A. M. CIRESE

Qualcosa è fiaba: ma cosa? - Spezzoni di un discorso

1980i

Menù

Testo ricercabile

Testo anastatico

CLICCARE SULLE RIGHE PER VISUALIZZARE LE SEZIONI DESIDERATE

PER TORNARE AL MENU ATTUALE PREMERE Ctrl + **OPPURE USARE IL PULSANTE**

A. M. CIRESE

Qualcosa è fiaba: ma cosa? - Spezzoni di un discorso*

1980i

Menù

Testo ricercabile

Testo anastatico

CLICCARE SULLE RIGHE PER VISUALIZZARE LE SEZIONI DESIDERATE

* In: *Tutto è fiaba*. Atti del Convegno internazionale di studio sulla fiaba. Milano, Emme Edizioni, 1980 : V-XIX

A. M. CIRESE

Qualcosa è fiaba: ma cosa? - Spezzoni di un discorso[*]
1980i

Davvero "tutto è fiaba", come scrisse Novalis, e come ripete il titolo del libro che raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba tenutosi a Parma? Sappiamo tutti, fin troppo bene, che no: pur se affascinante, l'affermazione è falsa. Quasi proprio come affascinanti e a loro modo "false" sono le fiabe.

Dire allora che "tutto è fiaba" è quasi una sorta di "fiaba sulle fiabe" (che tra l'altro circolarmente coinvolge anche se stessa); e intitolare a questo modo un libro in cui si studiano le fiabe è dunque, volutamente o no, un gioco sottile che rappresenta gli oggetti dello studio mimandone uno dei tratti caratterizzanti: quello di immaginare, anzi instaurare, mondi non-veri. E per giunta il gioco, come nel dantesco "doppiar degli specchi", quasi "si immilla". Giacché, come le fiabe sanno la non verità dei mondi narrati, così anche l'assegnazione di questo metafiabistico titolo non può non sapere la propria non-verità rispetto ai contenuti che intitola. Non s'è infatti fiabeggiato sulle fiabe nel Convegno di Parma; e dunque, per raffinata antifrasi, il titolo designa proprio ciò che nega, ossia il fatto che "niente è fiaba" di quanto nel volume si pubblica.

Il lettore vedrà infatti da sé - ma importa comunque sottolinearlo - che niente qui si concede a quel disquisire "con poca consapevolezza", a quella "mancanza di ogni remora filologica" ed a quella "più spensierata invenzione critica" che Giorgio Dolfini (introducendo la recentissima traduzione di *La fiaba popolare europea* di Max Lüthi) ha rimproverato a certa "pubblicistica" nostrana in materia di fiabe. Ma il lettore vedrà pure - ed importa sottolineare anche questo - che qui non si trasformano in anguste preclusioni o paludate chiusure quei necessari fondamenti metodico-tecnico-specialistici senza i quali non si fa seria ricerca né teorica, né storica, né sul campo. Che anzi, anche indipendentemente dalle caratteristiche e qualità dei singoli contributi, è l'impianto stesso del Convegno che mira a dilatare nel confronto i diversi radicamenti specialistici, ma contemporaneamente punta su specialistiche fondatezze come base dei confronti. E tra l'altro si veda la latitudine o estensione che al tema "fiaba" il Convegno ha programmaticamente assegnato.

*

Invero per "fiaba" di solito (e non infondatamente) intendiamo quella di cui ci si occupa in campo demologico o folklorico. All'ingrosso:

- quella di tradizione e fonte *orale*, per ciò che riguarda il veicolo di formazione e trasmissione dei testi, e dunque "scritta" solo perché più o meno fedelmente “trascritta";
- inoltre *anonima*, nel valore non puramente estrinseco del termine, e cioè aperta e soggetta alle variazioni e varianti della "elaborazione popolare o comune", e comunque sottratta alle regole del *ne varietur* che debbono osservarsi per i testi "d'autore";
- infine *popolare*, nell'uno o nell'altro di due tra i possibili sensi del termine, e cioè da un lato come appartenenza a certi ceti ossia come "pertinenza sociale" più o meno gramscianamente intesa, e dall'altro come "tono psicologico elementare" al modo (più o meno) di Croce.

Arditamente forse, ma non credo temerariamente, il Convegno è stato progettato e realizzato in modo da ricomprendere "fiabe" che diversamente si collocano sui numerosi versanti che sono generati dal vario intersecarsi non solo delle qualificazioni che, congiunte, caratterizzano dal più al meno le "fiabe" demologicamente intese, ma anche delle qualifi-

[*] In: *Tutto è fiaba*. Atti del Convegno internazionale di studio sulla fiaba. Milano, Emme Edizioni, 1980 : V-XIX

cazioni che ad esse si oppongono: e dunque fiabe anche *scritte*, quanto a mezzo o veicolo di formazione; o anche *d'autore*, per ciò che riguarda la definitiva fissità dei testi; ed anche *d'arte* o più genericamente *non-popolari*, o per il "tono" o per la "pertinenza sociale".

E' il caso di aggiungere, a rompere certe semplificazioni cui tutti spesso cediamo, che, anche tralasciando il duplice valore del termine "popolare", le tre coppie oppositive cui qui mi limito e cioè *orale/scritto*, *anonimo/d'autore*, *popolare/d'arte*, non hanno aree o estensioni identiche: per esempio "orale" non implica "popolare" e non esclude "d'arte" o "d'autore", mentre "anonimo" non implica "orale", e via dicendo.

Il quadro combinatorio si fa dunque ricco di articolazioni che ovviamente crescono ad ogni ulteriore determinazione che si voglia o debba aggiungere. Ed anche in mancanza d'altro (ma altro c'è, e molto) il Convegno e i suoi atti avrebbero pur sempre il merito di aver richiamato l'attenzione sulla vastità di queste possibili articolazioni, occupandosi appunto, così come in effetti si occupano, tanto di fiabe demologicamente intese quanto di Basile, di Perrault (e sue continuazioni) o dei Grimm, quanto infine di Carlo Gozzi, di Wieland e di Kipling; non senza l'occhio a fatti e problemi di circolazione culturale tra ceti e livelli, e non senza l'apporto di più generali tematiche di inquadramento, da quella dell'universalità della fiaba a quella dei suoi rapporti col mito, e da quella dei contenuti sociali a quella delle letture che ne dette Freud.

*

In questa dilatazione c'erano ovviamente dei rischi (e quali, quanti e quanto evitati giudicheranno i lettori e la critica). Ma c'è anche il merito (da riconoscere innanzi tutto a Giorgio Cusatelli) della proposta di una prospettiva da verificare. Tanto più poi per il fatto che questo di Parma si trova ad essere il primo convegno (tra l'altro con apporti anche non italiani) che in Italia sia stato dedicato interamente ed esclusivamente alle fiabe.

Sarebbe allora da chiedersi come mai *ora*; anzi, come mai *solo* ora, e cioè tardivamente rispetto ad altri paesi. Dovere scientifico infatti vorrebbe che non si lasciasse passare l'occasione senza almeno uno sforzo per delineare quello che un tempo si chiamava lo "stato delle questioni e delle ricerche". Ma di fronte a quel dovere (cui forse più di altri ero tenuto) sono restato e resto purtroppo inadempiente. Tutto quello che mi riesce di fare è di annotare qualche appunto cronologico da cui mi pare risulti (anche se non mi riuscirà di dirlo in modo adeguato) come in qualche modo si venga riducendo un duplice ritardo che a lungo ha caratterizzato gli studi italiani sulle fiabe: un ritardo esterno, e cioè rispetto agli sviluppi della fiabistica europea e internazionale; ed un ritardo interno, rispetto all'andamento stesso degli studi italiani in campo contermine, e cioè in materia di poesia e di canti popolari.

Per l'Ottocento le date si commentano da sé. Nel 1812 comincia la pubblicazione della raccolta dei Grimm. Le prime edizioni di fiabe della tradizione orale italiana appaiono solo dal 1866, ad opera di stranieri (Widter e Wolf, Schneller, ecc.), e poi dal 1869 anche per mano di italiani (De Gubernatis, Imbriani, Pitrè, ecc.). Ritardo dunque di oltre mezzo secolo verso l'esterno. Quanto all'interno, tra il 1870 e il 1890 le fiabe sono appena alla fase della raccolta e stampa dei testi, con semplice ripetizione espositiva delle teorie interpretative di Benfey o di Max Müller; i canti popolari invece, in quello stesso ventennio, vedono i grandi tentativi storico-teorici di Nigra, Rubieri e D'Ancona, che oltretutto si inseriscono con riconosciuta e proficua originalità nel coevo dibattito europeo. In materia poi di fiabe di tradizione scritta, solo nel 1875 Imbriani "riscopre", per così dire, *Lo cunto de li cunti*, cui Croce comincia ad applicarsi nel 1892, per darne poi la sua classica versione italiana nel 1925: ma Basile era stato già "scoperto" da J. Grimm nel 1822, e tradotto in tedesco e in inglese nel 1846-48.

