzati da un linguaggio raffinato e semplice che rispecchia l'eleganza, il garbo e il buon gusto delle nobildonne di corte a cui sono rivolti i racconti e che

[29] ITALO CALVINO, introduzione a CHARLES PERRAULT, *I racconti di mamma l'oca*, Torino, Einaudi, 1974, p. V-VIII.

diventano le protagoniste degli stessi, con il loro sfarzo negli abiti e negli arredamenti, con l'etichetta delle buone maniere e con le convenzioni etiche da rispettare ma che consentono talvolta alla malignità, al libertinaggio e alla malizia di insinuarsi. La narrazione è costruita in modo tale da generare suspense, sia per le vicende amorose che per quelle più terrificanti in cui peraltro si ritrova quell'umorismo nero e quella tensione verso il grottesco che porta a ridere di argomenti cupi e dolorosi (si vedano la violenza di Barba-blu e dell'orco in Pollicino e la sorte di Cappuccetto Rosso mangiata dal lupo); l'autore dà spazio anche all'ironia e all'incursione della moda contemporanea, elemento quest'ultimo rintracciabile negli abiti fuori moda indossati dalla Bella addormentata e che fanno sorridere. Le componenti più caratteristiche delle sue fiabe sono le *moralités*, ossia le morali, collocate alla fine di ogni fiaba per riassumere l'insegnamento che da essa si può trarre, e scritte in versi eleganti e raffinati.

Nell'opera tradotta da Collodi vengono inserite anche alcune fiabe scritte dalle già citate Madame d'Aulnoy e Le Prince de Beaumont, due emule di Perrault che, diversamente dal loro maestro, scrivono fiabe inventate e non risalenti alla tradizione popolare; i loro racconti si lasciano andare a descrizioni molto più dettagliate e preziose circa i fasti, le ricchezze e le meraviglie con cui entrano in contatto i personaggi, sempre inquadrati nel mondo della nobiltà cortigiana, a cui si aggiungono, in modo velato e sommesso, critiche sulla contemporaneità, come accade nel *Principe amato* in cui vengono condannati i sovrani assoluti e gli adulatori.

Quando a Collodi venne chiesto di tradurre questi racconti, si presentava per lui il problema della traduzione e con queste parole apre l'opera:

> Nel voltare in italiano i *Racconti delle fate* m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio. A ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi di dire: e questo ho voluto notare qui in principio, a scanso di commenti, di atti subitanei di stupefazione e di scrupoli grammaticali o di vocabolario.
> Peccato confessato, mezzo perdonato: e così sia.[30]

[30] CARLO COLLODI, *I racconti delle fate*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Milano, Adelphi, 2013, p. 2.

L'autore dichiara di essersi serbato fedele all'originale francese e di aver apportato solo qualche leggera modifica in termini di vocabolo e di modi di dire; in realtà la sensazione che si ha leggendo queste fiabe è di trovarsi di fronte a racconti popolari italiani e ancor più toscani, per il semplice motivo che Collodi non compie una vera traduzione quanto piuttosto una rivisitazione dell'intero mondo meraviglioso e magico perraultiano: esso assume i contorni di una realtà molto più nostrana, borghese e popolare, non solo per l'emersione diffusa di espressioni vernacolari fiorentine o popolari ma anche per il ritratto di alcuni personaggi che vedono ridimensionare la loro solennità astratta e l'incanto fiabesco per calarsi in un contesto cittadino, domestico e reale, creando un effetto straniante che rievoca quei racconti di magia nostrani che per secoli hanno allietato le veglie notturne dei popolani, davanti al calore familiare del fuoco. Questo richiamo ai racconti folclorici non può non riferirsi alla serie di innumerevoli testi raccolti da Pitrè, Imbriani e Tommaseo e non può trascurare il valore che lo stesso Collodi attribuiva a quelle raccolte: fu proprio grazie ad esse che egli comprese il valore della fiaba come genere popolare, passibile di essere tramandato solo con un linguaggio vernacolare o comunque affine alla lingua dell'uso. Come ha osservato infatti Alberto Carli[31], Collodi, abbassando il registro linguistico delle fiabe di Perrault, ha richiamato volutamente il lavoro dei folcloristi italiani e ha aperto la strada per l'attribuzione di un registro linguistico *ad hoc* ad un genere «folklorico regionale narrativo, volto in forma letteraria e nominalmente offerto al pubblico dei più piccoli»[32].

Calandoci nel cuore delle fiabe collodiane possiamo osservare, attraverso gli espedienti più originali messi in campo dall'autore, l'emersione dello stile a lui congeniale che permette di valutare questi racconti non come delle semplici traduzioni ma come dei prodotti all'insegna

[31] ALBERTO CARLI, *Prima del «Corriere dei piccoli». Ferdinando Martini, Carlo Collodi, Emma Perodi e Luigi Capuana fra giornalismo per l'infanzia, racconto realistico e fiaba moderna*, Macerata, Eum edizioni università di Macerata, 2007.
[32] Ivi, p. 19.

dell'inventiva e dell'originalità, che segnano il suo battesimo come scrittore per l'infanzia e che lo preparano alla scrittura del suo capolavoro, *Le avventure di Pinocchio*, perché spinto dal bisogno di combattere le sue nevrosi attraverso i simboli che il genere fiabesco gli ha svelato. Si procederà con l'analisi di *I racconti delle fate* per osservare una delle modalità con cui la fiaba viene ripresa nell'Ottocento a scopi educativi e per riflettere sul valore che questa raccolta ha avuto per il successo editoriale delle *Avventure di Pinocchio*.

I primi due aspetti che verranno presi in esame sono quelli del registro linguistico e dell'ambientazione cittadina e borghese con cui Collodi traduce le fiabe.

Saltano maggiormente all'occhio, e all'orecchio, una serie di espressioni idiomatiche tipicamente fiorentine, o più in generale della lingua parlata, che colorano le fiabe con toni di ironia, leggerezza e familiarità tali da poter essere aggiunti in appendice ai racconti di folclore per la loro piega nostrana; ne sono un esempio le numerose frasi idiomatiche con cui si esprimono re, principi, principesse e fate che generano un effetto stridente con il linguaggio alto e raffinato con cui sono abituati ad esprimersi nelle fiabe degli autori francesi, dimostrando una predilezione di Collodi per il gergo popolare associato alla fiaba. Esemplari sono alcune espressioni popolari e regionali che si riportano di seguito:

> C'era una volta un uomo, il quale […] per sua disgrazia aveva la barba blu: e questa cosa lo faceva così brutto e spaventoso, che non c'era donna […] che soltanto a vederlo, non *fuggisse a gambe* dalla paura. Fra le sue vicinanti, c'era una gran dama, la quale aveva due figlie, *due occhi di sole*. Egli ne chiese una in moglie […] ma le ragazze non volevano saperne nulla: e *se lo palleggiavano* dall'una all'altra. […] Le cose presero una buona piega, che la figlia minore finì col persuadersi che il padrone della villa […] era una persona ammodo e molto perbene. Tornati in campagna si fecero le nozze. […] Le vicine e le amiche non aspettarono di essere cercate, per andare dalla sposa novella, tanto si struggevano dalla voglia di vedere tutte le magnificenze del suo palazzo, […] ed eccole subito a *sgonnellare per le sale*, per le camere e per le gallerie. […] Esse non rifinivano dal magnificare e dall'invidiare la felicità della loro amica, la quale, invece, *non si divertiva punto* alla vista di tante ricchezze, tormentata, com'era, dalla gran curiosità di andare a vedere la stanzina del pian terreno. E *non potendo più stare alle mosse*, senza badare alla sconvenienza di *lasciare lì su due piedi* tutta la compagnia, prese per una scaletta segreta, e scese giù con tanta furia, che due o tre volte *ci corse poco non si rompesse l'osso del collo*. […] [Quando Barba-blu scoprì che la moglie aveva disobbedito al suo comando] con un gran coltellaccio in mano, *gridava con quanta ne aveva ne' polmoni*: - Scendi subito! O se no, salgo io.[33]

[33] È stata estrapolata una porzione di testo dalla fiaba di *Barba-blu* in C. COLLODI, *I racconti delle fate*, cit., pp. 3-10. Mio il corsivo. Tutte le citazioni successive tratte dalle fiabe collodiane fanno riferimento alla medesima opera

In questo brano, tratto dalla fiaba di *Barba-blu*, sono state messe in rilievo alcune espressioni popolari e altre più strettamente toscane: "fuggire a gambe", "non stare alle mosse", "lasciare su due piedi", "rompersi l'osso del collo", "gridare con quanta se ne ha nei polmoni" sono frasi idiomatiche tipiche del parlato; vi si aggiungono "due occhi di sole", "palleggiare" e "sgonnellare per le sale" che sono immagini metaforiche visive che rendono bene l'idea, nel secondo caso, di passarsi il pretendente come se si stesse giocando a lanciarsi la palla, e nel terzo, l'immagine di donne curiose che corrono con le loro lunghe gonne in giro per le stanze. Un'altra espressione tipica del vernacolo toscano è "non si divertiva punto", con l'uso ricorrente di *punto*[34] per indicare la negazione di quantità che vale come "per niente".

> Era una servaccia, chiamata Pelle d'Asino, a motivo della pelle colla quale si vestiva, e che era tutt'*unta e bisunta* da fare schifo a guardarla e a parlarci. […] Il principe […] se ne tornò al palazzo di suo padre, innamorato da non potersi dir quanto […] e intanto il gran subbuglio del sangue cagionatogli dall'amore, gli messe addosso nella nottata un *febbrone da cavalli*, che in poche ore *lo ridusse al lumicino*.[35]

Anche in questo passo tratto da *Pelle d'Asino* troviamo espressioni colloquiali quali appunto "unta e bisunta", "febbrone da cavallo" e "ridurre al lumicino".

> La minore *imbruttiva a occhiate*, e la maggiore diventava stupida un giorno più dell'altro, e non sapeva rispondere alle domande che le venivano fatte, o rispondeva delle *giuccherie*. Oltre a questo *ell'era* così smanierata e senza garbo né grazia, che non era buona di posare quattro vasi di porcellana sul caminetto senza romperne qualcuno. […] La Regina, quantunque fosse prudente, non seppe stare dallo sgridarla più volte delle sue *grullerie*.[36]

Oltre all'ennesima espressione popolare "imbruttiva a occhiate", ci imbattiamo in forme lessicali toscane quali "giuccherie" e "grullerie", che stanno entrambe per "sciocchezze", accanto alla forma morfologica "ell'era" che ci fa sentire palesemente la cadenza dialettale toscana. Sulla falsa riga di questa forma possiamo segnalarne altre disseminate nei racconti:

C. COLLODI, *I racconti delle fate*, cit.

[34] Per l'uso di "punto" si veda FRANCESCO AVOLIO, *Lingue e dialetti d'Italia*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 71. L'uso di questa espressione compare diffusamente nelle fiabe di Collodi in espressioni quali "non la conosceva punto" (*La bella addormentata nel bosco*, p. 13), "non se la sentiva punto" (*La gatta bianca*, p. 167), "non s'annoiava punto" e "né punto né poco", che significa "per nulla", (*Cenerentola*, pp. 30-31).

[35] Brano selezionato dalla fiaba di *Pelle d'Asino,* p. 59. Mio il corsivo.

[36] Brano tratto da *Enrichetto dal ciuffo*, p. 87. Mio il corsivo.

«non sapendo cosa si fare»[37], «se mi riesce anche a me»[38], «era vestita come la mi' nonna», «va' un po' a vedere come sta la tua nonna», «vo a vedere la mia nonna»[39] e l'anafora dell'espressione «Gli è per…» nel dialogo del lupo con Cappuccetto Rosso che è una delle forme toscane più marcate[40].

Per concludere questo discorso sulle parole e le frasi idiomatiche, se ne possono elencare altre di significative: ci sono modi di dire come «avere un diavolo per capello», «si faceva menare per il naso», «era tutto fradicio mézzo», «ne fece di ogni risma e colore», «nuda bruca», «dar la balta al cervello», «fare un cavallone al sangue», «era proprio il caso di dire che il diavolo ci aveva messo le corna», «in meno tempo che non ci voglia a dire buon giorno o buon anno», «pigliare per moneta contante»; ci sono parole regionali quali «celie»[41], «spillaccheri»[42], «mota»[43], «filiggine»[44], «ugna»[45], «stiacciate»[46], e la frequentissima «comare»[47]; infine frasi proverbiali del tipo «gli uomini non si misurano a canne»[48], «essere a tocco e non tocco per morir di fame»[49], «tornarono al sicutera delle miserie».[50] Rientrano infine nel novero delle

[37] Appartiene alla varietà toscana l'uso del *si* impersonale per sostituire la prima persona plurale, anche se qui compare a sostituire la terza singolare; si veda F. Avolio, *Op. cit.*, p.71.
[38] Si ha il raddoppiamento del pronome personale "mi", che dà luogo alla tipica forma colloquiale "a me mi".
[39] Nelle tre frasi citate, tratte la prima dalla *Bella addormentata nel bosco* e le altre dalla fiaba di *Cappuccetto Rosso*, assistiamo a forme squisitamente toscane afferenti al parlato, con l'uso di "vo" al posto dell'italiano "vado" di cui è un troncamento, dell'apocope degli aggettivi possessivi per cui si ha *mi'* invece di "mia", dell'articolo davanti all'aggettivo possessivo che ancora nell'Ottocento era appannaggio del parlato, essendo l'alternativa senza articolo tipica della poesia o comunque della lingua letteraria, e infine della forma tipica del centro e del sud Italia "va' un po'…" che riproduce bonariamente il tipico invito di una mamma che incarica il figlio a fare qualcosa.
[40] È tipico della lingua vernacolare l'uso del pronome "gli" come soggetto nelle frasi di terza persona, da tradurre come "esso è".
[41] Compare in *Barba-blu* (p. 4) e significa "scherzo".
[42] Compare in *Puccettino* (p. 38) e significa "ripulire dagli schizzi di fango".
[43] Ivi, p. 40; significa "fango".
[44] Compare in *Pelle d'Asino* (p. 56) ed è una variante regionale per "fuliggine".
[45] Ivi, p. 64; è una variante regionale per "unghia".
[46] Compare in *Cappuccetto rosso* (p. 73) ed è una forma regionale per "schiacciata", la tipica focaccia toscana.
[47] Questo termine compare per la prima volta nella *Bella addormentata nel bosco* (p. 11) e poi ricorre in quasi tutte le altre fiabe per intendere la fata madrina. Usato al posto di fata madrina, è un termine molto più familiare e legato alla realtà quotidiana che allude alla donna che tiene un bambino al battesimo.
[48] Proverbio toscano che significa che gli uomini non si devono giudicare dalle apparenze esteriori o dall'aspetto fisico.
[49] Compare in *Puccettino*, p. 37.
[50] Ivi, p. 39.

espressioni dell'oralità quelle che Collodi usa per passare da un argomento all'altro, espediente che peraltro non compare in Perrault e che, usando le parole di Paolini, «sono un mezzo evidente per coinvolgere il lettore-ascoltatore nella vicenda, tenerne desta l'attenzione, stabilire con lui, per mezzo di ammiccamenti, una sorta di innocente complicità che faccia superare ogni riserva di fronte alla improbabilità del narrato»[51]. Esse sono, per farne qualche esempio «Fatto sta che…», «E si che…», «Figuratevi…», «Ora sta a vedere che…», «Per farla corta…».
È evidente allora la volontà di Collodi di ricreare le peculiarità della lingua parlata della sua terra che, come osserva Paolini, appartiene ad una «coscienza ludica»[52] per cui la scelta stilistica volutamente bassa e popolare, che riproduce il parlato, si accompagna ad un divertimento, ad un gioco di destrezza, che coinvolge lo scrittore e il lettore.

Un'altra particolarità della traduzione collodiana è quella dell'ambientazione cittadina borghese che già si respira con la parlata locale ma che si intensifica in alcune descrizioni di personaggi o di ambienti che calano il lettore nella Firenze delle botteghe, delle osterie e degli intrattenimenti cittadini. Nella *Bella addormentata nel bosco* ad esempio i cortigiani che giacciono addormentati per un incantesimo vengono scovati dal principe il quale vede davanti a sé «corpi distesi per terra, di uomini e di animali, che parevano morti, se non che dal naso bitorzoluto e dalle gote vermiglie dei guardaportoni, egli si poté accorgere che erano soltanto addormentati, e i loro bicchieri, dove c'erano sempre gli ultimi sgoccioli di vino, mostravano chiaro che si erano addormentati trincando»[53]; quest'immagine, colorita dai termini "bitorzoluto" e "trincando", sembra ritrarre una scena tipica da osteria, con gli uomini ubriachi e addormentati più per effetto dell'alcol che non dell'incantesimo, tanto che poco più avanti si dice che «russavano come tanti ghiri»[54]. In *Cenerentola* invece l'uso di termini specifici da

[51] P. PAOLINI, *Op. cit.,* p. 450.
[52] Ivi, p. 459.
[53] *La Bella addormentata nel bosco*, p. 17
[54] *Ibidem*.

sartoria propone una scena in cui sembra che la giovane e le sue sorellastre siano appena uscite dalla bottega dove si sono fatte confezionare degli abiti e degli accessori: «eccole tutte contente e tutte affaccendate a scegliersi gli abiti e le pettinature, che tornassero loro meglio a viso. E questa fu un'altra seccatura per la povera Cenerentola, perché toccava a lei a stirare le sottane e a dare l'amido ai manichini. […] Mandarono a chiamare la pettinatora di gala, per farsi fare i riccioli su due righe, e comprarono dei nèi dalla fabbricante più in voga della città»[55]. Nella fiaba di *Puccettino*, l'orco viene introdotto più simile ad un uomo che ha appena finito di lavorare e che tornando a casa vuole vedere la cena pronta, piuttosto che con i tratti bestiali che dovrebbero essergli congeniali: «l'Orco domandò subito se la cena era lesta e il vino levato di cantina: e senza perder tempo si mise a tavola»[56]. Nella fiaba di Madame d'Aulnoy, *L'uccello turchino*, viene rappresentata un'immagine che sembra presa direttamente dalla strada, quando viene descritto il dono che la principessa Fiorina porge a Trotona: «dentro alla carrozza c'erano quattro marionette più vispe e più graziose di quelle che si vedono sui teatrini alle grandi fiere di Padova e Sinigaglia, e facevano delle cose molto sorprendenti, in specie due piccole egiziane, le quali ballavano la sarabanda e il minuetto meglio di tutte le ballerine della Pergola e della Scala»[57].

Un terzo aspetto che merita di essere segnalato è quello dell'ironia che Collodi dissemina spesso e volentieri nel racconto e che trova maggior spazio nelle *moralités* conclusive. La lingua toscana ha un'innata ironia nel dire le cose e l'autore sfrutta a pieno questo umorismo, traducendo verbi o espressioni francesi dal significato neutro in forme più originali e ironiche; si vedano alcuni esempi:

> intanto tutte le persone del palazzo si erano svegliate colla Principessa: e ciascuno aveva ripreso le sue faccende: e siccome tutti non erano innamorati, così non si reggevano in piedi dalla fame. La dama d'onore, che sentiva sfinirsi come gli altri, perdé la pazienza e disse ad alta voce alla

[55] *Cenerentola*, p. 26-27.
[56] *Puccettino*, p. 41.
[57] *L'uccello turchino*, p. 159.

> Principessa che la zuppa era in tavola.
> Il principe diede mano alla principessa perché si alzasse: ella era già abbigliata e con gran magnificenza: ed egli fu abbastanza prudente da non farle osservare, che era vestita come la mi' nonna, e che aveva un camicino alto fin sotto gli orecchi, come costumava un secolo addietro.[58]

Queste battute, tratte dalla *Bella addormentata nel bosco*, ci mostrano in modo allegro, così da strapparci un sorriso, l'immagine di due innamorati che vivono d'amore e non hanno bisogno di mangiare, diversamente dal resto dei cortigiani che stanno letteralmente morendo di fame, abbassando così il livello ad una esigenza corporea; inoltre la parlata toscana ci fa sorridere quando la principessa viene descritta come vestita fuori moda, facendoci immaginare la scena comica di un principe che cerca di trattenersi dal ridere per non mettere a disagio la ragazza.

Un altro esempio di scelta lessicale originale, rispetto al corrispettivo francese, troviamo in *Puccettino* dove le figlie dell'Orco vengono descritte in questi termini:

> l'Orco aveva sette figliuole, che erano sempre bambine, le quali erano tutte di un bel colorito, perché, come il padre, si cibavano di carne cruda; ma avevano degli occhiettini grigi e tondi, e il naso a punta e una bocca larghissima, con una rastrelliera di denti lunghi, affilati e staccati l'uno dall'altro. Non erano ancora diventate cattive ma promettevano bene, perché di già mordevano i fanciulli per succhiare il sangue.[59]

In questa descrizione fa sorridere la metafora dei denti paragonati ad una "rastrelliera" che tra l'altro stride con gli "occhiettini" che sembrano prefigurare un viso dolce e carino, subito smentito dalla anormale dentatura, usata per azioni vampiresche.

Infine, possiamo riportare un passo tratto da *La cervia nel bosco* in cui il principe, ingannato sulla sua futura sposa, dice:

> (il Re) ci aveva promesso una bella Principessa e ci manda invece un sacco d'ossi, una mummia da fare scappare dallo spavento: ora non mi fa più specie che egli abbia tenuto nascosto questo bel tesoro per quindici anni di seguito: aspettava che capitasse il merlotto: e la disgrazia è capitata su noi: ma staremo a vedere come finirà.[60]

Qui l'ironia gioca sull'antifrasi tra la bruttezza della Principessa e il "bel tesoro" con cui sarcasticamente viene descritta, insieme all'espressione popolare "aspettava che capitasse il

---

[58] *La bella addormentata nel bosco*, p.18.
[59] *Puccettino*, p. 42.
[60] *La cervia nel bosco*, p. 246.

merlotto" che abbassa il livello linguistico che dovrebbe tenere un Re e che rappresenta la spontaneità di una reazione che non guarda all'etichetta ma si fa prendere dalla foga del momento, come una qualunque persona che si senta ingannata.

Dicevamo che l'ironia compare maggiormente nelle *moralités*, ovvero negli insegnamenti che si possono trarre dalle fiabe e che Perrault aveva scritto in versi, molto raffinati, alla fine di ogni racconto. Collodi, che non amava l'eccessiva raffinatezza, ritenuta troppo distante dalla realtà quotidiana, né la poesia, inadeguata secondo lui a trasmettere la verità, ha trasformato le *moralités* perraultiane in morali in prosa, dal tono bonario e familiare, quasi confidenziale, in cui però serpeggia un'ironia che spesso si fa amara. Quelle in cui emerge maggiormente l'ironia più sarcastica e umoristica si trovano nelle fiabe di *La bella addormentata nel bosco*, *Cenerentola* e *Il gatto con gli stivali*, a cui si può aggiungere quella dell'*Uccello turchino* di Madame d'Aulnoy. Sarà utile confrontare gli originali con le traduzioni di Collodi per vedere in che modo egli rielabori il concetto.

Attendre quelque temps pour avoir un époux,
Riche, bien fait, galant et doux,
La chose est assez naturelle,
Mais l'attendre cent ans, et toujours en dormant,
On ne trouve plus de femelle,
Qui dormît si tranquillement.

La Fable semble encore vouloir nous faire entendre,
Que souvent de l'Hymen les agréables nœuds,
Pour être différés n'en sont pas moins heureux,
Et qu'on ne perd rien pour attendre ;

Mais le sexe avec tant d'ardeur,
Aspire à la foi conjugale,
Que je n'ai pas la force ni le cœur,
De lui prêcher cette morale.

C. Perrault, *La Belle au bois dormant*[61]

Se questo racconto avesse voglia s'insegnar qualche cosa, potrebbe insegnare alle fanciulle che chi dorme non piglia pesci… né marito.
La bella addormentata nel bosco dormì cent'anni, e poi trovò lo sposo: ma il racconto forse è fatto apposta per dimostrare alle fanciulle che non sarebbe prudenza imitarne l'esempio.

C. Collodi, *La Bella addormentata nel bosco.*[62]

[61] CHARLES PERRAULT, *Contes*, textes établis et présentés par Marc Soriano, Paris, Flammarion, 1989, p. 253. "Attendere un pezzetto per avere uno sposo/ Ricco, ben fatto, gentile, amoroso, / è cosa naturale. / Ma attendere cent'anni sempre dormendo è un fatto/ Davvero eccezionale, / né più si trova donna ch'abbia un sonno siffatto…/ Poi la favola sembra voler dire altra cosa: / Che i bei nodi d'Imene, anche se ritardati, / posson rendere la vita deliziosa, / e che, per aspettar, non van sciupati. / Ma le donne ci mettono tanto ardore/ A desiar la fede coniugale, / che a me manca la forza e manca il cuore/ di predicar loro questa morale" in CHARLES PERRAULT, *I Racconti di Mamma l'Oca*, nota introduttiva di Italo Calvino, traduzione di Elena Giolitti con la collaborazione di Diego Valeri per la traduzione dei versi, Torino, Einaudi, 1974, p. 35.
[62] *La Bella addormentata nel bosco*, p. 23.

Rispetto all'originale francese, la morale di Collodi è molto più schietta e diretta, bonaria e pratica, dal momento che invita le ragazze a non seguire l'esempio della Principessa, perché la realtà non corrisponde alla fantasia. È chiaro quindi l'intento di Collodi di mettere in guardia le giovani lettrici, a cui le fiabe sono destinate, circa il pericolo in cui incorrerebbero se prendessero ad esempio la vicenda, diversamente da Perrault che trova nella fiaba un'altra morale, ossia che i legami d'amore non si sciupano anche se c'è da attendere del tempo prima che si realizzino. Collodi rielabora completamente la morale e toglie ogni sogno o desiderio che le lettrici possono assecondare, dimostrandone l'irrealtà e riportandole dall'illusione alla vita vera.

La beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l'admirer jamais on ne se lasse ;
Mais ce qu'on nomme bonne grâce
Est sans prix, et vaut mieux encor.

C'est ce qu'à Cendrillon fit savoir sa Marraine,
En la dressant, en l'instruisant,
Tant et si bien qu'elle en fit une Reine :
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)

Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,
La bonne grâce est le vrai don des Fées ;
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.

AUTRE MORALITÉ
C'est sans doute un grand avantage,
D'avoir de l'esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,
Et d'autres semblables talents,
Qu'on reçoit du Ciel en partage ;
Mais vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement ce seront choses vaines,
Si vous n'avez, pour les faire valoir,
Ou des parrains ou des marraines.

C. Perrault, *Cendrillon*[63]

Questo racconto, invece di una morale ne ha due.
Prima morale: la bellezza, per le donne in ispecie, è un tesoro; ma c'è un tesoro che vale anche di più, ed è la grazia, la modestia e le buone maniere. Con queste doti Cenerentola arrivò a diventar Regina.

Altra morale: grazia, spirito, coraggio, modestia, nobiltà di sangue, buon senso, tutte bellissime cose; ma che giovano questi doni della Provvidenza, se non si trova un compare o una comare, oppure, come si dice, un buon diavolo che ci porti?
Senza l'aiuto della Comare, che cosa avrebb'ella fatto quella buona e brava figliuola di Cenerentola?

C. Collodi, *Cenerentola*[64]

[63] C. PERRAULT, *Contes*, cit., p. 279. "La beltà per le donne è un tesoro ben raro, / e d'ammirarlo mai non ci si sazia, / ma ciò che si suol dir la buona grazia/ è senza prezzo e torna anche più caro. / Questo fu il dono ch'ebbe Cenerentola/ Dalla madrina sua; la qual fece, istruendola, / della povera bimba una regina. (Tale/ è del nostro racconto la morale). / Belle, quel dono vale/ Molto più ch'esser bene pettinate/ Per conquistare un cuor durevolmente. / La grazia è proprio il dono delle Fate:/ Tutto si può con essa, senza non si può niente. ALTRA MORALE Gran bella cosa aver del talento, / nobil sangue, coraggio, chiaro discernimento/ e gli altri doni che dispensa il cielo. / Ma a nulla serviranno, se a metterli in valore/ Non ci sarà lo zelo/ Di Padrini e Madrine di buon cuore" in C. PERRAULT, *I Racconti di Mamma l'Oca*, cit., pp. 23-24.
[64] *Cenerentola*, p. 34.

Confrontando queste due morali tratte da *Cenerentola* notiamo innanzitutto quanto sintetica sia la prima morale di Collodi che arriva subito al dunque, senza giri di parole, per trasmettere con chiarezza alle lettrici l'insegnamento che si può trarre dalla fiaba circa i veri valori che fanno grandi le persone; nella seconda morale invece osserviamo un sarcasmo e un'ironia amara legata al fatto che quelle doti nobili, che ci danno la possibilità di puntare in alto e di avere successo nella vita, sono purtroppo dipendenti dal sostegno di qualcun altro, quasi a voler dire che non tutti sono così fortunati da arrivare in alto, pur avendo le doti giuste, se non c'è qualcuno che ci spiani la strada. In questo modo Collodi, molto più aspramente di Perrault, vuole mettere i giovani di fronte alla cruda verità su come funziona il mondo, sulle ingiustizie e sulle false attese che illudono gli uomini, come a voler dire che purtroppo non sempre basta essere gentili, modesti e aggraziati per avere dei vantaggi.

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

AUTRE MORALITÉ
Si le fils d'un Meunier, avec tant de vitesse,
Gagne le cœur d'une Princesse,
Et s'en fait regarder avec des yeux mourants,
C'est que l'habit, la mine et la jeunesse,
Pour inspirer de la tendresse,
N'en sont pas des moyens toujours indifférents.

C. Perrault, *Le chat botté*[65]

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

C. Collodi, *Il gatto con gli stivali*[66]

Passando alle morali del *Gatto con gli stivali* si nota innanzitutto che la seconda morale non viene tradotta da Collodi, probabilmente non rappresentava per lui il vero significato della

[65] C. PERRAULT, *Contes*, cit., p. 267-268. "Certamente è una gran comodità/ Godere d'una ricca eredità/ Che da padre discende e a figlio viene./ Ma ai giovani più giova esercitare/ L'industria e il saper fare/ Che usar d'un bene avuto senza pene./ ALTRA MORALE Se il figlio d'un mugnaio così rapidamente/ Può d'una principessa acquistar cuore e mente,/ sì da aver da lei le più languide occhiate,/ è che l'abito e il fior di giovinezza/ sono, per ispirar la tenerezza,/ l'armi meglio temprate" in C. PERRAULT, *I Racconti di Mamma l'Oca*, cit., p. 17.
[66] *Il gatto con gli stivali*, p. 83.

fiaba, e riguardo alla prima è evidente una battuta sarcastica che coinvolge tutte quelle persone che, con la stessa astuzia del gatto e del figlio del mugnaio, sono riuscite ad avere successo con l'inganno.

L'ultima morale significativa per ampliare la prospettiva collodiana, fatta di ironia amara e sarcasmo, è quella dell'*Uccello turchino*.

