

## A. M. CIRESE

### LA MORFOLOGIA DELLA FIABA DI V.JA. PROPP\*

Le fiabe sono prodotte dalla fantasia. Ma anche la fantasia può avere le sue regole: questo è infatti quanto ci insegna Vladimir Ja. Propp con la sua opera *La morfologia della fiaba* che venne pubblicata in russo nel 1928, ma che è divenuta famosa nel mondo solo a cominciare dal 1960 (la traduzione italiana di G. L. Bravo è del 1966). Successivamente Propp, oltre a numerosi altri studi, ha pubblicato anche il volume *Le radici storiche dei racconti di fate* che studia l'origine dei personaggi e delle vicende delle fiabe: anche questa opera merita di essere letta per approfondire la conoscenza dei contenuti fantastici della favolistica; ma qui restringeremo l'attenzione alla sola *Morfologia della fiaba* ed al suo concetto centrale di *funzione* (narrativa).

Per illustrare sia pur brevemente la questione è necessario rifarsi agli indirizzi cui Propp si è esplicitamente contrapposto; e sono quelli che, per impulso principale dello studioso finnico Antti Aarne, hanno studiato e studiano le fiabe (o più in genere le narrazioni tradizionali) sulla base del loro raggruppamento in tipi e in motivi.

Secondo tali indirizzi, per *tipo* (narrativo o fiabistico) si intende ogni “narrazione capace di mantenere una sua esistenza indipendente nella tradizione”: in altre parole, “ogni storia, sia essa semplice o complessa, che viene ripetuta come narrazione autonoma, costituisce un tipo” (le frasi citate sono dello studioso statunitense S. Thompson che continuò e arricchì il lavoro impiantato da A. Aarne).

Come è evidente, la nozione di *tipo narrativo* riguarda le narrazioni nella interezza del loro peculiare intreccio e svolgimento, e le considera come complessi unitari o come totalità indivise. La “storia” di Biancaneve, ad esempio, o quelle di Cenerentola o della Bella addormentata nel bosco costituiscono altrettanti *tipi*, non confondibili tra loro. Vero è che queste “storie” hanno elementi comuni: c'è una “matrigna crudele” tanto in Biancaneve quanto in Cenerentola, e c'è un “bacio che richiama alla vita” tanto in Cenerentola quanto nella Bella addormentata. Ma l'intreccio specifico in cui quegli elementi comuni sono inseriti è o appare diverso, così come diversi sono o appaiono i lineamenti concreti dei vari personaggi e le peculiarità degli episodi di cui sono protagonisti. Per usare un paragone molto grossolano ma facilitante, si può dire che gli edifici risultano differenti anche se sono uguali certi mattoni usati per costruirli.

---

\* In: *La fiaba come intreccio e illustrazione*. Atti del Seminario 25 marzo-1 aprile 1987. A cura di R. Messina. Rieti, Biblioteca comunale, 1987 : 7-13. Riproduce le p. 305-310 di 1973a (*Cultura egemonica e culture subalterne*).

Nelle fiabe, però, il numero degli elementi che ritornano più o meno identici in molti tipi diversi è troppo grande perché lo si possa trascurare. Nasce perciò la necessità di studiare la narrativa tradizionale anche al livello dei *motivi*, e cioè degli “elementi minimi” ritenuti non riducibili, ossia dei “dettagli con cui vengono composte le narrazioni compiute” (Thompson).

Se dunque nella prospettiva dei *tipi* la fisionomia peculiare di ogni storia ha la supremazia sulla affinità di particolari tra storie diverse, nella prospettiva dei *motivi* la ricorrente identità degli elementi prende il sopravvento sulle caratteristiche differenzianti di ogni storia o tipo. Invece di guardare agli edifici si guarda ai mattoni.

Si aprono quindi due diverse possibilità teoriche e pratiche. Si può fare l'inventario degli edifici compiuti, ossia dei tipi, e si può fare l'inventario degli elementi usati per costruirli, ossia dei motivi. Ed è appunto così che sono nati i due grandi repertori internazionali: quello dei tipi (*The types of the folktale*, 1928, 1961), e quello dei motivi (*Motif-index of folkliterature*, 1955).