Il primo quarantennio del nostro secolo (oltre alla *Morfologia* di Propp, però solo più tardi nota in occidente) vede internazionalmente la nascita e lo sviluppo della fiabistica della scuola finnica, e la redazione dei grandi repertori internazionali di tipi e motivi (Aarne-Thompson 1905-28; Thompson 1931-35). Per l'Italia, come scrive Vittorio Santoli, tra il 1896 e il 1946 "qualche nuova raccolta" si aggiunge "alle più antiche", ma "il terreno degli studi veri e propri" rimane "quasi deserto". "In questo vuoto - continua Santoli -

ha echeggiato solitario lo scetticismo del Croce circa le indagini "sulle origini e le variazioni delle cosiddette novelle popolari", parendogli "assai difficile e quasi disperato far passaggio in esse dall'erudizione, ossia dal cumulo delle schede, alla storia". E c'è di nuovo il ritardo interno giacché per un verso è sul terreno della poesia, assai più che su quello delle fiabe, che Croce porta avanti la sua ridefinizione estetico-idealistica dell'opposizione romantica "popolare/d'arte"; e per altro verso i pur predominanti indirizzi crociani non impediscono che tra le due guerre proseguano ed anzi crescano di qualità e di tono, gli studi storico-filologici su canti e poesie popolari (Barbi, Santoli, Vidossi, Toschi, ecc.). Quanto poi ai rapporti esterni, gli indirizzi e gli strumenti di Aarne e di Thompson non penetrano per allora in Italia se non per varie note di Giuseppe Vidossi (e per le fiabe di San Marino pubblicate però da uno straniero, W. Anderson, nel 1927-33): li ignora infatti, anche se opera comparazioni, la pur buona raccolta di fiabe calabresi di Letterio di Francia (1931-35); e Croce, che invece ne conosce l'esistenza, anticomparativisticamente li condanna all'ostracismo.

Qualche segno di più accentuata vitalità pare cogliersi alle soglie e nel corso degli anni Cinquanta. Oltre alla collezione di *Miti e leggende* del mondo etnologico che Raffaele Pettazzoni cominciò nel 1948, va registrata infatti la traduzione di *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp comparsa nel 1949, a due anni di distanza dalla sua edizione russa (ma fu traduzione inutilmente tempestiva: il suo antecedente storico-metodologico, la *Morfologia della fiaba*, restava ancora ignoto, ed anche per questa ragione *Le radici* non ebbero allora sostanziali effetti, salvo forse il rinnovarsi della polemica anticomparativa di Croce). E oltre che a *Il paese di Cuccagna* di Giuseppe Cocchiara (1956), penso ovviamente alla antologia di *Fiabe italiane* che Italo Calvino pubblicò nel 1956, tra l'altro con un profilo ancor oggi interessante delle raccolte italiane di fiabe, e in non irrilevante coincidenza con un'altra operazione non strettamente demologica su materiali demologici, e cioè con il *Canzoniere del popolo italiano* di Pier Paolo Pasolini (1955). Ma penso soprattutto agli indici delle fiabe toscane e siciliane con cui Gianfranco D'Aronco nel 1953 e Sebastiano Lo Nigro nel 1957 diedero finalmente le prime consistenti applicazioni tra noi dello strumentario internazionale dei Tipi e dei Motivi fiabistici (ma bisognerà attendere il 1967, e cioè la traduzione dell'opera tra istituzionale e divulgativa che Thompson aveva dedicato alla fiaba nel 1946, perché tra noi si abbia più diffusa conoscenza di quello strumentario).

Dalla metà degli anni Sessanta i tempi vengono facendosi in qualche modo più serrati. Da un lato, pur se non senza caotiche componenti rumorose o di moda, c'è ciò che si accompagna e segue alla traduzione nel 1966 della *Morfologia della fiaba* di Propp e che - attraverso traduzioni o influenze o impieghi di testi strutturalisti o semiologici: Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todoroff ecc. - nelle sue linee più serie giunge fino alla traduzione di *La struttura della fiaba* di E. M. Meletinskij (1977). Dall'altro lato, pur se con minore risonanza o fracasso, c'è il cospicuo materiale fiabistico di primissima mano che quaranta rilevatori hanno registrato su nastro in tutte le regioni italiane nelle campagne di rilevamento condotte per conto della Discoteca di Stato nel 1968-69 e nel 1972; e c'è l'inameno catalogo di quel materiale (*Tradizioni orali non cantate*) che è finora l'unica pubblicazione che realizzi sia pure parzialmente un effettivo indice nazionale italiano dei Tipi e dei Motivi fiabistici. Ancora inediti, o incompleti, restano invece alcuni cospicui spogli che arricchirebbero di molto quell'indice, probabilmente azzerando l'ormai già più ridotto divario tra noi ed altre nazioni quanto a inventari e repertori di fiabe di tradizione orale. In materia di fiabistica scritta o d'autore, inoltre, irreperibile o ignorato o inutilizzato continua a restare il *Motif-Index of the Italian Novella in Prose* pubblicato da D. P. Rotunda nel 1942. Immediatamente a ridosso del Convegno parmense (e quasi a suo preludio, serio ma non pedante, e aperto ma non bassamente facilitante) si colloca la traduzione (1979) del già ricordato libro di Max Lüthi, dichiaratamente diretta alla crescita di quelle "consapevolezze" sulla fiaba di cui ha parlato Dolfini.

*

A quelle consapevolezze, invece, non credo giovino molto gli appunti cronologici che sono venuto segnando: perché quasi intollerabilmente sbrigativi e lacunosi (me ne avvedo, rileggendoli, ma quando non sono più in grado né di farli crescere né di sopprimerli); e un po' perché riguardano una vicenda che resta decisamente esile. Tuttavia, visto che ormai esistono, qualche sia pur esigua stilla se ne può forse alla rinfusa ricavare.

Una prima (solo apparentemente di tipo organizzativo) è che quella società per lo studio della fiaba di cui nel Convegno parmense s'è venuta configurando l'idea non verrebbe forse a mal punto: pur se senza saldissima storia italiana alle spalle, tuttavia non nascerebbe dal nulla o nel nulla; e se il consapevole raccordo con gli antecedenti nostrani non diventa vincolo, mentre di contro la cognizione delle esilità pregresse non diventa obliterazione e provincialesca scimmiottatura dell'esterno, c'è da sperare che l'auspicio di Santoli ("la nostra è stata la generazione del canto popolare; la vostra dovrebbe essere quella della fiaba") possa realizzarsi, pur se con il salto di una generazione.

Un'altra, forse solo apparentemente archeologico-anacronistica, potrebbe riguardare il conto che debba farsi non tanto del fatto che la sola posizione "originale" espressa dalla vicenda fiabistica italiana sia alla fin fine quella di Benedetto Croce, né solo del fatto che quella posizione si pone come negatrice così degli indirizzi comparativi come della ricerca di quella "origine delle fiabe popolari" che, secondo Croce costituisce il comune "motivo animatore" di quelle comparazioni: un motivo che essendo "non poco fantastico", prosegue Croce, non può non aver "messo capo a teorie affatto arbitrarie, come sono quelle dell'origine indiana, o dell'origine primitiva e selvaggia in quanto riflesso del costume di età remote, o della origine mitologico-naturalistica".

