

PREMIO TESI DI LAUREA ANNUALE

ITALO CALVINO, LE FIABE ITALIANE E L'INCESSANTE METAMORFOSI DEGLI ARCHETIPI

Silvia Rossi

Anno di redazione: 2021

L'elaborato si propone di indagare il rapporto tra lo scrittore Italo Calvino e i racconti popolari della tradizione orale italiana, con particolare attenzione al ruolo svolto dall'immaginario fiabesco, dai suoi temi e dalle sue figure archetipiche nell'influenzare la poetica dell'autore e nel contribuire a dare forma alla sua concezione tanto di letteratura quanto di vita.

Il primo capitolo offre una panoramica sulla biografia di Calvino e sulle opere che ne delineano lo sviluppo come artista e come uomo. Vengono qui messe in luce la personalità poliedrica e fanciullesca dell'autore e i toni essenziali ma variopinti di cui è imbevuta la sua scrittura, caratteristiche che gli valgono la definizione di "autore fiabesco", nelle parole di Cesare Pavese, e che lo rendono il naturale erede del progetto dell'editore Giulio Einaudi di raccogliere in una strenna unica e composita le più belle fiabe della tradizione orale di tutte le regioni d'Italia.

Il secondo capitolo esplora dunque in maniera più dettagliata il momento storico in cui il progetto de "Le Fiabe Italiane" viene concepito e maturato, precisamente nel 1956. All'epoca non esisteva ancora, in Italia, un'opera di tal genere: le fiabe della tradizione popolare erano perlopiù trascritte in dialetto e suddivise per provenienza regionale, redatte secondo criteri che rispondevano ad un'esigenza di studio da parte degli esperti di folklore più che alla fruizione di massa. Nel resto d'Europa, al contrario, già dalla seconda metà dell'Ottocento fiorivano raccolte di fiabe in ogni nazione, sulla scia dell'ideale patriottico inaugurato dai "Kinder- und Hausmärchen" dei fratelli Grimm. Recuperare i racconti popolari e farne libri che fossero godibili dal pubblico era considerato un modo per glorificare la storia e le tradizioni di una comunità, accrescerne il senso di appartenenza e riaffermarne i valori. L'idea di Einaudi di creare una raccolta di novelle destinata agli italiani fu voluta anche, infatti, come riscatto a fronte dell'idea di nazione così come era stata promossa dalla propaganda fascista. Compito di Calvino, tutt'altro che semplice, era perciò quello di farsi bardo e scegliere, pescando nel vastissimo oceano delle fiabe popolari delle diverse regioni d'Italia, le storie più particolari e preziose e tradurle dal dialetto senza per questo privarle della vivacità infusa in esse dalla lingua del volgo, rispettandone la provenienza e dotandole allo stesso tempo di una coerenza di stile e voce che rendesse possibile un'armonica convivenza di immaginari tanto disparati in una stessa vasta raccolta. Dopo aver analizzato i modelli e le fonti dalle quali lo scrittore estrapola le novelle selezionate, il capitolo si concentra quindi sul metodo usato per rielaborarle al fine di crearne un arazzo uniforme, nel rispetto delle specificità tanto di contenuto quanto di linguaggio.

Il terzo ed ultimo capitolo si sofferma infine sul modo in cui le fiabe, seppur tanto differenti e specifiche delle diverse tradizioni di provenienza, riescano a veicolare insegnamenti di portata universale. Viene qui introdotto il concetto di archetipo inteso come modello che veicola un determinato significato, il quale assume però di storia in storia forme e sembianti differenti tanto nelle diverse fiabe quanto, in seguito, nelle opere di Calvino, che dalle fiabe si lascia condurre e forgiare.

Prendendo le mosse da “la favola di Amore e Psiche” così come è riportata dall’autore latino Apuleio nelle sue “Metamorfosi”, viene analizzato il modo in cui la struttura narrativa di tale mito venga riproposta in alcuni racconti della tradizione orale italiana, offrendo uno schema di intreccio amoroso e di conseguenza una concezione dell’amore e del suo ruolo nella crescita dell’individuo che sono innovativi e peculiari della nostra penisola. L’amore, nelle fiabe italiane, non è infatti il premio che l’eroe ottiene dopo aver compiuto le imprese alle quali era destinato, ma è subito presente, e viene poi perduto: è dunque nella costante volontà di ricercarlo e ritrovarlo che si compie la crescita del protagonista. In seguito, dall’archetipo mitologico l’attenzione si sposta all’evoluzione degli archetipi fiabeschi nella scrittura calviniana: dalle fiabe Calvino estrapola temi, figure, messaggi, colori, tonalità; di fiabesco è imbevuta tutta la narrazione dell’autore non solo dal punto di vista stilistico e strutturale, ma anche umano: al fiabesco lo scrittore si affida infatti per testimoniare la sua concezione della vita stessa. In questo senso, il capitolo percorre una parabola che, proprio attraverso gli archetipi, illustra lo sviluppo concettuale del fantastico nella produzione dell’autore dai primi romanzi alle ultime opere, con particolare attenzione alla “Trilogia degli antenati”, alle “Città Invisibili” e al “Castello dei destini incrociati”; gettando le basi per una conclusione innovativa che rilegge sotto una nuova luce la figura di Calvino ed il messaggio di fondo tramandato dalla sua scrittura: lontano dal pessimismo dalle interpretazioni tradizionali, l’autore si rivela eroe della ricerca infaticabile e meravigliata della luce e della bellezza anche nel fondo dei boschi più neri e spaventosi.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di Laurea Magistrale in Culture Moderne Compare



FUORI DAL LABIRINTO

Italo Calvino,

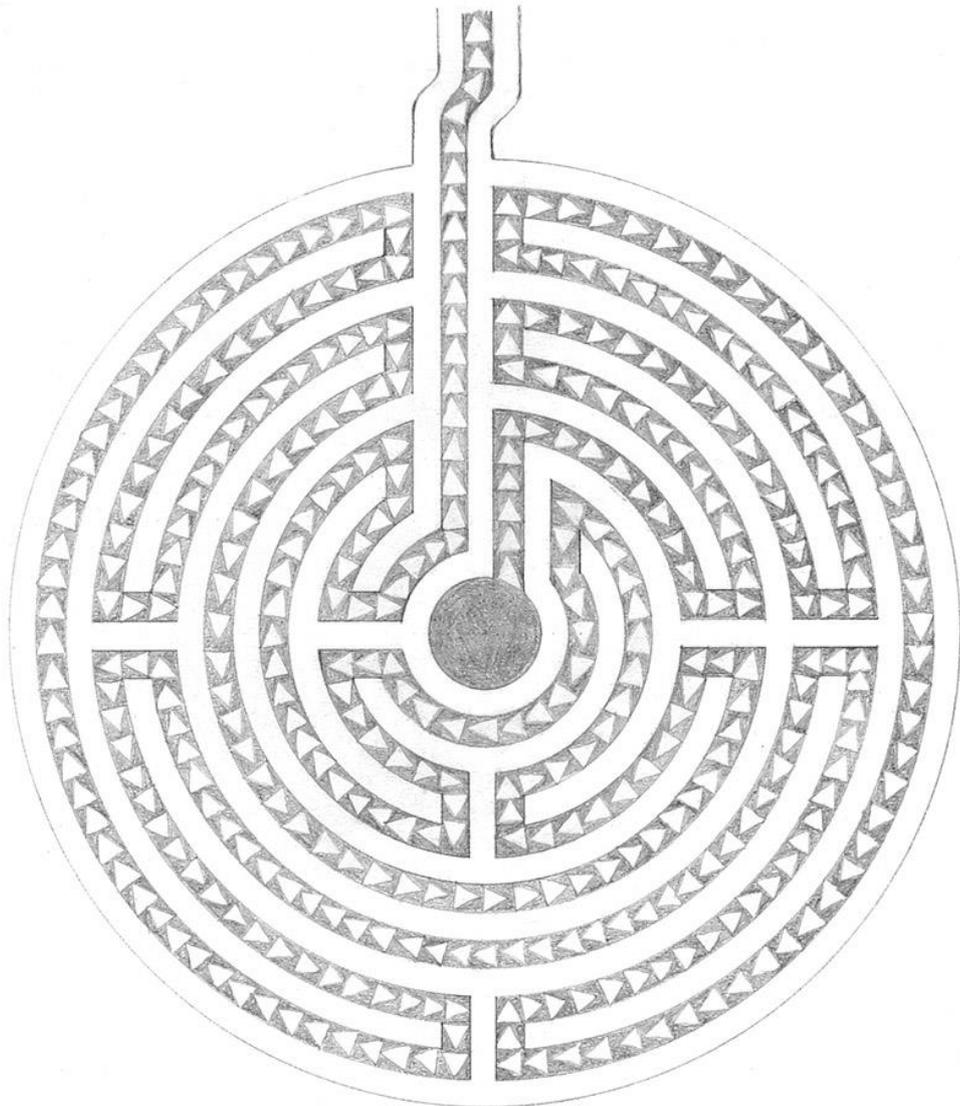
le fiabe italiane

e l'incessante metamorfosi degli archetipi

Relatore: Chiar.ma Prof.sa Chiara Lombardi

Candidata: Silvia Rossi

Anno accademico 2020/2021



“C’è un verso di Dante nel Purgatorio
(XVII, 25) che dice: «Poi piove
dentro a l’alta fantasia». La mia
conferenza di stasera partirà da questa
constatazione: la fantasia è un posto
dove ci piove dentro.”

(Italo Calvino, *Lezioni americane, IV – Visibilità*, in I.
Calvino *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi,
Mondadori, Milano, 1995.)

INDICE

INTRODUZIONE	1
---------------------	---

CAPITOLO I

Italo Calvino, ri-scrittore di fiabe

1.1 – Italo Calvino: vita e pensiero	5
1.2 – Calvino e la fiaba	18
1.3 – Il mandato dell’Einaudi	27

CAPITOLO II

“Le Fiabe Italiane”

2.1 – Contesto storico e genesi dell’opera	35
2.2 – <i>“Le Fiabe del Focolare”</i> dei fratelli Grimm e le altre raccolte europee	43
2.3 – La peculiarità delle fiabe italiane	57
2.4 – Fonti bibliografiche: i narratori popolari e le precedenti raccolte italiane	62
2.5 – La ricerca del metodo	72

CAPITOLO III

L'incessante metamorfosi degli archetipi immutabili

3.1	– Le fiabe come modello narrativo: dal finito all'infinito	77
3.2	– Dal mito alla fiaba: l'archetipo di <i>Amore e Psiche</i> nelle fiabe italiane	91
3.2.1	- <i>Re Crin</i>	96
3.2.2	- <i>Belinda e il Mostro</i>	99
3.2.3	- <i>Il Palazzo Incantato</i>	105
3.2.4	- <i>L'amore delle tre melagrane</i>	107
3.3	– Dalla fiaba al romanzo: stile, immagini, contenuti	109
3.3.1	– <i>La trilogia degli antenati</i>	111
3.3.2	– L'archetipo de <i>Il dimezzato</i> e il visconte Medardo di Terralba	117
3.3.3	– <i>Le città invisibili</i>	123
3.4	– L'incontro con lo strutturalismo: la macchina combinatoria de “ <i>Il castello dei destini incrociati</i> ”	127

CONCLUSIONE o MORALE

DELLA FIABA	137
--------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	147
---------------------	-----

INTRODUZIONE

- E in questo sommario disegno, tutto: la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale; la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto come termini d'una dialettica interna ad ogni vita; l'amore incontrato prima di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto; la comune sorte di soggiacere a incantesimi, cioè d'essere determinato da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo per liberarsi e autodeterminarsi inteso come un dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il liberarsi liberando; la fedeltà a un impegno e la purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza e al trionfo; la bellezza come segno di grazia, ma che può essere nascosta sotto spoglie d'umile bruttezza come un corpo di rana; e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste. - ¹

L'introduzione è nel presente lavoro ciò che arriva da ultimo, giacché così si completa il cerchio, e inoltre l'inizio lo conoscono tutti: c'era dunque una volta un bambino, o meglio uno scrittore, forse un visionario, sicuramente un poeta, al quale un giorno fu mandato di andare nel bosco e trovare un tesoro, e però nessuno sapeva che aspetto avesse questo tesoro, né quale forma, né quanto fosse grande.