Quand Truitonne aspirait à l'hymen de Charmant,
Et que sans avoir su lui plaire
Elle voulait former ce triste engagement
Que la mort seule peut défaire,
Qu'elle était imprudente, hélas !
Sans doute elle ignorait qu'un pareil mariage
Devi[e]nt un funeste esclavage,
Si l'amour ne le forme pas.
Je trouve que Charmant fut sage.
À mon sens il vaut beaucoup mieux
Être Oiseau Bleu, corbeau, devenir hibou même,
Que d'éprouver la peine extrême
D'avoir ce que l'on hait toujours devant les yeux.
En ces sortes d'hymens notre siècle est fertile :
Les hymens seraient plus heureux
Si l'on trouvait encore quelque enchanteur habile
Qui voulût s'opposer à ces coupables nœuds,
Et ne jamais souffrir que l'hyménée unisse
Par intérêt ou par caprice,
Deux cœurs infortunés, s'ils ne s'aiment tous deux.

Madame d'Aulnoy, *L'oiseau bleu*[67]

Domandatelo al Re Grazioso, ed egli vi risponderà: meglio diventare uccelli turchini, corvi e anche anatre palustri, piuttosto che sposare una Trotona, alla quale non si voglia bene.
Peccato che non si trovi sempre un mago o una fata per mandare a monte tanti matrimoni, dove l'amore non c'entra nulla!

C. Collodi, *L'uccello turchino*.[68]

Commentando quest'ultima morale si cominciano a tirare le somme sull'attività di traduttore di Collodi: la morale rispecchia il gusto asciutto, chiaro, immediato e familiare che abbiamo imparato a conosce nel nostro autore e non tralascia mai battute ad effetto che suonano come un invito a rassegnarsi alla realtà e ad aprire gli occhi, tenendo sempre presente che le fiabe

[67] MARIE CATHÉRINE D'AULNOY, *Contes des Fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, Édition critique établie par Nadine Jasmin, avec une introduction de Raymonde Robert, Paris, Honoré Champion éditeur, 2004, p. 222. "Quando Trotina s'era fitta in testa/ D'aver Splendido in sposo,/ e, non riuscendo ad altro che a rendersi molesta,/ pur con lui volea stringere quel nodo periglioso/ (nodo che sol la morte ha poter di disfare),/ com'era sprovveduta e fuori di ragione!/ L'infelice avea l'aria d'ignorare/ Che in matrimonio simile diventa una prigione./ Io trovo che il Sir Splendido fu tutt'altro che sciocco:/ Per me val meglio molto/ Essere Uccello Azzurro, corvo, magari allocco,/ che vedersi davanti tutte l'ore il volto/ di essere non pure indifferente,/ anzi spiacente./ Di tali imeni il nostro secolo è assai ferace./ Oh, quanto più felici sarebbero i mortali,/ se ancora si trovasse qualche mago capace/ d'impedir quelle nozze colpevoli e fatali/ onde sono per sempre l'uno o all'altro legati/ due cuor disamorati!" in C. PERRAULT, *I Racconti di Mamma l'Oca*, cit., pp. 286-287.
[68] *L'uccello turchino*, p. 165.

sono frutto dei sogni e delle speranze e per questo non vanno assecondate ma vanno lette per desumere significati e risposte utili alla vita di tutti giorni, che poi è la vera avventura di ognuno.

Ricapitolando, *I racconti delle fate* segnano l'ingresso di Collodi nel mondo della letteratura per l'infanzia e questo è l'occasione per lui per fare i conti con le sue nevrosi, con le sue indignazioni, provocate da una società falsamente perbenista e concentrata sugli interessi economici e politici di una casta, che è quella alto-borghese; Collodi rappresenta il piccolo borghese insoddisfatto e agguerrito nel tenere testa, con i suoi scritti polemici, a quella società falsamente conformista che lo continua a deludere e che trova nelle fiabe di Perrault una parentesi di quiete. Per Traversetti,

> è lecito pensare, in verità, che le nevrosi personali di Collodi, le sue incertezze, il suo dicotomico atteggiamento verso la vita, la storia, la morale, le ideologie, non abbiano trovato soluzione alcuna né maggior quiete dopo l'impegno profuso sui testi di Perrault; ma la libertà della fiaba ha fornito certamente al suo estro il modo di fondere stravaganza e verismo quotidiano, arbitrio fantastico e severa aderenza alle comuni, spesso amare ragioni della realtà, permettendogli di alitare un compiuto colore poetico sulle disarmoniche forme istintive della contraddizione.[69]

È la fiaba che gli permette di liberare la sua fantasia e la sua immaginazione in un modo comunque mai troppo etereo, mitico e astratto ma sempre aderente alla realtà e alla vita sulla Terra, con i suoi limiti e impedimenti; le descrizioni magiche e incantate, ereditate dall'originale francese, si fondono con un linguaggio popolare e vernacolare, dal sapore domestico e familiare, che rende le fiabe di Collodi un'opera originale, e non una pedissequa imitazione, accostabile alle raccolte regionali di Pitrè e in cui si sente l'eco dell'oralità con i suoi modi di dire e con i suoi intercalari.

Con Collodi allora siamo di fronte ad una delle modalità con cui la fiaba viene ripresa dal passato per tornare utile all'educazione dei giovani che verrà coronata con la scrittura del suo capolavoro, *Pinocchio*, a cui le fate perraultiane devono se non altro il merito di aver stimolato in lui un desiderio di evasione allo stato puro che non poteva rimanere imbrigliato nei limiti

[69] B. TRAVERSETTI, *Op. cit.,* p. 82.

dettati dal genere; Paolo Paolini[70] nota come già nella traduzione di *Pelle d'Asino* Collodi abbia manifestato il desiderio di approfondire tematiche più complesse dal punto di vista psicologico: per questo *Le avventure di Pinocchio*, come nota Angelo Nobile, sono un agglomerato di più generi in cui Collodi ha potuto materializzare le molteplici spinte del suo animo; il libro è

> una fiaba per la presenza di elementi fantastici e per i suoi voli nella fantasia, una favola per i significati simbolici che racchiude e per la presenza di animali parlanti in funzione sentenziosa e ammonitrice; un romanzo d'avventura per la tensione narrativa che lo percorre e i continui colpi di scena[71].

A ciò vanno aggiunti i sentimenti familiari della morale borghese che portano Pinocchio a crescere non tanto per gli insegnamenti degli adulti, quanto grazie alle esperienze personali e agli errori commessi.

IV.3. C'era una volta... Luigi Capuana

Con la produzione fiabesca di Carlo Collodi si è visto come si sia risvegliato l'interesse per un genere che sembrava destinato a rimanere fossilizzato come semplice testimone di un tempo passato e ancestrale che la modernità del secondo Ottocento stava rapidamente spazzando via. Il mondo contadino, frugale e legato alla terra con i suoi ritmi lenti, stava lasciando spazio alla frenesia della modernità e quel patrimonio culturale di tradizione orale, parallelo a quello letterario, sembrava destinato a scomparire e a rivivere solo nelle raccolte di fiabe e racconti popolari come testimonianza indelebile, ma al tempo stesso non riesumabile, di un mondo scandito dai tempi della natura, lento e intrattenuto davanti al focolare dai racconti

[70] P. PAOLINI, *Op. cit.*, p. 462. Qui egli mette in rilievo le caratteristiche della traduzione di *Pelle d'Asino* in cui si noterebbe un abbandono a riflessioni più profonde di natura etica che dimostrerebbero una voglia di superare i limiti dettati dal genere fiabesco e di dedicarsi ad un'opera che gli permetta di esternare le sue riflessioni e ideologie.
[71] ANGELO NOBILE, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza: storia e critica pedagogica*, Brescia, La Scuola, 2011, p. 53.

di tradizione millenaria, che continuavano a tramandarsi ai giovani dalla viva voce delle donne più anziane. Questo mondo, che si voleva appartenesse al passato, fu magistralmente rivitalizzato dalle fiabe d'autore di Luigi Capuana e di Emma Perodi che, scrivendo entrambi nel «Giornale per i bambini», adattarono alle nuove esigenze editoriali un materiale ancestrale, rendendolo fruibile non più per mezzo del racconto a memoria ma per mezzo della lettura ad alta voce, davanti al pubblico di quei «cari diavoletti» che, come disse Capuana, «diventavano muti e tutti occhi ed orecchi» alle parole *C'era una volta...*

IV.3.1 Luigi Capuana verista[72]

Luigi Capuana nacque nel maggio del 1839 a Mineo, in provincia di Catania, da una famiglia di possidenti terrieri; visse in un ambiente ricco di tradizioni paesane e di folclore che lo avvicinarono, fin da giovanissimo, a tutto ciò che riguardava la sua Sicilia: dalla poesia dialettale, ai racconti ascoltati davanti al focolare, oltre all'interesse per la condizione di miseria del popolo siciliano a ridosso dell'unificazione che avrebbe trovato espressione nel Verismo, portando Capuana, insieme a Verga, ad essere uno dei teorici più significativi del movimento. Egli iniziò a studiare giurisprudenza ma l'amicizia con il filologo Leonardo Vigo lo condusse sulla strada della letteratura e, una volta abbandonati gli studi, si dedicò al teatro e alla critica letteraria, per cui fu fondamentale il suo trasferimento nella vivace Firenze che gli offrì l'opportunità di incontrare personalità inserite nel contesto letterario, raffinando così le sue conoscenze che applicò al giornalismo e alla critica letteraria; la sua attenzione fu rivolta principalmente alle forme d'arte della modernità che lo invogliarono a cimentarsi di persona

[72] Le informazioni biografiche sono state tratte da: ENRICO GHIDETTI, voce "Luigi Capuana" in *Dizionario biografico degli Italiani*, versione online, http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-capuana_(Dizionario-Biografico); ANNA STORTI ABATE, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989.

nella scrittura di romanzi, racconti e, dopo l'incontro con Ferdinando Martini, anche di fiabe per bambini.

Di Luigi Capuana è importante segnalare sia l'eclettismo circa gli svariati interessi che lo attirarono, dalla letteratura alla storia, dalle scienze naturali alle pratiche occulte dello spiritismo, diffuso in quegli anni in contrapposizione al Positivismo, sia la capacità di "contraffare" prodotti letterari, sfruttando la sua grande capacità imitativa: un esempio fra tutti riguarda la scrittura di un "falso d'autore", di un canto che imitava perfettamente la lingua degli antichi siciliani ma che era solamente frutto dell'invenzione burlesca di Capuana, cosa che peraltro compromise l'amicizia con Leonardo Vigo, che aveva preso per autentico il componimento con la conseguenza di aver messo alla berlina le sue competenze filologiche. Duratura e caratterizzata da stima reciproca fu invece l'amicizia con il conterraneo Giovanni Verga con cui Capuana condivideva la passione per le tradizioni popolari della Sicilia e l'adesione alle novità letterarie che guardavano al romanzo realistico e alla novella come generi della modernità, gli unici che potessero rappresentare in modo vero e autentico la complessità della nuova società ottocentesca che aveva bisogno di una forma d'arte in grado di rendere la verità, sia nei contenuti sia nella lingua. Come ha scupolosamente osservato Anna Storti Abate[73], l'adesione di Capuana al Verismo riguardava più la ricerca di una forma inesplorata che fosse capace di ritrarre il più fedelmente possibile la vita vissuta dai siciliani, piuttosto che la veicolazione di messaggi politici ed economici che servissero, per quanto poco, ad instillare una riflessione sulla condizione misera e degradata della Sicilia, provocata dalla cattiva gestione statale all'indomani dell'Unità nazionale. Capuana infatti apparteneva a coloro che, animati da un fervente patriottismo, guardavano agli esiti positivi che l'azione risorgimentale aveva generato; egli ignorava completamente gli squilibri economici e le tensioni sociali del

[73] A. STORTI ABATE, *Op. cit.*, pp. 102-107.

Meridione, osservando la realtà in modo un po' deformato nel senso che Capuana prediligeva personaggi tipo, a volte bizzarri e pittoreschi, che in qualche modo sfatassero i pregiudizi sul *cliché* del siciliano sanguigno. Il risultato era la descrizione della condizione gretta di un paese, non così diversa dalla situazione del resto d'Italia; diversamente Verga aveva tratteggiato i suoi personaggi in modo da far emergere realisticamente la parlata, la mentalità, le necessità materiali nel contesto precario del Meridione, rivolgendosi a quell'umanità diseredata che lottava contro il proprio destino, ottenendo così un quadro perfettamente aderente al vero. Come ha evidenziato Anna Storti Abate, tra Verga e Capuana, c'era una differenza nel modo di osservare e descrivere il popolo:

> mentre il primo si calava interamente dentro l'ambiente rappresentato e sapeva riprodurlo dal punto di vista di coloro che vi erano immersi e non avevano altra esperienza del mondo che quella, Capuana invece guardava alla vita di paese dal di fuori, con gli occhi del cittadino colto, che osserva curiosamente un'esistenza tanto diversa dalla sua. Per questa ragione, mentre i personaggi di Verga erano seri, o talvolta addirittura tragici, questi di Capuana sono generalmente macchiette comiche.[74]

A confronto con Verga, Capuana sembra in difetto delle caratteristiche più innovative del Verismo, circa la rappresentazione di un mondo e di una mentalità osservata dal punto di vista di chi la viveva, ma se lo si paragona ai bozzettisti regionali come Matilde Serao e Renato Fucini, sulla scia di una riflessione proposta dalla Storti Abate, il merito di Capuana sta nella capacità di evitare il populismo e l'eccessivo sentimentalismo in cui era facile incappare quando si voleva innalzare il valore sociale e culturale del popolo più degradato.

A tal proposito va menzionato il romanzo considerato il manifesto del Verismo italiano, scritto nel 1879 e intitolato *Giacinta*, che si sarebbe inserito nel dibattito letterario e che avrebbe inaugurato uno stile compositivo tipico del Capuana, ossia quello della ricerca di una forma nuova che fosse in grado di adattarsi all'osservazione della natura, forma che rappresentava per lo scrittore la vera espressione dell'arte e a cui lavorò con grande zelo: il risultato fu il romanzo

[74] Ivi, p. 105.

realistico basato sul principio dell'impersonalità, che fu rispettata al punto da far parlare Benedetto Croce in modo non proprio lusinghiero:

> l'arte impersonale dovrebbe essere un'arte che non ride e non piange, che non lascia trapelare simpatie e antipatie, che non colora passionalmente e sentimentalmente le proprie rappresentazioni. Ora, un'arte siffatta non c'è mai stata e non potrà mai esserci. Innanzi agli spettacoli che lo toccano l'uomo non rimane inerte, e la rappresentazione s'impregna del suo sentimento e del suo giudizio, quali che siano. […] L'atteggiamento da naturalista, che assume il Capuana, ha, a mio parere, importanza fondamentale per intendere l'opera sua, e anche per ritrovare la fonte riposta di una certa deficienza che in quella si avverte. L'opera è, generalmente, un po' fredda. […] La scarsa vena di sentimento, o il proposito ond'egli l'ha repressa ed essiccata, dà origine ad un difetto artistico. […] Manca la spontaneità. A me sembra che il Capuana, […] non ha potuto indovinare il tono della narrazione, - che non si ottiene mai dai fatti estrinseci ma è dato dalla reazione soggettiva, e quei fatti non avevano parlato in nessun modo al suo spirito d'artista; - onde ha colato il racconto in certe forme stereotipe, press'a poco a quel modo che i naturalisti e i medici descrivono gli oggetti e i «casi» con schemi più o meno fissi.[75]

Così Benedetto Croce ammette la sua non piena adesione allo stile narrativo di Capuana, ritenendo che l'eccessiva impersonalità porti ad osservare la realtà in modo troppo freddo e arido, togliendo ai personaggi il sentimento dell'artista che dovrebbe esserne l'anima, per poter arrivare al cuore del lettore. *Giacinta*, e poi *Il marchese di Roccaverdina*, sono ritenute le opere migliori di Capuana circa il suo espletamento dei valori del Verismo; tuttavia una parte della critica, e lo stesso scrittore[76], ritengono che le opere migliori di Capuana siano quelle scritte per l'infanzia in cui ebbe modo di spaziare attraverso le sue innumerevoli passioni, dal folclore, al Verismo, al fantastico che si riallaccia al suo interesse per lo spiritismo.

Oltre ai due romanzi sopra citati, Capuana scrisse numerosi racconti e saggi critici per le riviste, spaziando da quelle per adulti, il «Fanfulla», a quelle per ragazzi, come il «Giornale per i bambini», manifestando specialmente per quest'ultime uno speciale interesse che lo portò a pubblicare dal 1882 diverse raccolte di fiabe e a fondare una propria rivista per i più piccoli, non a caso intitolata «Cenerentola».

Luigi Capuana dunque dedicò tutta la sua vita alla critica letteraria e partecipò al dibattito italiano sul Naturalismo e sul Verismo, diventando così una delle personalità più interessanti

---

[75] B. CROCE, *La Letteratura della Nuova Italia*, vol. III, cit., pp. 100-108.
[76] Capuana stesso afferma "Le fiabe saranno il lavoro pel quale probabilmente vivrà il mio nome".

anche nel contesto europeo. Insegnò a livello accademico, scrisse romanzi in cui raggiunse quella forma realistica votata all'impersonalità che aveva teorizzato nei suoi saggi e poi, quando quasi per caso scrisse la sua prima fiaba *La Reginotta*, rimase affascinato dall'universo fiabesco, e fantastico in genere. Mise così la sua fantasia e il suo stile intriso di verismo e di folclore a servizio dei più piccoli, pubblicando diverse raccolte di fiabe e di racconti e dedicandosi al giornalismo per ragazzi, cosa che lo avrebbe reso uno degli autori per l'infanzia più apprezzati non solo in Italia ma anche in Europa.

IV.3.2 L'approdo alla letteratura per l'infanzia: le fiabe d'autore

Come si è già avuto modo di constatare, l'Ottocento fu il secolo della fioritura dell'editoria e del giornalismo: accanto alle riviste per adulti, che avevano scopi di propaganda politica, vennero fondate nuove testate che cercavano i propri abbonati tra i bambini e i ragazzi; ciò aveva lo scopo di avvicinare le nuove generazioni alla lettura, cogliendo l'occasione per proporre un modello educativo e un sistema di valori che si materializzava nelle avventure dei protagonisti dei racconti, pubblicati nei giornali e molto spesso anche in volume, così da creare dei modelli di riferimento in cui i bambini si potessero riconoscere e che potessero imitare.

La rivista più in voga negli ultimi anni del secolo era il «Giornale per i bambini», fondata nel 1881 da Ferdinando Martini e destinata a forgiare nei suoi otto anni di vita un modello di racconto educativo che vide *Pinocchio* come apripista e ispiratore per gli scrittori successivi, rivoluzionando per sempre il modo di educare: protagonista è un burattino disobbediente che si fa trascinare da cattive compagnie in situazioni pericolose, ma che da solo riuscirà a comprendere i propri errori, a chiedere scusa delle proprie malefatte e a diventare un bambino vero, educato e perbene; per la prima volta i bambini vedono la possibilità di imparare a comportarsi non leggendo storie di bambini già perfettamente educati, ma di bambini normali,

con l'inclinazione alla disobbedienza e alle marachelle, in grado di imparare a comportarsi dai propri errori.

Il «Giornale per i bambini» nacque con l'intento di riunire un'intera squadra di scrittori, che provenivano dalle pubblicazioni per adulti, e di spingerli ad abbassarsi fino al livello più basso di trasmissione dei valori morali, rivolgendosi cioè ai bambini del ceto borghese per educarli a diventare degli adulti perbene, inscritti in quel sistema politico e ideologico del nuovo Stato unitario. Lo scopo di Ferdinando Martini era dar vita ad una rivista che fosse per i bambini prima di tutto un passatempo, uno svago dalle giornate di studio, che però non trascurasse di educarli all'onestà, al coraggio e alla generosità, per mezzo di racconti che lasciassero sì viaggiare la fantasia, ma che non scordassero di fare riferimento alla realtà.

Sulla strada inaugurata da Collodi, maturano la propria concezione dell'infanzia e della pubblicistica per bambini due tra i più importanti scrittori di fiabe di fine secolo: Luigi Capuana ed Emma Perodi. Questi nomi si legano alla rivista di Martini per la loro consistente attività e sono apprezzati soprattutto per le novità stilistiche e ideologiche che hanno apportato alla letteratura infantile, considerata da Benedetto Croce e da altri come una "non opera" d'arte. A ben vedere però essa assorbe indirettamente quei sentimenti d'autore che permettono di scovare significati molto più profondi di quelli evidenti ad una lettura superficiale.

In questa sezione[77] affronteremo l'attività di Luigi Capuana, partendo dal suo esordio nel mondo a misura di bambino con la raccolta di fiabe *C'era una volta… Fiabe*, per poi scorgere i punti focali che emergono dalle pubblicazioni successive *Il Raccontafiabe* (1894) e *Chi vuol fiabe, chi vuole?* (1908), cercando di evidenziare le peculiarità della sua produzione, in relazione soprattutto al Verismo, di cui fu un importante teorico.

[77] Per l'analisi dell'opera di Emma Perodi si veda il paragrafo successivo.

Per introdurre il discorso sulla produzione fiabesca di Capuana bisognerà partire dalla prima fiaba da lui scritta, *La Reginotta*, e soprattutto dalla premessa a questo testo dove, rivolgendosi al destinatario Carluccio Ottino, ammette di aver impiegato un anno intero prima di riuscire a scrivere una fiaba, perché, come riporta l'autore, «mi ero incaponito a volerti regalare una fiaba proprio nuova di zecca, e non ci riuscivo. C'è voluto un anno per persuadermi che le fiabe, pari ai poemi e alle tragedie, non è possibile rifarle. Perciò ho tentato, alla meglio, di ricorrere alla memoria»[78]. Questa prima fiaba viene scritta cercando di recuperare i ricordi d'infanzia, quando la zia Angiola raccontava ai bambini le storie nelle giornate d'inverno, davanti al braciere. Il quadro che viene presentato è quello di un mondo antico, che sembra rivivere solo nella memoria di Capuana, non trovando posto nella nuova società industriale, tecnologica e sempre più all'avanguardia. Questa occasione fortuita genera inaspettatamente nell'autore un interesse per quel mondo contadino della sua Sicilia che si esprimeva attraverso le fiabe e che temeva potesse scomparire, portandolo così a recuperare un genere che secondo i demopsicologi andava riesumato e trascritto per conservarlo come un reperto archeologico, analizzato scientificamente nella sua struttura e nei suoi significati profondi. Capuana si rende conto che la fiaba è sì un genere orale, che si inquadra in un mondo contadino ormai quasi dimenticato, però comprende il valore di intrattenimento e di mezzo educativo che quei racconti possono continuare ad avere nell'età moderna, così com'era in passato: se fin dalla notte dei tempi questi racconti venivano narrati a voce in occasioni di ritrovo comunitario tra le famiglie contadine, come intrattenimento rivolto a grandi e piccini, allora era possibile che anche in una società in cambiamento, in cui alla voce veniva sostituita la carta stampata dei libri e dei giornali per i grandi e per i piccoli, queste fiabe potessero avere una vita nuova e diventare una nuova forma di intrattenimento anche per le famiglie borghesi, adattandosi perciò agli ideali che la

[78] LUIGI CAPUANA, *C'era una volta… Fiabe*, Roma, Newton Compton editori, 1992, edizione elettronica realizzata dal progetto Aldo Manuzio, p. 87.

borghesia voleva si diffondessero. Convinto di ciò e del significato innovativo che la fiaba poteva raggiungere nella modernità, Capuana «cercava di creare una scrittura "parlata", capace di riprodurre, più che una narrazione, il clima in cui questa trova idealmente luogo, non sottraendosi, pertanto, al rispetto delle figure e delle situazioni folkloriche, ma calandole in percorsi fiabeschi il più delle volte inediti, eccezion fatta per il caso della *Reginotta*»[79].

Capuana dunque cercava nella fiaba, con la sua struttura ripetitiva e prevedibile, con il suo linguaggio semplice ed efficace di riprendere tutti quegli elementi tipici del folclore, che tanto avevano appassionato i demopsicologi come Pitrè ed Imbriani, e rimescolarli in modo originale. Il suo intento era rievocare le funzioni narrative, lo stile espositivo e la lingua delle fiabe millenarie, il tutto però rimaneggiato in modo da generare vicende originali, portatrici di significati sociali e morali adatti al pubblico borghese di fine Ottocento e in una lingua non dialettale ma aderente alle linee manzoniane. La produzione di testi ambientati in un mondo magico e lontano dalla realtà umana sembra faticosamente conciliarsi con il Verismo, di cui Capuana era stato uno dei più importanti sostenitori. In realtà solo apparentemente la produzione fiabesca stride con la sua poetica, perché, come avremo modo di osservare più nel dettaglio, Capuana non tradisce né il principio dell'impersonalità, né il realismo della vita dei più umili, che si insinua indirettamente nelle caratteristiche dei personaggi e nella lingua che riproduce la sintassi del parlato: l'unica stranezza potrebbe sembrare la magia ma in realtà anche questo aspetto rientra nella tradizione folclorica siciliana che, così facendo, è riprodotta in modo fedele al vero della cultura locale e della forma propria del genere fiaba. Come ha osservato Gina M. Miele,

> the stories represent his mode of interpreting reality and representing life. […] The realistic descriptions of provincial Italian life, the subtle political commentary through satirical portrayals of royalty, and the representation of two diametrically opposed social classes (peasants/ common man

[79] A. CARLI, *Prima del «Corriere dei piccoli»*, cit., p. 199.

> and princes/ ruling class) speak to the real historical and social conditions of the Italian *Mezzogiorno*, or Southern Italy, in Capuana's day.[80]

Le fiabe dunque possono essere variamente interpretate sia come rappresentazione della condizione del sud Italia all'indomani dell'unificazione, in cui, sotto le spoglie di personaggi fiabeschi, si nascondono i conflitti interni alla società, sia come fuga dalle maglie troppo strette del Verismo, testimoniata dalle parole dello stesso scrittore quando afferma nella prefazione a *C'era una volta… Fiabe*,

> in quel tempo ero triste ed anche un po' ammalato, con un'inerzia intellettuale che mi faceva rabbia, e i lettori non immagineranno facilmente la gioia da me provata nel vedermi, a un tratto, fiorire nella fantasia quel mondo meraviglioso di fate, di maghi, di re, di regine, di orchi, di incantesimi, che è stato il primo pascolo artistico delle nostre piccole menti. Vissi più settimane soltanto con essi, ingenuamente, come non credevo potesse mai accadere a chi è già convinto che la realtà sia il vero regno dell'arte. […] Il mio tentativo ha una scusa: le circostanze che lo han prodotto. Senza dubbio non mi sarebbe passato mai pel capo di mettere audacemente le mani sopra una forma di arte così spontanea, così primitiva e perciò tanto contraria al carattere dell'arte moderna. Rivedendo le bozze di stampa ho sentito un po' di rimorso. Non commettevo forse un'indegnità chiamando il pubblico a parte di quella mia deliziosa allucinazione che io non posso mai rammentare senza commozione e senza rimpianto?[81]

Dalle parole dell'autore possiamo cogliere in quella «deliziosa allucinazione» la prova che questo mondo fiabesco, che egli ha fatto rivivere nella sua produzione letteraria, sia per lui uno svago, come in preda ad una allucinazione contraria alla sua indole scientifica e rigorosa, di cui aveva sentito il bisogno in un periodo un po' malinconico. C'è da dire però che il modo in cui sono state scritte non fa pensare ad un lavoro improvvisato e dettato da un'esigenza momentanea, ma ad una lucida e attenta progettazione. La struttura, il linguaggio, i temi disseminati nelle varie fiabe sembrano rispondere ad un'esigenza di evasione dalla realtà, senza però perdere di vista i capisaldi della sua poetica. Fondamentali restano per lui: l'idea di un'arte come forma, la passione per le tradizioni folcloriche che risalgono ai tempi dell'amicizia con Leonardo Vigo e con Giuseppe Pitrè e naturalmente tutto ciò che riguardasse la cultura e la

[80] GINA M. MIELE, *Luigi Capuana: Unlikely Spinner of Fairy Tales?* in «Marvels & Tales», 23.2, 2009. Link web http://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol23/iss2/4>., p. 310.
[81] L. CAPUANA, *C'era una volta… Fiabe*, cit., p. 4.

mentalità della sua terra natale. Infine, ma non meno importante, la fiaba si collega alla sua fascinazione per quel mondo fantastico, soprannaturale e occulto[82] che lo incuriosiva e che lo portava a cercare nella realtà quei segni che lo avrebbero condotto a scovare significati nuovi e inesplorati, ma sempre inquadrabili nella realtà naturale e quindi spiegabili dalla ragione. Usando le parole di Alberto Carli,

> la fiaba, quella tradizionale e anonima in particolar modo, per certi versi, è un fantasma. Il fantasma della tradizione che non muore mai, ma che di sé, anche in un'epoca di sensibile progresso in ogni campo del vivere, lascia sempre una traccia, anche solo nei proverbi, nei modi di dire, nelle fiabe "per bambini", appunto. […] A Capuana, è dato riesumare non tanto le fiabe, quanto il mondo della fiaba (inteso nei suoi temi, nel suo andamento, nelle sue forme retoriche di ripetizioni anaforiche, di metafore, etc.), per adattarvi una idea d'autore capace di indicare uno svolgimento originale adattato su un modello strutturale antico. Il compito era dunque quello di evocare il fantasma per offrirgli nuova cittadinanza e nuova vita nella modernità.[83]

Le sue fiabe nascono come prova di abilità nel riuscire a imitare la forma fissa del genere, avvalendosi degli strumenti in suo possesso[84], ma poi diventano sia uno specchio della realtà contemporanea, per quanto mascherata, sia un'occasione per ritornare con il cuore alla spontaneità e alla fascinazione che provava fin dall'infanzia per questo tipo di racconti. Comprende così che essi potevano non solo essere un esercizio letterario o un ricordo del passato, ma anche un mezzo nuovo per intrattenere piacevolmente il nuovo pubblico di piccoli lettori della modernità, senza dimenticarsi di lasciare in loro un modello di valori da seguire.

---

[82] A proposito dell'interesse di Capuana per l'occulto si veda EDWIGE COMOY FUSARO, *Luigi Capuana. Lo scrittore indagatore* in *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Milano, Giorgio Pozzi Editore, 2009, pp. 79-105. In questo saggio, a p. 91, viene riportato un passo di Capuana tratto da *Spiritismo?* in cui egli dice «il Di là è soltanto qualche cosa che sta oltre i limiti delle comuni nostre facoltà di vedere e di sentire, ma che esiste nella Natura precisamente come vi esistevano tante forze fisiche prima ignorate e delle quali ora ci serviamo senza punto lasciarci vincere dalla repugnanza ispirata da fatti quasi identici ai Raggi X e alla telegrafia senza fili»; così l'autore fa rientrare anche le forme che sembrano soprannaturali in qualcosa di reale e naturale solo che a noi sconosciuto.

[83] A. CARLI, *Prima del «Corriere dei piccoli»*, cit., p. 186-187.