A questa *pars destruens* della posizione crociana (del resto relativa solo agli indirizzi di fiabistica manifestatisi fino al 1925 né ulteriormente aggiornata nella critica a *Le radici storiche* di Propp nel 1949, giacché restava ignota *La morfologia* che rispetto a quegli indirizzi innova), a questa *pars destruens* sono dunque possibili, e anche facili, consistenti e fondate repliche che qui è inutile ripetere. Ma a quella parte negativa, nella posizione crociana, se ne aggiunge una affermativa: che dice, cioè, in che cosa a suo giudizio la fiaba consista, e quali dunque debbano essere i modi di studiarla consentanei alla natura dell'oggetto. E per Croce (cito dalla recensione a Propp del 1949) "le fiabe sono organismi poetici", e perciò, come aveva già scritto nel 1925, "la questione dell'origine delle fiabe è da convertire ormai nella storia di ciascuna di esse": ma per "attraente" che possa essere il "seguire questa varia e intricata storia nei particolari", secondo Croce l'impresa resta pure sempre "assai difficile e malsicura, trattandosi di processi fantastici che si svolgono quasi sempre fuori d'ogni osservazione e documentazione" e che per giunta "ebbero forse il loro periodo intenso in tempi lontani, se non addirittura preistorici". I risultati sono o sarebbero dunque "di rado ... così concludenti da compensare la fatica"; e poi, conclude Croce, "fatica o non fatica" quei risultati hanno "piccola o niuna importanza ... per chi chiede quel che veramente interessa dell'uomo e della sua storia". E perciò, come Croce dice più nettamente nel 1949, "a voler pensare con rigore", quanto alle fiabe "la loro origine, ossia il loro autore, è in ciascuno che narri o rinarri una fiaba con accento nuovo e la crei così per suo conto": con la conseguenza che "quanto alla loro materia, accade per esse il medesimo che per ogni opera di poesia: chi può dire donde è attinta la sua materia, che è l'infinito mare dell'essere?". Con il che, come aveva già notato in precedenza Santoli, "il Croce si è trovato a concordare con studiosi forestieri versatissimi in questa materia, i quali hanno riconosciuto che la fiaba è una forma d'arte e che, per conseguenza, anche fra i narratori popolari ci sono artisti grandi e piccoli, buoni e meno buoni, ossia, per dirla con un termine tecnico, esistono redazioni buone e cattive". E dopo questa citazione da L. Mackensen, Santoli aggiunge: "Tanto questo è vero che un letterato di provincia, ma acuto osservatore, è riuscito a felicemente caratterizzare proprio come si usa con gli scrittori, una novellatrice del Pitrè" (e il letterato cui Santoli si riferisce è G. A. di Giacomo, ossia il poeta siciliano Vann'Antò).

Ora è appunto di questa crociana *pars construens*, per così dire, che mi veniva fatto di chiedermi qual conto mai possa o debba farsi. Giacché quel collocare la fiaba nell'ambito degli "organismi poetici" non dice certo quale sia specificità della fiaba rispetto ad altri organismi poetici che fiabe non sono; e dunque, fuori dei termini estetico-idealistici, resta

interamente insoluto il problema (o forse, pseudo-problema, nell'ottica crociana) della individuazione dei tratti specifici e caratterizzanti del "genere" fiaba (il problema variamente affrontato tra l'altro da Propp o da Jolles o da Lüthi). Vero è pure che quella prospettiva crociana contrasta con quella esigenza di cogliere invece la rappresentatività socioculturale che personalmente continua ad apparirmi centrale in ambito demologico. Tuttavia, rimeditando, non pare estraneo alla individuazione di quella rappresentatività socioculturale il fatto stesso che nel quadro della cultura popolare tradizionale abbia un così ampio e secolare posto il genere "fiaba", e che quel genere abbia certe sue particolari caratteristiche intrinseche: e se queste, tra l'altro, sono anche "poetiche", in un qualche senso anche non strettamente idealistico del termine, allora i caratteri di questa "poeticità" (o meglio, delle modalità fantastico-narrative delle fiabe) diventano elemento non estrinseco della individuazione della loro rappresentatività socioculturale. Donde il problema del conto che debba farsi di questa posizione crociana: se continuare a considerarla puramente e semplicemente estranea ai nostri studi, come irrilevante o non pertinente, o se invece giudicarla esprimente a suo modo (o non condivisibile, o ideologico o impersuasivo o erroneo ecc.) una istanza che in qualche suo modo è oggettivamente valida e che comunque affiora per altre vie ed entro altri quadri concettuali. Giacché se l'istanza è oggettiva e la risposta crociana sbagliata, una risposta che riteniamo non erronea pur dovremo cercare di darla (non senza tener conto nella nostra storia, di quella di Italo Calvino). Rigettare la validità di una istanza solo perché le risposte altrui non ci convincono, mentre dal canto nostro non siamo in condizioni di fornire alternative, in questo come in altri casi sarebbe una forse esiziale debolezza: tanto più al momento in cui si avvia una fase nuova, come pare accadere tra noi per gli studi di fiabe.

*

Per giunta c'è il fatto che l'interesse per la creatività-espressività "popolare" è da più parti divenuta emergente in questi ultimi anni tra noi. Non dirò che avvenga con le motivazioni o le modalità della caratterizzazione della novellatrice di Pitrè nello scritto di Vann'Antò ricordato da Santoli. Tuttavia anche questo precedente sarebbe forse da recuperare alla consapevolezza critica delle vicende nostrane, così come avrebbe da farsi, forse, per quelle osservazioni che Vann'Antò traeva da Croce circa la "poesia" che "affiora nel comune conversare ... quando la fantasia interviene a trasfigurare e idealizzare il sentimento, ora ingentilendone l'espressione e ora volgendolo al comico e all'umoristico". Per consapevolezza critica, ovviamente: e dunque per misurare il distacco che certamente c'è rispetto ad elementi che, alla lontana e con contestualità teorico-ideali diverse, potrebbero presentare una qualche generica affinità. Ed il distacco di fondo mi pare stare in ciò che quegli accenni estetico-idealistici alla espressività del narrare e del parlare sono per così dire uniplanari: pensano cioè al testo o ai testi solo nella ristretta dimensione della successione delle parole e delle immagini così come si fa per uno scritto.

E invece la fiaba orale (e scritta solo perché tra-scritta) è chiaramente multiplanare: co-occorrenza di codici, per dirla più ricercatamente, e cioè vocalità (con tutti i tratti soprasegmentali che ciò comporta) e mimica e gestualità, e ogni altro elemento espressivo, comunicativo, selettivo e modificativo che si lega strettamente all'essere in situazioni di inter-reazione immediata con una udienza, che non è solo destinatario o ricevente remoto, in sola ideale presenza, ma è lì presente, partecipe da soddisfare o indifferente da coinvolgere. E si aggiunga tutto quant'altro si verifica nelle contestualità del narrare orale o vocale di fiabe: le quali tra l'altro, essendo testi "liberi" e non metricamente o musicalmente "fissi", non comportano un puro "recitare" o "eseguire", ma un venir costruendo, in cui non possono non esserci modalità formali (visto che il narrare è in qualche modo diverso dal puro conversare o scambiar notizie, ecc.), ma che si collocano ad un qualche più remoto livello.

Questa multiplanarità della narrazione orale, in situazione di compresenza e in interazione con i destinatari-ricevanti arricchisce enormemente il discorso rispetto alla espressività concepita o colta nella unidimensionalità dello scritto (o anche del puramente trascritto): anzi forse, ma non saprei dire come, ne cambia i termini.

Ma c'è allora un grosso nodo di problemi. Più semplice, anche se non certo irrilevante, quello della rilevazione delle singole operazioni narrative, vocali e in situazione: nastri magnetici, fotografie e film, e più in genere audiovisivi, diventano strumenti essenziali; e pongono le questioni delle loro più corrette o più efficaci condizioni d'impiego.

Ma più decisivo è un problema di prospettiva teorico-metodologica. Ogni operazione di narrazione vocale in situazione è un unicum irripetibile; né sono determinabili una volta per tutte le componenti o le dimensioni contestuali interne ed esterne che di volta in volta risultano o possono risultare rilevanti o pertinenti. Ma posto pure che convenissimo di ridurre a un certo numero queste componenti e dimensioni, che faremo di fronte alla sterminata serie delle unicità irripetibili? Tenteremo di coglierle a milioni nella loro irripetibile unicità-peculiarità? O concentreremo l'attenzione su singole personalità più felici o efficaci o dotate? Faremo cioè come si fa per le esecuzioni-interpretazioni di grandi pianisti o direttori d'orchestra? E in che cosa questa individuazione di personalità singole, e di singole performances, differirà da quelle che si compiono sul terreno delle manifestazioni culte, non anonime e d'autore? Non credo che crollerebbero le distinzioni tra egemonia e subalternità, se la risposta fosse che differenza sostanziale non c'è: resterebbero sempre le differenze tra gli orizzonti e le modalità entro cui e con cui ogni singola operazione espressiva si compie. E tuttavia sarebbe pur sempre da modificare, se esiste, la sclerotizzata identificazione tra assenza di personalità-individualità e popolarità-collegialità (e "anonimia" come non fissità dei testi e, più oltre, come operazione a livello della *langue*, per metaforizzare con termini praghesi): una sclerotizzazione cui forse anche personalmente ho in qualche misura contribuito, almeno in certi momenti o livelli.