¹ I. Calvino, *Introduzione a Fiabe italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. XIX.

Fatto sta che il bambino, o meglio lo scrittore, anche se era un po' titubante, alla fine ci andò; e nel bosco gli capitò di incontrare ogni sorta di creatura: c'erano figli e figlie di Re, Regine misteriose, draghi con sette teste, uomini senza paura e maghi senza anima, serpenti, rane, lupi, bellissimi pavoni e sudici porci che divenivano uomini o forse lo erano già, fate, orchi, vecchie streghe, contadini, fornai, lavandaie, filatrici, astrologi, mercanti e viaggiatori, diavoli dal naso d'argento, il Sole in persona, giovani tagliati in due eppure molto integri, ragazze che cambiavano forma come fossero ninfe riflesse in un caleidoscopico nascondino di specchi ed erano prima frutto e poi colomba e poi di nuovo ragazza.

E tutte queste creature si mettevano a raccontare ognuna la sua storia al bambino, che poi era uno scrittore, ed egli le ascoltava curioso e man mano che ascoltava e sentiva tutte le storie gli pareva di riconoscere come un motivetto di fondo, una filastrocca molto allegra o una ballata leggendaria o una canzone a volte quasi triste, ma insomma udiva questo motivetto echeggiare in ogni angolo nel folto di tutte quelle voci che narravano storie diversissime e pure molto simili e questo motivetto che si andava ripetendo sempre uguale e sempre nuovo pareva attirarlo e quasi chiamarlo a sé e lo sospingeva a procedere sempre più nel cuore del bosco, e il bambino che poi era uno scrittore si sorprende a canticchiarlo pure se nessuno glielo aveva mai insegnato.

E camminava, camminava, ascoltava storie e canticchiava questo motivetto e si incantava e spesso si perdeva ma sempre si ritrovava, però il tesoro, quello proprio non lo rinveniva da nessuna parte. Allora pensò di interpellare gli strani e colorati e buffi e seri esseri che incontrava nel suo percorso, ma si rese conto che non sapeva esattamente cosa dovesse chiedere, perché non sapeva esattamente cosa stesse cercando. Decise di tentare lo stesso, e ad ognuno degli

abitanti di quel multiforme e variopinto reame domandava se per caso, da qualche parte, avessero visto qualche cosa che somigliasse ad un tesoro. E quelli, non sapendo a cosa dovesse esattamente somigliare questo tesoro ma desiderando comunque aiutare il bambino, iniziarono a dargli le risposte più disparate, siccome ciascuno gli indicava la strada o gli dava un amuleto magico o si offriva di accompagnarlo per trovare qualcosa che, secondo la propria personale opinione, era senza dubbio un vero tesoro.

Sicché il bambino, e lo scrittore dietro a lui o forse accanto o forse dentro, cominciò ad andare di qua e di là seguendo ora una direzione ora un'altra e sempre trovava moltissime cose preziose o inutili o minuscole o enormi oppure giovani o fanciulle bellissime e a volte mostri orrendi e anche alcuni animali e spesso solo tracce, odori, gesti fugaci, baluginii di sogni possibili e realtà impossibili e attimi che forse erano passati o forse stavano per arrivare e tutto quel che trovava a modo suo assomigliava ad un tesoro, tanto che alla fine il bambino non sapeva più cosa gli restasse ancora da cercare e quindi smise di cercare e basta, perché pensò che se tutto poteva essere un tesoro, allora un tesoro davvero non esisteva.

Ci rimase un po' male, a dire il vero, e anche la musica che sempre giungeva da ogni dove sembrava volerlo convincere a tentare ancora, ma alla fine il bambino si risolse a tornare a casa, perché iniziava a sentirsi molto stanco. Stava appunto cercando la strada del ritorno, quando si rese conto che tutti questi cammini verso tesori che erano tutti tesori ma forse nessuno lo era veramente, insomma tutti questi crocevia di destini e amori e desideri diversi avevano creato un groviglio di percorsi che si intersecavano e si confondevano e non si capiva più dove iniziavano e dove finivano e tra questi c'era sicuramente la strada di casa, ma il bambino non sapeva più riconoscerla, e dovette ammettere di essersi perso. Anzi,

in mezzo al bosco buio dove risuonava quel motivetto così gioioso e così struggente che non aveva mai sentito eppure sapeva a memoria, il bambino cominciò a pensare che anche la sua casa, come il tesoro, in fondo davvero non esisteva, e che forse non c'era niente altro oltre a quel bosco che ora non era più un bosco ma un grande labirinto dal quale non sapeva come uscire.

Solo la musica, dolcemente, non cessava di suonare.

Il bambino in effetti è uno scrittore e si chiama Italo Calvino, e il magico reame nel quale si è avventurato, con tutte le fantastiche creature che lo popolano, altro non è che l'universo delle *Fiabe italiane*.

Lo studio che segue si propone di mettersi sulle tracce del nostro scrittore per comprendere di che natura sia il labirinto in cui egli è capitato e se vi si possa scovare o inventare una via d'uscita; ma soprattutto per scoprire se davvero non esista il tesoro di cui nessuno sa descrivere l'aspetto ma del quale chiunque ode il richiamo.

CAPITOLO I

Italo Calvino, ri-scrittore di fiabe

1.1 Italo Calvino: vita e pensiero

Italo Calvino nasce il 15 ottobre 1923 a Santiago de las Vegas, una cittadina in provincia de l'Avana, da genitori italiani. Il padre dello scrittore, Mario, di origini liguri, al termine della Prima Guerra Mondiale si era trasferito con la moglie Eva a Cuba, dove aveva assunto la direzione di una Stazione Agronomica sperimentale per la produzione di canna da zucchero.

La vera patria dello scrittore rimase sempre, tuttavia, l'Italia, come testimonia il nome che la madre scelse per lui, e come egli stesso dichiarò più volte: già nella piccola bibliografia redatta per il volume *Ritratti su misura* nel 1960, Italo sostituì il suo “complicato dato anagrafico” con quello “vero”, dichiarando di essere nato a San Remo, città natale di Mario nella quale la famiglia fece ritorno già nel 1925.

È in Liguria, dunque, che Calvino trascorrerà l'infanzia e gli anni del liceo, godendo di un ambiente sereno, pur dominato dall'ingombrante austerità dei suoi genitori, dei quali racconta:

- Erano due personalità molto forti e caratterizzate [...]. L'unico modo per un figlio di non essere schiacciato [...] era opporre un sistema di difese. Il che comporta anche delle perdite: tutto il sapere che potrebbe essere trasmesso dai genitori ai figli viene in parte perduto - ².

In un'altra testimonianza, Italo ricorderà un ulteriore motivo di attrito con la consolidata norma domestica:

- Tra i miei familiari solo gli studi scientifici erano in onore [...]; io sono la pecora nera, l'unico letterato della famiglia - ³.

A dispetto della loro severità, tuttavia, i genitori dello scrittore furono, per l'epoca, uno splendido esempio di audace anticonformismo, personaggi "piuttosto insoliti [...]: scienziati, adoratori della natura, liberi pensatori"⁴, i quali ostentavano un atteggiamento agnostico che verrà ricordato dallo scrittore come uno dei capisaldi della sua formazione, a proposito del quale disse:

- Non credo che mi abbia nociuto [...]. Soprattutto sono cresciuto tollerante verso le opinioni altrui, particolarmente nel campo religioso [...]. E nello stesso tempo sono rimasto completamente privo di quel giusto anticlericalismo così frequente in chi è cresciuto in mezzo ai preti - ⁵.

L'educazione del giovane Italo, pertanto, fu plasmata sulla base volatile e sconfinata della libertà di pensiero, impregnata di spirito critico, scevra da ogni pregiudizio, aliena ai vincoli imposti da un qualsiasi modello prestabilito; e sarà all'origine dell'atteggiamento curioso ed eclettico che caratterizzerà lo scrittore nel corso di tutta

² I. Calvino in *Se una sera d'autunno uno scrittore*, intervista di Ludovica Ripa di Meana, "L'Europeo", 17 novembre 1980, pp. 84-91.

³ I. Calvino in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di Elio Filippo Acrocca, Sodalizio del libro, Venezia, 1960.

⁴ I. Calvino, risposta al questionario di un periodico milanese, "Il paradosso", rivista di cultura giovanile, 23-24, settembre-dicembre 1960, pp. 11-18.

⁵ Ibidem.

la sua carriera, permettendogli di esplorare gli ambiti più disparati del panorama letterario e culturale.

Invero, negli anni dell'adolescenza Calvino sviluppa interessi di varia natura, che spaziano dai fumetti delle riviste umoristiche al cinema, e che coltiva disegnando vignette, alcune delle quali pubblicate da Giovanni Guareschi nel "Bertoldo", e scrivendo recensioni di film, poi edite nel "Giornale di Genova". Il piacere della lettura lo scopre a dodici anni grazie al *Libro della Giungla* di Rudyard Kipling, e fu sempre questo piacere che, da allora, non smise mai di cercare nei libri, fino a maturare un orientamento caoticamente sistematico nelle letture, votato ad una "disordinata educazione etico-letteraria", grazie soprattutto alle conversazioni con l'amico Eugenio Scalfari nel corso dei primi anni universitari. Sono queste le prime tappe di un percorso di formazione che sfocerà, nel 1944, nell'adesione al PCI e nell'inserimento nella seconda divisione di assalto Garibaldi, che opera sulle Alpi Marittime. Calvino chiarì così la sua decisione:

- La mia scelta del comunismo non fu affatto sostenuta da motivazioni ideologiche. Sentivo la necessità di partire da una «tabula rasa» e perciò mi ero definito anarchico [...]. Ma soprattutto sentivo che in quel momento quello che contava era l'azione; e i comunisti erano la forza più attiva e organizzata - ⁶.

L'esperienza partigiana, seppur cronologicamente molto breve, si rivelerà intensa e determinante per la maturazione di Calvino non solo come uomo ma anche come scrittore. Rimarrà infatti segnato dagli uomini della Resistenza e dalla loro

- attitudine a superare i pericoli e le difficoltà di slancio, un misto di fierezza guerriera e autoironia sulla stessa propria fierezza

⁶ Ibidem.

guerriera, di senso di incarnare la vera autorità legale e di autoironia sulla situazione in cui ci si trovava a incarnarla, un piglio talora un po' gradasso e truculento ma sempre animato di generosità, ansioso di far propria ogni causa generosa. A distanza di tanti anni, devo dire che questo spirito, che permise ai partigiani di fare le cose meravigliose che fecero, resta ancor oggi, per muoversi nella contrastata realtà del mondo, un atteggiamento umano senza pari - ⁷.