[84] DINA ARISTODEMO, PIETER DE MEIJER, prefazione a LUIGI CAPUANA, *Fiabe*, Palermo, Sellerio, 1980, p. XXIV, viene riportato un passo dal saggio *Spiritismo?* in cui Capuana si esprime riguardo alle fiabe dicendo «una discreta cognizione della forma artistica delle fiabe; un mediocre possesso di tutto il loro materiale spicciolo, d'altronde ristrettissimo, re, reginotte, reucci, fate, maghi, nani, lupi mannari; la speciale condizione di quel loro mondo così estraneo ad ogni legge di verosimiglianza e di logica comune; tutto contribuiva ad agevolare il mio compito artistico, quantunque veramente nulla sia più difficile del facile e nulla più complicato, nella esecuzione, dell'apparente semplicità in letteratura. Ma il fatto della quasi incoscienza, ma la spontaneità del fenomeno non perde il suo valore per questo».

La fiaba si trovava a vivere non più nel passato ma in un «eterno presente»[85] che, come osserva Enzo Petrini, permette a Capuana di ritornare bambino e di immedesimarsi nel gioco della fantasia.

IV.3.3 *C'era una volta… Fiabe*[86]

Luigi Capuana riscoprì il mondo della fiaba accontentando un ragazzino, Carluccio Ottino, che da tempo gli chiedeva una storia e da quel momento non riuscì a fermarsi dallo scrivere altre fiabe, che pubblicò prima in rivista e poi in volume. Per comprendere il significato di questa prima raccolta dobbiamo portarci alla lettura della fiaba conclusiva, *Il Racconta-fiabe*, che assume un valore programmatico circa il modo di concepire le proprie fiabe d'autore, originali e frutto della sua invenzione, per quanto Croce ritenesse che si trattasse di pura arte di "contraffazione"[87].

Per comodità si riportano i passaggi più significativi di questa fiaba, che si rivela essere l'allegoria del lavoro di scrittura esercitato dallo stesso Capuana, qui nella veste del raccontafiabe:

> C'era una volta un povero diavolo, che aveva fatto tutti i mestieri e non era riuscito in nessuno. Un giorno gli venne l'idea di andare attorno, a raccontare fiabe ai bambini. Gli pareva un mestiere facile, da divertircisi anche lui. Perciò si mise in viaggio, e la prima città che incontrò, cominciò a gridare per le vie: - Fiabe, bambini, fiabe! Chi vuol sentir le fiabe? - I bambini accorsero da tutte le parti, e gli fecero ressa attorno. Lui cominciò: - C'era una volta un Re e una Regina, che non avevano figliuoli, e facevano voti e pellegrinaggi ... - To'! Questa la sappiamo a mente, - dissero i bambini - è la fiaba della *Bella addormentata nel bosco*. Un'altra! Un'altra! […] E visto che era buono a raccontare soltanto fiabe vecchie, gli voltarono le spalle e lo piantarono come un grullo. […]

---

[85] ENZO PETRINI, *Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 49.

[86] Come è stato già detto, la prima fiaba scritta da Capuana, *La Reginotta*, risale al 1881 e dopo la sua pubblicazione l'autore pubblicò nel «Giornale per i bambini» una serie di fiabe che confluirono nel 1882 nel volume *C'era una volta… Fiabe*, pubblicato nella sua versione definitiva nel 1889 con l'aggiunta di un'altra raccolta che nel frattempo era stata pubblicata, *Il regno delle fate*. L'opera, nella sua versione definitiva del 1889 comprende le seguenti fiabe: *Spera di sole*, *Le arance d'oro*, *Ranocchino*, *Senza-orecchie*, *Il lupo mannaro*, *Cecina*, *L'albero che parla*, *I tre anelli*, *La vecchina*, *La fontana della bellezza*, *Il cavallo di bronzo*, *L'uovo nero*, *La figlia del re*, *Il soldo bucato*, *Tì Tìriti Tì*, *Testa-di-rospo*, *Topolino*, *Il Racconta-fiabe*. Nell'edizione L. CAPUANA, *C'era una volta… Fiabe*, cit., compare anche la fiaba *La Reginotta*.

[87] B. CROCE, *Op. cit.*, p. 111. Qui Croce non risparmia i giudizi negativi sull'arte di Capuana, ritenendo che la medesima impersonalità riservata ai romanzi veristi si ritrovi nelle fiabe dove l'autore si sarebbe limitato solo ad imitare le fiabe raccolte dai folcloristi, senza apporvi un'impronta personale e nuova.

> Angustiato, si mise a camminare senza sapere dove lo portassero i piedi, e si trovò in mezzo a un bosco. […] S'accòrse di essere capitato in mezzo alla fiera delle Fate; si fece coraggio e si levò. Avea pensato: - Le Fate debbono vendere anche delle belle fiabe, nuove di zecca: vo' veder di comprarle. E accostatosi a una che vendeva roba sotto una ricca tenda là vicino, le disse: - Ci avete fiabe nuove? - Fiabe nuove non ce n'è più; se n'è perduto il seme. […] Vedendolo rimasto male, quella Fata gli disse: - Sapete, quell'uomo, che dovreste voi fare? Dovreste andare dal mago Tre-Pi che n'ha pieni i magazzini. […] - Ah, buon mago Tre-Pi, dovreste farmi un favore! - Parla, che cosa vuoi? - Vorrei delle fiabe nuove. Voi, che ne avete dei magazzini, dovreste darmene qualcuna. - Fiabe nuove non ce n'è più: se n'è perduto il seme. Di quelle che ho io tu non sapresti che fartene. E poi, servono a me, per conservarle imbalsamate. […] - Le nuove, - rispose il mago - forse le sa una vecchia Fata, fata Fantasia: ma non vuol dirle a nessuno. Vive sola in una grotta, e bisognerebbe andarci in compagnia della Bella addormentata nel bosco, di Cappuccetto rosso, di Cenerentola, di Pelosina, di Pulcettino e simil gente. Prova; però ti dico che è fatica sprecata. (Il Raccontafiabe, radunati tutti i protagonisti delle fiabe tradizionali, si reca dalla Fata Fantasia e loro cercano di intercedere per lui dicendo): - Questo povero disgraziato ha tentato tutti i mestieri e non è riuscito in nessuno. Si era anche messo a fare il racconta-fiabe; ma i bambini, che già sanno a mente le nostre storie, ora vorrebbero delle fiabe nuove, e non gli prestano attenzione. Bella fata Fantasia, aiutatelo voi! E gli diede una stiacciata, un'arancia d'oro, un ranocchino, una serpicina, un uovo nero, tre anelli, insomma tante cose strane. […] Lui prese la stiacciata in mano e cominciò: - C'era una volta... Non sapeva neppure una parola di quel che dovea raccontare; ma, aperta la bocca, la fiaba gli usciva filata, come se l'avesse saputa a mente da gran tempo. E fu la fiaba di *Spera di sole*.[88]

Dalla lettura di questa fiaba possiamo individuare alcuni elementi che ci permettono di fare una riflessione circa la modalità con cui Capuana è giunto a maturazione dei suoi racconti.

Innanzitutto, Capuana si auto definisce un «povero diavolo», ironizzando su se stesso e sulla sua reale condizione di scrittore che tenta la strada della letteratura per l'infanzia perché, tra gli altri motivi, si era reso conto che era un settore remunerativo e molto richiesto dal pubblico. Ecco allora che, spinto a fare qualcosa di diverso dal solito, comincia a raccontare le fiabe di Perrault, famosissime all'epoca anche grazie alla traduzione di Collodi, ma deve arrendersi all'evidenza della mancanza di attrattiva che hanno presso i bambini: essi vogliono fiabe nuove ma il Raccontafiabe non è in grado di dargliene dal momento che, come gli riferiscono le fate, «se n'è perduto il seme». Cosa si intende con questa espressione? Alberto Carli ne ha dato un'interpretazione e crede cha Capuana alluda «alla perdita della potenzialità e dell'interesse socio-culturale moderno insito nell'invenzione di fiabe originali»[89]; in questo

[88] L. CAPUANA, *C'era una volta…*, cit., pp. 83- 86.
[89] ALBERTO CARLI, *La nuova veglia di lettura, la fiaba «moderna» e l'Italia unita. Ferdinando Martini, Emma Perodi e Luigi Capuana tra oralità e scrittura* in «History of Education & Children's Literature», I, 2, 2006, http://www.hecl.it/, p. 137.

senso dunque il "seme", seminato nella terra sterile del Positivismo e della modernità, non dà più i suoi frutti, perché evidentemente nella nuova società si è perso il significato che le fiabe hanno sempre avuto nella storia quali custodi della saggezza popolare, originatasi in tempi e luoghi lontanissimi ma tutt'ora vicina al sentire comune, che si ritrova in quei racconti codificata e immortalata. Il rischio dunque, come asserisce il Mago Tre-pi, alias Giuseppe Pitrè, è che le fiabe possano solo rimanere "imbalsamate" e se questo era l'intento dei folcloristi, non lo era certo di Capuana: la fiaba non poteva smettere di parlare al suo pubblico, doveva solo cambiare forma; così, preso del nuovo materiale (una stiacciata, un'arancia d'oro, un ranocchino, una serpicina, un uovo nero, tre anelli) e assemblato con l'uso della fantasia, nascevano spontaneamente e magicamente dalla bocca del raccontafiabe una serie di fiabe nuove, che compongono per l'appunto *C'era una volta… Fiabe*.

Capuana allora «prende il posto della zia Angiola, ma, da uomo moderno e da autore, non ricorre alla memoria, come faceva invece la moglie del ciabattino, orientandosi invece all'invenzione narrativa di natura letteraria»[90], senza perdere la dimensione dell'oralità che si ravvisa nella ricerca linguistica e sintattica, analiticamente analizzata da Riccardo Cimaglia[91] e che si andrà a ripercorrere.

Prima di addentrarci nello specifico, sarà il caso di recuperare alcuni concetti di base sulla struttura tipica della fiaba e a tal proposito ci viene incontro Cristina Lavinio[92] che, analizzando le caratteristiche principali del genere, rintraccia una tendenza a riprodurre l'oralità e a narrare la storia con una certa teatralità. Nel primo caso si hanno forme sintattiche tipiche del parlato,

---

[90] Ivi, pp. 138-139.

[91] RICCARDO CIMAGLIA, *La "forma artistica" delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di* "C'era una volta…" in «Annali della fondazione Verga», 2001, n. 18, pp. 27-93.

[92] «L'oralità è costitutiva della testualità fiabesca. […] Narrate di fronte a un uditorio e in precisi contesti culturalmente e situazionalmente caratterizzati, le fiabe orali hanno inoltre un che di teatrale le cui tracce persistono nelle realizzazioni fiabesche scritte o nei testi che risentono del fiabesco nello scritto» in C. LAVINIO, *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, cit., pp. XI-XII.

espressioni idiomatiche o usi insoliti di parti del discorso che non trovano riscontro nella norma; nel secondo caso la fiaba ricorre a ridondanze, accompagnate da figure retoriche di suono o similitudini, e ad espressioni fàtiche, insieme naturalmente ad una predominanza dei dialoghi, il tutto segno della capacità comunicativa del narratore. Sulla base di queste due peculiarità, oralità e teatralità, si fonda lo studio di Cimaglia che, partendo dalle parole di Capuana circa il tipo di linguaggio che ha cercato di ricreare nelle fiabe[93], raggruppa i diversi espedienti di volta in volta utilizzati nelle tre categorie della semplicità, dell'efficacia e della drammaticità. In questa sede non affronteremo nel dettaglio le peculiarità linguistiche della raccolta ma cercheremo di far affiorare gli elementi più significativi che ci permettono di inquadrare l'opera nel panorama del Verismo, che Capuana non ha comunque mai abbandonato, neanche in un genere irreale per definizione.

La lingua adottata dal Capuana cerca, anche se con qualche difficoltà, di inserirsi nella normativa manzoniana che auspicava una certa omogeneità fra il piano diegetico e quello mimetico della narrazione, prendendo come pietra di paragone il fiorentino medio, lo stesso usato nei *Promessi sposi*; l'autore però non riuscì a pieno nell'intento perché cadde nella tentazione, comune a molti in quel tempo, di abusare delle espressioni toscane per rendere la colloquialità[94].

La mancanza di omogeneità linguistica appare evidente nell'alternanza di toscanismi, coloriture siciliane ed espressioni della tradizione letteraria, di cui possiamo fare qualche esempio. «O che eran matte, mamma e figliuola, a starsene tappate in casa con quel po' di

---

[93] L. CAPUANA, prefazione a *C'era una volta… Fiabe*, cit., p. 4. «Pochi autori, aspettando dietro le quinte la sentenza del pubblico, credo abbiano tremato al pari di me nel vedermi davanti quelle vispe e intelligenti testoline che pendevano dalle mie labbra, mentre io tentavo di balbettare per loro il linguaggio così semplice, così efficace, così drammatico, che è l'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe».

[94] R. Cimaglia osserva come, dopo Manzoni, la prosa ottocentesca abbia solcato due strade, entrambe lontane da quella indicata dall'autore dei *Promessi sposi*; la prima tendeva all'abuso dei toscanismi per rendere la colloquialità, la seconda invece marcava la differenza tra *narratum* e *dictum*, adottando rispettivamente la lingua letteraria e il dialetto; lo stesso Capuana seguì la prima strada, abusando spesso di toscanismi, anche desueti, e non riuscì ad equiparare l'omogeneità raggiunta dall'amico Verga, seppure applicata al siciliano.

caldo?»[95]; in questa frase, tratta da *Spera di sole*, compaiono tre tratti tipici della parlata toscana: il primo è l'introduzione delle interrogative con "*o* che", il secondo è l'apocope facoltativa[96] del verbo essere "*eran* matte", tipico esempio di adeguamento fonetico al fiorentino moderno, e il terzo è la forma dittongata di "figliuola"; frequentissime sono anche forme lessicali tipicamente toscane che Capuana ha introdotto nell'edizione definitiva del 1889; se ne riporta qualche esempio: "balocco", "capitombolo", "ciaba"[97].

La coloritura siciliana viene ottenuta con alcune scelte morfosintattiche che si ricollegano alla tendenza del vernacolo a collocare il verbo alla fine della frase, («Pazienza, *ci vuole*!»)[98], oppure ad utilizzare il passato remoto in luogo del passato prossimo («Ah, mammina mia! Mi *scappò* detto di no; sarò mangiata domani!»)[99].

Infine, della lingua letteraria, oltre ad alcune scelte sintattiche e morfologiche riguardanti l'uso dei pronomi e le desinenze dei verbi all'imperfetto, per cui si rimanda alle pagine di Cimaglia[100], saltano all'occhio maggiormente le scelte lessicali, auliche o desuete, del tipo «debbo», «chieggo» e «veggo».

Si accennava alla classificazione compiuta da Cimaglia sulle forme morfosintattiche, raggruppate nelle tre categorie di semplicità, efficacia e drammaticità. La semplicità è la capacità del narratore di riprodurre il parlato nel modo più vicino al vero possibile e l'effetto è ottenuto con i tratti sintattici marcatamente colloquiali, come le dislocazioni, la concordanza a senso, il "che" polivalente e le locuzioni dialettali, in cui rientrano i proverbi. Efficacia e drammaticità sono spesso accomunabili, in quanto si riferiscono alla capacità del narratore di tenere desta l'attenzione e la curiosità del pubblico, fattibile ricorrendo frequentemente al

---

[95] L. CAPUANA, *C'era una volta… Fiabe*, cit., p. 5.
[96] Riguardo ai numerosi casi di apocope che si possono verificare si veda R. CIMAGLIA, *Op. cit.*, p. 80.
[97] Per un elenco completo delle forme lessicali toscane si veda Ivi, pp. 90-93.
[98] L. CAPUANA, *C'era una volta… Fiabe*, cit., p. 53.
[99] Ivi, p. 25.
[100] R. CIMAGLIA, *Op. cit.*, pp. 81-84.

dialogo, alle interiezioni, alla deissi e alle similitudini; uno dei tratti caratteristici, non solo della lingua di Capuana ma del Verismo in generale, e quindi presente anche in Verga, è il discorso indiretto libero che, diversamente dall'uso che ne fa Verga nelle sue opere, in cui mira ad esprimere il punto di vista "corale" dei personaggi mettendo in ombra il narratore, è usato nelle fiabe di Capuana per creare la drammaticità, la teatralità, e il narratore invece di nascondersi si palesa; si capirà meglio con un esempio: «il Re cominciò dallo scarcerare la povera donna, e tornò a mandare dal Mago: - Come rintracciare il bimbo? Lo *avea rapito* un cenciaiuolo e non *se ne sapeva* più notizia»[101]; in questa battuta, tratta dalla fiaba *Il soldo bucato*, l'uso dell'imperfetto e del trapassato prossimo genera un'indeterminatezza che allontana il narratore dai personaggi e che lo rende manifesto; lo stesso accade nella seguente battuta «Si mette le mani nelle tasche, i diamanti son diventati tanti gusci di lumache! Ah! *quel* pezzo di contadinaccio gliel'avea fatta!»[102] in cui l'uso del dimostrativo "quello", invece di "questo", allontana il narratore dai personaggi e mette in risalto i due piani della narrazione.

C'era una volta… Fiabe costituisce per Capuana l'occasione per cimentarsi in un'impresa nuova rispetto alla sua solita produzione, cosa che ha affrontato sì con lo slancio di chi è mosso da una curiosità innata per il mondo folclorico della sua infanzia ma anche con il rigore del teorico verista, fermamente convinto che ogni cosa, anche la più improbabile e inspiegabile, potesse essere descritta scientificamente, con l'occhio del medico. Lo stesso dunque accade per le fiabe, in cui si è rintracciata un'attenzione lucida all'imitazione del linguaggio del parlato, al tentato rispetto della norma manzoniana in linea con le regole nazionali e infine un adattamento alla struttura del fiabesco con tutti i suoi espedienti narrativi. Accanto a questo aspetto più superficiale e tecnico, la novità di Capuana sta nell'aver scritto delle fiabe per l'infanzia lontane dal moralismo troppo severo di quegli anni e, sulla strada battuta da Collodi, hanno saputo

[101] L. CAPUANA, *C'era una volta… Fiabe*, cit., p. 68, mio il corsivo.
[102] Ivi, pp. 10-11.

educare e divertire insieme, con il mezzo efficace della fantasia. Non va trascurato che lo scrittore veicola nei racconti per i più piccoli la visione del mondo maturata già nei romanzi per adulti: la società ottocentesca vive di un indomabile scontro tra persone eccessivamente potenti e ambiziose e persone visibilmente povere e degradate che non potranno mai ottenere gli stessi privilegi dei più forti, neanche nella finzione fiabesca. Su questo argomento si è espressa Anna Barsotti[103] la quale, nell'interpretare la produzione fiabistica di Capuana, si è soffermata sulle motivazioni più intime che coinvolgono l'autore e si è resa conto che egli aveva trovato nel genere fiaba il luogo dove fondere realismo e fantasia, nascondendovi poi l'idea classista e conservatrice di una società che contrappone due categorie non solo economiche ma anche culturali: i personaggi dei racconti infatti non sono tutti sullo stesso piano, non possono ambire ad ogni cosa allo stesso modo. Nella tradizione della fiaba ognuno poteva ambire indistintamente ad ogni posizione e il discrimine era dato dalle virtù morali dell'eroe che, grazie ad esse, otteneva degli aiuti magici. In Capuana esistono invece due filoni principali, l'uno che segue le vicende di personaggi "bassi", scelti dalla sorte per ambire ad uno stato di ricchezza e quindi destinati ad arrivare in alto senza fatica, perché se è il destino a sceglierli esso li guiderà e li proteggerà in ogni loro azione; l'altro riguardante i personaggi "alti" che si trovano già in una condizione di superiorità ma che devono fare i conti con l'antagonista che hanno in sé, la propria indole, tanto che queste fiabe ripercorrono il cammino di redenzione, di mutamento interiore che riescono a raggiungere, segno del

> Capuana novelliere e romanziere del "mondo elegante", letterato-analista di vicende psicologiche complesse, delle quali riaffiorano le più segrete, contraddittorie, e apparentemente misteriose motivazioni dell'umano comportamento. […] Così, il motivo sociale, che sta alla base delle fiabe di ambiente inizialmente *basso*, è qui sostituito da un motivo più intimo o che diventa palesemente la proiezione fiabesca di un avvenimento interiore.[104]

---

[103] ANNA BARSOTTI, *"C'era una volta…". Il Verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana* in *Capuana verista*, Biblioteca della fondazione Verga, Catania, 1984, pp. 85-99.
[104]Ivi, p. 94.

Calandoci nel dettaglio, analizzeremo due fiabe rappresentative dei vari aspetti che Capuana affronta e che rendono la sua produzione non una contraffazione, bensì una rivisitazione originale di un materiale fisso e antichissimo; si sono scelti *I tre anelli* e *Cecina*.

I tre anelli

Questa fiaba ha per protagonisti personaggi "bassi": un sarto, con tre figlie senza dote, cerca aiuto nella Sorte per maritarle. La fata che gli viene in soccorso mette le tre ragazze di fronte ad una scelta libera tra tre anelli, uno d'oro, uno d'argento e uno di ferro. Le prime due scelgono gli anelli più preziosi, mostrando di guardare solo alle apparenze e al valore esteriore, invece la minore sceglie l'anello di ferro. Dalle battute che quest'ultima rivolge al padre, si capisce quale sia la forza sovrumana che interviene nell'indirizzare le vicende di ciascun personaggio, in questa come in altre fiabe, e cioè la sorte:

> Comparve la vecchia colla conocchia e col fuso e cavò di tasca, come la prima volta, tre anelli, uno d'oro, uno d'argento e uno di ferro: - Scegli, e Dio t'aiuti! - Questo qui. Con gran rabbia di suo padre, avea preso quello di ferro. La vecchia non le disse nulla, e sparì. Per la strada il sarto continuò a brontolare: - Perché non quello d'oro? - *Il Signore m'ispirò così*.[105]

Nella frase evidenziata si coglie proprio l'essenza della concezione della magia in Capuana: essa è la sorte, nessuno può pensare di ottenere qualcosa se non è stato scelto dal destino, solo così un personaggio di basso livello sociale può sperare di arrivare in alto; nessuno riceve un aiuto magico per essersi comportato in modo onesto e gentile, come accadeva nelle fiabe tradizionali, ma solo per essere il prescelto dal fato.

Questi personaggi sono "bassi", oltre che dal punto di vista sociale, anche nell'elaborazione delle idee, nella sensibilità: nel corso della fiaba analizzata, la sorella minore, sposato un pecoraio che poi si rivelò essere il re Sole, tentò di aiutare le sorelle che con riuscivano ad avere figli ma in cambio ottenne solo il loro disprezzo, conseguenza della gelosia

[105] L. CAPUANA, *C'era una volta…Fiabe*, cit., pp. 36-37; mio il corsivo.

per quello che era diventata scegliendo l'anello più scadente. Barsotti, a questo proposito, interpreta i personaggi fiabeschi nel modo in cui Capuana intendeva quelli dei suoi romanzi veristi, ammettendo che «l'intelligenza dei primitivi rusticani si risolveva in "un continuo rimuginìo di sensazioni che non riescono ad elevarsi mai allo stato di idee"»[106]; così si spiega perché le sorelle maggiori dimostrassero di essere limitate, incapaci di andare oltre le apparenze esteriori, vittime di una gelosia assurda e lontane dal voler cambiare la propria mentalità, anche a costo di morire. In questo comportamento si nota una certa staticità mentale e d'azione che caratterizza proprio i personaggi bassi, che siano eroi o antagonisti, per il semplice motivo che restano intatti dall'inizio alla fine e non cambiano le idee iniziali, non maturano; il protagonista di fatto agisce perché guidato dagli aiutanti magici senza alcun tipo di personalità o di virtù.

La fiaba *I tre anelli* presenta anche degli inserti veristi, rintracciabili nella modesta realtà di un sarto che non ha soldi per far sposare le figlie, inserti che, come ha notato Roberto Fedi[107] compaiono anche in *Ranocchino* e in *L'uovo nero* nella rappresentazione della povertà che, nel primo caso, spinge un «povero diavolo» a vendere i figli e, nel secondo, una povera vecchia a fare l'elemosina. Il Verismo fa capolino anche nella povera donna del *Soldo bucato* che prova le difficoltà di essere vedova, con un figlio neonato da allattare e con un lavoro da fare per sopravvivere, andando a servizio da qualche vicina.

Cecina

La storia di Cecina è quella di una Reginotta di Spagna che, offesa da un Re egoista, presuntuoso e ancora immaturo, riguardo una gobba che porta sulla schiena, si vendica con l'aiuto della sua fata madrina, rimpicciolendosi così da entrare nella pancia del re per farlo

[106] A. BARSOTTI, *Op. cit.*, p. 96, nota 13.
[107] ROBERTO FEDI, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di "C'era una volta…"* in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana. Atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989*, a cura di Michelangelo Picone ed Enrica Rossetti, Roma, Salerno editrice, 1990, p. 215.

ingrassare a dismisura: dopo numerose vicissitudini il Re arriva ad implorare il perdono della Reginotta; la maturità e il perdono diventano l'incantesimo che scioglie la fattura che era stata inflitta al Re e alla Cecina.

Il Re è un personaggio "alto" ma ancora immaturo, incapace di prendersi le sue responsabilità nel governo del suo regno, amante della caccia, egoista e maleducato; come è già stato spiegato, Capuana nelle fiabe di questo tipo mette alla prova il protagonista con un aiutante magico che diventa il suo antagonista, in quanto lo costringe a fare un percorso interiore di consapevolezza delle proprie colpe, dandogli la possibilità di migliorare e di chiedere perdono. Come hanno notano Dina Aristodemo e Pieter de Meijer[108], il tratto peculiare della fiabistica capuaniana è il capovolgimento negativo della "prova preliminare": essa consiste, come hanno osservato i teorici Propp e Greimas, in una prova d'umanità in cui all'inizio della vicenda vengono saggiate le qualità umane dell'eroe che gli permettono di ottenere un dono magico; Capuana però ribalta questa prova dandole esito negativo, mostrando un Re cattivo, egoista, aggressivo a cui viene dato per converso un dono malefico, un danno o un incantesimo. Il Re protagonista di Cecina infatti si era mostrato irresponsabile nei confronti dei suoi sudditi, perché pensava alla caccia invece di trovare una Regina, sfrontato nei confronti del difetto fisico della Reginotta di Spagna e aggressivo nei confronti della "vecchia allampanata" che gli augurava ogni giorno una buona caccia. Per punizione,

> il Re cominciò a ingrassare, a ingrassare, e in poco tempo diventò così grasso e grosso, da pesare due quintali con quel suo gran pancione che pareva una botte. Quando avea fatto due passi per le stanze del palazzo reale, era come se avesse fatto cento miglia. Soffiava peggio di un mantice, sudava da allagare il pavimento; e doveva subito subito riposarsi e mangiare anche qualche cosa di sostanza, per rimettersi in forze.[109]

Attraverso una serie di episodi umoristici, in cui il re non manca di essere umiliato per la sua condizione fisica, costretto a farsi rotolare per le stanze da quanto era grasso, a adattare le porte

[108] D. ARISTODEMO, P. DE MEIJER, introduzione a L. CAPUANA, *Fiabe*, cit., p. XVI.
[109] L. CAPUANA, *C'era una volta… Fiabe*, cit., p. 27-28.

alla sua dimensione e i solai per reggere il suo peso, il Re, liberato da tutto quello che aveva in corpo, si sgonfiò e ricompensò i sudditi di quanto avevano perso in tasse in quel tempo per poter soddisfare le sue voglie:

> Il popolo intanto mormorava per le tasse; giacché per riempire quel pancione del Re, ce ne volea della roba! E bisognava pagare. […] Arrivati nella pianura, e messo il Re a pancia all'aria, uno degli uccellacci gli diè una beccata sul pancione e, che ne schizzò fuori? Uno zampillo di vino schietto, tutto il vino che Sua Maestà aveva bevuto in tanti anni. La gente riempiva botti, botticini, caratelli, tini, barili, fiaschi, boccali; non c'erano vasi che bastassero. Pareva di essere alla vendemmia. Tutti cioncavano e si ubriacavano. E il pancione del Re si sgonfiò un poco. Allora l'altro uccellaccio gli diè la sua beccata, ed ecco rigurgitar fuori tutto il ben di Dio mangiato dal Re in tanti anni; maccheroni, salsicciotti, polli arrosto, bistecche, pasticcini, frutta, insomma ogni cosa. La gente non sapeva più dove riporli. Tutti mangiarono a crepapancia, come fosse di carnovale.[110]

Con molta fatica il Re riuscì a capire i suoi errori e a chiedere perdono alla Reginotta per come l'aveva trattata e per aver tentato di ucciderla quando lei si era insinuata nel suo "pancione" con le sembianze di Cecina.

Questa fiaba condensa alcuni elementi distintivi del modo di scrivere di Capuana che possono essere così ricapitolati: per prima cosa vengono ripresi gli espedienti narrativi tipici del genere ma le funzioni classificate da Propp non sono fedeli alla tradizione, nel senso che vengono attribuite a personaggi che di solito non dovrebbero compierle[111]; in aggiunta a ciò va detto che non sempre c'è un lieto fine e che la causa motrice degli eventi è espressa: tradizionalmente infatti i personaggi agiscono senza un motivo scatenante, cosa che qui non trova alcuna corrispondenza, dal momento che il movente della storia sta nella cattiveria del Reuccio e anche l'incantesimo di cui è vittima la Reginotta è finalizzato alla redenzione del giovane principe. Le fiabe con personaggi "alti" si basano sul conflitto tra il potere assoluto del re, e sull'abuso che di questo viene fatto, e un potere superiore trasfigurato nella magia che obbliga anche i più potenti a scendere dal proprio piedistallo per conformarsi alle norme morali che chiunque deve rispettare; originale è in Capuana il percorso psicologico che i protagonisti

[110] Ivi, p. 29.
[111] Viene ripetuta in svariati modi la funzione del "danneggiamento" ai danni del cattivo che però è anche l'eroe della fiaba; il donatore magico, la fata madrina, invece di aiutarlo lo punisce, allo scopo però di redimerlo.

di alto livello sociale compiono e a cui, come ha osservato la critica, solo questi possono ambire, nella consapevolezza di essere diversi dalla gente povera e modesta, di avere maggiore capacità di formulare idee profonde, in linea con una visione del mondo immobile, simpatizzante per la classe conservatrice, che neanche la fantasia può capovolgere o scuotere; al massimo è il caso a predestinare chi si trova in basso al raggiungimento del livello più alto di ricchezza, senza però coinvolgere nel cambiamento l'aspetto ideologico e culturale, che resta appannaggio esclusivo dei ceti elevati. Inoltre, compare spesso traccia della realtà cittadina e dei problemi che essa naturalmente possiede (le tasse da pagare in *Cecina*, l'elemosina per vivere, i figli da sfamare ecc.) che si richiamano al Verismo e che permettono di tracciare un filo rosso tra la letteratura verista e quella fiabesca, rinvenendo in esse le medesime origini popolari e l'interesse per le classi subalterne.