Ma il punto più delicato, e forse più lacerante e appassionante, è un altro (o almeno così ora mi pare). Se si punta sul raccontare orale e sulle sue contestualità, si può perdere o si perde la specificità della fiaba come genere differenziato; se si punta sulla conoscenza della fiaba come genere specializzato si deve in qualche modo prescindere dal raccontare orale e dalle sue contestualità-situazionalità. Naturalmente pongo la questione solo in modo schematico ed estremizzato; e dunque in termini di insolubilità o quasi. Ma certo una tensione esiste. Giacché il raccontare orale non contiene solo fiabe (ma anche leggende o altri tipi di fatti o storie); e dunque lo studio delle situazioni di racconto, se così posso chiamarle, non può restringersi alle fiabe; e d'altro canto ciò che è fiaba, e non invece leggenda o storia d'altra natura, lo è indipendentemente dalle situazioni effettive del raccontare orale e in situazione (e se non fossero studiabili in qualche modo anche al di fuori di quelle situazioni, che faremmo mai di tutte le fiabe, indubbiamente la maggioranza, che ci sono note solo perché più o meno bene tra-scritte, e senza ormai più traccia dei contesti situazionali?

A suggerirmi queste ultime e più confuse considerazioni è stata la rilettura di alcune pagine dei *Malavoglia* di Verga: quelle della "dolce favola con cui la cugina Anna, mentre si salano le acciughe, senza rifiutare il duro impegno quotidiano, accende un baleno di infantile illusione nell'asprezza della giornata", come scrissi altra volta.

Si ricorderà. È il momento in cui Verga racconta che

> Ntoni, quando la sera tornava a casa, non trovava altro che le donne, le quali mutavano la salamoia nei barilotti, e cianciavano in crocchio colle vicine, sedute sui sassi; e intanto ingannavano il tempo a contare storie e indovinelli, buoni pei ragazzi, i quali stavano a sentire con tanto d'occhi intontiti dal sonno.

Sarei tentato di riprodurre riga per riga il testo: innanzi tutto per la sua capacità di cogliere davvero la totalità della situazione nella sua integrale irripetibilità così come non all'etnografo è dato di fare, ma solo al poeta o al romanziere perché la costruiscono nella potente finzione interiore; e poi per il modo con cui il conversare e il lavorare e il dire proverbi o proporre indovinelli e il raccontare fatti veri s'intrecciano nel concreto della situazione contenendo in sé, come elemento che a sua volta s'intreccia col tutto, la fiaba della cugina Anna. E invece, per un ultimo spezzone di discorso, profitterò solo di quest'ultima quasi-fiaba:

> - Chi deve mangiarsi queste sardelle qui, - cominciava la cugina Anna, - deve essere il figlio di un re di corona, bello come il sole, il quale camminerà un anno, un mese e un

giorno, col suo cavallo bianco; finché arriverà a una fontana incantata di latte e di miele; dove, scendendo da cavallo per bere, troverà il ditale di mia figlia Mara, che ce l'avranno portato le fate, dopo che Mara l'avrà lasciato cascare nella fontana empiendo la brocca; e il figlio del re col bere che farà nel ditale di Mara, si innamorerà di lei; e camminerà ancora un anno, un mese e un giorno sinché arriverà a Trezza, e il cavallo bianco lo porterà davanti al lavatoio, dove mia figlia Mara starà sciorinando il bucato; e il figlio del re la sposerà e le metterà in dito l'anello; e poi la farà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno.

Alessi ascoltava a bocca aperta, che pareva vedesse il figlio del re sul cavallo bianco, a portarsi in groppa la Mara della cugina Anna. - E dove se la porterà - domandò poi la Lia.

- Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più.

- Come compar Alfio Mosca, - disse la Nunziata. - Io non vorrei andarci col figlio del re, se non dovessi tornare più.

- La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla; - rispose 'Ntoni; - e le volteranno le spalle, come succede alla gente, quando non ha più nulla.

- Per questo mia figlia sta lavorando qui adesso, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio, per farsi la dote. Non è vero, Mara? Almeno se non viene il figlio del re, verrà qualchedun altro. Lo so anch'io che il mondo va così, e non abbiamo diritto di lagnarcene.

Ho detto "quasi-fiaba". È una espressione impropria con cui, in mancanza di meglio, vorrei indicare che quello che la cugina Anna viene dicendo non costituisce nessuno dei tipi repertorializzati, e se mai è un giustapporsi di motivi senza però né "intreccio" né sequenza di funzioni. E tuttavia paiono in buona misura riconoscibili almeno alcune di quelle caratteristiche intrinseche che Max Lüthi ha acutamente indicato come tratti distintivi e costitutivi della fiaba, dalla unidimensionalità alla assenza di prospettive allo stile astratto e via dicendo.

Ma quello che qui vorrei notare è che la quasi-fiaba della cugina Anna, immersa nel suo contesto e nel suo rapporto con la situazione reale, mi pare aiuti a cogliere quella caratteristica delle fiabe che consiste nel narrare mondi non-veri, consapevole della loro non-verità, ma non per questo riducibile a "menzogna" o "bugia". (giacché che di non-verità si tratti lo sa tanto chi narra quanto chi ascolta; e che in atmosfera irreale ci si immerga è detto e dato estrinsecamente dai demarcatori d'inizio e di fine, e, e intrinsecamente dallo stile. Onde è che se dovessi in qualche modo emblematizzare questo narrare il non-vero sapendo tutti che non lo è (e che si instaura come un dire il non-vero *vi formae*, ossia con la forza della sua interna forma), direi che fiaba o fiabe sono rappresentabili da quel di Leopardi *"io nel pensier mi fingo"* (a differenza della magia, se posso intrudere un elemento qui estraneo ma non del tutto scollegato, che piuttosto vorrebbe il dantesco "*trattando l'ombre come cosa salda*"). Ed è un fingersi qualcosa che è negazione di ciò che è. Ma negazione di che? Di là dalla "siepe" che divide il reale dai non-veri fiabistici non ci sono gli interminati spazi o la profondissima quiete che per Leopardi sono appunto la negazione che del reale il suo pensier si finge: negazioni di alta complessità. Di là da quella siepe, per le fiabe, mi pare ci sia sostanzialmente la negazione di ciò che direi le verità del buon senso, se per buon senso qui mi è permesso d'intendere quel sapere immediato e mai smentito che ci dice che nella realtà non si trasmigra in un altrove solo per uno schioccar di dita, né si dorme cent'anni né si ritorna in vita per un bacio, né ci sono fontane di latte e miele, né ci si innamora per aver bevuto in un ditale. Ma c'è anche la negazione del senso comune. e cioè la negazione di verità più storiche sul mondo, cioè trasformabili se il mondo si trasforma: l'affermazione che il principe sposerà la piccola Mara, ecco, questo è un "*nel pensier mi fingo*" che nega una realtà storica, e dunque modificabile. Ma per intanto, nel mondo dei *Malavoglia*, resta immodificata e ancora lungi dal modificarsi. E che la quasi-fiaba della cugina Anna sia appunto un saputo e deliberato negare il reale naturale e quello storico (mondo non-vero consapevole di non esserlo ma non per questo menzognero) lo dice Ntoni: "La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla". Ma lo dice anche la cugina Anna rispondendo: "Per questo mia figlia sta lavorando qui adesso, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio, per farsi la dote... Almeno se non viene il figlio del re, verrà qualchedun altro. Lo so anch'io che il mondo va così, e non ab diritto di lagnarcene".

Che poi davvero non si abbia quel diritto, è tutt'altra questione. Quel che pare contare è che la fiaba "popolare” sia anche un fingersi la negazione del mondo naturale o storico così come è, e come è vissuto, ai suoi livelli più quotidianamente elementari.

Vale altrettanto per la fiaba che dirò d'arte? O lì invece la negazione deliberata e consapevole passa a piani più complessi, e si stacca dal semplice "*cambiare condizion ricchi e mendici*”, per dilatarsi verso i tanto più alti livelli in cui ci si fingono invece interminati spazi e infiniti silenzi e profondissima quiete?