È questo spirito, questa fierezza, questa autoironia, questa meravigliosa bontà quotidiana dell'eroe comune, immenso e goffo, che Calvino cercherà sempre di instillare nei protagonisti dei suoi romanzi e grazie al quale creerà dei personaggi indimenticabili, tanto comuni, capaci di suscitare l'empatia del lettore, quanto ideali, in grado di risvegliare in lui la nostalgia e il desiderio di un'umanità fatta di nobiltà e valori.

Dall'esperienza nel PCI e dalla conseguente riflessione sul nesso comunismo-anarchismo, Calvino ricaverà anche uno dei principi della sua poetica: la consapevolezza dell'esistenza di due "complementari esigenze ideali", le quali, pur opposte, vanno misurate ed equilibrate, tanto nella vita come nella scrittura, al fine di non disperdere la potenzialità immaginativa delle cose: è necessario

- Che la verità della vita si sviluppi in tutta la sua ricchezza, al di là delle necrosi imposte dalle istituzioni - ⁸,

e

⁷ I. Calvino, risposta all'inchiesta *La generazione degli anni difficili*, a cura di Ettore A. Albertoni, Ezio Antonini, Renato Palmieri, Laterza, Bari, 1962.

⁸ I. Calvino, risposta al questionario di un periodico milanese, "Il paradosso", rivista di cultura giovanile, 23-24, settembre-dicembre 1960, pp. 11-18.

- che la ricchezza del mondo non venga sperperata ma organizzata e fatta fruttare secondo ragione nell'interesse di tutti gli uomini viventi e venturi -⁹.

Nel 1945 Italo si stabilisce a Torino e si iscrive al terzo anno della facoltà di Lettere, e in città ritrova quella conturbante coesistenza, a lui congeniale, di movimento attivista, nello specifico operaio, e di movimento di idee, i quali insieme

- contribuivano a formare un clima che pareva racchiudere il meglio d'una tradizione e d'una prospettiva d'avvenire-¹⁰.

È a Torino, inoltre, che incontra il suo primo "lettore ideale"; l'amico Cesare Pavese, il quale diverrà destinatario e critico dei suoi primi scritti, oltre che modello di una serietà ed un rigore etico al quale il giovane Calvino cercherà sempre di conformare il suo stile, ancora acerbo. È in gran parte grazie a Pavese che Calvino inizia le sue prime collaborazioni con vari periodici, tra cui "Il Politecnico" e "L'Unità"; ed è soprattutto grazie a lui che decide di imbarcarsi nella stesura del suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, che sarà pubblicato da Einaudi nel 1947, sempre grazie all'intercessione di Pavese. Calvino inizia così ad occuparsi dell'ufficio stampa della casa editrice, e in seno ad essa beneficia di un ambiente di fervido confronto intellettuale, con letterati del calibro di Elio Vittorini e Natalia Ginzburg, ma anche storici e filosofi, tra i quali Norberto Bobbio. È l'inizio di un periodo di fervida attività letteraria e giornalistica, durante il quale Italo collaborerà principalmente con "l'Unità" e con l'Einaudi, per la quale inoltre dirigerà la sezione letteraria della Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria e, insieme a Pavese e Vittorini, si occuperà di

⁹ Ibidem.

¹⁰ I. Calvino, risposta all'inchiesta *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Laterza, Bari, 1962.

quei risvolti di copertina che hanno contribuito a dare vita ad uno stile peculiare dell'editoria italiana.

La collaborazione con l'Einaudi prosegue anche in seguito al suicidio dell'amico Pavese, nel 1950, e Calvino si dichiarerà sempre contento di aver "dedicato più tempo ai libri degli altri che ai miei", riconoscendo l'importanza del ruolo dell'editoria nel panorama culturale italiano del tempo. La sua carriera all'interno della casa editrice non si arresta: nel maggio del 1952 esce il primo numero del "Notiziario Einaudi", di cui presto Calvino diviene direttore responsabile. Nello stesso anno anche la carriera di scrittore inizia ad affermarsi: nella collana "I gettoni" di Vittorini viene pubblicato *Il visconte dimezzato*, che ottiene un notevole successo di pubblico e si impone all'attenzione della critica di sinistra, in seno alla quale suscita reazioni contrastanti. Calvino continua a praticare anche la forma-racconto: *La formica argentina* viene pubblicato sulla rivista letteraria di respiro internazionale "Botteghe Oscure", diretta dalla principessa Caetani di Bassiano e redatta da Giorgio Bassani, e su "l'Unità" appaiono le prime novelle di *Marcovaldo*. È però soprattutto nel 1954 che la personalità di novellatore di Calvino trova il giusto proposito sul quale affinare il proprio talento: è questo l'anno, infatti, nel quale viene definito il progetto delle *Fiabe Italiane*.

A partire dal 1955, con l'uscita de *Il midollo del leone* su "Paragone" Letteratura, Calvino si dedicherà anche alla produzione di una serie di saggi, con i quali inizia a definire una propria idea di letteratura e ad inserirsi così nel dibattito culturale dell'epoca, dal quale non è esente la componente politica: a partire dal 1956, al tramonto dello stalinismo, Calvino vive un disagio nei confronti delle scelte dei vertici del PCI, che lo porterà persino a presentare una denuncia, il 26 ottobre di quell'anno, verso "l'inammissibile falsificazione della

realtà” operata dall’”Unità” nel resoconto degli avvenimenti di Poznan e Budapest, ottenendo che la cellula Giaime Pintor, dell’organizzazione di partito dell’Einaudi, presenti un “appello ai comunisti” nel quale si chiede, tra l’altro, che

- si dichiarare apertamente la piena solidarietà con i movimenti popolari polacco e ungherese e con i comunisti che non hanno abbandonato le masse protese verso un radicale rinnovamento dei metodi e degli uomini - ¹¹.

Apparentemente in contrasto con l’immagine di intellettuale impegnato restituita dagli interventi teorici e politici, si consolida l’immagine di un Calvino “favolista”: nel novembre 1956, *Le fiabe italiane* vedono la luce, ed ottengono subito un caloroso successo.

Mentre l’attività di novellatore prosegue e quella di romanziere incontra sempre più riconoscimenti, insieme all’uscita nel 1957 de *Il barone rampante*, l’impegno politico è tormentato da un’inquietudine sempre più profonda, e finisce per subire una battuta d’arresto: il primo agosto, Calvino rassegna le dimissioni al PCI, con una sofferta lettera pubblicata su “l’Unità” nella quale, oltre ad illustrare le ragioni del suo dissenso politico, lo scrittore ribadisce e conferma la sua fiducia nelle prospettive democratiche prefigurate dal socialismo, e ricorda il ruolo di primaria importanza che la milizia comunista ha svolto nella sua formazione.

Il 1959 vede la fine di due progetti importanti: viene pubblicato *Il cavaliere inesistente*, ed è completata la cosiddetta Trilogia degli Antenati (la quale verrà edita come volume unico l’anno successivo), e contemporaneamente, con il n. 3 dell’anno VIII, cessano le pubblicazioni del “Notiziario Einaudi”. È tuttavia anche

¹¹ Cellula del PCI “Giaime Pintor” della casa editrice Einaudi, *Appello ai comunisti*, 29 ottobre 1956.

l'inizio di una nuova avventura: esce infatti il primo numero del "Menabò di letteratura", nato dall'incontro di due grandi autori, Calvino e Vittorini, esponenti di due grandi casi editrici. Racconta Calvino:

- Vittorini lavorava da Mondadori a Milano, io lavoravo da Einaudi a Torino. Siccome durante tutto il periodo dei «Gettoni» ero io che dalla redazione torinese tenevo i contatti con lui, Vittorini volle che il mio nome figurasse accanto al suo come codirettore del «Menabò». In realtà la rivista era pensata e composta da lui, che decideva l'impostazione di ogni numero, ne discuteva con gli amici invitati a collaborare, e raccoglieva la maggior parte dei testi - ¹².

A margine della produzione narrativa e saggistica e dell'attività giornalistica ed editoriale, Calvino non manca di approfondire anche gli altri mondi che da sempre stuzzicano il suo poliedrico interesse: teatro, musica, cinema. Grazie alla Ford Foundation, ha la possibilità di compiere un viaggio in America di sei mesi, quattro dei quali dedicati alla scoperta della sola New York, la cui vitalità e multiculturalità, di certo congeniali al suo intelletto multiforme, affascinano profondamente lo scrittore tanto da spingerlo a dichiarare di non aver mai provato un sentimento di appartenenza così forte nei confronti di nessun'altra città. Frattanto, la sua fama cresce, e con essa si moltiplicano le offerte di impieghi e collaborazioni, da ogni parte giungono stimoli nuovi pronti a soddisfare la sua insaziabile curiosità. Sembrerebbe una situazione ideale per una personalità vivace e dinamica come la sua, eppure a Calvino inizia a palesarsi un'altra necessità, più rigorosa e da tempo intuita, l'altro lato della medaglia di un mestiere che, insieme

¹² I. Calvino in *Presentazione del Menabò* (1959-1967), a cura di Donatella Fiaccarini Marchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1973.

all'esuberanza creatrice, esige un metodo disciplinatore con il quale incanalarla: una necessità, dunque, di concentrazione. Questo conflitto di interessi è ragione di profonda inquietudine. Scrive Calvino a Emilio Cecchi in una lettera del 3 novembre 1961:

- Da un po' di tempo, le richieste di collaborazioni da tutte le parti – quotidiani, settimanali, cinema, teatro, radio, televisione –, richieste una più allettante dell'altra come compenso e risonanza, sono tante e così pressanti, che io – combattuto fra il timore di disperdermi in cose effimere, l'esempio di altri scrittori più versatili e fecondi che a momenti mi dà il desiderio d'imitarli ma poi invece finisce per ridarmi il piacere di star zitto pur di non assomigliare a loro, il desiderio di raccogliermi per pensare al «libro» e nello stesso tempo il sospetto che solo mettendosi a scrivere qualunque cosa anche «alla giornata» si finisce per scrivere ciò che rimane – insomma, succede che non scrivo né per i giornali, né per le occasioni esterne, né per me stesso -¹³.

L'inquietudine intellettuale coincide con un'inquietudine fisica, “errante”: Calvino continua i suoi viaggi e si definisce affetto da “dromomania”; si sposta continuamente tra Roma, Torino, Parigi, Sanremo, adducendo ironicamente il suo nomadismo alla sua essenza di ligure “di seconda categoria”:

- I liguri sono di due categorie: quelli attaccati ai propri luoghi come patelle allo scoglio che non riusciresti mai a spostarli; e quelli che per casa hanno il mondo e dovunque siano si trovano come a casa loro. Ma anche i secondi, e io sono dei secondi [...] tornano regolarmente a casa, restano attaccati al loro paese non meno dei primi -¹⁴.

¹³ I. Calvino, lettera ad Emilio Cecchi, 3 novembre 1961.

¹⁴ I. Calvino ne *Il comunista dimezzato*, intervista di Carlo Bo, “L'Europeo”, 28 agosto 1960.