IV.3.4 Da «Cenerentola» a *Chi vuol fiabe, chi vuole?*

A dimostrazione del grande fascino provato da Capuana per il mondo del fantastico, si annovera fra le sue attività la fondazione di una rivista designata alla pubblicazione di fiabe e altri tipi di racconto per bambini, costruita sull'idea che l'educazione dei piccoli dovesse basarsi sull'imitazione dell'esempio di vita:

> in fatto di educazione, null'altro ha valore se non l'esempio di vita, non le perorazioni, non gli aforismi, non le regole, che, se così fosse, a quest'ora avremmo avuto un'umanità meno trista. L'esempio soltanto ha valore di insegnamento educativo, perché sospinge alla imitazione; quindi, tanto più appare viva la creatura d'arte e tanto più appaiono le azioni che ella compie, tanto più potenti sono le sensazioni e i sentimenti, che hanno scaturigine schietta nei sensi e nell'animo del lettore. E quando identiche sensazioni o identici sentimenti vengono ripetendosi nel lettore con forza o con insistenza, allora possono riuscire a dare a quella particolare attitudine di vita, che appunto è il risultato dell'opera educativa.[112]

[112] G. E. NUCCIO, *Luigi Capuana dei giovani*, in «Giornale della Domenica», 5, V, 1910, p. 2, cit. in A. CARLI, *Prima del «Corriere dei piccoli»*, cit., p. 121.

La rivista «Cenerentola», fondata nel 1892, nacque con un titolo significativo che fa trasparire l'interesse di Capuana per le fiabe classiche della tradizione popolare millenaria e che assegna alla dolce principessa il ruolo di fata benefica, che «recherà ogni settimana, puntualmente, come mazzo di fiori freschi e fragranti, novelle, fiabe, commediole, poesie, fantasie, notizie curiose, giuochi, disegni, musica facile ma non volgare»[113], accompagnata dai suoi amici «*Pulcettino*, *Cappuccetto rosso*, il *Gatto con gli stivali*, il *Mago*, *La bella dormente nel bosco*, che sanno dire e fare tante graziosissime cose da gente allegra e spigliata»[114]. Lo scrittore infatti acutamente comprende come «l'immaginazione sia la facoltà meglio sviluppata dell'età fanciullesca, e che solo per questa via si possa forse utilmente fare il tentativo di modificare l'indole di coloro che dovranno poi essere gli attori della futura società»[115].

Da questa breve parentesi editoriale, destinata a concludersi nel 1894, viene gettata una luce diversa sul Capuana scrittore di fiabe: non più solo un appassionato di folclore e tradizione popolare, intrisa di verismo e di veicolazione della sua visione rigida del mondo, ma anche strumento per educare, divertendo, le future generazioni, senza scendere nel moralismo più pregnante ma comunque cercando di trasmettere esempi positivi e imitabili.

Nel 1894 vede la pubblicazione un'altra raccolta di fiabe, intitolata *Il Raccontafiabe*, in cui, riprendendo l'allegoria della fata Fantasia e del Mago Tre-pi con cui aveva chiuso la raccolta di *C'era una volta… Fiabe*, Capuana si trova nuovamente di fronte all'ostacolo dell'invenzione di nuove storie e trova come soluzione quella di distruggere gli oggetti che la Fata gli aveva dato, ottenendo così una polvere in grado di ispirarlo magicamente nella formulazione di nuove fiabe, alle sole parole di "C'era una volta…"

---

[113] L. CAPUANA, *Editoriale*, in «Cenerentola», 1, I, 1892, p. 1, cit. in A. CARLI, *Prima del «Corriere dei piccoli»*, cit., p. 123.
[114] L. CAPUANA, *Editoriale*, cit., p. 2., cit. in A. CARLI, *Prima del «Corriere dei piccoli»*, cit., p. 125.
[115] *Ibidem*

In questo modo, sempre allegoricamente, Capuana asserisce l'impossibilità di riutilizzare oggetti ormai usurati per generare nuovi racconti: l'unico modo è avvalersi degli strumenti già in uso però ripresi con una nuova forma, quella della polvere. In questa nuova raccolta le fiabe presentano grossomodo la medesima forma e struttura di quelle precedenti però, come hanno notato Aristodemo e De Meijer[116], si fa più intensa la descrizione delle emozioni che vivono i personaggi; l'autore ci si sofferma più a lungo, recuperando sensazioni e sfumature tipicamente romantiche, apportando caratteristiche originali che stridono con lo «stile astratto» che Lüthi nota essere peculiare della fiaba europea[117]. Per farsi un'idea sulle differenze di questa raccolta analizzeremo la fiaba di *Piuma d'oro*.

Come avevamo già osservato per *Cecina*, in cui ricorre il tipo della punizione del protagonista per le sue cattive azioni, Piuma d'oro viene punita con un incantesimo per i cattivi comportamenti tenuti fin da bambina e per cui nessuno l'ha mai rimproverata. Oltre ad elementi formali quali la ripetizione della profezia della vecchia fata, i momenti di raccordo tra un episodio e l'altro e il lieto fine dopo un'affannosa ricerca della principessa da parte del reuccio, si percepisce un uso diverso della lingua e dello stile narrativo: la lingua è quella di matrice fiorentina, non ci sono coloriture siciliane né espressioni tipicamente parlate né modi di dire, ma viene ricreata quell'omogeneità linguistica che, come aveva notato Riccardo Cimaglia, non era stata raggiunta in *C'era una volta… Fiabe*. Al di là della trama semplice, basata ancora una volta sull'esito negativo della «prova preliminare», sul conseguente danneggiamento e sulla ricerca dell'oggetto del desiderio da parte del reuccio con il prevedibile lieto fine, troviamo espresso un argomento morale che riguarda l'importanza che ha il rimprovero da parte dei

[116] D. ARISTODEMO, *Op. cit.*, pp. XIX

[117] Per Lüthi infatti rientrano nello «stile astratto» l'azione rapida e lineare in totale assenza della dimensione spazio-temporale, le ripetizioni di episodi e motti, e soprattutto l'assenza di profondità psicologica dei personaggi e di causalità, insieme ad uno stile superficiale per nulla attento ai dettagli; in Ivi, p. XVIII.

genitori nei confronti delle cattive azioni dei figli, per far sì che diventino delle persone rispettose ed educate col prossimo.

> C'era una volta un Re e una Regina che avevano una figlia bella quanto la luna e quanto il sole; tanto frugola però, che facendo il chiasso metteva sossopra tutto il palazzo reale; capricciosa e bizzosa poi quanto può essere una bambina che i genitori non sgridavano mai. Più grosse le faceva e più questi ne ridevano: - Ah, ah, che frugolina! Ah, ah, che frugolina! […] (La vecchia) a tavola, coi servitori, mangiava zitta zitta in un canto, quand'ecco quella frugolina della Reginotta che le versa la saliera e la pepaiuola nella minestra: - Sentirete che sapore! E tutti i servitori a ridere: - Ah, ah, che frugolina! Ah, ah, che frugolina![118]

Dal punto di vista strutturale, in *Piuma d'oro* vengono spesso disseminate frasi allusive a qualcosa che sta per accadere, in qualche modo presagendolo, secondo uno stile evidentemente molto più ricercato e meno vicino al sentire popolare e allo stile orale, essendo espedienti inquadrabili soprattutto nel racconto scritto. Rientrano in questo novero di allusioni la battuta iniziale in cui il narratore prevede già quello che sarebbe successo ai genitori della bambina, «Ma un giorno piansero, e come! della loro eccessiva benevolenza»[119], seguita dalla frase detta dalla reginotta alla vecchia, dopo averle messo tanto sale e pepe nella minestra per dispetto, «Sentirete che sapore!»[120], ripetuta più avanti dalla stessa vecchia quando, accolta nel suo palazzo, le fa mangiare cibi fatti col sale e col pepe («sentirai che sapore!»)[121]. Inoltre, viene ricreata un'atmosfera di mistero quando Piuma d'oro giunge in un palazzo dallo «strano odore di sale e di pepe»[122], facendo ricordare al lettore l'episodio di parecchi anni prima circa il dispetto fatto alla vecchia. Questi elementi permettono di cogliere, già solo ad una lettura superficiale, la differenza di sensazioni che questa fiaba genera nel lettore rispetto alla raccolta precedente: una lingua omogenea, una serie di rimandi intratestuali e una maggiore intensità di sensazioni, rese ad esempio con le descrizioni minuziose del paesaggio:

> Che spettacolo! Città, montagne, pianure, fiumi, boschi, tutto le passava via sotto di sé, quasi lei stesse ferma e le cose fuggissero precipitosamente per l'opposta direzione. Se il vento talvolta

---

[118] LUIGI CAPUANA, *Tutte le fiabe*, Roma, Newton Compton editori, 1992, formato digitale Aldo Manuzio, p. 86.
[119] *Ibidem*
[120] *Ibidem*
[121] Ivi, p. 89
[122] *Ibidem*

> soffiava meno forte, ella scendeva, girando, poi tornava a essere sollevata e sbalzata fino alle nuvole, andando sempre avanti, sempre avanti, sorpassando nuove città, nuove montagne, nuove pianure, boschi più fitti, fiumi più larghi. Tutt'a un tratto s'accorse che la terra era sparita. Acqua, acqua, acqua, non si vedeva altro, acqua che si agitava in cavalloni spumeggianti, e poi acquai acqua ancora... Era il mare. Quando il vento la faceva scendere giù, Piuma d'oro aveva paura. Una volta gli spruzzi dei cavalloni le arrivarono proprio alla faccia, e si credette perduta. Ma ecco una folata che la fa risalire, e la spinge a riprendere la corsa precipitosa... E ancora acqua, acqua, acqua!... Poi le parve che il sole si spegnesse nel mare, e che un velo vi si stendesse sopra, mentre in alto, nel cielo buio, apparivano le stelle.[123]

Senza sapere il perché, probabilmente spinto da una smania irrefrenabile e fuori controllo di raccontare fiabe, il Raccontafiabe, e Capuana dietro di lui, ormai invecchiato si mette a raccontare le sue ultime storie, che confluiranno nella raccolta *Chi vuol fiabe, chi vuole?* e che segnano una svolta nella modalità di articolazione delle stesse, basate sempre, certamente, su quegli espedienti narrativi che il genere prevede e che tanti studiosi da Propp a Lüthi a Greimas hanno codificato, ma orientandosi anche in una direzione più moralista, che lo scrittore aveva già sperimentato nel romanzo fiabesco *Re Bracalone* del 1895: quel moralismo che egli aveva sempre evitato in *C'era una volta… Fiabe*, che aveva sottilmente insinuato nel *Raccontafiabe*, trova ampio spazio invece nell'ultima raccolta *Chi vuol fiabe, chi vuole?*, rivelandosi spesso troppo sottile o macabro per un pubblico giovane, come osserva Robuschi Romagnoli[124]. Nonostante questo parere negativo che trova inadeguate per i ragazzi queste fiabe, va comunque segnalata la loro inclinazione poetica e non più l'ossequiosa imitazione delle strutture della fiaba popolare le quali via via sfumano i loro contorni per lasciare più nitidezza a momenti di descrizioni intense e poetiche, che innalzano il livello letterario della produzione fiabesca e che smentiscono il giudizio di Croce circa la sua arte di "contraffazione".

Le fiabe dell'ultima raccolta sono diverse dalle precedenti per via soprattutto dell'intreccio che si fa molto più articolato e complesso, dei personaggi che si fanno scaltri e furbi, com'è ad esempio la comare formica dell'omonima fiaba, e della morale che si fa

[123] Ivi, p.88
[124] GIUSEPPINA ROBUSCHI ROMAGNOLI, *Luigi Capuana scrittore per l'infanzia*, Milano, Le stelle, 1969, p. 79.

esplicita, come in *Comare Formica* che si conclude con le parole: «e poi, bambini miei, non è bene essere eccessivamente curiosi». Le descrizioni degli stati d'animo dei personaggi sono condotte con estrema attenzione, come quelle dei paesaggi in cui il lettore si immedesima; si veda per concludere questo passo tratto da *Radichetta*:

> Si avviò, verso il tramonto, portando il bambino addormentato nella tasca del grembiule; ed era già notte quando arrivò là dove il bosco s'infittiva di più. Procedeva tentoni, urtando spesso in un tronco d'albero, impigliandosi in una siepe, col cuore che le tremava ad ogni rumore, ad ogni grido di uccello notturno, a ogni sguisciare di animali impauriti dalla sua presenza. L'amore del figliolino le infondeva coraggio. E così, prima della mezzanotte, arrivò nella radura dove, secondo la gente, venivano le Fate a ballare e a divertirsi. In alto, fra i rami degli alberi, s'intravedeva un filo di luna. […] Ed ecco, alla mezzanotte in punto, un lumicino tra gli alberi, e poi, di qua, di là, quasi sbucassero dai tronchi, le Fate, vestite di abiti fosforescenti, coronate di fiori freschi, che si abbandonano a un ballo vorticoso, tenendosi per mano, e così agili, così leggere, che pareva non toccassero il suolo coi piedi calzati di sandali di oro.[125]

IV.3.5 Conclusione

Luigi Capuana, teorico del Verismo insieme al suo conterraneo e amico Giovanni Verga, si avvicina al folclore mosso da una curiosità innata e da una tendenza all'eccentricità, convinto che la tecnica dell'impersonalità si potesse applicare a tutti gli aspetti del reale, compresi quelli che di reale avevano ben poco, come la magia e il fantastico che regnano nelle fiabe. Molti si sono chiesti perché un intellettuale così votato al vero, alla realtà concreta, si fosse avvicinato ad un genere per l'infanzia così immaginoso come la fiaba. Le risposte che sono state date si ricollegano alle radici stesse del Verismo a cui sembrano aggrapparsi anche le fiabe: il Verismo indaga la vita vera e spesso cruda della popolazione più umile e degradata adottando una tecnica impersonale che cerchi di dare voce alla massa, adottandone il punto di vista; a questo si riallaccia inevitabilmente tutto il mondo del folclore che è nato e si è tramandato proprio nelle umili case dei popolani, diventando lo specchio delle loro frustrazioni e dei loro desideri, materializzati appunto nella fiaba. Per tale ragione, come sostengono alcuni critici, riprendere questo genere è l'occasione di ripercorrere le tappe della cultura popolare e non è un'infrazione

[125] L. CAPUANA, *Tutte le fiabe*, cit., p. 215.

ai principi veristi: Gina M. Miele si trova d'accordo con Luigi Russo quando afferma che «quel mondo di immaginazione fiabesche aderisce strettamente alle sue esperienze di folklorista, di novelliere "popolare", di rievocatore verista della vita paesana»[126] e ciò non esclude che egli solo in un secondo momento, possa essersi lasciato andare a quel mondo giocoso dove «può liberarsi dalle pregiudiziali veristiche e trovare un tono di maggiore abbandono, d'incanto e di poesia, manifestando con sincerità la sua aria buona e aperta e, qualche volta, con atteggiamento sornione, la sua garbata canzonatura»[127]; canzonatura per un mondo in cui non sempre si riusciva a trovare la soluzione, in cui a volte si manifestava una critica al Positivismo e ai suoi mezzi di indagine che rivelavano l'incapacità del cambiamento sociale e al cui fallimento si poteva rispondere solo con una vena satirica. In questo quadro si colloca il romanzo-fiaba *Il re Bracalone*, in cui la satira politica si nasconde nelle maglie della fantasia e della magia, mezzo che Capuana aveva compreso essere un buon metodo educativo e riflessivo: come ha notato Mario Zangara[128], nel suddetto romanzo sono disseminate delle critiche nei confronti di un progresso che rischiava di compromettere quell'ordine sociale a cui comunque Capuana era strettamente aderente in quanto conservatore convinto; lui che vedeva il socialismo come una «sciocca sentimentalità con cui certi furbi lusingano i più bassi appetiti delle classi agricole e operaie»[129] e i movimenti popolari come disordine sociale, trova il modo di educare le giovani generazioni ad una comprensione della società coeva ma soprattutto ad un ideale da rispettare. È Nicolò Mineo che, analizzando le ultimissime fiabe di Capuana, *Si conta e si racconta. Fiabe minime* del 1913, osserva come in generale nelle fiabe dell'autore si fronteggino sempre due mondi opposti, quello dei re e quello del popolo;

---

[126] L. RUSSO, *I narratori*, Milano-Messina, Principato, 1951, p. 88, cit. in G. M. MIELE, *Op. cit.*, p. 309.
[127] G. MARCHESE, *Capuana: poeta della vita*, Palermo, Edizioni Andò, 1964, pp. 4-5, cit. in G. M. MIELE, *Op. cit.*, p. 309.
[128] MARIO ZANGARA, *Luigi Capuana*, Catania, La navicella, 1964, pp. 127-149.
[129] Ivi, p. 143.

> è una società bipartita nella sua concezione naturale e storica: da una parte i dominanti dall'altro i dominati. […] I detentori del potere sono travolti e dominati da un altro potere, preternaturale. […] Ogni forma di potere umano è sempre subordinata a quest'altro potere e non può che accettarne le regole e le direzioni. È l'idea dell'esistenza di un vero potere, preponderante, che governa la vita, come una inconoscibile legge superiore ed eterna, che interviene variamente portando i suoi soggetti verso assetti definitivi attraverso una serie di sperimentazioni e di prove[130].

Questo potere non può che portare al lieto fine, in base ad una legge oscura e imprevedibile che si occupa di ripristinare un ordine; per questo infatti nelle fiabe Capuana presenta personaggi socialmente elevati che per le lor malversazioni vengono puniti e troveranno pace solo dopo essersi pentiti; la soluzione quindi, come notava Barsotti, è di natura morale e intima, non ci sono vincitori né vinti ma colui che è stato vinto dal vizio e dal male, trovata la forza di cambiare e di chiedere perdono, diventa vincitore e il vero eroe della storia; come notava G. M. Miele «by punishing prideful kings and self-serving ministers, Capuana insinuates that a governing body must overcome egotism and learn to be humble, honest, and selfless in order to better serve its community»[131].

Questa visione conservatrice del mondo e della società contemporanea emerge in tutte le fiabe, dalle prime alle ultime raccolte; certamente intercorrono numerose differenze nello stile, nella lingua e nella trama però quello che resta intatto è la ripresa di un genere millenario in cui la "contraffazione" di crociana memoria certamente c'è stata, relativamente alla ripresa di tutte quelle strutture narrative che afferiscono alla fiaba e che l'autore non poteva non rispettare, però Capuana ha introdotto elementi originali[132] che hanno permesso, nonostante le critiche negative di Croce e di altri come lui, di rendere la fiaba non solo il genere prediletto per l'educazione dei giovani nel clima post-unitario, ma anche di riconoscere a Capuana il merito di aver assegnato alla fiaba un valore che non aveva mai avuto: da Basile a Gozzi la

---

[130] NICOLÒ MINEO, *Trasformazione e stabilizzazione nella fiaba di Capuana: "Si conta e si racconta"* in «Annali della fondazione Verga», 8, 2015, p. 19.
[131] G. M. MIELE, *Op. cit.*, p. 317.
[132] Dal mancato rispetto pedissequo delle funzioni di Propp, alla coloritura vernacolare siciliana, dalla insinuazione di fiabe senza lieto fine all'imposizione di una visione del mondo bipartita e con differenti esiti e comportamenti tra chi è in alto e chi è in basso nella gerarchia sociale.

fiaba era considerata un genere inferiore perché di natura e di destinazione popolare; nell'Ottocento, grazie al fascino per il folclore, la fiaba rinasce dalle ceneri dei focolari domestici a cui era da secoli relegata per trovare nuova vita nella carta stampata; circola nei libri e nelle riviste per bambini ma è in grado di parlare anche agli adulti di quel mondo ancestrale che non poteva essere dimenticato e di trasmettere una morale e una visione del mondo con la leggerezza e la semplicità ereditata da Collodi.

Inoltre, la fiaba si inserisce in un panorama culturale ottocentesco che appariva incuriosito da tutto ciò che fosse contrario alla logica positiva razionale, si tratti della nevrosi, del sogno, del déjà-vu o degli spiriti; in questo senso allora il fascino della fiaba stava nel «sentimento del nuovo e del moderno insito nel misterioso, nel dimenticato, nell'arcaico, nel selvaggio, nel preistorico e in tutto ciò che appare lontano dalla "civiltà" e non conoscibile in forma rivelata e assoluta»[133]. Come osserva ancora Alberto Carli, la fiaba, entrata nella letteratura, anche se per l'infanzia, «prende le parti del meraviglioso scientemente, scrivendo della magia che annulla e rompe la realtà. Ma per rompere la realtà dell'epoca moderna, sembra quasi che sia necessario al fantastico forgiarsi e svilupparsi sulla base del concreto e del reale»[134]; per questo allora ancora di più le fiabe di Capuana si avvicinano al Verismo, perché proprio la realtà dei mestieri, del paesaggio, della lingua vernacolare, mescolata alla magia, alla fantasia e al misterioso, vanno incontro alle esigenze di sovvertimento della realtà e al fascino per il soprannaturale.

[133] A. CARLI, *Prima del «Corriere dei piccoli»*, cit., p. 193.
[134] Ivi, pp. 194-195.

IV.4. La fiaba è 'donna' … Emma Perodi e le *Novelle della nonna*

Uno spazio considerevole, che merita attenzione nel quadro della produzione per l'infanzia, è quello riservato alle donne giornaliste e scrittrici che nell'Ottocento ottengono il diritto all'educazione dei giovani e dell'intera popolazione. Donne sono le maestre, perché possono trasporre il proprio ruolo di madri nella formazione morale, civile e scolastica delle nuove generazioni, ma anche le autrici di racconti per bambini e per il popolo.

Come osserva Alberto Carli[135], le donne avevano una forte inventiva e soprattutto una forte motivazione a trasmettere i propri ideali e valori, finalizzati alla formazione di una identità specifica e naturalmente al riscatto sociale; la gavetta che esse dovevano compiere le relegava nella scrittura dei romanzi d'appendice "per signorine", in cui avevano la possibilità di mettere alla prova la propria abilità scrittoria; solo in un secondo momento potevano sperare di condividere con gli uomini le mansioni più impegnative nelle case editrici e dividere con essi i guadagni. Il destino più comune di queste donne era quello di rimanere legate ad una letteratura di consumo di "serie B" e di faticare a ricevere dei riconoscimenti che potessero accrescere il loro ruolo e anche i loro introiti.

Tante donne si dedicavano alla scrittura ma poche di loro riuscivano a raggiungere livelli paragonabili a quelli maschili; tra queste eccezioni però, oltre a Matilde Serao e a Grazia Deledda, acquisiva rilievo nel contesto editoriale ottocentesco Emma Perodi la quale, come le sue colleghe, si era cimentata in numerosi generi che andavano dall'articolo di giornale per il pubblico femminile, su tematiche di costume, alla scrittura più impegnata di romanzi formativi, per adulti oltre che per bambini; si aggiungevano all'elenco fiabe, novelle, scritti di natura politica e anche manuali scolastici, che resero la Perodi una delle scrittrici più apprezzate del tempo.

[135] Ivi, pp. 63-78.

IV.4.1 Cenni biografici[136]

Emma Perodi nacque a Cerreto Guidi[137], in provincia di Firenze, il 31 gennaio del 1850; apparteneva ad una famiglia agiata di possidenti terrieri. La sua attività di scrittrice iniziò tra le pagine della *Gazzetta d'Italia* e proseguì nel quindicinale «Cornelia», in cui portò avanti la causa femminista elaborata nel racconto *Le idee di Elena* (1880): una donna di origine altolocata si confronta con il mondo del lavoro operaio e arriva a cambiare la sua opinione, comprendendo lo stato di miseria in cui il proletariato si trovava a vivere e appoggiandone poi la causa. Fondamentale per la sua carriera fu l'incontro con Ferdinando Martini grazie al quale poté entrare a far parte della squadra di scrittori per l'infanzia nel «Giornale per i bambini», che avrebbe diretto nel 1883. Da questo momento in poi la Perodi alternerà la scrittura per l'infanzia a quella per adulti, senza dimenticare l'attività di giornalista per numerose testate, tra cui si rammentano *Il Corriere della sera* e *Il popolo romano*.

La produzione dell'autrice è vastissima perciò si andranno a ricordare le opere più rappresentative dei suoi interessi; facendo parte della pubblicistica post-unitaria la Perodi si avvicina alla linea moralista di De Amicis, che Collodi e Capuana avevano invece fermamente evitato; quello stile malinconico, quel moralismo assertivo che voleva educare i giovani ai valori di generosità, solidarietà, onestà e via discorrendo, si materializzano in racconti per la scuola e per la famiglia come *Cuore del popolo*, *Cuoricino ben fatto*, *Cuoricini d'oro* e *Tu sarai*

[136] Per le informazioni biografiche si vedano: SABINA CIMINARI, voce "Emma Perodi" in *Dizionario biografico degli italiani* http://www.treccani.it/enciclopedia/emma-perodi_(Dizionario-Biografico); MIGLIETTA, MONICA, *Emma Perodi* in *Scritture femminili in Toscana. Voci per un autodizionario*, introduzione e cura di Ernestina Pellegrini, postfazione di Pietro Clemente, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 264-266; PIERO SCAPECCHI, *Una donna tra le fate* in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia*, a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Firenze, Bibliografia e Informazione, 2006, pp. 25-45.

[137] La conferma sul luogo di nascita è stata data dallo studio dell'atto di nascita di Emma Perodi, da parte di Giovanni Micheli, contenuto in GIOVANNI MICHELI, *La Perodi è nata a Cerreto*, in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, pp. 17-19.

una brava donna[138]. Questi sono accomunati da un'atmosfera malinconica e drammatica in cui la sofferenza dei più umili tende a generare sentimenti di pietà e in cui l'adulto è delineato come colui che istruisce e insegna come comportarsi, avvalendosi anche dell'esempio negativo di bambini dispettosi che non deve essere seguito. Emma Perodi manifesta inoltre un forte interesse per l'antropologia che si esplica, in forme diverse, nel libro *I bambini delle diverse nazioni a casa loro* e nell'opera per cui è maggiormente ricordata e apprezzata *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche*. Nel primo caso vengono descritti i valori, i sistemi educativi, la cultura e i costumi dei bambini di tutte le parti del mondo, col fine di educare quelli italiani al rispetto per le altre culture e alla pietà per chi è meno fortunato; il secondo invece dimostra un interesse per l'antropologia del popolo italiano, fuso con la passione per il folclore e per gli studi di Pitrè, di cui si parlerà diffusamente di seguito. Un altro filone di interesse che la Perodi manifesta riguarda la condanna della mafia siciliana, a cui si avvicina durante la sua collaborazione con l'editore Biondo di Palermo per cui scrive tra il 1911 e il 1915 due romanzi, *Il brigante Ciriminna* e *Bernocchio*.

Questi sono solo alcuni titoli della sua produzione, ma già così si intuisce il variegato panorama di questioni di cui si è occupata, scrivendo per l'infanzia assecondando il moralismo tradizionale, interessandosi di folclore e di antropologia e dando valore alla denuncia sociale; dopo aver collaborato con molti editori e con molte riviste e testate giornalistiche, Emma Perodi si spense a Palermo il 5 marzo del 1918.

---

[138] Di queste opere si parla diffusamente in ANNUNZIATA MARCIANO, *La pedagogia civica di Emma Perodi, giornalista e scrittrice per l'infanzia*, in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, pp. 47-58.

IV.4.2 *Le Novelle della nonna. Fiabe fantastiche*

Emma Perodi ottenne un largo consenso di pubblico grazie alla sua collaborazione con l'editore Edoardo Perino, per cui pubblicò le *Novelle della nonna. Fiabe fantastiche* nel 1893. Qualche parola sulla linea seguita dall'editore merita di essere detta, specialmente per tentare di classificare l'eterogenea opera della Perodi in un qualche filone letterario ottocentesco; come ha notato Antonio Faeti[139], Perino aveva fondato la sua casa editrice a Roma nel 1885 e da quel momento aveva deciso di indirizzarsi in una corrente di letteratura popolare, che sapeva gli avrebbe fruttato molto denaro, essendo quelli gli anni più attenti all'istruzione e all'educazione civica di tutti gli italiani. Le sue pubblicazioni spaziavano dai romanzi d'appendice ai periodici e alle dispense illustrate e, dato l'alto numero di copie vendute, Perino si proponeva come esempio positivo della nascente industria culturale, riuscendo a conquistare l'interesse degli strati sociali più umili; la sua ideologia, conservatrice e filomonarchica, finiva per influenzare i suoi collaboratori, tra cui Emma Perodi, che nell'opera oggetto d'analisi imbastirà una vicenda finalizzata all'accettazione, da parte della classe contadina, del proprio ruolo sociale.

Perino tendeva a pubblicare delle opere che si mostrassero originali nella loro composizione; non voleva opere dal genere facilmente riconoscibile, ma qualcosa di innovativo, che puntasse per lo più alla contaminazione delle forme già note e codificate; Emma Perodi stessa realizzerà un'opera che in apparenza, limitatamente al titolo, sembra narrare fiabe, secondo una strada già battuta da Capuana, ma che in realtà fonde il folktale, il romance, la fiaba popolare, il romanzo storico, la leggenda e la novella, in un agglomerato in cui è difficile districarsi.

[139] ANTONIO FAETI, *Il crepuscolo dell'orco pedagogico*, saggio introduttivo a EMMA PERODI, *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, Torino, Einaudi, 1993, pp. XI-XIII.

Procediamo con ordine e andiamo ad esaminare il titolo della raccolta per chiarirne il contenuto.

Nella prima edizione del 1893 il titolo era *Novelle della nonna*, a cui la scrittrice aggiunse il sottotitolo di *Fiabe fantastiche*[140]; Fernando Tempesti[141] riflette sulle parole "novella" e "fiaba" cercando di capire perché la Perodi abbia sentito la necessità di apporre come chiarificazione la dicitura di "fiabe fantastiche" e perché abbia aggiunto quell'aggettivo che appare ridondante, in quanto per definizione la fiaba è un genere fantastico. Secondo il critico, la confusione terminologica ruotante intorno a questi due generi avrebbe indotto la Perodi a chiarire con l'aggettivo "fantastico" una caratteristica della fiaba che evidentemente non era ancora così consolidata. La confusione accresce quando ci si cala nel mezzo del testo: l'opera è strutturata con la forma decameroniana della cornice a cui si legano le novelle/ fiabe che la nonna di casa Marcucci racconta ai propri nipoti davanti al focolare; i racconti sono 45 e appartengono al livello narrativo fantastico, di ambientazione alto-medievale, che interagisce con quello realistico della famiglia Marcucci, risiedente nelle terre del Casentino e immersa nella storia d'Italia all'indomani dell'unificazione.

Quest'opera si aggiunge all'elenco di racconti fiabeschi che nell'Ottocento acquisiscono sempre più spessore, perché innanzitutto sono legati alla tradizione popolare e permettono agli intellettuali di alto rango di dialogare con le masse contadine su un terreno a loro familiare; in secondo luogo sono racconti semplici nel linguaggio e nella trama, in grado di essere letti con facilità e scioltezza dal quel popolo italiano che si voleva conformare agli ideali della nazione: a questo scopo infatti le fiabe furono riesumate dal basso, elaborate e moralizzate dall'alto della

[140] Antonio Faeti nella sua edizione dell'opera, pubblicata per la prima volta per Einaudi nel 1974, inverte l'ordine originale intitolando l'opera *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*.