TUTTO E' FIABA

Atti del Convegno Internazionale
di studio sulla Fiaba

Interventi di:

G. Cusatelli, A.M. Cirese, E. Delitala,
C. Rapallo, A. Milillo, G. Dolfini, M. Rak, A. Capatti,
S. Turzio, L. Felici, C. Bombieri,
D. Richter, F. Jesi, M. Lavagetto, B. Cetti Marinoni

EMME EDIZIONI

1980i - Qualcosa è fiaba: ma cosa?
Spezzoni di un discorso
In: Tutto è fiaba.- Atti del
Convegno internazionale di studio sulla fiaba
.Milano, Emme Edizioni, 1980 : V-XIX

Qualcosa è fiaba: ma cosa? - Spezzoni di un discorso

Davvero «tutto è fiaba», come scrisse Novalis, e come ripete il titolo di questa raccolta di studi sulle fiabe? Sappiamo tutti, fin troppo bene, che no: pur se affascinante, l'affermazione è falsa. Quasi proprio come affascinanti e a loro modo «false» sono le fiabe.

Dire allora che «tutto è fiaba» quasi è una sorta di «fiaba sulle fiabe» (che tra l'altro circolarmente coinvolge anche se stessa); e intitolare a questo modo un libro in cui si studiano le fiabe è dunque, volutamente o no, un gioco sottile che rappresenta gli oggetti dello studio minandone uno dei tratti caratterizzanti: quello di immaginare, anzi instaurare, mondi non-veri. E per giunta il gioco, come gli specchi, si prolunga. Giacché, come le fiabe sanno la non verità dei mondi narrati, così anche l'assegnazione di questo metafiabistico titolo non può non sapere la propria non-verità rispetto ai contenuti che intitola. Non s'è infatti fiabeggiato sulle fiabe nel Convegno di Parma di cui si raccolgono gli atti; e dunque, per raffinata antifrasi, il titolo designa proprio ciò che lo nega, ossia il fatto che «niente è fiaba» di quanto nel volume si pubblica.

Il lettore vedrà infatti da sé — ma importa comunque sotto-

linearlo — che niente qui si concede a quel disquisire «con poca consapevolezza», a quella «mancanza di ogni remora filologica» ed a quella «più spensierata invenzione critica» che Giorgio Dolfini (introducendo la recentissima traduzione di La fiaba popolare europea *di Max Lüthi) ha rimproverato a certa «pubblicistica» nostrana in materia di fiabe. Ma il lettore vedrà pure — ed importa sottolineare anche questo — che qui non si trasformano in anguste preclusioni o paludate chiusure quei necessari fondamenti metodico-tecnico-specialistici senza i quali non si fa seria ricerca né teorica, né storica, né sul campo. Che anzi, anche indipendentemente dalle caratteristiche e qualità dei singoli contributi, è l'impianto stesso del Convegno, che mira a dilatare nel confronto i diversi radicamenti specialistici, ma contemporaneamente punta su specialistiche fondatezze come base dei confronti. E tra l'altro si veda la latitudine o estensione che al tema «fiaba» il convegno ha programmaticamente assegnato.*

Invero per «fiaba» di solito (e non infondatamente) intendiamo quella di cui ci si occupa in campo demologico o folklorico. All'ingrosso: quella di tradizione e fonte orale, *per ciò che riguarda il veicolo di formazione e trasmissione dei testi, e dunque «scritta» solo perché più o meno fedelmente «tra-scritta»; inoltre* anonima, *nel valore non puramente estrinseco del termine, e cioè aperta e soggetta alle variazioni e varianti della «elaborazione popolare o comune», e comunque sottratta alle regole del «ne varietur» che debbono osservarsi per i testi «d'autore»; infine* popolare, *nell'uno o nell'altro di due tra i possibili sensi del termine, e cioè da un lato come appartenenza a certi ceti ossia come «pertinenza sociale» più o meno gramscianamente intesa, e dall'altro come «tono psicologico elementare» al modo (più o meno) di Croce.*
Arditamente forse, ma non credo temerariamente, il Convegno è stato progettato e realizzato in modo da ricomprendere «fiabe» che diversamente si collocano sui numerosi versanti che sono generati dal vario intersecarsi non solo delle qualificazioni che, congiunte, caratterizzano dal più al meno le «fiabe» demologicamente intese, ma anche delle

qualificazioni che ad esse si oppongono: e dunque fiabe anche scritte, *quanto a mezzo o veicolo di formazione o tradizione; o anche* d'autore, *per ciò che riguarda la definitiva fissità dei testi; ed anche* d'arte *o più genericamente* non-popolari, *o per il «tono» o per la «pertinenza sociale». È il caso di aggiungere, a rompere certe semplificazioni cui tutti spesso cediamo, che, anche tralasciando il duplice valore di «popolare», le tre coppie oppositive cui qui mi limito — e cioè* orale/scritto, anonimo/d'autore, popolare/d'arte — *non hanno aree o estensioni identiche: per esempio «orale» non implica «popolare» e non esclude «d'arte» o «d'autore», mentre «anonimo» non implica «orale», e via dicendo. Il quadro combinatorio si fa dunque ricco di articolazioni, che ovviamente crescono (fino a «immillarsi») ad ogni ulteriore determinazione che si voglia o debba aggiungere. Ed anche in mancanza d'altro (ma altro c'è, e molto) il Convegno e i suoi atti avrebbero pur sempre il merito di aver richiamato l'attenzione sulla vastità di queste possibili articolazioni, occupandosi appunto, così come in effetti si occupano, tanto di fiabe demologicamente intese quanto di Basile, di Perrault (e sue continuazioni) o dei Grimm, quanto infine di Carlo Gozzi, di Wieland e di Kipling; non senza l'occhio a fatti e problemi di circolazione culturale tra ceti e livelli, e non senza l'apporto di più generali tematiche di inquadramento, da quella dell'universalità della fiaba a quella dei suoi rapporti col mito, e da quella dei contenuti sociali a quella delle letture che ne dette Freud.*

In questa dilatazione c'erano ovviamente dei rischi (e quali, quanti e quanto evitati giudicheranno i lettori e la critica). Ma c'è anche il merito (da riconoscere innanzi tutto a Giorgio Cusatelli) della proposta di una prospettiva da verificare. Tanto più poi per il fatto che questo di Parma si trova ad essere il primo convegno (tra l'altro con apporti anche non italiani) che in Italia sia stato dedicato interamente ed esclusivamente alle fiabe.
Sarebbe allora da chiedersi come mai ora; *anzi, come mai* solo *ora, e cioè tardivamente rispetto ad altri paesi. Dovere scientifico infatti vorrebbe che non si lasciasse passare l'oc-*

casione senza almeno uno sforzo per delineare quello che un tempo si chiamava lo «stato delle questioni e delle ricerche». Ma di fronte a quel dovere (cui forse più di altri ero tenuto) sono restato e resto purtroppo inadempiente. Tutto quello che mi riesce di fare è di annotare qualche appunto cronologico da cui mi pare risulti (anche se non mi riuscirà di dirlo in modo adeguato) come in qualche modo si venga riducendo un duplice ritardo che a lungo ha caratterizzato gli studi italiani sulle fiabe: un ritardo esterno, e cioè rispetto agli sviluppi della fiabistica europea e internazionale; ed un ritardo interno, rispetto all'andamento stesso degli studi italiani in campo contermine, e cioè in materia di poesia e di canti popolari.