Il 1962 è l'anno in cui conosce Esther Judith Singer, detta Chichita, e due anni dopo, nel 1964, tornerà con lei a L'Avana, la terra natia, per sposarla. È un matrimonio d'amore; egli stesso dichiara:

- nella mia vita ho incontrato donne di grande forza. Non potrei vivere senza una donna al mio fianco. Sono solo un pezzo di un essere bicefalo e bisessuato, che è il vero organismo biologico e pensante - ¹⁵.

Per Calvino, dunque, uomo e donna sono esseri complementari, come le due metà dell'androgino del mito platonico; reciprocamente necessari per scoprire ed esplorare le profondità del proprio essere e le opportunità da esso offerte. È l'amore che racconterà ne *Il barone rampante*, quando scriverà di Cosimo e Viola:

- Lui conobbe lei e sé stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e sé stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così - ¹⁶.

Dopo il matrimonio, la coppia si trasferisce a Roma, dove nel 1965 nascerà la figlia Giovanna; la carriera di Italo continua intanto la sua ascesa, e, tra i numerosi progetti, vedono la luce *Le Cosmicomiche*.

Questo tripudio di vita subisce tuttavia una battuta d'arresto il 12 febbraio 1966, giorno della morte di Elio Vittorini, amico e collega al quale è difficile associare l'idea di morte, giacché egli "era sempre alla ricerca di immagini di vita. E sapeva suscitare negli altri."¹⁷. Dopo la sua scomparsa, un po' di vitalità abbandona anche Calvino, il quale può ora dare sfogo ad una

- vocazione di topo di biblioteca che prima non avevo mai potuto seguire [...]. Non che sia diminuito il mio interesse per quello che

¹⁵ I. Calvino in *Se una sera d'autunno uno scrittore*, intervista di Ludovica Ripa di Meana, "L'Europeo", 17 novembre 1980, pp. 84-91.

¹⁶ I. Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino, 1957, pp. 179.

¹⁷ I. Calvino su "Il Confronto", II, 10, luglio-settembre 1966.

succede, ma non sento più la spinta di esserci in mezzo in prima persona - ¹⁸.

La “vecchiaia” viene così inaugurata nel 1967 con il trasferimento a Parigi, dove resterà con la famiglia fino al 1980. Qui, dopo aver passato anni ad esercitare il rigore metodico, Calvino può finalmente dare sfogo consapevole alla sua innata indole giocosa e caleidoscopica, perfezionandola e raffinandola, grazie anche all’incontro con Raymond Queneau, del quale traduce *I fiori blu*. Scrivono Barengi e Falchetto che

- alla poliedrica attività del bizzarro scrittore francese rinviano vari aspetti del Calvino maturo: il gusto della comicità estrosa e paradossale (che non sempre s’identifica con il *divertissement*), l’interesse per la scienza e per il gioco combinatorio, un’idea artigianale della letteratura in cui convivono sperimentalismo e classicità - ¹⁹.

A questa maturazione stilistica si accompagna una riflessione sempre più approfondita sulla narrativa e sulle possibilità da essa spalancate: è in questi anni che Calvino matura il concetto di narrativa come processo combinatorio, al quale dedicherà un saggio omonimo. La nuova prospettiva trova terreno fertile nell’ambiente letterario francese del tempo, influenzato dalla semiologia e in particolare dagli studi di Barthes e Greimas.

Quello di Calvino nei confronti della letteratura è l’atteggiamento di un innamorato, il quale è eternamente desideroso di esplorare i mondi al quale l’oggetto del suo amore dà accesso, perché sa che tali mondi sono infiniti e che la sua curiosità non ne sarà mai sazia. È un

¹⁸ I. Calvino in *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche con G. Bassani, I. Calvino, C. Cassola, A. Moravia, O. Ottieri, P.P. Pasolini, V. Pratolini, R. Roversi, P. Volponi* di Ferdinando Camon, Garzanti, Milano, 1973.

¹⁹ M. Barengi e B. Falchetto, *Cronologia*, in *Romanzi e racconti di Italo Calvino*, Meridiani Mondadori, Milano, 1991, pp. XXVIII.

amore incontenibile, dal quale tutti possono attingere e che a tutti Calvino vorrebbe raccontare, iniziando specialmente dai più piccoli: ne sono la prova la dedizione con la quale, a partire dal 1967, si impegna, in collaborazione con la casa editrice Zanichelli, a progettare e redigere un'antologia per la scuola media dal titolo *La lettura*; o la nobiltà d'intenti riflessa nella rielaborazione e pubblicazione di una scelta di brani de *L'Orlando furioso* di Ariosto. Anche il suo continuo tornare ad occuparsi delle raccolte di fiabe, notoriamente il mezzo più congeniale per raggiungere un pubblico molto vasto, dai bambini piccoli ai bambini grandi che abitano eternamente negli adulti, è uno specchio di questa febbrile volontà di condivisione. Calvino sa che la letteratura è indispensabile, soprattutto in un mondo nel quale fatica sempre di più a rivendicare il suo ruolo, ma è consapevole anche della necessità di stare al passo con i tempi, tanti anni nel mondo dell'editoria lo hanno educato all'esigenza di conservare il valore del messaggio pur rendendolo appetibile agli occhi del pubblico, la cui attenzione si fa sempre più volubile e frettolosa. Testimonianza di tale consapevolezza è la volontà di dar vita ad una rivista

- a larga tiratura, che si vende nelle edicole, una specie di *Linus*, ma non a fumetti, romanzi a puntate con molte illustrazioni, un'impaginazione attraente. E molte rubriche che esemplificano strategie narrative, tipi di personaggi modi di lettura, istituzioni stilistiche, funzioni poetico-antropologiche, ma tutto attraverso cose divertenti da leggere. Insomma un tipo di ricerca fatto con gli strumenti della divulgazione - ²⁰.

Il progetto non verrà mai realizzato, ma nel 1971 Einaudi gli affida la direzione della collana "Centopagine", nella quale vengono

²⁰ I. Calvino in *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche con G. Bassani, I. Calvino, C. Cassola, A. Moravia, O. Ottieri, P.P. Pasolini, V. Pratolini, R. Roversi, P. Volponi* di Ferdinando Camon, Garzanti, Milano, 1973.

pubblicati e diffusi i testi di molteplici autori, dai grandi classici alle nuove avanguardie.

Calvino non cessa mai il suo viaggio nei mille mondi che la letteratura crea, e più gli anni passano, più le combinazioni si moltiplicano, il possibile e l'impossibile sono categorie ormai indistinguibili, e lo scrittore è come un bambino che non si stanca mai di giocare. E mentre il bambino gioca, esplora, combina, crea, lo scrittore riflette, smaschera, rielabora, racconta. Nascono così una serie di romanzi che sono allo stesso tempo anche uno studio ed un'ode alla letteratura e alle opportunità incredibili che essa concede: *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Gli anni passano e con essi si susseguono incessantemente le collaborazioni, i progetti, e, soprattutto, i premi, anche internazionali. Parigi, New York, Buenos Aires, Siviglia; Calvino non si ferma mai, fino al 6 settembre 1985 quando, dopo un'estate passata nella sua casa di Roccamare a tradurre testi di Queneau e preparare interviste e conferenze, tra cui alcune che dovrebbe tenere ad Harvard, si realizza l'unico evento che potrebbe arrestare il suo spirito infaticabile: viene colpito da un ictus e, dopo essere stato ricoverato all'ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, muore in seguito ad un'emorragia cerebrale la notte tra il 18 ed il 19 settembre.

1.2 *Calvino e la fiaba*

Calvino è, fin dai suoi esordi, profondamente legato al mondo della fiaba ed a tutto ciò che concerne il fiabesco.

“Fiabesco” è il modo in cui Cesare Pavese definisce il suo tono e il suo stile, riconoscibili già dal primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, che Pavese recensisce e a proposito del quale scrive:

- L'astuzia di Calvino, scioattolo della penna, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa - ²¹.

Come può essere definito una “favola” il racconto di un’infanzia perduta nell’orrore della guerra e nell’asprezza coraggiosa ed inclemente della Resistenza? Non si tratta qui di rendere banale la testimonianza di una realtà terribile. Si tratta di sviscerare il cuore di un ideale profondo che permea tutta la concezione calviniana della realtà, anzi, che va oltre la concezione della realtà comunemente intesa. Fiabesco non significa infantile; fiabesco rivela l’avventura che è l’essenza della vita, quell’avventura che è la prova, l’impresa mediante la quale l’eroe si qualifica e si scopre, cresce, costruisce la sua identità. Fiabesco significa essenziale, simbolico, universale: la fiaba è, da sempre, molto più di un racconto per bambini; le fiabe trasmettono messaggi ed insegnamenti e li tramandano di generazione in generazione. Tutto ciò che è possibile è fiabesco e tutto ciò che è fiabesco è possibile; la realtà non ha limiti.

²¹ C. Pavese, recensione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, “L’Unità”, Roma, 26 ottobre 1947.

Per comprendere questo, è necessario esplorare la personalissima concezione di “realtà” dello scrittore. Seguiamo a tal proposito lo spunto di Cesare Segre, il quale scrive:

- Si fa tutto abbastanza chiaro leggendo il capitolo *Molteplicità* nelle *Lezioni americane*. [...] Musil e Valéry forniscono naturalmente le condizioni intellettuali di base: Robert Musil, «scrittore di formazione tecnico-scientifica e filosofica», «esprimeva la tensione tra esattezza matematica e approssimazione degli eventi umani» (p. 106); Valéry è il vero esponente «d’una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell’ordine mentale e della esattezza, l’intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia» (p. 115). Sono queste condizioni che promuovono una comprensione del mondo vicina a quella di Calvino, perché permettono di connettere le osservazioni sul reale o di esasperare intellettivamente il divario tra reale e razionale. Ma esse permettono soprattutto di *allargare* la realtà, andando molto al di là di quanto ci sottopone la nostra esperienza: e allargare la realtà è anche conquistare spazi aperti al fiabesco. C’è dunque un allargamento, un moltiplicarsi di connessioni [...]. Ideale è quello dell’*iper-romanzo*, in cui vi sia concentrazione e campionatura stilistica unitamente a potenzialità infinita di combinazioni e sviluppi - ²².

Per Calvino, dunque, le possibilità della realtà sono infinite, perché infinite sono tutte le combinazioni che il grande paiolo magico della vita può rimescolare al suo interno, come infinite sono le scelte che ognuno di noi può compiere, fin dove la sua fantasia è in grado di concepirne. E non c’è pericolo di disgregazione, non c’è minaccia per l’integrità identitaria dell’Io? Non si corre il rischio di spalancare

²² C. Segre, presentazione a *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

le porte al relativismo caotico e alla completa volatilità di ogni certezza? Calvino stesso prevede la critica e vi risponde così:

- Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili - ²³.

La vita è pertanto un gioco, una macchina combinatoria, anzi, l'individuo stesso lo è. È un concetto carico di promesse tanto seducenti quanto spaventose, che Calvino continuerà ad analizzare nel corso di tutta la sua carriera, in maniera sempre più approfondita e non senza ripercussioni. Tuttavia, entreremo in merito di questo argomento in un'altra sezione dell'elaborato; per il momento ci basti avere questa rassicurazione: c'è un metodo di organizzazione nell'apparente caos dell'infinitamente immaginabile, ed è la stessa fiaba a fornircelo. Scrive Calvino nell'Introduzione alle *Fiabe italiane*:

- La tecnica con cui la fiaba è costruita si vale insieme del rispetto di convenzioni e della libertà d'inventiva. Dato un tema, esistono un certo numero di passaggi obbligati per arrivare alla soluzione, i «motivi» che si scambiano da un «tipo» all'altro; sta al narratore l'organizzarli, tenerli su uno sopra l'altro come i mattoni di un muro [...] e usando per cemento la piccola o grande arte sua, quel

²³ I. Calvino, *Molteplicità*, in *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 121.

che ci mette lui che racconta, il colore dei suoi luoghi, delle sue fatiche e speranze, il suo «contenuto» - ²⁴.