[141] FERNANDO TEMPESTI, *Lingua e fiabe di Emma Perodi* in *Casentino in fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993)*. Le novelle della nonna *di Emma Perodi*, *Atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993*, a cura di Viviana Agostini-Ouafi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, pp. 127-132.

mentalità borghese, per poi ritornare nei luoghi in cui erano nate, nel nuovo aspetto scelto dall'industria editoriale.

Le fiabe di Collodi sono il frutto di una traduzione capace di creare sintonia tra l'originaria preziosità di Perrault e la semplicità popolana e casereccia della Toscana coeva. Le fiabe di Capuana invece nascono innanzitutto dalla volontà di imitare un genere che Pitrè aveva contribuito a codificare, nella convinzione che l'arte fosse prima di tutto il rispetto della forma, e poi dall'intento ideologico di mostrare un altro volto della Sicilia e della tradizione popolare in genere, strettamente legato al Verismo. Collodi e Capuana sono accomunati dall'assenza di moralismo nelle loro fiabe, convinti che il modello deamicisiano dei buoni sentimenti non sia il mezzo più efficace per educare i giovani, quanto lo è invece il riferimento alla realtà, con le sue debolezze e fragilità in cui il ragazzo e poi l'uomo si identifica.

Emma Perodi invece offre al pubblico un prodotto particolare, perché non prende le distanze dal moralismo, anzi le *Novelle della nonna* sono inserite a pieno in quella logica deamicisiana del buon cuore, dei buoni valori e della positività con cui vanno affrontati i problemi più seri; il suo insegnamento però è filtrato dagli occhi e dalle parole di Regina Marcucci, la nonna che, attraverso racconti fantastici ambientati in un tempo preciso, il Medioevo, ma vago e indefinito, educa i propri nipoti con storie che si riferiscono di volta in volta a quanto accade nella realtà familiare, senza dimenticarsi di marcare le distanze tra la realtà contemporanea e la finzione dei racconti.

Il valore di quest'opera nel panorama della rinascita della fiaba ottocentesca si trova nell'uso originale che ne viene fatto, dal momento che i racconti sono inseriti nel contesto contadino e ancestrale di una famiglia tipo per ricreare una pratica di intrattenimento destinata ormai a scomparire; la fiaba diventa protagonista di una storia più ampia e presenta delle forme diverse da quelle a cui Collodi e Capuana ci hanno abituato: le funzioni di Propp sono

tendenzialmente rispettate ma l'ambientazione gotica medievale cala il lettore in un clima diverso da quello tradizionale, pressoché tranquillo: compare il gusto romantico europeo per il fantastico nero, crudele, in cui si scontrano sanguinosamente le forze opposte di Dio e di Satana. I personaggi quindi variano da quelli tradizionali della fiaba popolare (lupi mannari, mostri, re, regine) ai santi, protagonisti di leggende agiografiche; compaiono anche esseri del folclore del nord Europa, quali gnomi e nani che non appartengono alla tradizione italiana. Frequenti poi sono gli inserti legati alla stregoneria (quando ad esempio si descrivono le feste del sabba o le unioni delle streghe con il maligno), al diavolo, e al ritorno delle anime dei defunti. Questa varietà nasce, come nota Faeti[142], da un interesse sincero per tutte quelle tradizioni popolari che il Romanticismo, specie europeo, ha abbracciato con grande sensibilità e ha inserito senza problemi nella letteratura alta. Tutto ciò classifica le fiabe della Perodi nell'incrocio tra credenze locali, leggende, fiabe di magia, vite dei santi, romanzo gotico e *feuilleton* in cui i profondi sentimenti con cui gli eroi virtuosi cercano di sconfiggere il male ricordano, come osserva Cardini[143], l'ardore dei protagonisti delle opere di Verdi e dell'opera ottocentesca in generale.

È difficile quindi classificare questi testi in un genere definito; quello che si può fare è accettare l'originalità di questi racconti che trovano la critica[144] unanime nel definire la Perodi

---

[142] VIVIANA AGOSTIN-OUAFI, nel saggio *Il caso emblematico delle* Novelle *nella letteratura popolare italiana* in *Casentino in fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi, Atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993, a cura di Viviana Agostini-Ouafi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000*, p. 18, riassume la tesi di Faeti circa l'impossibilità di considerare la Perodi una folklorista né tantomeno una scrittrice liberamente creativa; ella è dunque mossa da un interesse romantico verso la fiaba. In questo stesso punto viene riportato il pensiero di Faeti in merito alle *Novelle*, che sono per lui «un sintomatico documento letterario di un'epoca in cui si assiste, forse per la prima volta, […] al costituirsi, in alternativa rispetto alla cultura ufficiale e ai suoi campioni, […] di una "letteratura" in qualche modo capace di accogliere i sedimenti della cultura popolare, certe sue urgenze e una parvenza del suo stile».

[143] FRANCO CARDINI, *Le forme del magico nelle* "Novelle della nonna" in *Casentino in fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi, Atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993*, a cura di Viviana Agostini-Ouafi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, p. 70.

[144] P. SCAPECCHI, *Una donna tra le fate*, cit.; ENRICO GHIDETTI, *La nonna, le novelle e il Casentino* in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, cit., pp. 11-15; MARIELLA COLIN, *Fiabe fantastiche e pedagogia liberale ne* Le novelle della nonna *di Emma Perodi* in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, a cura di Federica

non una folclorista, ma una scrittrice romantica, legata ai racconti e alle credenze locali di qualsiasi genere, con una sensibilità per il mondo contadino e i suoi segreti movimenti dell'animo, incorporati in quella serie innumerevole di storie che, dal Medioevo all'età contemporanea, sono vive nella mente di quelle poche narratrici ancora in vita. Le fiabe narrate da Regina Marcucci si riferiscono sempre a quanto si è verificato sul piano realistico della narrazione, e secondo l'interpretazione di Colin[145] i racconti possono essere ricondotti a tre generi principali e in base a questo criterio classificati: un primo gruppo comprende delle fiabe che sembrano rispettare le funzioni di Propp e gli espedienti narrativi tipici del genere, quali assenza di causa e di descrizioni, indeterminatezza di spazio e tempo, formule e ripetizioni: in genere però a personaggi meravigliosi vengono sostituiti personaggi religiosi, quindi realistici o leggendari; un secondo gruppo invece vede prevalere la dimensione storica rispetto a quella del meraviglioso. Infine, un terzo gruppo, il più consistente, racchiude racconti leggendari, in cui il reale si unisce al soprannaturale e i protagonisti sono specialmente religiosi, le cui storie di salvezza o dannazione si svolgono in luoghi tipicamente medievali, quali monasteri, santuari e mete di pellegrinaggio.

Per rimanere in linea con il lavoro condotto fino a questo punto, osserveremo più nel dettaglio tre racconti che rientrano, secondo la classificazione di Colin, tra le fiabe e ne osserveremo le peculiarità e le differenze rispetto alle fiabe tradizionali.

Nella *Campana di oro fino* si racconta la storia di Banfio, un giullare di corte che aveva scoperto da una leggenda l'esistenza di una campana d'oro che valeva quanto tutto il Casentino e, riferendosi alle indicazioni fornite dai versi «a Porciano, in Casentino, / tra una fonte ed uno

---

Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, pp. 61-67; EADEM, *Fiabe della nonna o novelle fantastiche? Emma Perodi tra tradizione e modernità* in *Casentino in fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi, Atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993,* a cura di Viviana Agostini-Ouafi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, pp. 81-93. V. AGOSTINI-OUAFI, *Il caso emblematico delle* "Novelle", cit., pp. 13-53; F. CARDINI, *Le forme del magico…*, cit., pp. 69-79.

[145] M. COLIN, *Fiabe della nonna…*, cit., pp. 84-87.

spino, / si trova una campana d'oro fino, / che vale quanto il Casentino», si mise a cercarla in lungo e in largo. Come ci si aspetta da qualsiasi fiaba, l'eroe parte alla ricerca del suo oggetto del desiderio e per trovarlo è costretto ad affrontare diversi pericoli; la differenza rispetto alla tradizione consiste nell'indole dell'eroe: è un giullare, avido di ricchezze, disposto a tutto pur di ottenerle, anche di sposare la strega Oliva, la sola che gli possa fornire gli strumenti per estrarre la campana dalla roccia in cui è rinchiusa. Un eroe anomalo, non virtuoso o spinto da buone intenzioni, ma un uomo avido e senza scrupoli che potrà o redimersi o subire una dannazione eterna. Si riportano di seguito le frasi finali della fiaba per concludere con un'altra riflessione:

> Allora s'accòrse che la campana si stringeva lentamente, come se tutto l'oro che la formava tendesse a riunirsi in un sol masso.
> - Sono morto! - gridò. - Oliva, Olivuccia, Olivina mia bella, salvami!
> A questo grido nessuno rispose, mentre la campana si stringeva sempre e le pareti interne di essa già gli toccavano la testa e i piedi. Per non rimanere schiacciato, Banfio dovette alzarsi; ma dopo poco si trovò chiuso come in un astuccio, e la paura di morire lo assalì.
> Non chiamava più Oliva, che non gli rispondeva, ma gridava, sperando di essere udito da qualche pastore, e insieme con la paura di morire gli venne quella di esser dannato per sempre. Allora si diede a invocare tutti i santi del paradiso.
> Intanto la campana lo schiacciava e si restringeva sempre.
> - Vergine santa, - gridò allora, - mi pento di aver bramato le ricchezze, mi pento di tutto, salvatemi!
> Dopo questa fervida invocazione, la campana incominciò ad allargarsi sensibilmente, e Banfio poté uscir all'aria libera. Appena fu fuori si gettò in ginocchio e pregò.[146]

Con queste battute finali vengono messi in campo il cristianesimo e la fede in Dio, l'unica che possa veramente soccorrere chi si trova in pericolo, solo se il cuore si mostra sinceramente pentito; ecco allora un'altra differenza rispetto alla fiaba tradizionale: gli aiutanti e i doni non sono più magici ma miracolosi e vengono da Dio per intercessione dei santi e della Vergine a cui sono rivolte le preghiere.

Nella fiaba *I nani di Castagnaio*, che peraltro sembra rifarsi ad una fiaba della tradizione popolare che già dal Seicento era stata trascritta e tramandata nei libri per la scuola, come

[146] EMMA PERODI, *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, saggio introduttivo di Antonio Faeti, Torino, Einaudi, 1993., p. 324.

ricorda Agostini-Ouafi[147], la novità balza agli occhi già nel titolo e riguarda la presenza dei nani: essi sono personaggi tipici della tradizione folclorica nordica, non italiana, a dimostrazione dell'interesse sensibile per tutta la tradizione popolare, vista con gli occhi del Romanticismo e sinceramente vicina alle variegate credenze del popolo. Il protagonista della vicenda è un gobbo, quindi una persona deformata che rientra nel *cliché* tradizionale, che lavora la terra, si dà da fare meglio che può e trasforma in oggetto magico la sua umile forca, che diventa lo strumento con cui riesce a superare l'ostacolo dei nani che occupano il Pian del Castagno. La Perodi riesce a riprodurre i meccanismi della narrazione orale, ripetendo più e più volte, a mo' di ritornello, la filastrocca del girotondo che i nani sono costretti a cantare e a ballare, che diventerà anche l'espediente in grado sia di migliorare l'aspetto deforme di Bernardo, così si chiamava il gobbo, sia di distruggere l'incantesimo che teneva imprigionati i nani nel Casentino, permettendo loro di ritornare nel mondo sotterraneo. Questa dunque è una fiaba a tutti gli effetti: l'eroe protagonista ha subito un danneggiamento a cui riesce a rimediare grazie alla forca magica e alla sua bravura nell'inventare filastrocche nuove; il suo antagonista, il balbuziente, cerca di rovinare la vita di Bernardo che però, grazie al favore fatto ai nani, riesce a sconfiggerlo. Ancora una volta però la fede cristiana, e quindi il miracolo divino, interviene a salvare l'eroe: non la bacchetta magica ma l'acqua benedetta trasforma in pietre preziose i sacchi dei nani, dimostrando ancora una volta che solo chi ha fede e ha buon cuore sarà aiutato:

> Ella andò a capo al letto, staccò da un chiodo una piletta di maiolica, c'inzuppò un ramo d'olivo benedetto, e ne asperse i sacchetti. Ma appena la rugiada del Signore cadde su di essi, i crini si cambiarono in vezzi di perle, le foglie secche in monete d'oro, e la sabbia in diamanti!
> L'incantesimo si era rotto, il miracolo era avvenuto e le ricchezze che i Nani avevano voluto nascondere ai cristiani, erano costrette a riprendere il loro vero aspetto.[148]

[147] V. AGOSTINI-OUAFI, *Il caso emblematico…*, cit., pp. 27-29.
[148] E. PERODI, *Op. cit.*, p. 391.

La fiaba intitolata *L'incantatrice* dipinge un quadro realistico di povertà di due giovani ragazzi, Agostino, detto Gosto, e Santina, che non hanno né denaro né beni d'altro tipo; vogliono sposarsi, ma per avere una minima sicurezza economica, Gosto decide di cercare fortuna: non ambisce a grandi ricchezze ma solo ad avere «un paio di manzi e un maiale»[149] e per ottenerli va a cercare la fantomatica incantatrice, che si diceva essere ricchissima di tesori. La vicenda si articola in un modo che, come aveva già osservato Cardini, ricorda l'episodio omerico della maga Circe che trasforma tutti gli uomini che vanno da lei a cercare fortuna in pesci o rospi, invece che in porci. Anche il povero Gosto subisce lo stesso trattamento, perché ammaliato dalla maligna bellezza della fata acconsente a sposarla, dimenticandosi della povera Santina, visto che «a questo mondo, quando si spera di diventar ricchi, si dimentica quello e altro»[150].

Vanno allora segnalate due situazioni originali, non affini alla tradizione del genere fiabesco: per prima cosa Santina possiede tre oggetti magici, ma meglio sarebbe dire miracolosi in quanto appartengono a tre santi; si tratta del «campanellino di san Romano, che ha un suono che si sente a qualunque distanza e avverte gli amici del pericolo che corre colui che lo possiede», del «coltello appartenente a san Donato, e tutto ciò che tocca sfugge agli incantesimi dei maghi e del Demonio», e infine del bastone «del glorioso san Francesco»[151] in grado di portare dovunque, anche trasformandosi se necessario. Campanello, coltello e bastone sono delle reliquie che si caricano di un potere miracoloso e che vengono date all'eroe da un'aiutante speciale, la donna da lui amata, perché lo proteggano. Un altro elemento insolito per la fiaba è lo spessore sentimentale dei personaggi: Santina è sinceramente innamorata del suo Gosto e fa di tutto per salvarlo dalle grinfie dell'incantatrice; lui d'altro canto che all'inizio «fece due

[149] Ivi, p. 396.
[150] Ivi, p. 398.
[151] Ivi, p. 396.

lacrimoni nel lasciarla»[152] non ci pensò due volte a decidere di sposare la fata, ma quando rivide la sua Santina si mostrò profondamente pentito e questo sentimento è racchiuso nel quadro finale: una volta ricongiuntisi «si abbracciarono piangendo e ridendo nel medesimo tempo. Le lacrime, esprimevano i rammarici passati; il riso, le speranze dell'avvenire»[153].

Le fiabe che Emma Perodi intesse nella cornice domestica della famiglia Marcucci sono un agglomerato di più generi, influenzati a vicenda e difficilmente sceverabili, che danno come risultato racconti in cui si sentono le credenze popolari e le leggende locali, si torna indietro al Medioevo feudale del diavolo, delle streghe, della devozione assoluta ai santi e a Dio, in un'ottica di sottomissione alle forze superiori che si trasmette anche al presente della cornice. I personaggi fantastici e quelli realistici imparano allo stesso modo ad avere fede in Dio, ad avere fiducia nel prossimo e nelle cose positive che il futuro può riservare; imparano a rimanere uniti in famiglia e a rimanere umilmente legati alla propria terra, sia per il lavoro che essa genera sia per le tradizioni di cui è da secoli custode. Nelle *Fiabe fantastiche* a volte prevale il racconto fiabesco, a volte quello leggendario o storico, ognuno però è legato al Cristianesimo e alla fede, l'unica vera "magia" in cui valga la pena credere ancora nella realtà ottocentesca.

In questa linea allora il lavoro della Perodi sarebbe un tentativo di attualizzare un genere millenario, la fiaba, calato in una realtà del miracoloso piuttosto che del magico, per consentire al popolo contadino di cui è espressione di continuare a crederci, allontanando il pericolo dell'influenza negativa che il racconto fantastico poteva generare, in un'epoca in cui si stava favorendo la lettura individuale: se raccontare queste credenze col filtro della magia poteva allontanare dalla realtà, l'ottica miracolosa della fede in Dio e nella Provvidenza di manzoniana memoria poteva essere il compromesso migliore per conservare i racconti tradizionali, evitando che una lettura individuale potesse far viaggiare troppo la fantasia.

---

[152] *Ibidem*
[153] Ivi, p. 403.

L'intento della Perodi era ricostruire uno scenario realistico della condizione contadina non solo della sua Toscana ma di tutta l'Italia. Creare un'opera siffatta, in cui una novellatrice immaginaria intrattiene i propri figli e nipoti davanti al calore del focolare con racconti fantasiosi e leggendari, rientra in un preciso progetto politico e pedagogico dell'Italia unita: a differenza di Capuana, le cui fiabe avevano l'unico scopo di intrattenere i giovani italiani durante la giornata, attraverso un genere per loro semplice e familiare, Perodi costruisce un'opera completa in cui le fiabe sono solo una parte, comprensibile in relazione al paesaggio del Casentino, in cui sono ambientate, e in relazione alla cornice; il tutto assume un forte valore simbolico, per cui alla fine il quadro della famiglia Marcucci, insieme al Casentino e alla pratica antichissima del novellare, diventa metafora della patria ideale e dei cittadini ideali, legati alle proprie radici contadine, umili e capaci di stare al proprio posto, senza ambire a seguire le mode cittadine o ad una istruzione superiore ai propri limiti.

Per comprendere meglio il senso complessivo delle *Novelle della nonna* è il caso di soffermarsi qualche istante sui due aspetti che concorrono a chiarirne il significato, il paesaggio e la cornice.

Il paesaggio

Emma Perodi, fiorentina di nascita e molto legata alle sue origini, ritrae un ambiente a cui sente di appartenere sia per quanto riguarda il cosiddetto *ethnos* toscano, con la condivisione di una storia, di una lingua, di una patria e dei costumi, sia per un'affinità "letteraria" con i luoghi che Dante ha reso immortali nella *Divina Commedia*. In una società appena nata che cercava di affermare le proprie radici culturali, il merito di Dante di aver contribuito a mettere le fondamenta per l'*ethnos* nazionale, porta Perodi a ritornare alle origini della cultura italiana, partendo proprio dalla Toscana. Come ricorda Agostini-Ouafi[154], non va dimenticato che il

[154] V. Agostini-Ouafi, *Il Casentino fantastico di Emma Perodi, metafora della patria ideale* in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione,

valore di Dante, poeta nazionale, risale proprio al Risorgimento, quando i patrioti Mazzini, Balbo e Gioberti diedero vita ad un vero e proprio culto in suo onore, facendone l'archetipo del patriota italiano; egli infatti aveva già concepito l'idea di un'Italia unita, in cui gli italiani si liberassero dell'ingerenza dello straniero, uniti e non facendosi la guerra tra loro: a questo scopo era necessario che l'Italia si desse una lingua comune, al di sopra dei regionalismi, e Dante scelse il volgare fiorentino, rendendolo "illustre" nella *Divina Commedia*.

La volontà della Perodi di raccontare la storia di una famiglia di contadini dell'Ottocento, che interagisce con le leggende e le fantasie che da secoli sono radicate nella storia e nella memoria del Casentino, ha il fine di far sentire il popolo, quello più basso e spesso denigrato, al centro della storia d'Italia: anche lui appartiene all'Italia, condivide con gli italiani illustri un bagaglio di miti e leggende che riguardano spesso luoghi, come il Casentino, protagonisti di importantissime vicende storiche, tra cui la battaglia di Campaldino a cui Dante prese parte contro i ghibellini di Arezzo; quello stesso popolo parla una lingua, il vernacolo toscano, che sempre Dante ha reso illustre nelle sue opere.

La terra della campagna toscana poi è un esempio meraviglioso di come tutta l'Italia dovrebbe essere, ma che purtroppo ancora non è:

> Ella parlava di altre regioni d'Italia, dov'era stata insieme col marito, come la Basilicata e la Calabria, ed era meravigliata che corresse tanto divario fra i contadini di quei luoghi incolti e poveri e la bella regione dove si trovavano adesso, popolata da gente cortese ed educata.
> - Prima di tutto, mia cara, - rispondeva il nuovo ispettore, - questi sono paesi che vantano un'antichissima civiltà; e poi il sistema della divisione delle terre fa sì che il contadino si affezioni al podere che coltiva. In Calabria, in Basilicata, in quei paesi che tu rammenti con raccapriccio, perché vi hai sofferto tanti disagi, le vaste distese di terreno appartengono ai signori che vivono lontani e che non si curano di farle fruttare. Basta loro di ritirare il fitto, e se i contadini non le coltivano, peggio per loro. Qui il proprietario non affitta i poderi; li dà a mezzadria al contadino, il quale ha interesse di farli fruttare senza esaurirli, e questa cura del lavoratore per la terra, che è sempre rimuneratrice, si traduce in belle raccolte e dà al paesaggio quest'aspetto gaio, gentile, ridente. Siamo sui greppi di alti monti; la neve copre per più mesi queste terre, i vénti impetuosi vi dominano, eppure l'uomo è riuscito a dare a questi terreni l'aspetto di un verde giardino non interrotto. Oh! se tutta l'Italia fosse così! - esclamò l'ispettore. - Quanta meno miseria e quanti meno malati di pellagra!

Firenze, 2006, p. 73.

> - Miseria vera da noi ce n'è poca; l'emigrazione è quasi nulla; sono soltanto gli scioperati che vanno in America, e la pellagra non si conosce, - rispose Maso che gongolava a sentir lodare il suo bel Casentino da persona competente.[155]

Queste battute vengono pronunciate da una coppia di borghesi in villeggiatura in campagna che chiedono ospitalità alla famiglia Marcucci e il discorso si focalizza sulla gestione delle terre a mezzadria in Toscana, che consente un maggiore attaccamento alla terra e quindi una più sensibile affezione ai luoghi e alla tutela del paesaggio. Come osserva ancora una volta Agostini-Ouafi,

> la bellezza di questo paesaggio risiede nell'armonia delle sue forme, ben distribuite e proporzionate, che offrono un'immagine gioiosa, dolce e serena della natura. Quest'amenità del paesaggio non proviene da una mitica eredità edenica, ma dal duro lavoro degli agricoltori. […] Ora, Emma Perodi collega tale *cliché* al *topos* dell'Italia, giardino dell'Impero nel Medioevo e giardino dell'Europa nel Rinascimento, facendo dell'immagine della Toscana il modello di riferimento dell'identità nazionale stessa. […] Questo paesaggio toscano idilliaco affascina Emma Perodi per la sua illustre e antica identità e per la pace sociale che attraverso i secoli ha saputo preservare tra proprietari fondiari e mezzadri.[156]

In questo senso allora il Casentino, terra che appartiene all'identità nazionale da secoli grazie a Dante, diventa il luogo prediletto per raccontare i miti, le credenze religiose o leggendarie, i racconti fantastici, che da generazioni innumerevoli fanno parte dell'immaginario contadino, e sono capaci di forgiarne l'identità e di acquisire, grazie alla Perodi, importanza a livello nazionale, non più solo tacitamente e segretamente locale.

La cornice

La cornice racconta la storia della famiglia Marcucci la cui guida morale è senza dubbio Regina, la nonna narratrice di fiabe. Questo personaggio, che ritrae una figura esistente nella società rurale non ancora del tutto minacciata dal progresso, sembra riproporre, come ha osservato Alberto Carli in un suo saggio[157], quello del racconto *In soffitta*; qui la protagonista

[155] E. PERODI, *op. cit*., pp. 392-393.
[156] V. AGOSTINI-OUAFI, *Il Casentino fantastico di Emma Perodi…*, cit., pp. 77-78.
[157] A. CARLI, *La nuova veglia di lettura, la fiaba «moderna» e l'Italia unita*, cit., p. 140.

è la «sora Maria», una donna molto povera, costretta a vivere in una soffitta, che racconta a voce delle novelle ad una bambina che va a trovarla, anticipando così l'immagine della donna anziana e saggia alla guida della famiglia che sarà il fulcro attorno cui ruota tutta la vicenda dei Marcucci.

Pierpaolo Galigani[158] ha proposto un'interpretazione originale delle *Novelle della nonna*, che val la pena di citare, se non altro per comprendere la cornice da un altro punto di vista. Secondo il critico, quella che viene generalmente considerata una semplice cornice di tipo boccacciano, a cui i racconti si legano, in un continuo dialogo e scambio di insegnamenti tra livelli narrativi diversi, non sarebbe altro che un vero e proprio romanzo, semplicemente arricchito e alleggerito nel suo moralismo dalle fiabe. Così Galigani sostiene che le vicende della famiglia casentinese «costituiscono l'ossatura di un vero e proprio romanzo, una parabola ideale di un certo mondo contadino accompagnata dal sincero e a volte ingenuo omaggio della scrittrice verso una realtà di sani e validi valori»[159]; le novelle dunque sembrano ricoprire uno spazio a sé, danno l'impressione che «siano 'altro' da essa [dalla cornice] e, anziché vivere di luce propria, servano semmai da ulteriore sottolineatura e completamento del codice morale e comportamentale a cui a più riprese l'autrice rimanda»[160]. Il critico inoltre, sostiene che ci sia una corrispondenza tra le *Novelle della nonna* e i *Malavoglia*[161], nel senso che, considerando il primo come romanzo, si ravvisa in entrambi la storia di una famiglia, con la differenza che nella Perodi il segreto del benessere morale sta nell'unità familiare, favorita dalla saggia mediazione di Regina nel risolvere i problemi o nel placare i malumori, e nella dedizione al lavoro, elemento questo che è centrale anche nei *Malavoglia*: qui però le logiche economiche prendono il

[158] PIERPAOLO GALIGANI, *Due forme narrative a confronto: "I Malavoglia" e le "Fiabe fantastiche. Novelle della nonna" di Emma Perodi* in «Forum Italicum», 36, 1, 2002, pp. 140-163.
[159] Ivi, p. 140.
[160] Ivi, p. 141.
[161] P. Galigani conia per *Le novelle della nonna* l'etichetta di "Malavoglia alla rovescia", in Ivi, p. 142.

sopravvento sugli affetti familiari che non riescono a resistere di fronte alle avversità, non riuscendo a trovare quei compromessi che, anche a costo di rinunciare al guadagno immediato, potessero mettere davanti a tutto l'unità della famiglia, cosa questa che costituisce invece il punto di forza dei Marcucci.

La dedizione totale per la propria terra, per la famiglia, spinge tutti i membri della casa, dall'anziana Regina, alla giovane Annina, a darsi da fare in qualunque modo per accrescere il denaro a disposizione: chi va a lavorare la terra, chi va a servizio, chi propone nuove opportunità di guadagno inserendosi nella logica del turismo dando ospitalità ad una coppia di borghesi in villeggiatura. Sono proprio quest'ultimi, e in particolare il signor Luigi, a svolgere un'importante funzione narratologica e ideologica all'interno del "romanzo"; Luigi Durini è un uomo di città «di carattere taciturno e dedito alla lettura e ai libri»[162] che si trova ad ascoltare le novelle di Regina e si appassiona così tanto a queste tradizioni folcloriche che pensa bene di trascrivere le storie per conservarle per le future generazioni. In questa modalità interviene quel lato folclorista della Perodi che presta attenzione, nella finzione narrativa, alle peculiarità del linguaggio vernacolare, carico di significati sconosciuti ai più e fonte per questo di curiosità, oltre naturalmente a quel florido bagaglio di credenze, leggende e tradizioni della sua Toscana; precisando che la Perodi non scrive le *Novelle della nonna* da vera folclorista, resta comunque vivo in lei l'interesse romantico, non per il genere fiabesco, ma per l'insieme di quel mondo popolare che attraverso quel genere si esprimeva;

> - Il professore stesso mi ha domandato il significato di certe parole che non capiva, ed ha voluto sapere da me come si usavano noi. Stamani, per esempio, ha sentito la nonna che parlava di ago torto e non sapeva quello che volesse dire. Io gli ho spiegato che era quell'ago a forma d'uncino che la sua signora adopra per far la tenda; ed egli se n'è mostrato meravigliato perché al suo paese si chiama uncinetto, e subito ha cavato di tasca il taccuino e ci ha scritto la parola e la spiegazione. Vedete dunque, nonna, che non potete aver soggezione di chi cerca di imparare da voi la lingua nostra. […]
> - Regina, io vi prego, non a nome dei ragazzi, perché essi sanno pregarvi da sé, ma a nome mio, di non interrompere questa bella consuetudine. Se dite la novella, mi fate un vero regalo, - aggiunse il professore.

[162] E. PERODI, *Op. cit.*, p. 462.