Per l'Ottocento le date si commentano da sé. Nel 1812 comincia la pubblicazione della raccolta dei Grimm. Le prime edizioni di fiabe della tradizione orale italiana appaiono solo dal 1866, inizialmente ad opera di stranieri (Widter e Wolf, Gonzenbach, ecc.) e solo dal 1869 per mano di italiani (De Gubernatis, Imbriani, Pitrè, ecc.). Ritardo dunque di oltre mezzo secolo verso l'esterno. Quanto all'interno, tra il 1870 e il 1890 le fiabe sono appena alla fase della raccolta e stampa dei testi, con semplice ripetizione espositiva delle teorie interpretative di Benfey o di Max Müller; i canti popolari invece, in quello stesso ventennio, vedono i grandi tentativi storico-teorici di Nigra, Rubieri e D'Ancona, che oltretutto si inseriscono con riconosciuta e proficua originalità nel coevo dibattito europeo. In materia poi di fiabe di tradizione scritta, solo nel 1875 Imbriani «riscopre», per così dire, Lo cunto de li cunti, *cui Croce comincia ad applicarsi nel 1892, per darne poi la sua classica versione italiana nel 1924: ma Basile era stato già «scoperto» da J. Grimm nel 1822, e tradotto in tedesco e in inglese nel 1846-'48.*

Il primo quarantennio del nostro secolo (oltre alla Morfologia *di Propp, però solo più tardi nota in occidente) vede internazionalmente la nascita e lo sviluppo della fiabistica della scuola finnica, e la redazione dei grandi repertori internazionali di tipi e motivi (Aarne-Thompson 1905-'28; Thompson 1931-'35). Per l'Italia, come scrive Vittorio Santoli, tra il 1896 e il 1946 «qualche nuova raccolta» si aggiunge «alle più antiche», ma «il terreno degli studi veri e propri» rimane «quasi deserto». «In questo vuoto — continua Santoli — ha echeggiato solitario lo scetticismo del Croce circa le indagini "sulle origini e le variazioni delle cosiddette novelle popolari", parendogli "assai difficile e quasi disperato far passaggio in esse dall'erudizione, ossia dal cumulo delle schede, alla storia".» E c'è di nuovo il ritardo interno: giacché per un verso è sul terreno della poesia, assai più che su quello delle fiabe, che Croce porta avanti la sua ridefinizione estetico-idealistica dell'opposizione romantica «popolare/d'arte»; e per altro verso i pur predominanti indirizzi crociani non impediscono che tra le due guerre proseguano, ed anzi crescano di qualità e di tono, gli studi storico-filologici su canti e poesie popolari (Barbi, Santoli, Vidossi, Toschi, ecc.). Quanto poi ai rapporti esterni, gli indirizzi e gli strumenti di Aarne e di Thompson non penetrano per allora in Italia se non per varie note di Giuseppe Vidossi (e per le fiabe di San Marino pubblicate però da uno straniero, W. Anderson, nel 1927-'33): li ignora infatti, anche se opera comparazioni, la pur buona raccolta di fiabe calabresi di Letterio di Francia (1931-'35); e Croce, che invece ne conosce l'esistenza, anticomparativisticamente li condanna all'ostracismo.*

Qualche segno di più accentuata vitalità pare cogliersi alle soglie e nel corso degli anni Cinquanta. Penso ad esempio alla collezione (etnologica) di Miti e leggende *che Raffaele Pettazzoni comincia nel 1948, ed alla traduzione di* Le radici storiche dei racconti di fate *di Propp comparsa nel 1949 (ma inutilmente tempestiva: priva del suo antecedente storico-metodologico, la* Morfologia, *resta anche per questo senza sostanziali effetti, salvo forse il rinnovarsi della polemica anticomparativa di Croce). E oltre che a* Il paese di Cuccagna *di Giuseppe Cocchiara (1956), penso ovviamente alla antologia di* Fiabe italiane *che Italo Calvino pubblica nel 1956, tra l'altro con un profilo ancor oggi interessante delle raccolte italiane di fiabe, e in non irrilevante coincidenza con un'altra operazione non strettamente demologica su materiali demologici, e cioè con il* Canzoniere del popolo italiano *di Pier Paolo Pasolini (1955). E penso infine agli*

indici delle fiabe toscane e siciliane con cui G. D'Aronco nel '53 e S. Lo Nigro nel '57 danno finalmente le prime consistenti applicazioni tra noi dello strumentario internazionale dei tipi e dei motivi fiabistici (ma bisognerà attendere il 1967, e cioè la traduzione dell'opera tra istituzionale e divulgativa che Thompson aveva dedicato alla fiaba nel 1946, perché di quello strumentario si abbia più diffusa conoscenza).

Dalla metà degli anni Sessanta i tempi vengono facendosi in qualche modo più serrati. Da un lato, pur se non senza caotiche componenti rumorose o di moda, c'è ciò che si accompagna e segue alla traduzione nel 1966 della Morfologia della fiaba *di Propp e che — attraverso traduzioni o influenze o impieghi di testi strutturalisti o semiologici: Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, ecc. — nelle sue linee più serie giunge fino alla traduzione di* La struttura della fiaba *di E. M. Meletinskij (1977). Dall'altro lato, pur se con minore risonanza o fracasso, c'è il cospicuo materiale fiabistico di primissima mano che quaranta rilevatori hanno registrato su nastro in tutte le regioni italiane nelle campagne di rilevamento che sono state condotte per conto della Discoteca di Stato nel 1968-'69 e 1972; e c'è l'inameno catalogo di quel materiale* (Tradizioni orali non cantate) *che è finora l'unica pubblicazione che realizza sia pure parzialmente un effettivo indice nazionale italiano dei tipi e dei motivi fiabistici (ancora inediti, o incompleti, restano invece alcuni cospicui spogli che arricchirebbero di molto quell'indice, probabilmente azzerando l'ormai già più ridotto divario tra noi ed altre nazioni quanto a inventari e repertori di fiabe; in materia di fiabistica scritta o d'autore, inoltre, irreperibile o ignorato o inutilizzato continua a restare il* Motif-Index of the Italian Novella in Prose *pubblicato da D. P. Rotunda nel 1942). Immediatamente a ridosso del Convegno parmense (e quasi a suo preludio, serio ma non serioso, e aperto ma non bassamente facilitante) si colloca la traduzione (1979) del già ricordato libro di Max Lüthi, dichiaratamente diretta alla crescita di quelle «consapevolezze» sulla fiaba di cui ha parlato Dolfini.*

A quelle consapevolezze, invece, non credo giovino granché gli appunti cronologici che sono venuto segnando: un po' perché quasi intollerabilmente sbrigativi e lacunosi (me ne avvedo, rileggendoli, ma quando non sono più in grado né di farli crescere né di sopprimerli); e un po' perché riguardano una vicenda che resta decisamente esile. Tuttavia, visto che ormai esistono, qualche sia pur esigua stilla se ne può forse alla rinfusa ricavare.

Una prima (solo apparentemente di tipo organizzativo) è che quella società per lo studio della fiaba di cui nel Convegno parmense s'è venuta configurando l'idea non verrebbe forse a mal punto: pur se senza saldissima storia italiana alle spalle, tuttavia non nascerebbe dal nulla o nel nulla; e se il consapevole raccordo con gli antecedenti nostrani non diventa vincolo, mentre di contro la cognizione delle esilità pregresse non diventa obliterazione e provincialesca scimmiottatura dell'esterno, c'è da sperare che l'auspicio di Santoli («la nostra è stata la generazione del canto popolare; la vostra dovrebbe essere quella della fiaba») possa realizzarsi, pur se con il salto di una generazione.

Un'altra, forse solo apparentemente archeologico-anacronistica, potrebbe riguardare il conto che debba farsi non tanto del fatto che la sola posizione «originale» espressa dalla vicenda fiabistica italiana sia alla fin fine quella di Benedetto Croce, né solo del fatto che quella posizione si pone come negatrice così degli indirizzi comparativi come della ricerca di quella «origine delle fiabe popolari» che, secondo Croce costituisce il comune «motivo animatore» di quelle comparazioni: un motivo che essendo «non poco fantastico», prosegue Croce, non può non aver «messo capo a teorie affatto arbitrarie, come son quelle dell'origine indiana, o dell'origine primitiva e selvaggia in quanto riflesso del costume di età remote, o della origine mitologico-naturalistica». A questa pars destruens *della posizione crociana (del resto relativa solo agli indirizzi di fiabistica manifestatisi fino al 1924 né ulteriormente aggiornata nella critica a* Le radici storiche *di Propp nel 1949, giacché restava ignota* La morfologia *che rispetto a quegli indirizzi innova), a questa* pars destruens *sono dunque possibili, e anche facili, consistenti e fondate*