La fiaba, perciò, fornisce formule di costruzione della realtà, tutte incentrate sul superamento di una prova; trasmette un messaggio, una lezione, un insegnamento; e tramanda anche uno stile di narrazione fortemente simbolico, essenziale e scanzonato: la fiaba narra di tutto e di nulla si stupisce. Uno stile che si manifesta concretamente, tramite un criterio di scelta delle parole, che si caricano di significati e di una vasta portata immaginativa; ma che traspare anche in maniera più sottile, attraverso un certo tono di voce narrante giocoso e scanzonato, che dipinge scenari dal colore vivace e leggero ed i contorni soffusi, mai delimitati, dai quali possono affacciarsi ogni sorta di creature. È uno stile che riflette una speciale maniera di guardare alla vita, con uno sguardo che scorge nel fondo di ogni accadimento una certa luce, una certa magia, una certa purezza, inscalfibili ed invincibili. È lo sguardo di chi sa che la vita vince sempre, e perciò sa osservarla con meraviglia, curiosità e fiducia. È lo sguardo di un bambino. Calvino sa guardare così, possiede questo sguardo, ed è perciò in grado di cogliere la profonda nobiltà dell'esistenza, e ne è alla continua ricerca. Non è un caso che Pavese, nella recensione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, individui un "sapore di tipo ariostesco", riconoscendo ed anticipando oltretutto un altro profondo tema d'interesse calviniano, ossia *L'Orlando furioso* e, più in generale, il poema cavalleresco e il suo corredo di avventure e valori, anch'essi profondamente intrecciati al mondo della fiaba. Ma in che cosa consiste, in che cosa si avverte questo sapore ariostesco? Nelle parole di Pavese:

- Quello schietto e geloso abbandono all'incalzare di eventi e catastrofi, di spettacoli e di visi noti che faranno la smorfia o il

²⁴ I. Calvino, *Introduzione a Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. LV.

sorriso previsti, che saranno maschere così fedeli alla loro natura da colpire di perenne stupore, quella schietta e complicata ingenuità dei poemi, può ritrovarsi ai giorni nostri solamente dentro un cuore di fanciullo. Non importa se il fanciullo di Calvino dice «puttana» e sa cos'è, bercia canzoni da bordello e potrebbe magari ammazzare qualcuno. Non ha legge né madre, c'è la guerra, la gente si ammazza e non è colpa di Pin tutto questo. Calvino racconta dei fatti, e questi fatti hanno radici, consistenza, sono groppi di carne e di sangue; a rimuoverli, e sia pure con amore di parole, spiccia il sangue, si scopre la piaga, si sente il fetore di un mondo in cancrena. Qualcuno lo dirà, ma non è ancora questo che conta. Malgrado il carrugio, malgrado il sentore di chiasso e di feccia, la giornata di Pin ha una grande purezza; scontrosa sboccata maligna come trascorre, è tutta fresca, baldanzosa di scoperte, di gesta, di onore, proprio come la giornata di un Astolfo e di un Jim Hawkins - ²⁵.

A conti fatti è insomma nella fiaba che risiede il più antico senso della vita, la fiaba altro non è che la manifestazione multiforme della narrazione primigenia: la maturazione, l'affermazione individuale, la realizzazione del sé. E, come sostiene Mario Barenghi,

- per questo tante fiabe hanno come protagonista un giovane, o addirittura un bambino: il bambino è l'essere umano «incompiuto» nel senso più profondo della parola. E non sarà davvero un caso se da un bambino, dal Pin del *Sentiero dei nidi di ragno*, partirà l'intera narrativa calviniana - ²⁶.

Ed è Calvino stesso a chiarirlo:

- I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico:

²⁵ C. Pavese, recensione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, "L'Unità", Roma, 26 ottobre 1947.

²⁶ M. Barenghi, *Il fiabesco nella narrativa di Calvino*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate - ²⁷.

È nella prova che risiede il fulcro e della narrazione e dell'esperienza di vita: è attraverso il superamento della prova che l'individuo saggia i propri valori ed intelletti, li inverte e li conferma; o li mette piuttosto in discussione ed accetta di rimodellarli alla luce di quanto apprende in seguito ad un eventuale fallimento. In entrambi i casi, quello che si ottiene è una conoscenza più profonda e consapevole delle mutevoli circostanze della vita e delle proprie risorse e potenzialità, come scrive Barenghi

- Conoscere il mondo e conoscere sé stessi sono due momenti di un unico processo di apprendimento e di crescita - ²⁸.

Ma la conoscenza suprema, la più intima ed assoluta che si possa guadagnare, il motivo cardine di questo processo di crescita centrale tanto nell'architettura fiabesca quanto nella narrativa calviniana, deriva da un tipo di confronto molto specifico: quello tra uomo e donna.

Nel rapporto amoroso arriviamo a scandagliare gli abissi dell'animo umano, è nell'altro che ci riflettiamo ed è attraverso lui che ci scopriamo e ci riconosciamo. Nota Barenghi come

- Calvino recupera in più occasioni la metafora comunemente definita biblica per l'atto sessuale: spesso, come nelle fiabe

²⁷ I. Calvino, *Il midollo del leone* (1955), in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995 pp. 19.

²⁸ M. Barenghi, *Il fiabesco nella narrativa di Calvino*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

appunto, la «prova» si identifica con un rapporto amoroso: la conoscenza di sé, delle cose, del prossimo passa in primo luogo attraverso la relazione decisiva e privilegiata fra uomo e donna -
29.

L'amore, però, non si riduce qui ad un semplice tramite per affermare egoisticamente la propria identità, non si tratta di crogiolarsi nella rassicurante consapevolezza di essere amati. Tutt'altro, Calvino riconosce anzi come nella fiaba, e specificamente in quella italiana, la "continua e sofferta trepidazione d'amore"³⁰, abbia uno schema non sempre lineare, ma complicato dall'innesto di un sentimento molto complesso: l'insicurezza, la costante minaccia della perdita della persona amata. Nascono così

- storie diverse ma che tutte narrano dell'amore precario, che congiunge due mondi incongiungibili, che ha la sua prova nell'assenza; storie di amanti inconoscibili che si hanno davvero solo nel momento in cui si perdono -³¹.

E, come nota Falchetto,

- è questa una sorprendente serie di «amori difficili» tratti dal patrimonio folclorico e fiabesco che restituisce suggestivamente il tono peculiare del sentimento d'amore in Calvino [...] -³².

Nella produzione calviniana, le storie d'amore non hanno sempre finali felici; talvolta, la conoscenza dell'altro non si realizza. Ma il messaggio di fondo non cambia: per Calvino come nella fiaba, l'amore è il lieto fine, il traguardo, l'obiettivo ultimo che spesso è anche il motore originario della narrazione; il prode cavaliere si mette in viaggio per trovare la principessa; ma solo dopo aver

²⁹ Ibidem.

³⁰ I. Calvino, *Introduzione a Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. LII.

³¹ Ibidem.

³² B. Falchetto, *Fiaba e tradizione letteraria*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

affrontato il drago ed averla tratta in salvo potrà farne la sua regina: solo dopo aver superato le prove ed esserci realizzati come individui siamo pronti per andare oltre noi stessi ed amare l'altro.

La fiaba, in definitiva, condensa nella propria struttura le tappe fondamentali della crescita dell'individuo, ma siamo ben lontani dall'accettare qui uno schema rigido e predefinito. Benché infatti a primo impatto la logica lineare e consolidata della fiaba sembri entrare in contrasto con la mentalità il-limitata e cangiante di Calvino, approfondendo il senso del racconto fiabesco vi ritroviamo il cuore della narrativa calviniana, il motore dei suoi personaggi: la propensione all'avvenire, quello che Barengi chiama "un atteggiamento di prova". La fiaba non è solo un racconto di iniziazione, perché

- del resto, l'idea stessa di iniziazione rinvia a un assetto eminentemente stabile della collettività umana, sia sul piano della realtà dei rapporti sociali, sia sul piano dei valori sui quali essi si fondano, e questa non è di sicuro la condizione della società in cui viviamo - ³³,

e Calvino di questo ne ha piena coscienza. Ma proprio qui risiede l'immortalità della fiaba; la quale non è un semplice racconto per bambini, ma una testimonianza dello spirito ancestrale dell'umanità, un messaggio universale che parla all'essenza più profonda della nostra natura, la quale ci accomuna tutti oltre lo scorrere del tempo e lo sviluppo di differenti culture. La fiaba non propone infatti un modello di comportamento, ma di *atteggiamento*. La differenza è sottile, ma sostanziale. Il comportamento è la manifestazione concreta e ragionata dell'intenzione, che può differenziarsi in base alla personalità e la sensibilità di ciascun individuo, ma

³³ M. Barengi, *Il fiabesco nella narrativa di Calvino*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

l'atteggiamento precede l'intenzione stessa, determina il modo in cui agiamo nel mondo perché, ancor prima, influenza il modo in cui *guardiamo* il mondo. A questo ci educano le fiabe, non ad adottare un certo tipo di comportamento riconosciuto ed approvato dalla società, perché i valori e gli ideali sui quali si fondano le società sono soggetti a continui cambiamenti. Per diventare adulti, padroni di sé e delle proprie azioni, è piuttosto necessario saper restare saldi in mezzo all'incertezza, ed allo stesso tempo flessibili, aperti agli interrogativi e alle rivoluzioni: non lasciarsi sopraffare dai mutamenti, ma riconoscerli come occasioni di esperienza e di crescita da affrontare con coraggio e spirito d'avventura. Questo è l'atteggiamento di prova,

- un atteggiamento positivo di ricerca e di esplorazione della realtà, unito a un'impregiudicata disponibilità a mettersi alla prova di continuo, accettando di porre in discussione il significato ed il valore della propria umanità individuale e delle proprie conoscenze, sempre imperfette e inadeguate - ³⁴.

E proprio a questo serve il fiabesco: a svincolarsi dal "razionale", dagli schemi già consolidati, senza voltare mai le spalle alla realtà, anzi osservandola attentamente, con occhi sempre nuovi, di bambino, per ripensarne l'ordine sottostante, espanderne i confini, liberarla dalle trappole delle convenzioni.

Il fiabesco, e così la letteratura, è dunque la lente attraverso la quale osservare la vita, sdoganata da ogni restrizione e dischiusa ad ogni possibilità. Non c'è nulla di più democratico del fiabesco: tutte le opinioni, tutti i punti di vista vengono presi in considerazione e valorizzati in quanto principi creativi e, pertanto, creatori. E non c'è nulla, di conseguenza, che sia più congeniale a Calvino e al suo

³⁴ Ibidem.

intelletto vivace, curioso e caleidoscopico, nulla che rispecchi in maniera più viva e vibrante il suo s-confinato interesse per la vita in ogni sua forma e la sua insofferenza per i modelli prestabiliti e castranti. Così scrive Bruno Falchetto sulla prossimità di senso che intreccia il pensiero calviniano e la fiaba:

- Si veda, in particolare, il motivo «soprattutto / della / sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, / dell'/ infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste»³⁵ che ben si accorda con la componente vitalistica della sua opera [...] -³⁶.