- Ma son fiabe da ragazzi, quelle che io racconto, - rispose la vecchia.
- Trattatemi come un ragazzo e raccontate.[163]

La cornice è importante perché ci propone un modello di famiglia ideale, quello che ci si aspettava potesse essere imitato da tutto il popolo italiano e che ne caratterizzasse l'indole: era importante che quei contadini, che da secoli vivevano in modo umile e povero, abituati ad accontentarsi di poco e a crearsi un loro speciale immaginario, carico di valori, speranze e insegnamenti, continuassero ad essere così. Fondamentale era non sconvolgere l'assetto della società, evitare il dilagare del socialismo e bloccare qualsiasi aspirazione al di là del consueto, in linea naturalmente con l'ideologia liberale; in merito si esprime chiaramente Mariella Colin:

> in opposizione ad ogni forma di mobilità sociale e geografica anarchica – condannata ed assimilata ai «ghiribizzi per la testa», viene ribadita la necessità di una stretta aderenza alle usanze proprie ad ogni classe; […] per proteggere le menti inesperte dei contadini toscani tanto dai libri per essi incomprensibili che da «i fattacci che stampano i giornali», la miglior soluzione sembra quella di mantenere fra le popolazioni rurali la tradizione delle novelle nella moderna versione educativa. […] Emma Perodi ed Edoardo Perino vogliono non solo riuscire un'operazione commerciale, ma anche riproporre il piacere di «sentir raccontare volentieri i fatti veri o immaginari che riguardano il Casentino» con un adattamento al contesto culturale ed ideologico di fine Ottocento che costituisce non solo un'operazione di riappropriazione di un patrimonio sentito come locale, ma anche un fattore di modernità, sia pure *sui generis*. E per continuare ad esistere ed essere letta, la "fiaba fantastica" non può sfuggire alla manipolazione ed alla riscrittura: è il prezzo da pagare per conservare un'identità sempre mutevole.[164]

IV.4.3 Conclusioni

Emma Perodi può essere considerata una delle scrittrici più in vista nella letteratura e nel giornalismo di fine Ottocento. La sua attività, rivolta agli adulti e ai ragazzi, si inserisce nel quadro pedagogico e ideologico che la neonata Italia aveva pensato bene di instillare nelle umili menti della classe popolare, prevalentemente contadina, abituata a sentirsi una categoria a sé e distante dall'ideologia, dalla cultura e dalla lingua della classe dirigente. L'Unità nazionale aveva acuito le differenze culturali tra i due ceti principali e c'era bisogno di credere in valori comuni, di condividere un'identità "italiana", raggiungibile anche senza dimenticare le proprie

[163] Ivi, pp. 463-464.
[164] M. COLIN, *Fiabe della nonna…*, cit., pp. 90-91.

radici e anzi partendo proprio da quelle per fondare una nuova cultura nazionale, che conciliasse due mentalità solo apparentemente tanto diverse. Le *Novelle della nonna* della Perodi contribuiscono a questo obiettivo, sfruttando la fiaba non in quanto genere popolare, o meglio non solo per tale ragione, ma in quanto genere che racchiude in sé l'essenza italica popolare: raccontando la storia di una famiglia contadina del Casentino, e incastonandovi le novelle e le fiabe, la scrittrice non si limita ad imitare la forma che questi generi letterari possiedono ma li sfrutta per ricreare l'atmosfera della veglia popolare davanti al focolare, per mostrare una realtà sociale sconosciuta o misconosciuta ai più; riesce così sia a dimostrare a tutti i popolani d'Italia, dal Piemonte alla Sicilia, di condividere la medesima cultura tradizionale, fatta di leggende, folclore e calore domestico, sia a sensibilizzare le classi borghesi sulla realtà italica, pronta pian piano a scomparire ma meritevole di essere custodita nella memoria collettiva. L'inserto delle fiabe è dunque l'espediente con cui la Perodi cerca di accomunare le masse contadine, che non sentivano di appartenere ad una medesima patria, alla cultura "alta"; ripercorrendo le tradizioni folcloriche di una terra, il Casentino, teatro di eventi storici fondamentali e testimone delle vicissitudini di Dante, generatrice di una lingua vernacolare destinata a diventare la lingua nazionale grazie alle "tre corone" prima e a Manzoni dopo, la Perodi vuole tessere un filo rosso in grado di accomunare le due culture, quella alta e quella bassa:

> Ma quell'Amabile[165], sentite, mamma, è vero che fu cattiva, ma ebbe una punizione che più tremenda, credo, non avrebbe saputo inventarla neppur Dante, che ha scritto l'*Inferno*! - E che ne sai tu di Dante? - le domandò Cecco. - Poco o nulla. Quand'ero piccola andavo per la vendemmia da certi cugini del babbo a Rassina, e là c'era una vecchia che sapeva a mente il canto del conte Ugolino, quello dei Serpenti, e non so più quali altri. Non sapeva neppur leggere, ma li diceva così bene da farci piangere. Ella ci raccontava che al tempo dei tempi questo Dante era stato in Casentino, a Poppi, a Romena e altrove, sempre ne' palazzi de' Guidi, e qui aveva scritto anche qualcuno di quei canti. Dice che i fiorentini lo avevan messo al bando e lui, sdegnato, se n'era venuto in questi poggi a sfogare il suo risentimento.[166]

[165] Protagonista della novella appena conclusa, *La fidanzata dello scheletro*.
[166] E. PERODI, *Op. cit.*, p. 204.

Volendo creare un legame tra le due culture, la Perodi va controcorrente rispetto alla linea seguita a quel tempo: «al disprezzo per il volgo e alla negazione del suo sapere, ella preferisce la strumentalizzazione di questo stesso sapere per incivilire il popolo. […] Sceglie di narrare alle plebi, e ai borghesi che ad esse cominciano ad interessarsi, novelle verosimilmente popolari ma ideologicamente rimotivate»[167].

Le novelle infatti vengono riscritte mescolando leggende, credenze, tradizioni, racconti, per creare un prodotto finale all'apparenza popolare per la forma e lo stile semplice ma sottilmente intriso di moralismo deamicisiano, pieno di buoni sentimenti, di buon cuore, di positività nel reagire ai problemi della vita; ciò accomuna *Le novelle della nonna* a romanzi come *Cuore*, con la differenza che protagonista è una famiglia contadina, e non borghese, che attraverso le proprie usanze e la propria cultura orale diventa il modello di famiglia ideale, capace di rispettare le regole sociali. Grande valore hanno la dedizione per il lavoro, con una inclinazione al sacrificio, l'affetto tra i membri della famiglia, che si cerca di salvaguardare e proteggere dalle fredde logiche economiche, la generosità verso il prossimo e l'umiltà, la capacità di stare al proprio posto, sia in famiglia che in società, senza aspirare a voler essere superiori. Esemplare è un passo che si riporta di seguito:

> Erano goffi a vederli ballare quelle danze esotiche, e tale apparivano a Cecco, il quale fatto un cenno ai suonatori, attaccò un trescone. Allora, smessa la scimmiottatura cittadina, quei bravi contadini presero a ballare con garbo e con grazia quel ballo paesano. La Vezzosa poi era così aggraziata nei movimenti, che Cecco, posato l'organino, fece un salto e, toltala al suo ballerino, ballò anche lui il trescone.
> Quando ebbero terminato, tutti gli dettero la baia, dicendo:
> - Guarda, guarda quello che non sapeva ballare!
> - Non so ballare infatti né polche né valzer perché quei balli vanno lasciati a chi ha imparato dai maestri e alla gente meno zotica di noi; ma il trescone lo facciamo fino da piccini, come giuochiamo alla ruzzola e a palla. Che volete, io son fatto così, e mi pare che ognuno debba fare il proprio mestiere, e che i contadini, anche nei balli, debbano far da contadini. Forse sbaglierò, ma anche negli abiti bisogna mantenere le antiche usanze, e le donne nostre mi paion più belle vestite di bordatino, con un bel grembiale davanti e lo sciallino incrociato sul petto, che con tanti fronzoli da cittadine, che non sanno portare.[168]

[167] V. AGOSTINI-OUAFI, *Il caso emblematico…*, cit. p. 20.
[168] E. PERODI, *Op. cit.*, p. 109.

Riferendosi ai balli e all'abbigliamento, Cecco riporta un pensiero più generale che si estende al modo in cui i contadini devono comportarsi, rimanendo contadini e non ambendo a seguire mode cittadine borghesi, che generano un effetto stridente e di cattivo gusto, o peggio a voler leggere libri che non sono adatti alla mente dei popolani, pena il diventare pazzi, come si legge in un altro passo,

> la povera Rosa s'era tanto empita la testa di quei canti, della descrizione delle pene dei dannati, che si figurava di esser lei nell'inferno circondata di serpenti. Era uno strazio a vederla. Credimi, Vezzosa, certi libri non son fatti per gli ignoranti come noi. Se ci si comincia a riflettere, s'ammattisce, perché il nostro cervello non è avvezzo a certo cibo.[169]

L'unico libro che la famiglia Marcucci e tutte quelle che ne avrebbero seguito l'esempio potevano leggere erano *Le mie prigioni* di Silvio Pellico; una lettura patriottica, in grado di sostituire le fiabe e le novelle nella trasmissione degli insegnamenti delle virtù umane e civili.

> - Ora la novella è finita, - disse la Regina, - e presto non potrò più raccontarvene. - Perché, nonna? - domandarono i bimbi. - Perché tutte quelle che sapevo le ho già dette, meno una, la più bella, che vi narrerò domenica prossima. Io non sarei capace di cavarmele dal cervello. Tutte quelle che ora ho raccontate, mi erano state dette più di una volta, e perciò le sapevo quasi a mente; ma ora non ne so più e non saprei inventarne altre. Dunque, per l'inverno prossimo, per le lunghe veglie settimanali, dovremo ricorrere a qualche altro passatempo.
> - Purché sia divertente! - esclamarono i bimbi.
> - Il solo divertimento non basta, - replicò la Regina. - Fin d'ora dovete assuefarvi a cercare nelle cose più il lato utile che quello divertente; dovete pensare che la missione dell'uomo è molto seria, e bisogna prepararvisi fino da piccoli con la riflessione. Chi cerca nella vita solo il divertimento, va avanti poco bene, ve lo assicuro io. Maso confermò le osservazioni della vecchia, e disse ai figli e ai nipoti che, durante le veglie dell'inverno, avrebbero ascoltato la lettura di buoni libri, fatta da Cecco alla famiglia riunita.
> - Tu ci leggerai *Le mie prigioni* di Silvio Pellico, - disse Vezzosa, la quale ricordava con tenerezza l'episodio che si riferiva a quel libro e che era il primo forse della catena dolcissima del loro affetto.
> - Leggerò tutto quello che mi chiederete, - rispose Cecco, - ma credo che sarà difficile che in essi troviate maggior diletto e maggior utile che nelle novelle della nonna. Ella, in mezzo a narrazioni fantastiche, vi ha insegnato tante cose; ogni novella racchiudeva esempi di fortezza di carattere, di virtù e di rassegnazione nelle sventure, e con tatto squisito ella sceglieva quelle più adattate al presente stato dell'animo nostro... Mamma, - aggiunse volgendosi verso di lei, - voi non sapete quanto bene ci avete fatto nei momenti di scoraggiamento e di dolore.
> La vecchia non rispondeva, e grossi lacrimoni le scendevano lungo le guance e le bagnavano il viso.[170]

[169] Ivi, p. 204.
[170] Ivi, p. 590-591.

IV.5. Guido Gozzano e le fiabe

IV.5.1 Premessa

Il discorso che si è tenuto finora, per concludersi, merita di protrarsi nel primo decennio del Novecento, nella produzione letteraria di Guido Gozzano. Egli è generalmente inserito nel filone dei Crepuscolari, quei poeti che, venendo dopo d'Annunzio e Pascoli, devono «accontentarsi delle briciole»[171], come disse Giuseppe Antonio Borgese quando coniò per la prima volta l'aggettivo "crepuscolare" nel saggio *Poesia crepuscolare*, uscito nel 1910 sul quotidiano *La Stampa*.

Come è noto, questi poeti si trovano a vivere in un periodo storico e culturale particolarmente fragile e sensibile al cambiamento sociale: l'Ottocento era stato un secolo animato da forti ideali patriottici e identitari che avevano generato una letteratura fondata sul medesimo approccio nei confronti della realtà: una visione del mondo certa, rigidamente inquadrata e immutabile, animata da valori rassicuranti di onestà, coraggio, generosità, senso di pietà e rispetto per il prossimo; ad esse si contrapponevano valori negativi di ribellione, ambizione snaturata, violenza, che trovavano forma nello scontro tra bene e male, tra buoni e cattivi, tra esempi positivi e negativi da imitare o da respingere. Naturalmente non è possibile estendere questa mentalità, caratterizzante nei *Promessi sposi*, nei *Malavoglia*, nelle fiabe popolari e in quelle d'autore, a tutto il secolo, perché è chiaro come questo sia solo l'approccio dominante, che ha sempre le sue eccezioni. Sono proprio queste infatti a trovarsi concentrate sul finire dell'Ottocento e a farsi sentire nel panorama letterario del primo decennio del Novecento tra i Crepuscolari, in cui si colloca appunto Guido Gozzano. Il problema di questi

[171] Cit. in CESARE SEGRE, CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, 1992-93, vol. 4, p. 389.

poeti era soprattutto di natura storica dal momento che, usando ancora le parole di Borgese, cosa ci si poteva aspettare «dopo le *Odi barbare* di Carducci, dopo l'*Otre*, dopo la *Morte del cervo* [due liriche della raccolta dannunziana *Alcyone*], dopo quella dozzina di liriche dannunziane, nelle quali la nostra lingua mostrò veramente tutto il suo potere?»[172]. Borgese dunque si rendeva conto del livello raggiunto da poeti come d'Annunzio e Pascoli nei quali, anche se in modi diversi, la realtà veniva vista come sicura e forte dei valori etici e civili, raccontabile con una lingua altrettanto rigida e capace di inquadrare perfettamente la realtà; ciò infatti sarà messo in crisi proprio con l'ingresso nel XX secolo, quando i repentini cambiamenti economici, sociali e culturali stravolgono le certezze riguardanti la concezione e il valore dell'uomo nella società, prospettando un mondo in cui le logiche del mercato dominano la realtà umana, le scelte individuali e personali. Gozzano, come i Crepuscolari in genere, sono riusciti, come disse Montale, a far cozzare "aulico e prosaico", a rinnovare il linguaggio poetico innalzato da d'Annunzio rendendolo mite e dimesso, malinconico e sognante; viene data importanza alla quotidianità, anche a quella più materiale e poeticamente poco interessante, che acquisisce valore nuovo, non perché sveli delle verità inusitate ma perché diventa il mezzo con cui manifestare uno stato d'animo di irrequietezza, malinconia, assenza di speranza e di fiducia nel futuro, che non trova più slancio in valori alti e nobili ma che si limita a trovare il suo "rifugio" in questi ambienti inattivi, inutili e privi di spirito. Gozzano sembra vivere in un perenne stato di torpore, di incapacità d'azione e di trasporto emozionale; l'unico stato d'animo che sembra appartenergli è la malinconia, che ricorre anche come intercalare in *La signorina Felicita ovvero la felicità*. Il poeta sente certamente il peso della vita ma al tempo stesso ne è attratto e vorrebbe goderne; purtroppo però gli manca la forza d'animo, specialmente perché ritiene che cercare la felicità sia uno sforzo inutile se poi la morte, che è sempre lì ad incombere,

[172] *Ibidem*

può spazzare via tutto in un istante. L'attaccamento alla vita e la stanchezza di amare si racchiudono in alcuni versi della poesia *Invernale*: Gozzano si trova su un lago ghiacciato e quando sente spezzarsi il ghiaccio sotto i piedi, alle grida «Resta, se tu m'ami!»[173] della donna che era con lui sente di non dover dare ascolto. «Le dita liberai da quelle dita, / e guadagnai la ripa, ansante, vinto…»[174], così il poeta, per quella «voluttà di vivere infinita!»[175], abbandona da vile qual è la donna, dimostrando di non essere forte abbastanza a pensare per due, ma di riuscire a malapena a trovare la forza per sé.

Gozzano allora, più di ogni altra cosa, sente in sé la stanchezza di dover combattere le difficoltà, gli ostacoli, della vita, ma anche di dover vivere sensazioni piacevoli come l'amore che dovendo essere coltivato richiede fatica.

A questo senso di apatia, Gozzano risponde con la fuga: si rifugia nelle piccole cose della quotidianità, nell'illusione e nei ricordi del passato, lieto solo perché legato alla sua giovinezza, nel viaggio in terre esotiche[176] e naturalmente nel mondo da sogno della fiaba. A quest'ultimo aspetto allora ci riallacciamo per osservare Gozzano sotto un'altra luce, quella di scrittore per l'infanzia, età a cui si sentiva sempre dolcemente legato.

Le fiabe, uscite tra il 1909 e il 1914 nel «Corriere dei piccoli», e solo successivamente raccolte in volume, si rivelano illuminanti per comprendere a pieno il pensiero di Gozzano, il suo tormento, la sua poetica. Questo stretto legame con le poesie dei *Colloqui* ci porta inevitabilmente a parlare delle fiabe come continuazione o spiegazione di alcuni nuclei fondanti

---

[173] *Invernale*, v. 9, in GUIDO GOZZANO, *Opere*, a cura. di Carlo Calcaterra, Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1953, p. 87. Tutte le poesie sono tratte da questa edizione.
[174] *Invernale*, vv. 29-30 in Ivi, p. 88.
[175] *Invernale*, v. 28, in *Ibidem*.
[176] Guido Gozzano era stato in India nella primavera del 1912. Da questa esperienza di viaggio in una terra esotica nacquero dei racconti che univano il piacere delle descrizioni dei costumi e dei paesaggi a riflessioni sociali e filosofiche, confluiti poi nel libro *Verso la cuna del mondo*, pubblicato postumo nel 1917.

del suo pensiero poetico. Partiamo allora dalla poesia che a detta di Elisabetta Tonello[177] è il manifesto della poetica gozzaniana, *La via del rifugio*:

Trenta quaranta,
tutto il Mondo canta
canta lo gallo
risponde la gallina…

Socchiusi gli occhi, sto
supino nel trifoglio,
e vedo un quatrifoglio
che non raccoglierò.
[…]

Socchiudo gli occhi, estranio
ai casi della vita.
Sento fra le mie dita
la forma del mio cranio…

Ma dunque esisto! O strano!
vive tra il Tutto e il Niente
questa cosa vivente
detta guidogozzano!

Resupino sull'erba
(ho detto che non voglio
raccorti, o quatrifoglio)
Non penso a che mi serba

la Vita. Oh la carezza
dell'erba! Non agogno
che la virtù del sogno:
l'inconsapevolezza!
[…]

Sognare. Oh quella dolce
Madama Colombina
protesa alla finestra
con tre colombe in testa![178]
[…]

Innanzitutto, la poesia si apre con una filastrocca, le cui strofe sono disseminate in tutto il componimento e sono tenute distinte dal resto della poesia dal diverso segno grafico; nella seconda metà del componimento i personaggi della filastrocca (Madama Colombina, tre fanti, tre cavalli bianchi) diventano argomento della poesia vera e propria, perché prendono forma

[177] ELISABETTA TONELLO, *Guido Gozzano: dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia* in «Giornale storico della letteratura italiana», 2012, CXXIX, 625, pp. 110-128.
[178] *La via del rifugio* in G. GOZZANO, *Opere*, cit., pp. 5-7; della poesia sono state riportate solo le strofe più significative.

nel sogno fatto da «questa cosa vivente detta guidogozzano». L'immagine che Gozzano ricostruisce nella poesia è quella di lui che, disteso supino sul prato, sente recitare una filastrocca dalle nipoti e orienta i propri pensieri prima verso l'esterno e poi verso l'interno: prima vede un quadrifoglio, portafortuna che però non vuole cogliere, segno questo di un'assenza di speranza nel futuro e di quello che la vita gli può offrire, mista anche a paura; poi, chiusi gli occhi, comincia a prendere dimestichezza col suo corpo, di cui percepisce l'esistenza fisica, tanto che la considera quasi come un oggetto fuori da sé, una «cosa vivente», ma non viva, che gli altri chiamano «guidogozzano». Infine, l'ultima immagine, limitatamente alle strofe riportate, è quella del sogno, in cui prendono vita i personaggi sentiti recitare nella filastrocca, a cui il poeta si abbandona con la placidità e la serenità che non ha invece da sveglio, perché immerso nella realtà.

Ecco allora che da questa poesia emergono due temi fondamentali che saranno al centro, anzi alla base stessa, della composizione fiabesca, ovvero la paura, il rifiuto, per la vita reale e per le sue illusioni, e quindi il ripiegamento nel sogno, l'unico momento di pace e di dolcezza.

IV.5.2 Le fiabe: *I tre talismani* e *La principessa si sposa*

Guido Gozzano approda alla letteratura per l'infanzia contemporaneamente alla stesura dei *Colloqui*, ovvero tra il 1909 e il 1914. Nato in provincia di Torino nel dicembre del 1883 da genitori di famiglia borghese, il giovane Guido intraprese inizialmente gli studi di giurisprudenza per poi dedicarsi alle lettere; ottenne l'incarico di scrittore per l'infanzia nel «Corriere dei piccoli» e nel giornale cattolico «Adolescenza»[179], e si dedicò alla scrittura di poesie più autobiografiche e intimiste confluite nei *Colloqui*.

[179] Per questa rivista, Gozzano scrisse fiabe molto meno poetiche e sognatrici di quelle composte per il «Corriere dei piccoli», ma più moraliste ed educative, assecondando un gusto ancora ottocentesco e soprattutto cristiano, essendo «Adolescenza» una rivista cattolica.

Per i bambini scrisse in tutto 25 racconti, tra fiabe e novelline, suddivisi nelle raccolte *I tre talismani*, pubblicata nel 1914 e curata dall'autore, e *La principessa si sposa*, pubblicata postuma nel 1917 da Treves[180].

Come si ha avuto modo di constatare dalle riflessioni suscitate dalla poesia *La via del rifugio*, Gozzano si trova a dover fare i conti con un'inquietudine suscitata sicuramente dal contesto storico e culturale ma soprattutto dalla malattia che si portava dietro dall'infanzia e che lo teneva sempre in una sorta di limbo, in bilico perenne tra la vita e la morte. Sicuramente avere una malattia di questo genere non lo aiutava a vivere pienamente ogni esperienza che la vita gli proponeva, ma è pur vero che Gozzano aveva un'indole remissiva e timorosa, incapace di grandi slanci emotivi, che lo inserivano a pieno in quell'inclinazione all'inettitudine che condivideva con molti altri poeti e scrittori del periodo. Gozzano diventa il protagonista delle sue opere, è la sua inettitudine che trova posto nelle poesie ed è il suo desiderio di evasione che trova posto nelle fiabe. Come osserva Vito Mar Nicolosi,

> Guido Gozzano si vedeva sfiorire un poco al giorno dalla malattia letale, l'etisia, che portava con sé dalla nascita e che, nascosta da farsi dimenticare talvolta, era sempre presente in lui quando gli passava pel cuore una leggera illusione di vita. […] Non aveva fiducia perciò in sé stesso, né nel mondo; non aveva una fede che lo potesse sorreggere: c'era sempre nel suo animo una stanchezza che era stanchezza di speranza e stanchezza d'attesa; […] c'era in lui un'inquietudine vaga che lo portava da un'occupazione all'altra, da un paese all'altro, senza mai voler conoscere esattamente quel che gli stava attorno per timore di sperdersi, e non accettava nemmeno passivamente, con la contemplazione, quel che senza uno sforzo d'intelletto veniva ad affiorargli nell'anima, per timore di una più grande amarezza o di una maggiore delusione.[181]

Incapace di vivere in modo attivo, in continuo bilico tra la passività nel subire la forza del tempo e la forza del mondo e la paura di rimanerne travolto, senza riuscire a porvi rimedio, finisce per chiudersi nel mondo della fiaba, che è proprio quello a lui più congeniale.

---

[180] Le novelle e le fiabe che non rientrano in queste due raccolte sono state inserite, a partire dagli anni Quaranta, nelle seguenti opere: GUIDO GOZZANO, *Opere*, a c. di C. Calcaterra e A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1948; GUIDO GOZZANO, *La moneta seminata e altri scritti*, a c. di F. Antonicelli, Milano, Scheiwiller, 1968.
Per le citazioni delle fiabe si fa qui riferimento invece a GUIDO GOZZANO, *Fiabe e novelline*, a cura di Gioia Sebastiani, Palermo, Sellerio editore, 2003.
[181] VITO MAR NICOLOSI, *Guido Gozzano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, pp.11-12.

Il mondo fiabesco, fatto di incanto, di sogno, di superamento degli ostacoli e di serenità d'animo, diventa per Gozzano l'ambiente ideale in cui trovare sollievo dal peso che la vita reale gli dà: la fiaba permette di costruire un mondo scelto, permette di creare tutte le condizioni ideali di vita che alleggeriscano i problemi personali, che allontanino la malinconia e che permettano quindi di fuggire la vita, trovando nel sogno la vera "via del rifugio". Anche le poesie danno come soluzione al disagio iniziale quella del sogno, del rifugio in una realtà altra; ma se le poesie si concentrano proprio sul dissidio tra vita attiva ed esistenza inerte, fatta di inquietudine per l'incapacità di conciliare le due opposte spinte, la fiaba è già di per sé un mondo perfetto e conciliante, in cui sentirsi al sicuro. Nelle fiabe infatti,

> è sufficiente attribuire ad un personaggio certe doti e ad un altro certe altre per avere la sicurezza che entrambi, con armi diverse, sono in grado di affrontare la vita e di uscirne vincitori […]. Il risultato sarà quello di ottenere la vittoria, scegliendo da tutto il ventaglio di possibilità che si offre ad un individuo, senza soffrire dell'esclusione dai vantaggi che avrebbe comportato una diversa occasione o una diversa decisione, perché c'è sempre la possibilità di raccontare un'altra storia che la contempli[182].

Osservando ora le fiabe da un punto di vista esterno, riguardante la struttura, possiamo riscontrare una tendenza di Gozzano a riprendere l'articolazione della fiaba tradizionale popolare studiata da Propp, in cui vengono mantenuti, oltre alle principali funzioni, sia l'incipit "C'era una volta…" sia la triplicazione delle azioni dei personaggi, assecondando così le aspettative del genere. Questa struttura però non è condivisa da tutte le fiabe, essendocene alcune di molto originali tra cui spicca, per il valore artistico, *Nevina e Fiordaprile*, in cui, per esempio, manca il lieto fine. Anche i temi narrati non appartengono all'inventiva dell'autore ma sono il frutto di una fusione tra le diverse fiabe della tradizione letteraria, che vede innanzitutto Perrault come ispiratore, insieme a Capuana, Straparola, Madame d'Aulnoy, i fratelli Grimm e non va trascurato l'apporto dato da Ariosto, di cui Gozzano riprende spesso

[182] E. TONELLO, *Op. cit.*, p.115.

alcune descrizioni per i suoi mostruosi personaggi[183] che rientrano nell'immaginario medievale in cui le fiabe sono ambientate. Particolarmente interessante a questo punto è la modalità con cui l'autore costruisce l'incipit, per nulla scontato e banale, ma reso originale attraverso la formulazione di una filastrocca *nonsense*. Solo le fiabe della raccolta *I tre talismani* cominciano con una quartina giocosa e bambinesca con cui l'autore introduce i propri lettori nella storia che sta per raccontare; se ne riportano di seguito due esempi, il primo tratto da *La danza degli gnomi*:

Quando l'alba si levava,
si levava in sulla sera,
quando il passero parlava
c'era, allora, c'era… c'era…[184]

e il secondo da *Nevina e Fiordaprile*:

quando il sughero pesava
e la pietra era leggera
come il ricciolo dell'ava
c'era, allora, c'era… c'era…[185].

Le fiabe della raccolta *La principessa si sposa* invece o iniziano direttamente con il classico incipit, senza l'ausilio della filastrocca, oppure non lo riportano, com'è nella fiaba di *Piumadoro e Piombofino*. Come ha notato Gioia Sebastiani[186], Gozzano è rimasto affascinato dalla pregnanza dell'incipit "C'era una volta" perché da un lato scorge in esso quel desiderio di ascoltare una storia e di credervi, tipico dei bambini, dall'altro suscita in lui quel senso di

[183] Ivi, p. 120, nota 33; E. Tonello riporta un passo tratto dalla fiaba *Il reuccio gamberino*, in cui la scena della morte del gigante contro cui si deve battere l'eroe richiama alla memoria un passo dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto. Nella fiaba di Gozzano, nella scena in cui viene tolto al gigante il capello che gli dava la forza, si riportano queste parole: "la testa impallidì, gli occhi dettero un guizzo spaventoso e il gigante che brancolava all'intorno, cadde con tonfo sordo. Era morto" (G. GOZZANO, *Fiabe e novelline*, cit., p. 107); ciò rievoca i versi ariosteschi "si fece il viso allor pallido e brutto, / travolse gli occhi, e dimostrò all'occaso, / per manifesti segni essere condutto; / e il busto che seguia troncato al collo, / di sella cadde e diè l'ultimo crollo" (L. Ariosto, *Orlando furioso*, XV, 87, 4-8).
[184] G. GOZZANO, *Fiabe e novelline*, cit., p. 24.
[185] Ivi, p. 31.
[186] GIOIA SEBASTIANI, *Gozzano e le fiabe* in G. GOZZANO, *Fiabe e novelline*, a cura di Gioia Sebastiani, Palermo, Sellerio editore, 2003, p. 212.

astrattezza temporale che lo porta fuori della storia e del tempo, in quell'eternità pacifica e rasserenante in cui porre fine all'inquietudine e alla malinconia.

Entrando poi nel merito della ricerca linguistica, ci si accorge già da una prima lettura che ci troviamo di fronte a delle fiabe d'autore che di popolare hanno ben poco, opponendosi perciò allo stile con cui Collodi e Capuana avevano plasmato le loro storie; Pino Boero sottolineava l'attrito che si veniva a creare anche nelle fiabe tra l'«aulico» e il «prosaico», di cui aveva parlato Montale riguardo alle poesie, vedendolo peraltro come una possibile soluzione ironica per creare «dei cortocircuiti tra il livello stilistico, aulicamente gestito e volto a dare dignità letteraria alle fiabe, e il livello contenutistico, ripreso da una tradizione saldamente radicata nell'immaginazione collettiva»[187]. Le fiabe di Gozzano vengono impreziosite da forme lessicali auliche, che riprendono versi dei sommi poeti italiani, Dante e Petrarca, da espressioni e momenti descrittivi poeticamente elevati e da una sintassi spesso articolata; tutto ciò rende le fiabe di Gozzano dei quadretti di prosa lirica.

Per comprendere meglio lo stile e la sensibilità che Gozzano riversa nelle sue fiabe, ne osserviamo più da vicino tre, quelle più originali o significative: *La danza degli gnomi*, *Nevina e Fiordaprile*, *Piumadoro e Piombofino*.

La danza degli gnomi

Questa fiaba, contenuta ne *I tre talismani*, riprende la famosa fiaba di Perrault, *Le fées*, e se riguardo alla trama non ci sono grosse differenze, riguardo all'articolazione interna invece le divergenze rispetto all'originale sono significative. Per prima cosa le descrizioni degli ambienti e dei personaggi sono molto più dettagliate e raffinate rispetto a quanto siamo abituati a leggere in Perrault o nelle traduzioni dei *Contes* compiute da Collodi: «la famiglia abitava in

[187] PINO BOERO, CARMINE DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Bari, Laterza, 1996, p. 109.

un castello principesco, a tre miglia dal villaggio, e la strada attraversava un crocevia, tra i faggi millenari di un bosco»[188]; gli gnomi che vivevano nel bosco e che nelle notti di plenilunio danzavano vorticosamente «erano gobbi e sciancati come vecchietti, piccoli come fanciulli, avevano barbe lunghe e rossigne, giubbini buffi, rossi e verdi, e cappucci fantastici»[189]; inoltre quel crocevia era «inargentato dalla luna»[190], secondo un'immagine metaforica gustosamente poetica che impreziosisce, insieme agli altri espedienti, una storia già nota, rendendola così originale e nuova. La novità di questa fiaba sta anche, come spiega Marco Vianello[191], nella scelta di gnomi come personaggi magici, al posto della fata perraultiana, che tra l'altro ricoprono la loro funzione di aiutanti della bella e dolce Serena in forma corale, alternandosi nei dialoghi per rendere più movimentate le scene. Oltre a ciò la novità sta nella conclusione: se Perrault salvava la matrigna, Gozzano la puniva al pari della figlia; se Perrault faceva morire la sorellastra cattiva, Gozzano proponeva un finale "aperto" che dava spazio all'immaginazione del lettore, secondo un gusto tipicamente novecentesco: «della matrigna e della figlia perversa, fuggite attraverso i boschi, non si ebbe più alcuna novella»[192].