repliche che qui è inutile ripetere. Ma a quella parte negativa, nella posizione crociana, se ne aggiunge una affermativa: che dice, cioè, in che cosa a suo giudizio la fiaba consista, e quali dunque debbano essere i modi di studiarla consentanei alla natura dell'oggetto. E per Croce (cito dalla recensione a Propp del 1949) «le fiabe sono organismi poetici», e perciò, come aveva già scritto nel '24, «la questione dell'origine delle fiabe è da convertire ormai nella storia di ciascuna di esse»: ma per «attraente» che possa essere il «seguire questa varia e intricata storia nei particolari», secondo Croce l'impresa resta pure sempre «assai difficile e malsicura, trattandosi di processi fantastici che si svolgono quasi sempre fuori d'ogni osservazione e documentazione» e che per giunta «ebbero forse il loro periodo intenso in tempi lontani, se non addirittura preistorici». I risultati sono o sarebbero dunque «di rado ... così concludenti da compensare la fatica»; e poi, conclude Croce, «fatica o non fatica» quei risultati hanno «piccola o niuna importanza ... per chi chiede quel che veramente interessa dell'uomo e della sua storia». E perciò, come Croce dice più nettamente nel '49, «a voler pensare con rigore», quanto alle fiabe «la loro origine, ossia il loro autore, è in ciascuno che narri o rinarri una fiaba con accento nuovo e la crei così per suo conto»: con la conseguenza che «quanto alla loro materia, accade per esse il medesimo che per ogni opera di poesia: chi può dire donde è attinta la sua materia, che è l'infinito mare dell'essere?». Con il che, come aveva già notato in precedenza Santoli, «il Croce si è trovato a concordare con studiosi forestieri versatissimi in questa materia, i quali hanno riconosciuto che la fiaba è una forma d'arte e che, per conseguenza, anche fra i narratori popolari "ci sono artisti grandi e piccoli, buoni e meno buoni, ossia, per dirla con un termine tecnico, esistono redazioni buone e cattive"». E dopo questa citazione da L. Mackensen, Santoli aggiunge: «Tanto questo è vero che un letterato di provincia, ma acuto osservatore, è riuscito a felicemente caratterizzare proprio come si usa con gli scrittori, una novellatrice del Pitrè» (e il letterato cui Santoli si riferisce è G. A. di Giacomo, ossia il poeta siciliano Vann'Antò).

Ora è appunto di questa crociana pars destruens, *per così dire, che mi veniva fatto di chiedermi qual conto possa o mai debba farsi. Giacché quel collocare la fiaba nell'ambito degli «organismi poetici» non dice certo quale sia poi la specificità della fiaba rispetto ad altri organismi poetici che fiabe non sono; e dunque, fuori dei termini estetico-idealistici, resta interamente insoluto il problema (o forse pseudoproblema, nell'ottica crociana) della individuazione dei tratti specifici e caratterizzanti del «genere» fiaba (il problema variamente affrontato tra l'altro da Propp o da Jolles o da Lüthi). Vero è pure che quella prospettiva crociana contrasta con quella esigenza di cogliere invece la rappresentatività socioculturale che personalmente continua ad apparirmi centrale in ambito demologico. Tuttavia, rimeditando, non pare estraneo alla individuazione di quella rappresentatività socioculturale il fatto stesso che nel quadro della cultura popolare tradizionale abbia un così ampio e secolare posto il genere «fiaba», e che quel genere abbia certe sue particolari caratteristiche intrinseche: e se queste, tra l'altro, sono anche «poetiche», in un qualche senso anche non strettamente idealistico del termine, allora i caratteri di questa «poeticità» (o meglio, delle modalità fantastico-narrative delle fiabe) diventano elemento non estrinseco della individuazione della loro rappresentatività socioculturale. Donde il problema del conto che debba farsi di questa posizione crociana: se continuare a considerarla puramente e semplicemente estranea ai nostri studi, come irrilevante o non pertinente, o se invece giudicarla esprimente a suo modo (o non condivisibile, o ideologico o impersuasivo o erroneo, ecc.) una istanza che in qualche suo modo è oggettivamente valida e che comunque affiora per altre vie ed entro altri quadri concettuali. Giacché se l'istanza è oggettiva e la risposta crociana sbagliata, una risposta che riteniamo non erronea pur dovremo cercare di darla (non senza tener conto, nella nostra storia, di quella di Italo Calvino). Rigettare la validità di una istanza solo perché le risposte altrui non ci convincono, mentre dal canto nostro non siamo in condizione di fornire alternative, in questo come in altri casi sarebbe una forse esiziale debolezza: tanto più al momento in cui si*

avvia una fase nuova, come pare accadere tra noi per gli studi di fiabe.

Per giunta c'è il fatto che l'interesse per la creatività-espressività «popolare» è da più parti divenuta emergente in questi ultimi anni tra noi. Non dirò che avvenga con le motivazioni o le modalità della caratterizzazione della novellatrice di Pitrè nello scritto di Vann'Antò ricordato da Santoli. Tuttavia anche questo precedente sarebbe forse da recuperare alla consapevolezza critica delle vicende nostrane, così come avrebbe da farsi, forse, per quelle osservazioni che Vann'Antò traeva da Croce circa la «poesia» che «affiora nel comune conversare ... quando la fantasia interviene a trasfigurare e idealizzare il sentimento, ora ingentilendone l'espressione e ora volgendolo al comico e all'umoristico». Per consapevolezza critica, ovviamente: e dunque per misurare il distacco che certamente c'è rispetto ad elementi che, alla lontana e con contestualità teorico-ideali diverse, potrebbero presentare una qualche generica affinità. Ed il distacco di fondo mi pare stare in ciò che quegli accenni estetico-idealistici alla espressività del narrare e del parlare sono per così dire uniplanari: pensano cioè al testo o ai testi solo nella ristretta dimensione della successione delle parole e delle immagini così come si fa per uno scritto. E invece la fiaba orale (e scritta solo perché tra-scritta) è chiaramente multiplanare: co-occorrenza di codici, per dirla più ricercatamente, e cioè vocalità (con tutti i tratti soprasegmentali che ciò comporta) e mimica e gestualità, e ogni altro elemento espressivo-comunicativo-selettivo-modificativo che si lega strettamente all'essere in situazione di interreazione immediata con una udienza, che non è solo destinatario o ricevente remoto, in sola ideale presenza, ma è lì presente, partecipe da soddisfare o indifferente da coinvolgere. E si aggiunga tutto quant'altro si verifica nelle contestualità del narrare orale o vocale di fiabe: le quali tra l'altro, essendo testi «liberi» e non metricamente o musicalmente «fissi», non comportano un puro «recitare» o «eseguire», ma un venir costruendo, in cui non possono non esserci modalità formali (visto che il narrare è in qualche modo diverso dal puro

conversare o scambiar notizie, ecc.), ma che si collocano ad un qualche più remoto livello.

Questa multiplanarità della narrazione orale, in situazione di compresenza e in interazione con i destinatari-riceventi, arricchisce enormemente il discorso rispetto alla espressività concepita o colta nella unidimensionalità dello scritto (o anche del puramente trascritto): anzi forse, ma non saprei ora dire come, ne cambia i termini.

Ma c'è allora un grosso nodo di problemi. Più semplice, anche se non certo irrilevante, quello della rilevazione delle singole operazioni narrative, vocali e in situazione: nastri magnetici, fotografie e film, e più in genere audiovisivi, diventano strumenti essenziali; e pongono le questioni delle loro più corrette o più efficaci condizioni d'impiego.

Ma più decisivo è un problema di prospettiva teorico-metodologica. Ogni operazione di narrazione vocale in situazione è un unicum irripetibile; né sono determinabili una volta per tutte le componenti o le dimensioni contestuali interne ed esterne che di volta in volta risultano o possono risultare rilevanti o pertinenti. Ma posto pure che convenissimo di ridurre a un certo numero queste componenti e dimensioni, che faremo di fronte alla sterminata serie delle unicità irripetibili? Tenteremo di coglierle a milioni nella loro irripetibile unicità-peculiarità? O concentreremo l'attenzione su singole personalità più felici o efficaci o dotate? Faremo cioè come si fa per le esecuzioni-interpretazioni di grandi pianisti o direttori d'orchestra? E in che cosa questa individuazione di personalità singole, e di singole performances, differirà da quelle che si compiono sul terreno delle manifestazioni culte, non anonime e d'autore? Non credo che crollerebbero le distinzioni tra egemonia e subalternità, se la risposta fosse che differenza sostanziale non c'è: resterebbero sempre le differenze tra gli orizzonti e le modalità entro cui e con cui ogni singola operazione espressiva si compie. E tuttavia sarebbe pur sempre da modificare, se esiste, la sclerotizzata identificazione tra assenza di personalità-individualità e popolarità-collegialità (e «anonimia» come non fissità dei testi e, più oltre, come operazione a livello della langue, *per metaforizzare con termini praghesi): una sclerotizzazione cui forse*