La vita non ha limiti, è l'uomo ad averne; ma è anche in grado di superarli: questo ci raccontano le fiabe, questo è il ruolo indispensabile della letteratura, e la morale che Calvino indaga e alla quale cerca di rimanere fedele in tutte le sue opere. Per questo Italo Calvino è uno scrittore fiabesco.

1.3 Il mandato dell'Einaudi

Nel 1951, la casa editrice Einaudi inizia a pubblicare, nella collezione *I Millenni*, la *Collana dei Classici della fiaba*, inaugurata da *Le fiabe del focolare* dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm e alle quali faranno seguito altre raccolte di carattere internazionale; come le fiabe del danese Hans Christian Andersen, le fiabe russe di Afanasjev, fiabe francesi ed anche africane, e dalle quali non sarà

³⁵ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995.

³⁶ B. Falchetto, *Fiaba e tradizione letteraria*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

escluso l'Oriente: verranno infatti edite anche *Le mille e una notte*, tradotte per la prima volta dall'arabo, nonché opere della produzione letteraria cinese e giapponese. Il progetto nasce grazie all'impegno dell'antropologo ed etnologo Giuseppe Cocchiara, studioso di folclore ed appassionato di fiabistica; ed oltre ad avere il merito di conferire uno status di "classico" alle fiabe delle differenti tradizioni popolari, è anche l'occasione per confrontarsi con una scomoda circostanza: l'assenza, in questo panorama folcloristico, di una raccolta di fiabe italiane. Il 18 dicembre 1953, Cocchiara scrive dunque ad Einaudi:

- Illustre Einaudi, ho avuto giorni orsono, a Roma, una lunga conversazione con Natalia Ginzburg, in seguito alla quale mi permetto sottoporle alcune iniziative. [...] ed ecco la terza iniziativa, *che è mia*. Ho visto l'Afanasjev ed è un libro bellissimo. I Grimm hanno aperto un'ottima via. Ma dopo i Grimm, dopo l'Afanasjev, non sarebbe il caso di pensare ad una raccolta delle più belle novelle del popolo italiano? Nelle raccolte dell'Imbriani, del Comparetti, del Pitre ci sono veri e propri tesori. E il libro – che potrebbe essere intitolato *La novellaia italiana* oppure *Fiabe del popolo italiano*, - costituirebbe indubbiamente una nuova grande strenna - ³⁷.

In casa Einaudi, inoltre, la questione era già stata messa in luce, in particolare dal linguista Giuseppe Vidossi, il quale aveva peraltro avanzato la proposta di pubblicare una raccolta che comprendesse le versioni originali delle fiabe toscane, umbre e venete, e provvedere ad una traduzione in italiano solo per le novelle delle altre regioni. Cocchiara, però, si oppone alla proposta, e l'8 aprile 1954 risponde a Calvino, il quale sta corrispondendo con lui per conto della casa

³⁷ G. Cocchiara, *Lettera a Giulio Einaudi*, 18 dicembre 1953.

editrice e al quale è stata già ventilata la proposta di farsi carico del volume, chiarendo la sua posizione:

- Per quanto riguarda il progetto di una raccolta di fiabe italiane, approvo incondizionatamente l'idea di Einaudi, ed è inutile dirLe che sarò ben lieto di mettermi a Sua disposizione per agevolarLe la fatica. Tuttavia debbo dirLe che non approvo affatto il suggerimento di Vidossi. Ci sono, a mio modo di vedere, due sistemi per fare un'antologia di fiabe popolari. Uno è quello scientifico di riportare le fiabe nei vari dialetti, dando di esse le varianti, l'apparato bibliografico, ecc. E questo non è il nostro caso. L'altro è quello di offrire una antologia di testi poetici, senza nessuna preoccupazione di carattere filologico. E tanto meno regionale. Nel proporre un libro che raccolga le fiabe toscane, umbre, venete in originale e quelle delle altre regioni in traduzione italiana, il Vidossi si rifà al bel libro di Comparetti: *Novelle popolari italiane*, il quale ha lasciato in dialetto le novelle toscane e ha tradotto le altre. Ma in un libro che deve essere una strenna, un tal sistema non disturba il lettore? [...]. Secondo me il sistema migliore di fare un'antologia di novelle popolari è questo: leggere anzitutto il maggior numero di novelle per vederne lo spirito; fare poi una scelta delle migliori, senza preoccupazioni regionali e in modo che i tipi non si ripetano; tradurre quindi i testi in italiano – direi in un italiano favolistico, corretto ma svagato - ³⁸.

La necessità di porre rimedio alla mancanza di una raccolta di fiabe italiane si accompagnava dunque ad una intuizione condivisa da Cocchiara e da Giulio Einaudi: la strenna di fiabe doveva essere caratterizzata da una fruibilità tale da risultare accessibile ad un pubblico molto vasto, di natura dunque ampiamente godibile. Da qui, la questione di trovare uno scrittore al quale affidare il compito di raccogliere le più belle fiabe delle diverse tradizioni regionali

³⁸ G. Cocchiara, *Lettera a Italo Calvino*, 8 aprile 1954.

italiane e tradurle dal dialetto per proporle ai lettori in una veste fresca ed allettante, ma allo stesso tempo fedele alla versione originale.

E chi meglio del prode e multiforme Calvino per portare a termine questa impresa? Chi meglio dello “scrittore fiabesco” per tradurre i testi delle fiabe regionali in “italiano favolistico”? All’epoca, la sua fama di “scrittore fiabesco” era infatti già da tempo consolidata e, non senza ambiguità, accolta e confermata da lui stesso. Inoltre, come ricorda Mario Lavagetto,

- In quanto narratore della resistenza, nel *Sentiero dei nidi di ragno* e negli splendidi racconti del '46-'47, Calvino aveva, come testimonierà lui stesso, lavorato su materiali orali, su una tradizione che veniva prendendo corpo giorno per giorno e accompagnava, raddoppiava lo scorrere degli avvenimenti. [...]. E al momento di avvicinarsi a questa «materia epica», di riprenderla e di rielaborarla, Calvino si era servito nel suo primo romanzo degli occhi di un ragazzo, che da un lato gli avevano permesso di evitare le insidie della retorica, sottoponendo la realtà ad un fortissimo straniamento, e dall’altro lo avevano portato ad avvicinarsi alle cose con lo sguardo di chi scopre il mondo per la prima volta e ritrova, dietro le apparenze, lo stampo delle favole più remote, «lo schema insostituibile di tutte le storie umane» - ³⁹.

È a lui, dunque, che Giulio Einaudi nel 1954 sceglie definitivamente di affidare il compito, decisione accolta con generale entusiasmo, come testimonia il parere scritto che l’autorevole storico Delio Cantimori fa pervenire alla redazione:

- La proposta di Vidossi mi sembra non seria. Ma Calvino favolista mi entusiasma tanto, che abbandono il riserbo dell’età e della

³⁹ M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 1996, pp. 4.

professione, e grido: «evviva!», «Hurrà!» etc. Cosa magnifica – perché la fa Calvino. Saranno le fiabe di Calvino, spero. Spero che Calvino scriverà lui davvero, non si faccia venire in mente scrupolosità filologiche che lo rovinerebbero - ⁴⁰.

Il 16 aprile 1954 ha dunque ufficialmente inizio il progetto delle *Fiabe italiane*, sancito dalla collaborazione tra Cocchiara e Calvino consacrata dalla lettera che quest'ultimo invia all'antropologo:

- Caro Professore, [...] qui tutti sono d'accordo con Lei sullo scegliere la via dell'antologia, di testi poetici, completamente riscritti, senza preoccupazioni filologiche. [...] la prospettiva è troppo allettante perché io mi rifiuti. Comunque, occorre prima avere una sistemazione filologica da cui partire [...]. Giulio Einaudi sarebbe felice di affidare a Lei questa raccolta e sistemazione del materiale e la direzione del lavoro di traduzioni su cui poi il «narratore» dovrebbe iniziare il suo lavoro. [...] Il programma di Einaudi sarebbe questo: una prima fase condotta da Lei, magari valendosi della collaborazione dei Suoi allievi, fase in cui venga raccolto e catalogato e tradotto tutto il materiale che potrà essere utilizzato. [...] A un certo punto, quando questo lavoro è ultimato o a buon punto, io verrei esonerato dalle mie mansioni editoriale-impiegatizie e, per un periodo all'incirca di nove mesi non dovrei occuparmi d'altro che delle fiabe. Studierei il lavoro con Lei, poi me ne andrei per conto mio, con tutto il materiale in una località solitaria e, pur sempre tenendomi in contatto con Lei per le questioni filologiche, ruminerei le mie fiabe finché non avrò compiuta la nuova versione definitiva - ⁴¹.

Appare per la prima volta in questa lettera una metafora che Calvino adotterà più volte in seguito per descrivere la sua impresa: un “tuffo” in un mondo sommerso, che inizialmente non suscita nell'autore il

⁴⁰ D. Cantimori, parere scritto in relazione alla riunione editoriale dell'Einaudi del 14 aprile 1954, inedito.

⁴¹ I. Calvino, *Lettera a Giuseppe Cocchiara*, 16 aprile 1954, inedita.

benché minimo entusiasmo. Scriverà infatti nell'*Introduzione* alle *Fiabe italiane*:

- Era per me – e me ne rendevo ben conto – un salto a freddo, come tuffarmi da un trampolino in un mare in cui da un secolo e mezzo si spinge solo gente che v'è attratta non dal piacere sportivo di nuotare tra onde insolite, ma da un richiamo del sangue, quasi per salvare qualcosa che s'agita là in fondo e se no perdersi senza più tornare a riva, come il Cola Pesce della leggenda. [...] Io invece mi immergevo in questo mondo sottomarino disarmato d'ogni fiocina specialistica, sprovvisto d'occhiali dottrinari, neanche munito di quella bombola d'ossigeno che è l'entusiasmo – che oggi molto si respira – per ogni cosa spontanea e primitiva, per ogni rivelazione di quello che – con un'espressione gramsciana fin troppo fortunata – si chiama oggi «mondo subalterno»; bensì esposto a tutti i malesseri che comunica un elemento quasi informe, mai fino in fondo dominato coscientemente come la pigra tradizione orale - ⁴².

Tuttavia, non passa molto tempo prima che Calvino scopra la variopinta ricchezza delle fiabe e si senta intimamente toccato dalla loro natura multiforme ed essenziale, ritrovandosi a vagare incantato nel nuovo universo immaginativo che gli si svela dinnanzi:

- [...] venivo a poco a poco preso come da una smania, una fame, un'insaziabilità di versioni e di varianti, una febbre comparatistica e classificatoria. [...] Ero stato, in una maniera impreveduta, catturato dalla natura tentacolare, aracnoidea dell'oggetto del mio studio; e non era questo un modo formale ed esterno di possesso: anzi, mi poneva di fronte alla sua proprietà più segreta: la sua infinita varietà ed infinita ripetizione. E nello stesso tempo, la parte lucida di me, non corrosa ma soltanto eccitata dal progredire della mania, andava scoprendo che questo mondo fiabistico popolare

⁴² I. Calvino, *Introduzione a Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. XV.

italiano è d'una ricchezza e limpidezza e variegata e ammicco tra reale e irreale da non fargli invidiar nulla alle fiabistiche più celebrate dei paesi germanici e nordici e slavi, e non solo nei casi in cui ci si imbatte in uno straordinario novellatore orale – più spesso una novellatrice – o in una località di sapiente tecnica narrativa, ma anche proprio come generali qualità di grazia, spirito, sinteticità di disegno, modo di comporre o fissare nella tradizione collettiva un dato tipo di racconto. Così, più mi sospingeva nella mia immersione, più il controllato distacco con cui m'ero tuffato cadeva, e mi sentivo ammirato e felice del viaggio, e la smania catalogatoria – maniaca e solitaria – veniva scalzata dal desiderio di comunicare agli altri le visioni insospettite che apparivano al mio sguardo - ⁴³.