Esiste tuttavia una terza possibilità: quella di ricercare le regole con cui si combinano i mattoni per formare gli edifici, lasciando da canto gli inventari così degli elementi costruttivi come degli oggetti costruiti, per occuparsi invece dell'architettura, intesa come complesso delle norme che regolano tutte le costruzioni. Per dirla con un paragone linguistico, si può lasciar da canto la lessicografia, come inventario dei vocaboli, e la fraseologia, come inventario delle frasi o locuzioni, per passare a considerare quali siano la grammatica o la sintassi che regolano la combinazione dei vocaboli nelle frasi.

La differenza di questa prospettiva dalle precedenti è del tutto evidente, e trova il suo corrispettivo nella differenza di piano o livello che separa la nozione di *funzioni narrative* da quelle di *tipo* e di *motivo*.

Per Propp infatti le funzioni narrative sono le “grandezze” che restano costanti pur nel variare delle azioni, dei personaggi, degli episodi, degli intrecci, e insomma pur nel variare dei motivi e del loro mutevole combinarsi in tipi diversi. Possiamo anche dire che le funzioni narrative sono “grandezze costanti” in modo abbastanza analogo a quello che avviene per il soggetto o i complementi la cui funzione resta sostanzialmente invariata pur nel variare delle frasi e dei vocaboli con cui queste sono di volta in volta composte.

Ma lasciamo parlare direttamente la *Morfologia* che alle pp. 25-26 dice:

Confrontiamo i casi seguenti:

1. Il re dà a un suo prode un'aquila. L'aquila lo porta in un altro regno.
2. Il nonno dà a Sučenko un cavallo. Il cavallo lo porta in un altro

regno.

3. Lo stregone dà a Ivan una barchetta. La barchetta lo porta in un altro regno.

4. La figlia del re dà a Ivan un anello. I giovani evocati dall'anello lo portano in un altro regno ecc.

Nei casi riportati abbiamo grandezze costanti e grandezze variabili. Cambiano i nomi (e con essi gli attributi) dei personaggi, ma non le loro azioni o funzioni, donde la conclusione che la favola non di rado attribuisce un identico operato a personaggi diversi.

In altre parole se i donatori sono ora un re ed ora un nonno, ora uno stregone ed ora una principessa, identica è l'azione del trasmettere o donare qualche cosa a qualcuno; né l'azione in sé cambia per il cambiare delle cose donate (un'aquila, un cavallo, una barca, un anello), o per il variare dei destinatari del dono (un prode, Sucenko, Ivan). Gli oggetti donati, poi, anche se molto diversi, compiono a loro volta una identica azione, quella di trasportare altrove; né tale azione viene modificata dal fatto che cambino sia le persone trasportate sia i modi del trasporto (per aria, terra, acqua ecc.).

Ma c'è di più. Non solo possono variare i personaggi e restare identiche le azioni; avviene pure che cambino le azioni concretamente compiute e tuttavia resti immutato l'effetto che esse hanno nel racconto, e cioè appunto la loro 'funzione'. Per esempio, in una fiaba ci può essere un vecchio che regala all'eroe un cavallo che poi si rivelerà essere un meraviglioso aiutante; in un altro racconto c'è invece una vecchia che mostra all'eroe la quercia sotto la quale si trova una nave volante; in un terzo racconto è invece l'eroe che direttamente si imbatte in un albero con le mele fatate. Le tre azioni, come è evidente, sono diverse: donare un oggetto, in un caso; mostrare dove si trova un oggetto, nell'altro; imbattersi in qualcosa, nel terzo. Eppure le tre diverse azioni possono costituire una identica funzione: quella per la quale avviene *la fornitura* (o *il conseguimento*) del mezzo magico.