Leggendo questa fiaba però, sembra che Gozzano non si sia ispirato solo a *Le fate* di Perrault, ma anche alla fiaba contenuta nelle *Novelle della nonna* di Emma Perodi, *I nani di Castagnaio*. Come abbiamo già detto nel paragrafo precedente, il racconto della Perodi si rifaceva ad una fiaba molto conosciuta nella tradizione popolare italiana, simile per certi versi anche a quella francese, che ai nani sostituiva i più nostrani gobbi; è curioso però che alla fiaba originale di Perrault, che aveva per protagonista una fata, Gozzano abbia sostituito personaggi nordici, come gli gnomi, assecondando una novità precedentemente introdotta da Emma Perodi,

---

[188] G. GOZZANO, *Fiabe e novelline*, cit., p. 24.
[189] Ivi, p. 25.
[190] Ivi, p. 27.
[191] MARCO VIANELLO, *Le fate e gli gnomi: Perrault e Gozzano* in «Studi novecenteschi», XXIX, 63-64, 2002, pp. 127-138.
[192] G. Gozzano, *Fiabe e novelline*, cit., p. 30.

facendoci così insinuare che l'opera della scrittrice, così famosa all'epoca, fosse conosciuta anche dal poeta che ne avrebbe perciò preso spunto[193].

Nevina e Fiordaprile

Questa fiaba è, secondo Lina Angioletti[194], la più rappresentativa della poetica di Gozzano; se tendenzialmente la malinconia protagonista delle poesie è assente nella fiaba, perché tutto è perfetto in quanto scelto, i buoni sentimenti vincono sempre su quelli malvagi, la giustizia regna sovrana e chi sbaglia viene punito in base ad un sistema rigido di rispetto delle regole, in questo caso la si trova che serpeggia silenziosamente fino alla fine del racconto.

Già dalle battute iniziali, nella descrizione di Nevina, si percepiscono la ricercatezza linguistica e lo slancio lirico, che era impensabile nelle fiabe popolari di Collodi e Capuana:

> Nevina era pallida e diafana, bella come le dee che non sono più: le sue chiome erano appena bionde, d'un biondo imitato dalla Stella Polare, il suo volto, le sue mani avevano il candore della neve non ancora caduta, l'occhio era cerulo come l'azzurro dei ghiacciai.
> Nevina era triste.
> Nelle ore di tregua, quando la notte era serena e stellata e il padre Gennaio sospendeva l'opera per dormire nell'immensa barba fluente, Nevina s'appoggiava ai balaustri di ghiaccio, chiudeva il mento tra le mani e fissava l'orizzonte lontano, sognando.[195]

Introdotto nella storia con queste parole, il lettore coglie fin da subito un senso di tenerezza e di incanto per una principessa bella come una dea, che poi, però, lascia il posto allo sconforto per la tristezza di Nevina, costretta a stare per tutta la vita a spargere la neve che il padre crea e a poter solo sognare quello che c'è oltre il suo gelido regno. La malinconia per una vita soffocata, limitata e relegata all'interno di confini invalicabili, in cui la freddezza della neve non è casuale, cerca una via di fuga, un rifugio, una rinascita, nel regno della primavera; Nevina

[193] L. Scherer, in un suo saggio, parlando a proposito della *Danza degli gnomi*, rileva dei richiami a Straparola e a Basile, oltre a quelli già menzionati a Perrault e ad Emma Perodi; in particolare i nomi delle due sorelle, Serena e Gordiana, sarebbero presenti in una novella contenuta nelle *Piacevoli notti*; in LUDGER SCHERER, *Guido Gozzanos fiabe zwischen Gattungstradition und Anti-Märchen* in «Italienisch», 71, 1, 2014, pp. 21-25.
[194] LINA ANGIOLETTI, *Invito alla lettura di Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1975, p. 68.
[195] G. GOZZANO, *Fiabe e novelline*, cit., p. 31

infatti fugge in una terra ignota in cui «anemoni, garofani, mimose, violette, reseda, narcisi, giacinti, giunchiglie, gelsomini, tuberose, […] straripavano come un fiume di petali dove emergevano le case e gli alberi. Gli ulivi distendevano il loro velo d'argento, i palmizi svettavano diritti, eccelsi come dardi scagliati nell'azzurro»[196]. Con quest'immagine carica di vita, di colore, di luce e di calore, Nevina trova sollievo alla tristezza ma solo per poco, perché l'aria così mite le è irrespirabile, deve circondarsi di una nube di neve per potersi riprendere.

Quando incontra Fiordaprile, il re del regno di primavera, Nevina gli chiede di farle vedere le bellezze di cui è sovrano ma ben presto entrambi si rendono conto che la neve generata al passaggio di lei è dannosa per le piante e le persone che ci vivono; è impossibile per Nevina rimanere lì, perché non solo danneggia gli altri ma anche se stessa, senza la neve e il freddo infatti morirebbe; perciò il matrimonio tra i due è irrealizzabile e sono costretti a separarsi: lei deve tornare per sempre nel suo regno gelido e non potrà mai più lasciarlo.

Questa fiaba evidentemente non riprende lo schema delle funzioni di Propp in quanto la protagonista decide sì di partire all'avventura, seguendo il suo oggetto del desiderio, ma non c'è nessuno che le venga in aiuto, resta sola ed è costretta a rinunciare al suo sogno. La fiaba è triste, rispecchia fedelmente il cuore di Gozzano, la sua malinconia, la sua voglia di vivere frenata dalla paura, con la conseguenza di rinunciare ai propri sogni e di rimanere col cuore freddo, gelido, come quello di Nevina, lontano dal calore dell'amore.

Della poetica del Gozzano dei *Colloqui* si ritrovano molti spunti: il desiderio per l'ignoto e la voglia di vivere, di conoscere il mondo, bloccati però dalla paura dei pericoli in cui ci si può imbattere; il pessimismo per una felicità vista come irraggiungibile, il senso di inquietudine, di tristezza perenne se non fosse talvolta rischiarata da barlumi di dolcezza e di bellezza, per quanto effimeri. L'idea di un amore sempre infelice, perché arreca dolore, è al

[196] Ivi, pp. 33-34.

centro di questa fiaba che si distingue dalle altre per l'eccezionalità della visione del mondo, molto più vicina a quella delle poesie della fuga, dell'irrequietudine e del pessimismo decadente, piuttosto che a quella della fiaba, rassicurante, ottimista e giusta.

Piumadoro e Piombofino

La fiaba in questione apparve per la prima volta nel «Corriere dei piccoli» il 25 luglio del 1909 e solo successivamente confluì nel volume *La principessa si sposa*, pubblicato postumo nel 1917. Già dal titolo si potrà notare un richiamo evidente alla fiaba di Luigi Capuana, *Piuma d'oro*, posta in apertura della raccolta *Il Raccontafiabe*. Recuperiamo brevemente la trama dell'antecedente capuaniano: la vicenda aveva per protagonista una giovane principessa viziata che fu punita da una vecchia fata per la sua maleducazione; l'essere leggera come una foglia era in questo caso la punizione da patire per potersi redimere: solo capendo i propri errori avrebbe potuto ambire, come ricompensa, al matrimonio con il Reuccio del Portogallo. Gozzano invece attribuisce alla leggerezza di Piumadoro un significato del tutto diverso, che ora andremo ad analizzare.

La protagonista della fiaba è una giovane ragazza di nome Piumadoro, destinata a veder specchiato in esso il proprio destino aereo; non è una principessa ma la nipote di un vecchio carbonaio, quindi appartiene ad un basso livello sociale, che però non le impedirà di diventare regina. La fiaba è articolata in sei brevi sezioni in cui si introducono di volta in volta argomenti che gettano sul racconto una luce sempre nuova e che permettono di leggerlo come un rovesciamento delle caratteristiche peculiari del genere. *Piumadoro e Piombofino* a livello strutturale riprende le funzioni di Propp circa l'infrazione di un divieto e l'assecondamento del proprio desiderio, con il conseguente lieto fine; mantiene quei tratti più tipici della fiaba popolare come la triplicazione delle azioni e la ripetizione di espressioni funzionali

all'intreccio; propone anche degli insegnamenti, una formazione morale dal gusto tutto ottocentesco circa i valori che permettono di diventare adulti (prudenza, bontà e saggezza) ma questa fiaba è soprattutto, e non poteva non esserlo, espressione intima dei sentimenti malinconici e sognatori che abbiamo imparato a conoscere già nelle poesie del nostro autore. Questa fiaba si presenta come una fuga dalla realtà, disegna un mondo in cui le forze opposte si conciliano, trovano un punto d'incontro, e in cui tutto si conclude per il meglio, cosa che si trova certamente in tutte le fiabe della tradizione ma se quelle facevano vincere il bene sul male assecondando le aspettative del genere e del popolo che le aveva generate, questa ritrae il mondo interiore di Gozzano, quello sognante di chi vive una realtà pesante, malinconica, senza stimoli e che vede un barlume di serenità nell'immaginazione fiabesca.

Piumadoro, nipote di un carbonaio e risiedente in un bosco, incontra da bambina tre esseri viventi che premoniscono il suo destino: una farfalla, un soffione e uno scarabeo di smeraldo; tutti solo leggeri, accomunati dal volo (anche se il soffione si fa trascinare passivamente dal vento) e le promettono una ricompensa. Quando, compiuti quattordici anni e in piena adolescenza, Piumadoro comincia a perdere peso e a diventare così leggera da «abbandonarsi dai rami degli alberi altissimi e scendere giù, lenta, lenta, lenta, come un foglio di carta»[197], i tre amici d'infanzia ritornano da lei. Questi erano per Piumadoro gli anni dell'adolescenza, carichi di desiderio, di voglia di conoscere il mondo, precluso però dai divieti degli adulti (in questo caso del nonno apprensivo e protettivo che le aveva legato dei pesi alla gonna perché non volasse via, finendo poi per chiuderla in casa). La leggerezza della giovane non era una punizione, com'era stato per Capuana, ma era una spinta vitale, uno stimolo alla conoscenza, alla scoperta del mondo ma anche di se stessa, lontano dalle briglie degli adulti,

[197] Ivi, p. 64.

allentate del tutto con la morte del nonno carbonaio, momento che diede il via libera a Piumadoro per uscire di casa.

L'elemento ricorrente nella fiaba è la cantilena che Piumadoro sentiva costantemente («non altre adoro – che Piumadoro… / Oh! Piumadoro, / bella bambina – sarai Regina») e che era intonata da Piombofino, il giovane re delle Isole Fortunate che, adolescente anch'egli, stava subendo gli stessi cambiamenti fisici e caratteriali di Piumadoro, anche se in modo speculare; egli infatti, come si intuisce dal nome, era pesante come il piombo, incapace di muoversi e costretto ad essere trascinato da cinquecento coppie di buoi. La cantilena lega indissolubilmente i due giovani, destinati ad incontrarsi e a maturare insieme; per questo scopo infatti Piumadoro riceve dalla fata Adolescenza, nome per nulla casuale, il compito di raggiungere Piombofino e di liberarlo dal suo incantesimo dandogli un bacio; per raggiungerlo deve attraversare tre castelli per mezzo dei quali, grazie all'aiuto della fata, Piumadoro maturerà, imparando a guardare oltre le apparenze e facendo proprie le virtù degli adulti: prudenza, bontà e saggezza.[198] Come ha notato Cristina Mazzoni[199], questo episodio è fortemente allegorico perché rappresenta il cammino di formazione che Piumadoro compie nel passare dall'età infantile a quella adulta, imparando a superare i limiti umani della menzogna, della cattiveria e del desiderio sfrenato con prudenza e saggezza, virtù più propriamente adulte, quelle che permettono di crescere e di diventare persone perbene.

Una volta cresciuta e diventata adulta, Piumadoro raggiunge il re Piombofino, liberandolo dall'incantesimo con un bacio «that most reciprocal of touches, symbolic of sexual maturity and thus of achieved growth, of the passage from the intermediary stage of adolescence to full

[198] Piumadoro sovrasta in volo, accompagnata dai suoi leggeri amici, tre castelli. Il primo è quello della "menzogna" che riesce a superare gettandovi sopra il chicco di grano della "prudenza"; il secondo è quello della "cattiveria" che supera grazie al chicco della "bontà" e infine il terzo, quello dei "desideri", viene superato con il chicco della "saggezza".

[199] CRISTINA MAZZONI, *Of Golden Feathers and Light Reading: Guido Gozzano's "Piumadoro e Piombofino"* in «Quaderni d'Italianistica», XXIX, 1, 2008, p. 117.

adulthood»[200]; così si liberano a vicenda del proprio incantesimo, si sposano e diventano finalmente maturi e adulti entrambi.

> Piumadoro is nevertheless transformed through a series of choices the text presents, with subtleness and restraint, as exemplary: kindness to others (she frees the three beings she caught), the ability to listen (she takes seriously the song playing within her), a spirit of adventure (she opens the door to the wind at her grandfather's death), courage in the face of dangers (the three castles she flies over), and trust in the goodness of her future (she kisses the prince as foretold in the mirror)[201].

Piumadoro, con la sua leggerezza, rappresenta il "sogno" di Gozzano di vivere la vita con slancio e spensieratezza, con il coraggio di affrontare gli ostacoli più difficili, qui rappresentati dai tre castelli, di cercare l'amore, di lottare per averlo e di goderselo a pieno; Piombofino invece sembra personificare la "realtà" di Gozzano, fatta di pesantezza, di immobilità, di assenza di desiderio, di attesa inattiva. Gozzano però, nella vita reale, si trova ad essere come Piombofino che attende, invano, l'arrivo della salvezza di Piumadoro e la magia della fiaba sta proprio nella capacità di capovolgere la realtà, di creare scenari diversi dalle attese, in grado di sorprendere positivamente e di dare ancora modo di credere nell'amore, nella speranza e nella salvezza.

In Piumadoro si legge quella stessa leggerezza di cui parlerà Calvino nelle *Lezioni americane*: la letteratura del nuovo millennio deve riuscire ad alleggerire il lettore, a farlo fuggire dal peso della realtà, a farlo volare «a dorso di cavallo o d'uccello, in sembianza d'uccello, su una nave volante, su un tappeto volante, sulle spalle d'un gigante o d'uno spirito, nella carrozza del diavolo»[202] come fa l'eroe per Propp, quando vola attraverso l'aria. Così Piumadoro, e attraverso di lei Gozzano, mostra quella leggerezza che corrisponde ad un approccio alla vita sereno, libero, carico di desiderio e animato da buoni valori, che manca al

[200] Ivi, p. 116.
[201] Ivi, p. 121.
[202] I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 30-31.

poeta, destinato a rimanere nella vita un eterno Piombofino che solo in sogno potrà incontrare la sua salvatrice Piumadoro.

IV.5.3 Conclusione

Guido Gozzano è conosciuto come il poeta dei *Colloqui*, principalmente, ma in realtà la critica si è resa conto che non si possono comprendere integralmente le sue poesie se non si volge uno sguardo alla produzione di fiabe. Poesia e fiaba si completano a vicenda, sia dal punto di vista linguistico sia riguardo il pensiero profondo dell'autore. I due filoni dialogano tra loro attraverso una fitta rete di rimandi testuali in cui ad esempio «le sedie parate a damasco / chermisi» de *L'amica di nonna Speranza* ritornano nella «camera di damasco vermiglio» della fiaba *Lepre d'argento*[203], o ancora «gli alberi centenari» all'ombra dei quali *Totò Merumeni* trascorreva le sue giornate echeggiano nei «faggi millenari» del bosco in cui danzavano gli gnomi nella fiaba *La danza degli gnomi*.[204] Infine le «Isole Fortunate» che Piumadoro deve raggiungere per liberare dall'incantesimo Piombofino ritornano in una strofa di *Cocotte*:

> Pensavo deità favoleggiate:
> i naviganti e l'Isole Felici…
> Co-co-tte… le fate intese a malefici
> Con cibi e con bevande affatturate…
> Fate saranno, chi sa quali fate,
> e in chi sa quali tenebrosi offici![205]

Gozzano dunque trova nella poesia il modo di manifestare la sua volontà di evadere dai modelli rassicuranti del Romanticismo e del Classicismo, riprendendo però quelle forme rese nobili da d'Annunzio e quelle immagini immortali di Dante e Petrarca, in modo ironico, collocandole in un contesto poetico moderno, nuovo, in cui si trovano a cozzare; è così che la «favola bella»

[203] M. VIANELLO, *Op. cit.*, p. 134.
[204] *Ibidem*
[205] *Cocotte*, vv. 31-36 in G. GOZZANO, *Opere*, cit., p. 131.

della *Pioggia nel pineto* dannunziana non riguarda più la magica metamorfosi di Ermione ma diventa la filastrocca cantata dalle nipoti di Gozzano mentre giocano in un parco:

Bimbe di mia sorella,
e voi senza sapere
cantate al mio piacere
la sua favola bella.[206]

Il poeta vive costantemente questo senso di inquietudine per una realtà a cui sente di non appartenere; avrebbe voluto nascere in pieno Ottocento per godere delle certezze e degli ideali di cui si caricava il Romanticismo e invece si trovava in una fase di passaggio, in cui i valori, le regole, la conoscenza certa e sicura del mondo avevano delle crepe profonde difficilmente risanabili. Questo senso di frustrazione per una voglia di vivere debole che lo portava a subire le scelte degli altri, che lo spingeva a desiderare la morte, l'unica «cosa vera»[207], per porre fine alla sofferenza, si fa manifesto, in tutta la sua crudezza, nelle poesie, ma compare sotto un'altra luce, positiva e speranzosa, nelle fiabe.

Questo genere di racconti, a lui ben noti dalla tradizione letteraria che da Straparola arriva fino a Capuana, con tutto quel mondo magico e ordinato, in cui bene e male si scontrano dando sempre un esito positivo, in cui i desideri sono appagati, grazie all'intervento di magici aiutanti, e la giustizia trionfa, sono per Gozzano una momentanea salvezza. In attesa dell'arrivo della morte, che metta fine definitivamente alla sofferenza, il poeta vede come soluzione quella di rifugiarsi nel sogno, lì dove la fiaba è vera, o meglio diventa la realtà in cui Gozzano vorrebbe vivere. Come osserva Gioia Sebastiani,

> pur nella loro invenzione, anzi proprio in virtù della loro invenzione, le fiabe per Gozzano sono *vere*: la loro perduta logica consente di interpretare veramente le azioni, i destini degli uomini. Gozzano legge negli incantesimi, nei sortilegi, nelle metamorfosi, nelle sparizioni improvvise, tipiche della fenomenologia fiabesca, i fatti importanti dell'esistenza – la nascita, la vecchiaia, la morte – e i diversi ruoli fondamentali – i potenti e i poveri, i superbi e gli umili, i nobili e gli inetti. Un mondo che ogni generazione rivisita, rinnovando ogni volta quel senso di meraviglia che è il primo ed il più incontaminato fra i modi di conoscenza.[208]

---

[206] Ivi, p. 6, vv. 45-48.
[207] *La via del rifugio*, vv.157-158, in G. GOZZANO, *Opere*, 1953, cit., p. 11.
[208] G. SEBASTIANI, *op. cit.*, pp. 211-212.

Se, come osserva Andrea Ciccarelli, «l'intelaiatura del canzoniere di Gozzano fa perno sul conflitto tra personaggi che osano e affrontano la vita e personaggi, specie l'io lirico o l'ironico riflesso di esso (si pensi a Totò Merumeni), che invece si accontentano timidamente di sognare per un momento l'azione che manca alla loro esistenza»[209], nella fiaba questo stesso conflitto è vissuto diversamente: i personaggi hanno un obiettivo, un desiderio, che li spinge attivamente ad affrontare i pericoli in cui possono imbattersi; hanno fede nell'aiuto soprannaturale che può giungere in loro soccorso nel momento del bisogno; a volte sono malinconici per quello che non possono avere, ma si arrendono solo dopo aver tentato di raggiungere il proprio obiettivo (Nevina desidera ardentemente conoscere il mondo che c'è al di fuori di quello in cui è costretta a vivere e con coraggio va alla sua scoperta, salvo poi rendersi conto che per non morire deve tornare indietro). Alcuni personaggi poi sembrano vivere nello stesso stato di apatia dell'autore che li ha generati, com'è nel caso di Piombofino, ma anche per loro si prospetta una soluzione positiva, un aiuto che scende dal cielo come «una stella che splende in pieno meriggio!»[210], qualcosa di inaspettato e miracoloso che apre la strada alla felicità, quella che per Gozzano era possibile solo nel sogno della fiaba e irraggiungibile nella vita vera, troppo pesante e imprevedibile per essere rassicurante.

> Come si vede, queste fiabe sono creazioni personali, ispirate a tradizioni popolari che hanno una perenne giovinezza. Talora i motivi si accoppiano, s'intrecciano, si complicano, ma sono sempre i motivi dominanti nella poesia del Gozzano, quelli stessi che lo spinsero in India, cioè un ideale di vita fiabesca, un mondo di sogno, in cui domina l'amore, i vecchi sono rispettati, gli infelici consolati, i poveri soccorsi e riconoscenti, le bestie non maltrattate, la virtù premiata, la malvagità punita, e la fortuna tocca a chi se la merita: un mondo irreale, con la malinconica consapevolezza della sua irrealtà[211].

[209] ANDREA CICCARELLI, *Tra le file dei vili: il viaggio mancato di Gozzano* in «MLN», 1999, 114, 1, p. 122.
[210] Passo tratto dalla fiaba *Piumadoro e Piombofino* in G. GOZZANO, *Fiabe e novelline*, cit., p. 75.
[211] Giacomo Osella, *Le fiabe di Guido Gozzano* in «Lares», 1963, 29, 3/4, p. 144.

CONCLUSIONE

Ora che il libro è finito,
posso dire che questa
non è stata un'allucinazione,
una sorte 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 che io credo questo:
le fiabe sono vere.
Italo Calvino[1]

Arrivati alla fine di questo percorso attraverso le rappresentazioni della fiaba di magia nella letteratura italiana, specialmente ottocentesca, è il caso di ricapitolare quanto è emerso da questa analisi.

Innanzitutto, riprendiamo in sintesi cosa si intende per fiaba: è un genere appartenente all'oralità, espressione delle esigenze conoscitive del popolo, da sempre escluso dalla ricezione della letteratura alta, in grado di rappresentare una visione del mondo ideale, certo, ma desiderabile e auspicabile nel futuro. Dalla notte dei tempi, come hanno rilevato gli studiosi di folclore e gli antropologi, le tribù dei villaggi passavano il loro tempo a raccontarsi storie di avventure strabilianti, frammiste a magia e a forze sovrumane, che rendevano possibile quello che la realtà negava. I poveri potevano sognare di diventare ricchi, gli umili venivano premiati per le loro virtù raggiungendo livelli sociali alti; per converso i cattivi erano puniti e le ingiustizie venivano condannate. La fiaba si presentava così come un racconto in grado di rappresentare una visione del mondo che si sarebbe mantenuta tale nel corso dei secoli, costituendo l'identità di quelle classi subalterne che non avevano altro modo di esprimere la

[1] I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 19.

loro mentalità, i loro bisogni e i loro desideri. La fiaba era inoltre il riflesso di una cultura tribale che attribuiva ai rituali di passaggio la funzione di trapasso verso l'età adulta; la magia e la ricorrenza di determinate funzioni che l'eroe doveva affrontare per superare i suoi limiti e per raggiungere il suo oggetto del desiderio, rientravano in quei rituali ancestrali e tribali che avrebbero poi forgiato il folclore nazionale.

Tanto è stato scritto in merito a questo genere, tante sono le interpretazioni che sono state date sull'origine di questi racconti, affascinanti perché rimasti pressoché invariati nonostante i millenni trascorsi e perché accomunati nei temi ricorrenti e nella struttura, anche se appartengono alla tradizione di popoli molto distanti tra loro.

Comunque sia, la fiaba è sempre stata la modalità con cui il sapere popolare si è diffuso tra gli strati più umili, quasi a voler mantenere viva una cultura e una tradizione locale che altrimenti sarebbe andata perduta e soprattutto che nessuno avrebbe contribuito a conservare per iscritto. Ciò si spiega nella misura in cui il popolo analfabeta aveva l'oralità come unico mezzo per trasmettere il proprio bagaglio culturale, materializzato nei racconti narrati in occasioni comunitarie, perché fosse tramandato alle generazioni future; per molti secoli nessun poeta o scrittore aveva mai pensato di custodire il patrimonio orale delle genti più povere, perché ritenuto di basso livello, privo di slancio poetico e quindi rozzo.

La fiaba cominciò a fare il suo ingresso nella letteratura ufficiale solo nel Cinquecento con *Le piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola; un'opera nel suo piccolo rivoluzionaria, perché riuscì ad abbattere quel muro di rigidità formale, di pretesa storicità dei racconti da parte di intellettuali autorevoli, com'era allora Pietro Bembo, insinuando in una cornice storica di eco boccacciana dei racconti provenienti dalla tradizione popolare veneta: il grande successo di pubblico che l'opera ottenne, seppur limitatamente alle fasce medio-basse, dimostra quanto ci fosse bisogno all'epoca di un piccolo spazio di evasione dalle regole sociali e comportamentali

controriformiste, troppo pesanti da sopportare. Ciò dimostra anche come pian piano la cultura popolare, a cui ci si era avvicinati nobilitando il volgare, cominciasse ad accrescere il proprio valore e a trovare spazio, sebbene minimo, nella letteratura scritta.

Qualche altro passo avanti fu compiuto da Giambattista Basile nel XVII secolo, quando pubblicò il suo *Cunto de li cunti*, indirizzandolo ai nobili che frequentavano la corte di Napoli e utilizzando per la prima volta il dialetto napoletano: un altro gesto rivoluzionario in cui, oltre alla novità del dialetto partenopeo, le fiabe vengono scritte attingendo sì dalla tradizione popolare locale ma impreziosite dallo stile barocco dell'epoca e rivisitando in chiave ironica e parodica le citazioni più famose dei sommi poeti italiani.

In pieno Settecento poi sarà Carlo Gozzi a riprendere la magia della fiaba popolare e a portarla in scena nei teatri veneziani, proponendosi così come il punto di raccordo tra la mentalità razionalista dominante e il crescente desiderio di illusione, magia, fantasia che avrebbe trovato terreno fertile nel Romanticismo.

Proprio qui dunque si colloca il cuore della ricerca sulla fiaba, perché fu la profonda sensibilità romantica per il popolo, per le sue tradizioni, per tutto quel mondo di credenze alla base della sua identità e della sua cultura, a stimolare l'interesse folclorico e antropologico, che scovava nella fiaba le radici di tutto. Questo interesse si fece sentire con più enfasi in Germania, in cui il patriottismo fondato sui legami di sangue, trovava una ragion d'essere proprio in quella letteratura orale fatta di fiabe, ma anche di leggende e di miti: fu proprio questo senso di appartenenza ad un unico popolo, in cui le distinzioni sociali passavano in secondo piano rispetto alla solidarietà di sangue che teneva tutti strettamente legati, a spingere gli antropologi Jacob e Wilhelm Grimm a raccogliere l'intero patrimonio di racconti dell'oralità della Germania.

In Italia, la differenza di sensibilità nei confronti del popolo portò a scelte diverse. Innanzitutto, non c'è mai stato un forte senso di coesione tra gli italiani, perché le due culture, quella letteraria e quella popolare, sembravano inconciliabili e se è vero che ci fu un'apertura verso il ceto borghese, il «popolo» secondo Berchet, non è altrettanto vero che ci fu un incontro con il ceto più umile dei contadini. Questi sembravano appartenere ad un mondo a sé, avevano osservato a distanza i movimenti dell'esercito piemontese e avevano subito l'unificazione come una situazione diversa rispetto alla precedente, ma non migliore.

La cultura popolare italiana cominciò ad essere studiata molto più tardi rispetto ai colleghi d'oltralpe e l'approccio era di tipo positivista: ciò comportò un'attività di raccolta del materiale folclorico, interessante perché espressione della cultura popolare che si voleva studiare con l'occhio critico e analitico dello scienziato, piuttosto che col cuore del poeta, in sintonia emotiva con l'umile conterraneo. Sarà infatti questo slancio scientifico a spingere folcloristi quali Giuseppe Pitrè e Vittorio Imbriani a raccogliere le fiabe popolari regionali, il primo della Sicilia, il secondo della Toscana; la loro attività fu importante perché rendeva immortale un patrimonio culturale facilmente deperibile con l'avanzare del progresso industriale e dello stravolgimento dell'assetto sociale, destinato ad orientarsi verso l'industria cittadina a scapito del mondo ancestrale e millenario che ruotava intorno alle comunità agricole di paese.

La fiaba allora cominciava a formalizzare le proprie caratteristiche e passando dall'oralità alla scrittura vedeva codificate le sue strutture: Propp aveva rintracciato la successione sempre uguale di funzioni che riprendevano i riti iniziatici tribali; Greimas aveva individuato i ruoli attanziali di eroe protagonista in perenne scontro con un antagonista e soccorso nell'impresa da uno o più aiutanti magici; le raccolte dalla viva voce degli anziani dei villaggi d'Europa avevano sottolineato i tratti linguistici tipici dell'oralità, quali la tendenza alla

ripetizione di moduli sempre uguali per favorire la memoria, sia del narratore che dell'ascoltatore, la tripartizione delle azioni per accrescere il senso di irrealtà, espressioni popolari o dialettali, l'uso di deittici, di metafore e di tempi verbali che oscillavano dal presente all'imperfetto, per dare un senso di astrattezza temporale.

Se prima di Pitrè la fiaba era confusa con la novella, dopo le fissazioni dei racconti popolari in forma scritta si attua una prima distinzione fra i generi più popolari: con il termine fiaba si intendevano un tempo tutti quei racconti, chiamati variamente "novelle", che si rivolgevano ai fanciulli e che presentavano elementi meravigliosi e magici, espressione delle paure e dei desideri popolari. Quando Pitrè comincia a raccogliere i racconti popolari della Sicilia, attua una prima distinzione tra le novelle, il cui modello è Boccaccio, e le fiabe, il cui riferimento è Straparola. Da qui viene messo ordine alla struttura del racconto fiabesco, stabilendo le sue peculiarità linguistiche, narrative, tematiche e naturalmente la sua destinazione popolare, specialmente infantile. È così che un genere nato tra il popolo viene scoperto dagli studiosi, codificato nella sua forma e rimesso nel mercato editoriale come racconto scritto ma affine alle aspettative del pubblico popolare, caricatosi di nuovi valori morali e sociali, in linea con il progetto educativo nazionale post-unitario.

Da questo momento in poi dunque la fiaba diventa il genere per eccellenza dell'infanzia e del popolo in genere che all'indomani dell'unificazione deve essere istruito e educato ai valori borghesi. In questa direzione si collocano allora le produzioni di fiabe dei quattro autori presi in esame, Carlo Collodi, Luigi Capuana, Emma Perodi e Guido Gozzano.