Calvino riscopre nella fiaba la fonte di ogni storia; quel

- patrimonio collettivo, non sempre consapevole o previsto, di cui è debitrice, ai suoi occhi, ogni scrittura: anche quella più calcolata, più parsimoniosa, più prudente, più attenta ad esercitare un controllo rigoroso e razionale sul mondo che produce. Va notato soprattutto che per Calvino non esista in linea di principio alcuna soluzione di continuità tra la fiaba e il romanzo, nessuna cesura netta, né frontiera invalicabile: perché la fiaba allora – che riesce a realizzare i massimi risultati con il minimo dispendio di mezzi, che è variegata, mutevole, trasparente, essenziale, fuggitiva, posseduta nello stesso tempo dal genio della ripetizione infinita e della infinita metamorfosi – è come una magica noce o nocciola o mandorla nel cui interno un potenziale scrittore di apocrifi può trovare non gioielli e ricchezza, ma l'intero universo della narrativa e le sue costellazioni. [...] Calvino ha la possibilità di offrirsi un grande spettacolo: il prodigio di un universo formato da pochi elementi e tuttavia in continua trasformazione. L'arte della narrativa assume allora – e conserverà ai suoi occhi – i caratteri e

⁴³ Ibidem., pp. XVII.

le prerogative di un'arte combinatoria: e lo scrittore apparirà come colui che in quel bosco sconfinato riesce ad aprirsi una strada e a riportare alla luce il testo nascosto, il racconto che non è ancora stato scritto - ⁴⁴.

L'impresa finisce così per appassionarlo e il 22 luglio del 1955 scrive a Cocchiara una lettera nella quale lo informa di essere già passato al lavoro di stesura. Le fiabe italiane saranno 200, come le novelle contenute nelle *Fiabe del focolare* dei fratelli Grimm pubblicato già nel 1951. Nelle intenzioni di Einaudi, la strenna dovrà essere edita entro il mese di dicembre dell'anno 1956; per essere disponibile sul mercato librario giusto prima di Natale, così da rispettare l'appuntamento tradizionale con il pubblico italiano. Calvino è ligio nel rispettare la volontà del suo editore: è del 4 settembre 1956 la lettera nella quale mette al corrente Cocchiara di un "consuntivo" del lavoro svolto; e del 18 settembre la risposta dell'antropologo, il quale se ne mostra entusiasta.

Infine, come racconta Luca Clerici,

- venerdì 24 novembre 1956, presso la libreria Einaudi di Roma, l'editore fa con poche parole gli onori di casa; Calvino illustra al folto pubblico accalcato in sala i criteri che ha adottato nella scelta e trascrizione delle *Fiabe*, Carlo Levi presenta il libro e l'attrice Lilla Brignone, molto applaudita, legge alcune fiabe - ⁴⁵.

E, così, la raccolta delle *Fiabe italiane* viene ufficialmente alla luce.

⁴⁴ M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 1996, pp. 7.

⁴⁵ L. Clerici, *Il progetto editoriale delle «Fiabe italiane»*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

CAPITOLO II

Le Fiabe Italiane

2.1 – Contesto storico e genesi dell'opera

Per comprendere il desiderio, la necessità di raccogliere in un unico volume il fiore della tradizione letteraria popolare che è all'origine del progetto delle *Fiabe Italiane*, occorre soffermarsi qualche momento sul ruolo svolto dalla forma narrativa fiabesca nel corso dello sviluppo culturale delle società moderne.

Sin dagli albori delle prime civiltà, l'esigenza di raccontare storie è stata insita nella natura dell'uomo. Noi siamo, e lo siamo da sempre, secondo una definizione sorprendentemente esatta, *animali narranti*.

Perché narranti?

Il termine affonda le sue radici, come sempre, nella Grecia antica: Aristotele per primo definì l'uomo “ζῷον λόγον ἔχον”, cioè “l'animale dotato di parola”. Ma in greco antico, il sostantivo λόγον possiede una assai sfaccettata serie di significati tra i quali, oltre a “parola”, troviamo anche “ragione”. La parola è dunque, fin dalla sua più antica accezione, inscindibile dal pensiero; del quale è forma

e sostanza. Dunque essere animali dotati di parola ci rende necessariamente animali dotati di ragione e pensiero critico e, come tali, animali *interroganti*, che si pongono domande; siamo infatti curiosi, bramosi di comprendere, di conoscere ciò che ci circonda. Il nostro non può essere solo uno stare al mondo, deve essere un vivere e capire il mondo, un'esperienza unica, una scoperta quotidiana. Possediamo un impulso primordiale che ci spinge a chiedere sempre "perché?", la domanda preferita dei bambini. "Perché?"; è la domanda che impariamo a porre da piccoli e che muove il mondo, stimola l'intelletto umano e lo guida verso le sue conquiste.

Ma oltre a "parola" e "ragione", il termine λόγος significa anche "racconto": sin dagli albori della nostra civiltà occidentale, dunque, la parola e il pensiero non sono disgiunti dalla narrazione; anzi il racconto è proprio l'ultima componente di una triade indissolubile. È attraverso il racconto che la parola dota di uno schema, e dunque di un senso, i pensieri che riesce a formulare. Per questo amiamo le favole ad ogni età, e per questo le favole sono la forma-racconto più congeniale ad esprimere significati universalmente comprensibili; perché in fondo rimaniamo sempre dei bambini che desiderano stupirsi di tutto e conoscere il perché di ogni cosa.

Scrive Walter J. Ong, studioso di storia della cultura, retorica e comunicazione,

- Il discorso è inseparabile dalla coscienza umana, esso ha affascinato l'umanità e l'ha fatta riflettere su di sé fin dai suoi primissimi stadi, molto prima che esistesse la scrittura. I proverbi di tutto il mondo sono ricchi di osservazioni su quel fenomeno così

profondamente umano che è il linguaggio nella sua originaria forma orale, sui suoi poteri, sulla sua bellezza, sui suoi rischi - ⁴⁶.

Raccontare è infatti il meccanismo attraverso il quale cerchiamo di interpretare il mondo, è l'arte che ci permette di tessere pepli con cui rivestire la nudità dei fatti, intrecciando trame affinché tutte le storie, le circostanze, le avventure siano debitamente cucite insieme a formare un ordito composto e ricco di ricami e di senso. Narrare la realtà significa renderla anche spiegabile e comprensibile, attribuirle un significato e, spesso, una morale. Conferire ad ogni personaggio un ruolo aiuta a leggerne i comportamenti, capirne le scelte, giudicarne la condotta. Le storie che ci raccontiamo riflettono pertanto la nostra visione dei fatti e del mondo, alla luce della quale esploriamo il contesto in cui siamo inseriti, interagiamo con esso e con gli altri attori con cui ne condividiamo gli spazi. In ultima istanza, raccontare storie è un processo inscindibile dal nostro pensare ed agire sulla realtà; anzi, è il processo attraverso il quale pensiamo la realtà ed agiamo su di essa. L'importanza di questa arte trascende i tempi e le circostanze, permeando ogni aspetto della vita umana, individuale ma in special modo collettiva: Jonathan Gottschall, professore statunitense specializzato in letteratura evolutiva, nella sua opera *The storytelling animal. How stories make us human*, dedicata proprio alla narrazione e all'importanza di natura non solo culturale ma anche essenziale, antropologica, che essa da sempre vanta nella nostra quotidianità, scrive infatti che

- Le storie acculturano i giovani, definiscono gli individui, ci dicono cos'è lodevole e cos'è disprezzabile, stimolano costantemente e impercettibilmente l'integrità morale. Le storie sono il lubrificante e il collante delle società: incoraggiandoci a

⁴⁶ W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna, 2014, pp. 49.

comportarci bene, riducono le frizioni sociali e riuniscono gli individui intorno a valori condivisi - ⁴⁷.

Il meccanismo del racconto è incessantemente in moto e si manifesta nelle forme e per gli scopi più disparati, dalle microscopiche, singole scelte di ogni giorno alla trasmissione di miti, cosmogonie e saperi fondamentali nella storia dell'uomo, tramandati attraverso i secoli di generazione in generazione e di cultura in cultura.

Walter Benjamin denunciò con forza alla nascente e galoppante società moderna l'imminente tramonto dell'arte del narrare, acuito dalla diffusione della scrittura prima e del romanzo poi, mettendo in guardia dalla perdita di un tale artificio e, con esso, della "comunicabilità dell'esperienza"⁴⁸, fondamento di ogni comunità. L'arte della narrazione tuttavia, sebbene sia ricca di storia e impregnata di tradizione, è oggi tutt'altro che obsoleta. Al contrario, la sua importanza e capillarità in ogni aspetto della nostra quotidianità non fa che consolidarsi. Sempre più spesso sentiamo infatti parlare di *storytelling*; un termine all'avanguardia per indicare una disciplina antica, il semplice atto del narrare, che oggi assume però molteplici significati inediti. Jonathan Gottschall mette in luce la pervasività della narrazione nella nostra società:

- Gli esseri umani sono creature indissolubilmente legate alle storie, e le storie toccano praticamente ogni aspetto della nostra vita. Gli archeologi cercano indizi scavando nelle rocce e nelle ossa e li ricompongono in una saga del passato. Anche gli storici sono dei narratori. [...] I dirigenti d'azienda sempre più spesso sostengono di dover essere dei prosatori creativi, costretti a elaborare delle narrative sui loro prodotti e marchi in grado di

⁴⁷ J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, titolo originale *The storytelling animal. How stories make us human*, trad. Giuliana Oliviero, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

⁴⁸ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2015.

toccare emotivamente i consumatori. I commentatori politici vedono l'elezione di un presidente come una competizione non solo fra politici carismatici e le loro rispettive idee, ma anche fra narrazioni di segno opposto sul passato e il futuro della nazione. Persino in ambito legale il processo è concepito come una storia, nella quale gli avvocati delle parti contrapposte costruiscono narrazioni di colpa e innocenza - ⁴⁹.

Grazie ai nuovi canali di comunicazione ed informazione, siamo sempre più immersi in un flusso continuo di storie, che ci vengono narrate attraverso immagini, canzoni, annunci pubblicitari, e sempre più numerosi sono gli attori che sentono il desiderio di raccontarsi: imprese, piccoli e grandi commercianti, marchi, partiti politici; chiunque voglia ricoprire un ruolo di spicco nel panorama sociale deve essere in grado di raccontare una storia coinvolgente, accattivante, nella quale il pubblico possa riconoscersi e alla quale possa appassionarsi. Raccontare è un modo per farsi conoscere, per educare, per affascinare il "lettore" ed influenzarlo, persuadendolo della visione del mondo di cui ci si fa narratori. È una forma di manipolazione molto sottile, ma estremamente efficace, della quale il mercato globalizzato odierno si è sempre servito e che continua enormemente a sfruttare e perfezionare.