Né basta: due azioni identiche possono costituire due funzioni diverse. Per esempio il fatto che l'eroe compia l'azione straordinaria di saltare con il suo cavallo fino all'alto balcone della principessa può assumere due valori completamente diversi a seconda del momento della narrazione in cui questa identica azione straordinaria viene a collocarsi: se quel salto meraviglioso ha come effetto che l'eroe consegue la mano della principessa, allora si tratterà di una prova felicemente superata; se viceversa quel salto si colloca alla fine, quando l'eroe ha già superato le prove ed ha già ottenuto la mano dell'eroina, allora si tratterà di un episodio senza rilievo funzionale, che magari abbellisce ma che potrebbe essere omissso senza che per questo la narrazione divenga incongruente. Oppure, per fare un altro esempio, traendolo testualmente dalla *Morfologia* (p. 27),

se in un caso l'eroe riceve dal padre cento rubli e con questa somma si compra poi una gatta che legge nel futuro, e nell'altro viene ricompensato in denaro per una delle sue imprese e così

termina la favola, ci troviamo di fronte ad elementi morfologicamente diversi, benché si tratti della medesima azione (trasmissione di denaro).

È dunque chiaro che due atti identici possono avere significato diverso e due atti diversi possono avere significato identico.

Ma come si determinerà il significato degli atti? La risposta di Propp è che le funzioni (e cioè i significati o valori degli atti compiuti dai personaggi) sono determinabili in base al posto che occupano ed al ruolo che svolgono nello sviluppo dell'intera vicenda narrativa.

Esaminando dunque l'operato dei personaggi dal punto di vista del significato che hanno nello svolgimento della vicenda, Propp è giunto ad isolare trentuno funzioni che contraddistingue con simboli e con denominazioni convenzionali e, che vanno dalla funzione che, squilibrando una situazione iniziale di quiete, mette in moto il meccanismo della vicenda - il *danneggiamento* (X) o *mancanza* (x) - a quella che rimedia al danno iniziale - *rimozione del danno* (Rm) - ed a quella che stabilisce un nuovo equilibrio finale e che viene convenzionalmente chiamata *nozze* (N), anche se poi può trattarsi di cosa assai diversa da un matrimonio, come ad esempio nel caso del conseguimento di un premio in denaro.

Le trentuno funzioni, secondo l'analisi di Propp, si susseguono sostanzialmente nel medesimo ordine, per cui lo schema generale di tutte le fiabe da lui esaminate risulta essere identico: a dispetto della varietà dei motivi impiegati e dei tipi costruiti, quelle fiabe appaiono come monotipiche, e il loro andamento generalissimo può rappresentarsi come un itinerario che da un turbamento dell'equilibrio iniziale porta ad un nuovo e più alto equilibrio finale.

In tal modo, come alla nozione di *motivo* si sostituisce quella di *funzione*, alla nozione di *tipo* si sostituisce quella di *movimento* inteso come

un qualsiasi sviluppo [che] da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x), attraverso funzioni intermedie, [conduce] fino ad un matrimonio (N) o ad altre funzioni impiegate a mo' di scioglimento (p. 98).

La enorme varietà dei motivi viene dunque ricondotta al numero assai ristretto delle funzioni che i motivi possono assolvere; il numero grandissimo dei personaggi si riconduce a sette "protagonisti" definiti ciascuno dal campo delle funzioni che svolgono; ed i tipi, con tutta la loro isolante peculiarità, vengono ricondotti ad un unico "movimento" monotipico, che può anche duplicarsi o triplicarsi (ci sono fiabe a due o più "movimenti"), ma che non per questo muta la sua struttura.

Ma non possiamo prolungare oltre l'esposizione del metodo di analisi morfologica di Propp; né possiamo soffermarci sulle

discussioni e gli sviluppi cui la *Morfologia* ha dato luogo, una volta riscoperta dalla cultura occidentale (C. LéviStrauss, J. Greimas, C. Brémond, F. Meletinski ecc.). Aggiungeremo soltanto una osservazione, peraltro abbastanza ovvia. Sapere come è fatta una cosa, o conoscere come funziona un meccanismo, non solo ci consente di smontare e rimontare le cose o i meccanismi, ma ci permette anche di costruire noi stessi quelle cose e quei meccanismi. Sono allora evidenti (e sono da tempo sfruttate) le opportunità didattiche offerte dalla analisi morfologica di Propp: chi conosca la struttura formale della fiaba monotipica può creare fiabe secondo quella struttura, o può anche inventare strutture diverse da quelle individuate da Propp. La fantasia si fa lucida organizzazione dell'intelligenza.