Collodi e Capuana possono essere accomunati, per quanto diverso sia il principio alla base delle loro fiabe, dalla concezione tradizionalista della società: il primo, di origine borghese, viveva il disagio per una situazione di stallo, combattuto tra l'appartenenza al ceto borghese e ai valori di cui era divulgatore e la sensibilità per le persone più umili che vivevano nel degrado

sociale e quindi morale. La sua produzione fiabesca, da *I racconti delle fate* a *Pinocchio*, è riuscita a rimanere in linea con i principi educativi borghesi, adottando però un approccio per nulla moralista e idealista e ritraendo la realtà sociale con i suoi limiti e disagi, senza mettersi su un piedistallo a dare insegnamenti. In questo è molto simile a Capuana, perché anch'egli, allontanandosi dall'eccessivo moralismo borghese, ha cercato di utilizzare la fiaba per ritrarre la sua idea di società, conservatrice e sostenitrice della divisione in classi e in ruoli ben definiti e immutabili.

Collodi e Capuana riprendono la fiaba perché affascinati dalla ricerca folclorica condotta da Pitrè ma l'idea di base è che essa sia un genere popolare, di livello comunque basso, per forma e destinazione: Collodi abbassa volutamente il registro linguistico e lo stile nella traduzione delle fiabe di Charles Perrault per avvicinarle al pubblico nostrano; Capuana riprende la forma della fiaba per dar vita a racconti originali, in grado però di parlare al popolo mettendosi al suo stesso livello linguistico e tematico, a cavallo tra l'interesse verista per i costumi della sua Sicilia e l'intento politico di affermare la propria idea di società, in cui borghesi e popolani non possono interagire e scambiarsi i ruoli.

Questo approccio era in linea con il pensiero dominante che non era riuscito, nemmeno nell'Ottocento romantico e patriottico, a valutare positivamente la letteratura popolare, o comunque l'insieme di leggende, tradizioni, miti che avevano forgiato la vera identità italiana, laddove la letteratura "alta" non era riuscita a penetrare. Il disprezzo per il volgo, ridimensionato nell'Ottocento solo perché osservato analiticamente con l'occhio dello scienziato, curioso di scoprire la cultura di quelli con cui si trovava a convivere, non si era però dissolto in quanto continuava a persistere l'idea che le due culture, e letterature, fossero inconciliabili e per nulla paragonabili. Per questo infatti, quando l'industria editoriale doveva trovare strumenti con cui educare la popolazione di massa scelse, tra i generi a disposizione, quelli più popolari come le

fiabe, le novelle e i romanzi, nella convinzione che la poesia fosse troppo difficile da comprendere per la loro mente limitata, oltre che consona solo a persone di un certo livello sociale.

L'opera di Emma Perodi tuttavia, pur riprendendo il genere della fiaba e mescolandolo alla novella, alla leggenda e all'agiografia, mostra un tentativo di approccio diverso rispetto all'uso corrente. Come è stato osservato dalla critica, la Perodi aveva ripreso il patrimonio tradizionale italiano con lo spirito e la sensibilità del romanticismo europeo, convinta che ci potesse essere uno scambio reciproco tra la cultura popolare e quella borghese, e non una semplice educazione a senso unico. Nelle *Novelle della nonna* c'è un continuo scambio tra la cultura colta di Dante, della *Commedia* e del "volgare illustre", e quella umile del popolo che vive nelle stesse terre del sommo poeta e che parla la sua stessa lingua, favorendo così uno scambio e un legame profondo tra le due entità, non poi tanto lontane. Così allora il professor Luigi, giunto nel Casentino in villeggiatura, vuole raccogliere le fiabe dalla bocca della nonna Regina per conservare superstizioni e credenze antiche e per arricchire la lingua nazionale con vocaboli attinti dalle campagne, convinto che gente di città e gente di campagna abbiano molto da imparare e da insegnare.

Successivamente venne proposto un altro tentativo di dialogo tra la letteratura colta e quella popolare nelle fiabe che Guido Gozzano scrisse per il «Corriere dei piccoli». Tratto distintivo del poeta è l'ironia con cui riesce a far cozzare «aulico» e «prosaico», non solo nelle poesie, ma anche nelle fiabe per bambini, le quali presentano molti richiami sia alla tradizione letteraria della fiaba, coinvolgendo Straparola, Basile, Perrault e i fratelli Grimm, sia alle caratteristiche più popolari del genere; la novità sta proprio nel tentativo di innalzare, soprattutto dal punto di vista linguistico e stilistico, un genere che per tutto l'Ottocento era considerato di livello basso per la sua origine e per la sua destinazione. Grazie a Gozzano, con fiabe come

Nevina e Fiordaprile o *Piumadoro e Piombofino*, si toccano punte di forte liricità che danno al genere uno spessore letterario mai raggiunto prima, dal momento che è proprio il fiabesco, fatto di mondi immaginari e meravigliosi, perfetti nella loro conformazione e nel loro sistema di valori, ad assumere un significato poetico che prima non aveva: Collodi, Capuana e Perodi vedevano ancora la fiaba quale genere popolare, semplice, costruito nei secoli da gente altrettanto semplice e umile, da poter riesumare per instaurare un dialogo con le masse, a senso unico o a doppio senso; Gozzano invece scorge nella fiaba non tanto il genere popolare con cui educare quanto il significato profondo di quel mondo immaginario, fonte di speranza e felicità, specialmente in un periodo storico e personale di grande sconforto e inquietudine.

Gli anni successivi alla «Grande guerra» furono fondamentali per l'edificazione della vera cultura nazional-popolare, assente fino a poco tempo prima. Quando gli italiani, provenienti da tutta la penisola, si trovarono a combattere sullo stesso fronte per la medesima causa, si venne a formare per la prima volta in modo profondo quel senso di appartenenza ad un unico popolo, che nessuno era stato in grado di raggiungere a ridosso dell'Unità, essendo allora più importante imporre un ordine rigido piuttosto che una comunione di intenti e di ideali. Come aveva fatto notare Antonio Gramsci,

> gli intellettuali non escono dal popolo, anche se accidentalmente qualcuno di essi è di origine popolare, non si sentono legati ad esso (a parte la retorica), non ne conoscono e non ne sentono i bisogni, le aspirazioni, i sentimenti diffusi; ma nei confronti del popolo, sono qualcosa di staccato, di campato in aria, una casta, cioè, e non un'articolazione, con funzioni organiche, del popolo stesso. […] In Italia è sempre mancata e continua a mancare una letteratura nazional-popolare, narrativa e d'altro genere. […] I laici hanno fallito al loro còmpito storico di educatori ed elaboratori della intellettualità e della coscienza morale del popolo-nazione, non hanno saputo dare una soddisfazione alle esigenze intellettuali del popolo.[2]

Ecco allora che si comprende meglio come la fiaba, per quanto sia stata sfruttata in tutti i modi per favorire l'educazione del popolo, non sia mai riuscita ad andare incontro alle esigenze vere dello stesso; gli intellettuali hanno pensato solo al loro tornaconto in termini di istruzione ed

[2] ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 106-107.

educazione civica, senza pensare a comprendere nel profondo le esigenze di quel popolo che aveva bisogno di vedere soddisfatte prima di tutto le proprie esigenze materiali e poi di avere un minimo di considerazione dal punto di vista intellettuale, invece di essere considerato a priori inadeguato alla letteratura colta.

Sarà solo grazie alla corrente neorealista, sviluppatasi nella letteratura italiana intorno agli anni ’30, se riusciranno ad imporsi in letteratura nuove forme letterarie che partendo dal romanzo popolare osserveranno in modo più intimo e riflessivo le condizioni dei diseredati, non con lo sguardo analitico dei veristi o dei naturalisti, ma con quello introspettivo dei romanzieri psicologi.

Questa premessa ci permette di introdurre l’ultima tappa di questo percorso alla riscoperta della fiaba nella letteratura italiana, che si ferma proprio con le *Fiabe italiane* di Italo Calvino, scritte nel 1956.

Questo lungo e multiforme itinerario della fiaba, insinuatasi silenziosamente nella letteratura di consumo tra il XVI e il XVII secolo, portata alla luce con le raccolte popolari dei folcloristi, a cui si sono aggiunti innumerevoli studi sull’origine e sul significato antropologico del genere fiabesco, e infine strumentalizzata come mezzo per educare il popolo italiano ai valori borghesi del neonato regno d’Italia, si conclude proprio con Calvino. Le raccolte di fiabe di fine Ottocento erano a carattere regionale, nascevano dall’esigenza di conoscere la realtà locale, tenendovisi però a debita distanza, facendo cioè attenzione a non contaminare le due culture, quella colta e quella orale.

Con Calvino, per la prima volta, con un secolo di ritardo rispetto al modello tedesco dei fratelli Grimm, viene pubblicata la raccolta nazionale di fiabe. L’intento di Calvino, espresso nell’introduzione[3] al primo volume delle *Fiabe italiane*, era quello di regalare all’Italia

[3] ITALO CALVINO, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1979, pp. XVIII-XXIII.

un'opera che raccogliesse la produzione di fiabe, ma anche di leggende o di miti, tramandate per secoli fra il popolo italiano. Innanzitutto, Calvino ha lavorato a quest'opera attingendo dal lavoro dei folcloristi di fine Ottocento e selezionando in base al gusto personale, con criteri di originalità e bellezza, quei racconti che fossero più rappresentativi dello «spirito dei luoghi»[4]. L'opera finale si presenta come una raccolta di 200 fiabe in cui ogni regione italiana è rappresentata; le fiabe scelte sono state tradotte in lingua italiana per renderle fruibili a tutta la nazione, in linea naturalmente sia con la nuova sensibilità neorealista, attenta all'analisi di situazioni realistiche degli strati sociali più degradati, sia con l'intento di contribuire alla realizzazione di una letteratura popolare, per nulla inferiore a quella colta; infine, la scelta della fiaba come genere della "leggerezza", la stessa di cui parlerà Calvino nelle *Lezioni americane*, rientra nel programma letterario moderno che favorisca una letteratura in grado di alleggerire il peso della vita, che porti la mente in un mondo altro, che faccia sognare, che faccia volare la fantasia oltre i limiti del mondo reale.

Possiamo concludere questo viaggio attraverso la fiaba con le parole di Bruno Bettelheim:

> le fiabe […] ci hanno permesso di tessere a loro sembianza fantasie ottimiste che ci strappavano da un mondo dove spesso eravamo molto infelici di vivere. Senza l'aiuto delle fiabe, i nostri sogni ad occhi aperti […] non ci avrebbero pertanto aiutato a varcare, seppure con l'immaginazione, le frontiere anguste, monotone e terra terra [della vita quotidiana].
> […] Abbiamo tutti bisogno del conforto procurato dall'immaginazione se vogliamo vivere in modo soddisfacente nel mondo delle realtà quotidiane che, senza il contributo dei sogni notturni o ad occhi aperti, ci sembrerebbero a volte troppo penose per essere sopportate. Ma le tolleriamo perché speriamo nell'avvento di giorni più favorevoli.
> […] Nelle fiabe, questo sottile equilibrio tra forze del bene e del male, che finisce sempre col pendere dalla parte del salvatore e della vittoria del bene, fa sperare al bambino che nella vita reale le sue sfortune non solo saranno limitate nel tempo ma che scompariranno del tutto. […]
> Quel che dà alle fiabe un valore duraturo è che ognuna può essere sentita in modi diversissimi, secondo l'età.[5]

[4] Ivi, p. XX.
[5] BRUNO BETTELHEIM, Introduzione a CHARLES PERRAULT, *I racconti di mamma oca*, traduzione di Carlo Collodi, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 6-7, p. 13, p. 17.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia generale

ARIÈS, PHILIPPE, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1989.

AVOLIO, FRANCESCO, *Lingue e dialetti d'Italia*, Roma, Carocci editore, 2012.

BANTI, ALBERTO MARIO, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

BOERO PINO, DE LUCA CARMINE, *La letteratura per l'infanzia*, Bari, Laterza, 1996.

BRAVO, GIAN LUIGI, *Prima etnografia d'Italia. Gli studi di folklore tra '800 e '900 nel quadro europeo*, Milano, Angeli, 2013.

BRIGANTI, ALESSANDRA, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento: nascita e storia della terza pagina*, Padova, Liviana, 1972.

BURKE, PETER, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, introduzione di Carlo Ginzburg, trad. it. di Federico Canobbio-Codelli, Milano, Mondadori, 1980.

CALABRESE, STEFANO, *Fiaba*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

CAMBI, FRANCO, *Manuale di storia della pedagogia*, Bari, Laterza, 2003.

CHABOD, FEDERICO, *L'idea di nazione*, Bari, Laterza, 1967.

CHARLE, CHRISTOPHE, *Gli intellettuali nell'Ottocento: saggio di storia comparata europea*, a cura di Roberto Pertici, trad. it. di Aldo Pasquali, Bologna, Il Mulino, 2002.

CIRESE, ALBERTO MARIO, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 1989.

COCCHIARA, GIUSEPPE, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Boringhieri, 1971.

COLETTI, VITTORIO, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2017.

DE BERNARDI ALBERTO, GUARRACINO SCIPIONE, *Epoche*, vol. 2, Milano, edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2015.

DE DONATO, GIGLIOLA, *L'età del Romanticismo*, Palermo, Palumbo editore, 1979.

FAETI, ANTONIO, *Letteratura per l'infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

FERRONI, GIULIO, *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

GATTO, GIUSEPPE, *La fiaba di tradizione orale*, Milano, LED, 2006.

GRAMSCI, ANTONIO, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966.

LAVINIO, CRISTINA, *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

MARAZZINI, CLAUDIO, *Le fiabe*, Roma, Carocci editore, 2004.

MINEO, NICOLÒ, *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica*, Bari, Laterza, 1977.

MORETTI, GIAMPIERO, *Religioni misteriche e Cristianesimo nel Romanticismo tedesco* in *Hestia: l'interpretazione del romanticismo tedesco*, Roma, Ianua edizioni, 1988, pp. 92-118.

NOBILE, ANGELO, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza: storia e critica pedagogica*, Brescia, La Scuola, 2011.

PIROMALLI, ANTONIO, *Letteratura e cultura popolare*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1983.

PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1988.

—, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. di Clara Coïsson, Torino, Boringhieri, 1979.

RODIA COSIMO, RODIA ANTONIO, *L'evoluzione del meraviglioso: dal mito alla fiaba moderna*, Napoli, Liguori, 2012.

ROSSI, SALVATORE, *L'età del Verismo*, Palermo, Palumbo editore, 1978.

SANGA, GLAUCO, *I generi della narrativa popolare italiana* in *Studi sulla fiaba italiana*, Milano, Edizione provvisoria presso l'autore, 1992, pp. 49-52.

SEGRE CESARE, MARTIGNONI CLELIA, *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*, voll. 4, 5, 6, Milano, Mondadori, 2001.

—, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, vol. 4, 1992-93.

SOLINAS DONGHI, BEATRICE, *La fiaba come racconto*, Venezia, Marsilio, 1976.

TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1995.

VECCHIO, ALFIO, *Il romanticismo italiano*, Roma, Gremese, 1975.

ZIPES, JACK, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, trad. it. di Marco Giovenale, Roma, Donzelli editore, 2012.

Bibliografia critica

AGOSTINI-OUAFI, VIVIANA, *Il caso emblematico delle* Novelle *nella letteratura popolare italiana* in *Casentino in fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993).* Le novelle della nonna *di Emma Perodi. Atti del convegno, Poppi, 18-19 settembre 1993,* a cura di Viviana Agostini-Ouafi, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 13-53.

—, *Il Casentino fantastico di Emma Perodi, metafora della patria ideale* in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, pp. 69-83.

ALFANO, GIANCARLO, *Nelle maglie della voce: oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

ANGIOLETTI, LINA, *Invito alla lettura di Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1975.

ARISTODEMO, DINA; DE MEIJER, PIETER, prefazione a LUIGI CAPUANA, *Fiabe*, Palermo, Sellerio, 1980, pp. IX-XXI.

BARSOTTI, ANNA, *"C'era una volta…". Il Verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana* in *Capuana verista: atti dell'Incontro di Studio Catania, 29-30 ottobre 1982*, Biblioteca della fondazione Verga, Catania, 1984, pp. 85-99.

BENISCELLI, ALBERTO, *La messinscena di una «fanfaluca misteriosa»: "L'amore delle tre melarance"* in *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Genova, Marietti, 1986, pp. 61-73.

BERTACCHINI, RENATO, *Collodi educatore*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1964.

—, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi editore, 1961.

BETTELHEIM, BRUNO, introduzione a PERRAULT, CHARLES, *I racconti di mamma oca*, trad. it. di Carlo Collodi, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 5-27.

BONOMO, GIUSEPPE, *Pitrè la Sicilia e i siciliani*, Palermo, Sellerio editore, 1989.

CALABRESE, STEFANO, *L'enigma del racconto. Dallo Straparola al Basile* in *Gli arabeschi della fiaba: dal Basile ai romantici*, Ospedaletto, Pacini, 1984, pp. 37-70.

CALVINO, ITALO, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988.

—, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2015.

—, introduzione a PERRAULT, CHARLES, *I racconti di mamma l'oca*, Torino, Einaudi, 1974, pp. V-VIII.

CAMBI, FRANCO, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985.

CARDINI, FRANCO, *Le forme del magico nelle* "Novelle della nonna" in *Casentino in fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993).* Le novelle della nonna *di Emma Perodi. Atti del convegno, Poppi, 18-19 settembre 1993,* a cura di Viviana Agostini-Ouafi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, pp. 69-79.

CARLI, ALBERTO, *Prima del «Corriere dei piccoli». Ferdinando Martini, Carlo Collodi, Emma Perodi e Luigi Capuana fra giornalismo per l'infanzia, racconto realistico e fiaba moderna*, Macerata, Eum edizioni università di Macerata, 2007.

CICCARELLI, ANDREA, *Tra le file dei vili: il viaggio mancato di Gozzano* in «MLN», 114, 1, 1999, pp. 106-125.

CIMAGLIA, RICCARDO, *La "forma artistica" delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di* "C'era una volta…" in «Annali della fondazione Verga», 18, 2001, pp. 27-93.

COLIN, MARIELLA, *Fiabe fantastiche e pedagogia liberale ne* Le novelle della nonna *di Emma Perodi* in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005),* a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, pp. 61-67.

—, *Fiabe della nonna o novelle fantastiche? Emma Perodi tra tradizione e modernità* in *Casentino in fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993).* Le novelle della nonna *di Emma Perodi. Atti del convegno, Poppi, 18-19 settembre 1993,* a cura di Viviana Agostini-Ouafi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, pp. 81-93.

COMOY FUSARO, EDWIGE, *Luigi Capuana. Lo scrittore indagatore* in *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Milano, Giorgio Pozzi Editore, 2009, pp. 79-105.

COCCHIARA, GIUSEPPE, prefazione a GRIMM, JACOB E WILHELM, *Fiabe*, Torino, Einaudi, 2005, pp. VII-XV.

CROCE, BENEDETTO, *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1973.

DEL BECCARO, FELICE, voce “Collodi” in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet, 1973, pp. 619-622.

FAETI, ANTONIO, *Il crepuscolo dell’orco pedagogico*, introduzione a PERODI, EMMA, *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, Torino, Einaudi, 1993, pp. VII-LXI.

FEDI, ROBERTO, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di “C’era una volta…”* in *L’illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana. Atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989*, a cura di Michelangelo Picone, Enrica Rossetti, Roma, Salerno editrice, 1990, pp. 205-220.

—, *Carlo Collodi* in «Antologia Vieusseux», 43-44, 1976, pp. 109-114.

—, *Carlo Collodi: lo spazio delle meraviglie*, Firenze, Banca toscana, 1990.

FELICI, LUCIO, *Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi* in *Tutto è fiaba: Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, Milano, Emme edizioni, 1980, pp. 169-182.

GALIGANI, PIERPAOLO, *Due forme narrative a confronto: “I Malavoglia” e le “Fiabe fantastiche. Novelle della nonna” di Emma Perodi* in «Forum Italicum», 36, 1, 2002, pp. 140-163.

GALLETTI, ALFREDO, Introduzione a GIOVANNI BERCHET, *Lettera semiseria di Grisostomo*, Lanciano, R. Carabba editore, 1913, pp. 5-57.

GENOVESI, GIOVANNI, *“Il Maestro di scuola”. Istruzione popolare e maestri agli inizi dell'Unità* in *Formazione nell'Italia unita: strumenti, propaganda e miti*, vol. I, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 15-37.

GHIDETTI, ENRICO, *La nonna, le novelle e il Casentino* in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005),* a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, pp. 11-15.

IACOBELLI, ALESSANDRA, *Allegoria, fiaba e commedia dell'arte nella* «Donna serpente» *di Carlo Gozzi* in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli, Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 503-520.

JOLLES, ANDRÉ, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna* in *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, Milano, Mondadori, 2003, 117-219.

—, *La fiaba* in *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, Milano, Mondadori, 2003, pp., 413-434.

LAVAGETTO, MARIO, *Dal buio delle notti invernali* in *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Mario Lavagetto, testi, apparati e bibliografia a cura di Anna Buia, Milano, Mondadori, 2008, pp. IX-LXX.

MARCIANO, ANNUNZIATA, *La pedagogia civica di Emma Perodi, giornalista e scrittrice per l’infanzia*, in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005),* a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, pp. 47-58.

MAR NICOLOSI, VITO, *Guido Gozzano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014.

MAZZACURATI, GIANCARLO, *La narrativa di G. F. Straparola e l'ideologia del fiabesco* in *Forma & ideologia: Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 67-113.

MICHELI, GIOVANNI, *La Perodi è nata a Cerreto*, in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Firenze, 2006, pp. 17-19.

MIGLIETTA, MONICA, *Emma Perodi* in *Scritture femminili in Toscana. Voci per un autodizionario*, introduzione e cura di Ernestina Pellegrini, postfazione di Pietro Clemente, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 264-266.

MINEO, NICOLÒ, *Trasformazione e stabilizzazione nella fiaba di Capuana: "Si conta e si racconta"* in «Annali della fondazione Verga», 8, 2015, pp. 9-20.

OSELLA, GIACOMO, *Le fiabe di Guido Gozzano* in «Lares», 29, 3/4, 1963, pp. 137-144.

PAOLINI, PAOLO, *Collodi traduttore di Perrault* in *Studi collodiani. Atti del I convegno internazionale. Pescia, 5-7 ottobre 1974*, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, 445-467.

PASTORE STOCCHI, MANLIO, introduzione a STRAPAROLA, GIOVAN FRANCESCO, *Le piacevoli notti*, vol. I, Bari, Laterza, 1979, pp. VII-XXII

PATRIARCA, SILVANA, *Patriottismo, nazione e italianità nella statistica del Risorgimento* in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti, Roberto Bizzocchi, Roma, Carocci, 2002, pp. 113-132.

PEROCCO, DARIA, *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola* in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, Salerno editore, 2000, pp. 465-481.

PERTICI, ROBERTO, *Appunti sulla nascita dell'«intellettuale» in Italia*, postfazione a CHARLE, CHRISTOPHE, *Gli intellettuali nell'Ottocento: saggio di storia comparata europea*, a cura di Roberto Pertici, trad. it. di Aldo Pasquali, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 309-346.

PETRINI, ENZO, *Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1966.

PETRINI, MARIO, *Le «Piacevoli notti» dello Straparola* in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983, pp. 153-165.

—, *Il «Cunto de li cunti»* in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983, pp. 166-181.

—, *Le «Fiabe teatrali» di Carlo Gozzi* in *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983, pp. 182-189.

PONTIGGIA, GIUSEPPE, Prefazione a COLLODI, CARLO, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 2013, pp. IX-XX.

PUGLISI, GIOVANNI, *La fiaba di un tesoro ritrovato* in PITRÈ, GIUSEPPE, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, traduzione di Bianca Lazzaro, introduzione e cura di Jack Zipes, prefazione di Giovanni Puglisi, Roma, Donzelli, vol. I, 2013, pp. XIII-XVI.

RAK, MICHELE, *Fonti e lettori nel* «Cunto de li cunti» *di G. B. Basile* in *Tutto è fiaba: Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, Milano, Emme edizioni, 1980, pp. 81-122.

—, *La logica della fiaba: fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005.

ROBUSCHI ROMAGNOLI, GIUSEPPINA, *Luigi Capuana scrittore per l'infanzia*, Milano, Le stelle, 1969.

SCAPECCHI, PIERO, *Una donna tra le fate* in *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, a cura di Federica Depaolis, Walter Scancarello, Firenze, Bibliografia e Informazione, 2006, pp. 25-45.

SCHERER, LUDGER, *Guido Gozzanos fiabe zwischen Gattungstradition und Anti-Märchen* in «Italienisch», 71, 1, 2014, pp. 17-39.

SEBASTIANI, GIOIA, *Gozzano e le fiabe* in GOZZANO, GUIDO, *Fiabe e novelline*, a cura di Gioia Sebastiani, Palermo, Sellerio editore, 2003, pp. 209-222.

SERAO, MATILDE, *Carlo Gozzi e la fiaba* in *La vita italiana del Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895*, Milano, Treves, 1925, pp. 241-271.

SOLINAS DONGHI, BEATRICE, *I tre cedri di Giambattista Basile* in *La fiaba come racconto*, Venezia, Marsilio, 1976, pp. 93- 103.

STORTI ABATE, ANNA, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989.

TALAMO, GIUSEPPE, *Questione scolastica e Risorgimento* in *Scuola e stampa nel Risorgimento: giornali e riviste per l'educazione prima dell'unità*, a cura di Giorgio Chiosso, Milano, Franco Angeli editore, 1989, pp. 13-23.

TEMPESTI, FERNANDO, *Collodi traduttore* in «L'approdo letterario: rivista trimestrale di lettere e arti», 77-78, 1977, pp. 333-334.

—, *Lingua e fiabe di Emma Perodi* in *Casentino in fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993)*. Le novelle della nonna *di Emma Perodi*, *Atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993*, a cura di Viviana Agostini-Ouafi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, pp. 127-132.

TONELLO, ELISABETTA, *Guido Gozzano: dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia* in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIX, 625, 2012, pp. 110-128.

TRAVERSETTI, BRUNO, *Introduzione a Collodi*, Roma, Laterza, 1993.

VIANELLO, MARCO, *Le fate e gli gnomi: Perrault e Gozzano* in «Studi novecenteschi», XXIX, 63-64, 2002, pp. 127-138.

VIGO, GIOVANNI, *Gli italiani alla conquista dell'alfabeto* in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, a cura di Simonetta Soldani, Gabriele Turi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 37-66.

WINTER, SUSANNE, *Le fiabe teatrali- componenti e strutture* in *Realtà illusoria e illusione vera. Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati editore, 2009, pp. 67-88.

ZANGARA, MARIO, *Luigi Capuana*, Catania, La navicella, 1964.

ZIPES, JACK, *Il mondo raccontato dal popolo: la straordinaria avventura di Giuseppe Pitrè* in PITRÈ, GIUSEPPE, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, traduzione di Bianca Lazzaro, introduzione e cura di Jack Zipes, prefazione di Giovanni Puglisi, Roma, Donzelli, vol. I, 2013, pp. XVII-XLI.

Autori

BASILE, GIAMBATTISTA, *Il Pentamerone, ossia la fiaba delle fiabe*, traduzione e introduzione di Benedetto Croce, prefazione di Italo Calvino, Roma, Laterza, 1974.

CALVINO, ITALO, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1979.

COLLODI, CARLO, *I racconti delle fate*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Milano, Adelphi, 2013.

CAPUANA, LUIGI, *C'era una volta… Fiabe*, Roma, Newton Compton editori, 1992, edizione elettronica realizzata dal progetto Aldo Manuzio.

—, *Tutte le fiabe*, Roma, Newton Compton editori, 1992, formato digitale Aldo Manuzio.

D'AULNOY, MARIE CATHÉRINE, *Contes des Fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, Édition critique établie par Nadine Jasmin, avec une introduction de Raymonde Robert, Paris, Honoré Champion éditeur, 2004.

GOZZANO, GUIDO, *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra, Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1953.

— *Fiabe e novelline*, a cura di Gioia Sebastiani, Palermo, Sellerio editore, 2003.

IMBRIANI, VITTORIO, *La novellaja fiorentina*, Liber Liber, 2010.

PERODI, EMMA, *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, saggio introduttivo di Antonio Faeti, Torino, Einaudi, 1993.

PERRAULT, CHARLES, *I Racconti di Mamma l'Oca*, nota introduttiva di Italo Calvino, traduzione di Elena Giolitti con la collaborazione di Diego Valeri per la traduzione dei versi, Torino, Einaudi, 1974.

—, *Contes*, textes établis et présentés par Marc Soriano, Paris, Flammarion, 1989.

PITRÈ, GIUSEPPE, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, traduzione di Bianca Lazzaro, introduzione e cura di Jack Zipes, prefazione di Giovanni Puglisi, Roma, Donzelli, 2013.

STRAPAROLA, GIOVAN FRANCESCO, *Le piacevoli notti*, introduzione di Manlio Pastore Stocchi, vol. I-II, Bari, Laterza, 1979.

TOMMASEO, NICCOLÒ, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, Bologna, Forni, 1973.

Sitografia

BERCHET, GIOVANNI, *Opere. Scritti critici e letterari*, vol. II, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1912.
http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.bibliotecaitaliana.it%3A2%3ANT0001%3Asi037&mode=all&teca=BibIt
(ultima consultazione 09/06/2018)

CARLI, ALBERTO, *La nuova veglia di lettura, la fiaba «moderna» e l'Italia unita. Ferdinando Martini, Emma Perodi e Luigi Capuana tra oralità e scrittura* in «History of Education & Children's Literature», I, 2, 2006, pp. 131-150; http://www.hecl.it/
(ultima consultazione 11/06/2018)

CIMINARI, SABINA, voce "Emma Perodi" in *Dizionario biografico degli italiani*. Versione online http://www.treccani.it/enciclopedia/emma-perodi_(Dizionario-Biografico)
(ultima consultazione 09/06/2018)

GHIDETTI, ENRICO, voce "Luigi Capuana" in *Dizionario biografico degli Italiani*. Versione

online http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-capuana_(Dizionario-Biografico)

(ultima consultazione 09/06/2018)

MAZZONI, CRISTINA, *Of Golden Feathers and Light Reading: Guido Gozzano's "Piumadoro e Piombofino"* in «Quaderni d'Italianistica», XXIX, 1, 2008, pp. 105-124.

https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/issue/view/653

MIELE, GINA M., *Luigi Capuana: Unlikely Spinner of Fairy Tales?* in «Marvels & Tales», 23.2, 2009, pp. 300-324. https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol23/iss2/4/
(ultima consultazione 09/06/2018)

PROIETTI, DOMENICO, voce "Carlo Lorenzini" in *Dizionario biografico degli italiani.* Versione online

http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-lorenzini_(Dizionario-Biografico)/

(ultima consultazione 09/06/2018)

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento speciale va alla professoressa Daria Perocco per avermi guidato nella riuscita del mio lavoro ma soprattutto per i consigli e gli incoraggiamenti che con molta umanità ha saputo darmi, andando al di là dell'ambito strettamente universitario.

Ringrazio anche il professor Alberto Zava per la sua grande disponibilità nell'aver accettato di seguire il mio lavoro di tesi.