anche personalmente ho in qualche misura contribuito, almeno in certi momenti o livelli.
Ma il punto più delicato, e forse più lacerante e appassionante, è un altro (o almeno così ora mi pare). Se si punta sul raccontare orale e sulle sue contestualità, si può perdere o si perde la specificità della fiaba come genere differenziato; e se si punta sulla conoscenza della fiaba come genere specializzato in qualche modo si deve prescindere dal raccontare orale e dalle sue contestualità-situazionalità. Naturalmente pongo la questione solo in modo schematico ed estremizzato; e dunque in termini di insolubilità o quasi. Ma certo una tensione esiste. Giacché il raccontare orale non contiene solo fiabe (ma anche leggende o altri tipi di fatti o storie); e dunque lo studio delle situazioni di racconto, se così posso chiamarle, non può restringersi alle fiabe; e d'altro canto ciò che è fiaba, e non invece leggenda o storia d'altra natura, lo è indipendentemente dalle situazioni effettive del raccontare orale e in situazione (e se non fossero studiabili in qualche modo anche al di fuori di quelle situazioni, che faremmo mai di tutte le fiabe, indubbiamente la maggioranza, che ci sono note solo perché più o meno bene tra-scritte, e senza ormai più traccia dei contesti situazionali?).

A suggerirmi queste ultime e più confuse considerazioni è stata la rilettura di alcune pagine dei Malavoglia *di Verga: quelle della «dolce favola con cui la cugina Anna, mentre si salano le acciughe, senza rifiutare il duro impegno quotidiano, accende un baleno di infantile illusione nell'asprezza della giornata», come scrissi altra volta.*
Si ricorderà. È il momento in cui Verga racconta che «'Ntoni, quando la sera tornava a casa, non trovava altro che le donne, le quali mutavano la salamoia nei barilotti, e cianciavano in crocchio colle vicine, sedute sui sassi; e intanto ingannavano il tempo a contare storie e indovinelli, buoni pei ragazzi, i quali stavano a sentire con tanto d'occhi intontiti dal sonno».
Sarei tentato di riprodurre riga per riga il testo: innanzi tutto per la sua capacità di cogliere davvero la totalità della

situazione nella sua integrale irripetibilità così come non all'etnografo è dato di fare, ma solo al poeta o al romanziere perché la costruiscono nella potente finzione interiore; e poi per il modo con cui il conversare e il lavorare e il dire proverbi o proporre indovinelli e il raccontare fatti veri s'intrecciano nel concreto della situazione contenendo in sé, come elemento che a sua volta s'intreccia col tutto, la quasi-fiaba della cugina Anna. E invece, per un ultimo spezzone di discorso, profitterò solo di quest'ultima quasi-fiaba:

— Chi deve mangiarsi queste sardelle qui, — cominciava la cugina Anna, — deve essere il figlio di un re di corona, bello come il sole, il quale camminerà un anno, un mese e un giorno, col suo cavallo bianco; finché arriverà a una fontana incantata di latte e di miele; dove, scendendo da cavallo per bere, troverà il ditale di mia figlia Mara, che ce l'avranno portato le fate, dopo che Mara l'avrà lasciato cascare nella fontana empiendo la brocca; e il figlio del re col bere che farà nel ditale di Mara, si innamorerà di lei; e camminerà ancora un anno, un mese e un giorno, sinché arriverà a Trezza, e il cavallo bianco lo porterà davanti al lavatoio, dove mia figlia Mara starà sciorinando il bucato; e il figlio del re la sposerà e le metterà in dito l'anello; e poi la farà montare in groppa al cavallo bianco, e se la porterà nel suo regno.
Alessi ascoltava a bocca aperta, che pareva vedesse il figlio del re sul cavallo bianco, a portarsi in groppa la Mara della cugina Anna. — E dove se la porterà? — domandò poi a Lia.
— Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più.
— Come compar Alfio Mosca, — disse la Nunziata. — Io non vorrei andarci col figlio del re, se non dovessi tornare più.
— La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla; — rispose 'Ntoni; — e le volteranno le spalle, come succede alla gente, quando non ha più nulla.
— Per questo mia figlia sta lavorando qui adesso, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio, per farsi la dote. Non è vero, Mara? Almeno se non viene il figlio del re, verrà qualchedun altro. Lo so anch'io che il mondo va così, e non abbiamo diritto di lagnarcene.

Ho detto «quasi-fiaba». È una espressione impropria con cui, in mancanza di meglio, vorrei indicare che quello che la

cugina Anna viene dicendo non costituisce nessuno dei tipi repertorializzati, e se mai è un giustapporsi di motivi senza però né «intreccio» né sequenza di funzioni. E tuttavia paiono in buona misura riconoscibili almeno alcune di quelle caratteristiche intrinseche che Max Lüthi ha acutamente indicato come tratti distintivi e costitutivi della fiaba, dalla unidimensionalità alla assenza di prospettive allo stile astratto e via dicendo.

Ma quello che qui vorrei notare è che la quasi-fiaba della cugina Anna, immersa nel suo contesto e nel suo rapporto con la situazione reale, mi pare aiuti a cogliere quella caratteristica delle fiabe che consiste nel narrare mondi non-veri, consapevole della loro non-verità, ma non per questo riducibile a «menzogna» o «bugia». Giacché che di non-verità si tratti lo sa tanto chi narra quanto chi ascolta; e che in atmosfera irreale ci si immerga è detto e dato estrinsecamente dai demarcatori d'inizio e di fine, e intrinsecamente dallo stile. Onde è che se dovessi in qualche modo emblematizzare questo narrare il non-vero sapendo tutti che non lo è (e che si instaura come un dire il non-vero vi formae, *ossia con la forza della sua interna forma), direi che fiaba o fiabe sono rappresentabili da quel di Leopardi* «io nel pensier mi fingo» *(a differenza della magia, se posso intrudere un elemento qui estraneo ma non del tutto scollegato, che piuttosto vorrebbe il dantesco «trattando l'ombre come cosa salda»). Ed è un fingersi qualcosa che è negazione di ciò che è. Ma negazione di che? Di là della risaputa «siepe» che divide il reale dai non-veri fiabistici non ci sono gli interminati spazi o la profondissima quiete che per Leopardi sono appunto la negazione del reale che il suo pensier si finge: negazioni di alta complessità. Di là da quella siepe, per le fiabe, mi pare ci sia sostanzialmente la negazione di ciò che direi le verità del buon senso, se per buon senso qui mi è permesso d'intendere quel sapere immediato e mai sentito che ci dice che nel reale e non si trasmigra in un altrove solo per uno schioccar di dita, né si dorme cent'anni né si ritorna in vita per un bacio, né ci sono fontane di latte e miele, né ci si innamora per aver bevuto in un ditale. Ma c'è anche la negazione del senso comune, e cioè la negazione*

di verità più storiche sul mondo, ma trasformabili se il mondo si trasforma: l'affermazione che il principe sposerà la piccola Mara, ecco, questo è un «nel pensier mi fingo» che nega una realtà storica, e dunque modificabile. Ma per intanto, nel mondo dei Malavoglia, *resta immodificata e ancora lungi dal modificarsi. E che la quasi-fiaba della cugina Anna sia appunto un saputo e deliberato negare il reale naturale e quello storico (mondo non-vero consapevole di non esserlo ma non per questo menzognero) lo dice 'Ntoni: «La vostra figlia non ha un soldo di dote, perciò il figlio del re non verrà a sposarla». Ma lo dice anche la cugina Anna rispondendo: «Per questo mia figlia sta lavorando qui adesso, dopo essere stata tutto il giorno al lavatoio, per farsi la dote... Almeno se non viene il figlio del re, verrà qualchedun altro. Lo so anch'io che il mondo va così, e non abbiamo diritto di lagnarcene».*

Che poi davvero non si abbia quel diritto, è tutt'altra questione. Quel che pare contare è che la fiaba «popolare» sia anche un fingersi la negazione del mondo naturale o storico così come è, e come è vissuto, ai suoi livelli più quotidianamente elementari.

Vale altrettanto per la fiaba che dirò d'arte? O lì invece la negazione deliberata e consapevole passa a piani più complessi, e si stacca dal semplice «cambiare condizion ricchi e mendici», per dilatarsi verso i tanto più complessi livelli in cui ci si fingono invece interminati spazi e infiniti silenzi e profondissima quiete?

Alberto Mario Cirese