L'importanza delle storie, dunque, risiede nella loro capacità di veicolare dei contenuti, degli insegnamenti. Le favole sono, sotto questo punto di vista, la forma narrativa più adatta allo scopo: sono brevi, facilmente assimilabili, ma dense e dotate di una carica simbolica senza eguali; e per questo sono da sempre privilegiate

⁴⁹ J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, titolo originale *The storytelling animal. How stories make us human*, trad. Giuliana Oliviero, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

nell'educazione e nella trasmissione di valori, saperi e tradizioni.

Scrive Walter Benjamin:

- Il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe. Dove il consiglio era più difficile, la favola sapeva indicarlo, e dove l'angustia era più grave, il suo aiuto era più vicino - ⁵⁰.

Nel corpus di fiabe di ogni cultura riscopriamo, pertanto, le sue fondamenta, e perciò esse, man mano che vengono tramandate e consolidate, contribuiscono enormemente a creare un senso di identità ed appartenenza alla civiltà che ne è promotrice.

In Italia, l'interesse per il folklore popolare e gli studi sulle sue manifestazioni letterarie si sono affermati tardi rispetto alle altre nazioni europee. La ragione è da rintracciarsi, probabilmente, nella scarsa attenzione suscitata dalle scienze antropologiche ed etnologiche almeno fino alla seconda metà del XIX secolo, e dalla mancanza di un senso di identità forte e coeso che unificasse il panorama culturale della penisola. Anche dopo la sofferta Unità, infatti, il Paese ha continuato ad essere teatro di profonde divisioni, tanto identitarie quanto linguistiche, e le poche raccolte di novelle popolari erano per lo più suddivise in base alle regioni di provenienza e ai dialetti nei quali erano raccontate. Inoltre, lo scopo di queste antologie era limitato: esse erano dedicate per lo più ad attività di comparazione letteraria, allora in voga, e pensate unicamente per *conservare* e catalogare il materiale folkloristico.

Il primo a sovvertire questa prospettiva limitante fu Antonio Gramsci; come spiega Maurizio Coppola nel suo breve saggio *Le Osservazioni sul folclore* di Gramsci:

⁵⁰ W. Benjamin, *Il narratore*. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov, Einaudi, Torino, 2015.

- egli afferma che il folklore, inteso come oggetto di studio, non deve essere concepito come un elemento da «catalogare» ma deve essere analizzato secondo le ragioni storiche che lo hanno fatto diventare tale. Gramsci si oppone ad una tradizione consolidata di studi che aveva fatto della catalogazione del folklore una delle norme fondamentali della scienza folklorica. A quel tempo, la catalogazione del folklore era dovuta al procedimento di «conservazione» della cultura popolare. Di fatti, nell'Ottocento, si era diffusa l'idea che il folklore sarebbe scomparso a causa dell'avanzare della modernità, tesi questa portata in auge dalle correnti positiviste dell'epoca. La modernità avrebbe eliminato i particolarismi locali per uniformare la cultura umana in un unico modello. Pertanto, i folkloristi sentivano l'urgenza di recuperare le tradizioni popolari e di preservarle dall'oblio della memoria. [...] L'idea di folklore di Gramsci è, invece, più dinamica. Egli rifiuta il folklore come oggetto da conservare, spostando l'attenzione sull'idea di processo di produzione della cultura popolare, intesa come attività di pensiero o «come concezione del mondo e della vita, implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo “ufficiali” (o in senso più largo delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico»⁵¹. - ⁵².

Con Gramsci, dunque, inizia a farsi strada una nuova concezione di folklore come produzione culturale viva, appartenente al popolo ed al popolo indirizzata e, dunque, idealmente fruibile da un pubblico più vasto della nicchia di specialisti finora interessatissimi. Le fiabe tornano così ad essere non uno sterile oggetto di studi comparatistici,

⁵¹ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale, Opere, cit.* 262, s.n., Roma, 1953.

⁵² M. Coppola, *Le “Osservazioni sul folklore” di Gramsci: analisi delle fonti e inquadramento storico-metodologico*, MOSAICO III, s.l., 2016, pp. 34.

ma una testimonianza storica e culturale, una tradizione che appartiene a tutti e nella quale tutti possono riconoscersi, e alla quale soprattutto tutti hanno diritto di accesso. Ma come?

Non stupisce che sia in seno ad un ambiente vivo e attento alle necessità culturali dell'epoca, tanto italiane quanto internazionali, come la casa editrice Einaudi, che abbia preso piede il desiderio, l'esigenza, l'idea e il progetto di un'opera che fosse allo stesso tempo dedicata al pubblico nazionale e al passo con i vanti delle altre letterature contemporanee, le quali possedevano già, in larga misura, antologie di fiabe e novelle scelte dal proprio patrimonio locale, celebrate e diffuse da Einaudi nella già citata collezione dei *Millenni*.

Il progetto einaudiano si configura anche come un'alternativa all'esaltazione del folclore in quanto strumento di identità nazionale promosso dal fascismo. Scrive Gabriele Turi nel suo saggio *I limiti del consenso: le origini della casa editrice Einaudi*, che

- alla cultura del regime (l'editore Giulio Einaudi) non rispose soltanto col silenzio nei riguardi del fascismo, ma in modi differenziati, che accanto a coraggiose prese di posizione della «Cultura» vide a lungo la battaglia liberista di Luigi Einaudi, assai più conservatrice di quella crociana, tanto da trovare punti di convergenza con le scelte culturali e politiche dominanti [...], un filone spiritualista o religioso e cattolico che [...] conteneva in nuce notevoli elementi di ambiguità in quanto connotato, in molti casi, da un potenziale ideologico reazionario o, nelle voci più aperte, da una tendenziale fuga dalla realtà: una tematica che confluirà nel 1948, con ben altro respiro, nella *Collezione di studi*

religiosi, etnologici e psicologici voluta da Pavese e da Ernesto De Martino - ⁵³.

La collana era stata inaugurata dal volume *Mondo magico* di De Martino, a testimonianza di un nuovo interesse degli intellettuali per gli studi antropologici ed etnologici, e sarà diretta da Cesare Pavese e da Giuseppe Cocchiara, il quale subentrerà a De Martino in seguito all'allontanamento di quest'ultimo dalla casa editrice intorno al 1955. Sarà proprio Cocchiara, come ricordato in precedenza, a ispirare la creazione dei *Classici della fiaba*, in seno alla collezione de *I millenni*.

2.2 – “Le fiabe del focolare” dei fratelli Grimm e le altre raccolte europee

Come si è detto, l'interesse da parte degli intellettuali italiani per il folclore ed in particolare per le canzoni e le novelle popolari si sviluppò tardi rispetto alle altre nazioni europee, le quali già con un secolo di anticipo, dalla seconda metà del XVIII secolo, vi avevano prestato attenzione, complice la diffusione della corrente romantica e dei sentimenti di patriottismo e di identità nazionale.

Il primo letterato a produrre un'opera coerente con le nuove tendenze fu il poeta e vescovo inglese Thomas Percy il quale, nel 1765, pubblicò le *Reliques of Ancient English Poetry*⁵⁴, una raccolta

⁵³ G. Turi, *I limiti del consenso: le origini della casa editrice Einaudi*, in *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, il Mulino, Bologna, 1980.

⁵⁴ T. Percy, *Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets*, London, s.n., 1765.

di ballate inglesi e scozzesi che riaccese l'interesse per la poesia popolare in genere, opposta alla poesia di matrice classica impostasi sul panorama culturale grazie ad Umanesimo e Rinascimento, che ne avevano fatto un modello impareggiabile.

Sebbene dunque il primo impulso alla creazione del mito della poesia popolare sia stato concepito in Inghilterra, fu il romanticismo tedesco ad attribuirgli nuovo vigore. Il primo ad investire la poesia popolare di una forte carica nazionalistica e a considerarla come un patrimonio dei popoli fu il letterato Johann Gottfried Herder, il quale si propose di raccogliere tutti i *Volkslieder*, le canzoni popolari tedesche, in un unico volume. Il proposito dello Herder era dichiaratamente quello di risvegliare nel popolo tedesco un senso di identità nazionale e fortificare il sentimento patriottico verso una Germania allora minacciata dalle influenze napoleoniche attraverso l'esaltazione del genio della cultura germanica, da riscoprire proprio nella tradizione letteraria autoctona. Tuttavia, come ci racconta Giuseppe Cocchiara nella sua prefazione alle *Fiabe del focolare* dei fratelli Grimm,

- Lo Heder [...] non riuscì a mettere insieme una raccolta di canti popolari tedeschi che rivelasse l'anima del suo popolo, e con essa il suo passato. E questa fu la ragione per cui la sua antologia adunò dei *Volkslieder* provenienti da nazioni e luoghi diversi - ⁵⁵.

Nonostante il fallimento pratico, lo Heder era in ogni caso riuscito a concepire e comunicare un proponimento, e il suo lascito fu prontamente raccolto da altre due figure di spicco nel panorama letterario dell'epoca, Carl Joachim Friedrich Ludwig von Arnim e Clemens Brentano, i quali si lanciarono nell'impresa di produrre una seconda raccolta di canti popolari, il *Des Knaben Wunderhorn*, che

⁵⁵ G. Cocchiara, *Prefazione a Le fiabe del focolare* di Jacob e Wilhelm Grimm, Einaudi, 1951, Torino.

riuscisse a soddisfare le esigenze nazionalistiche che la prima non era stata in grado di esaudire. Come scrive ancora Cocchiara:

- Non i *Volkslieder* del mondo furono l'oggetto della loro ricerca, ma i *Volkslieder* del loro paese. Né i due collaboratori, com'essi stessi dichiararono, vollero, con quella raccolta, fare opera di «sapienti», bensì di «vivificatori» - ⁵⁶.

Ci si distacca qui, dunque, da un approccio puramente filologico e scientifico, per abbracciare un intento ideale, senza dubbio più romantico, di vivificazione, o meglio rivivificazione, che renda il patrimonio letterario tedesco fruibile non solo da una ristretta cerchia di esperti, ma da tutta la popolazione, la quale ha il dovere e il diritto di sentirsi partecipe di un tale lascito culturale ed ideologico. La missione degli intellettuali è pertanto precisamente quella di rendere praticabile ai propri compatrioti il godimento di tale lascito, e a tale scopo è concesso ricorrere anche a rimaneggiamenti e rielaborazioni formali e poetiche. Nelle parole di Cocchiara:

- [...] l'impegno dell'Arnim e del Brentano era stato quello di educare il loro spirito su quello del popolo in modo da diventare essi stessi poeti del popolo. E i *Volkslieder* del *Des Knaben* erano chiamati appunto a fornire il patrimonio poetico-educativo della loro nazione. Il *Des Knaben*, insomma, se pur voleva suggerire e imporre il culto per la poesia popolare, voleva soprattutto costituire un testo di letteratura popolare educativa. E di ciò s'accorse il ministro prussiano Stein, il quale raccomandò ai suoi connazionali «questo libro, unico per la sua importanza», come «atto a suscitare nel *Volk* il patriottismo per la liberazione dai francesi». Né peraltro è senza significato che il *Des Knaben*, durante l'invasione napoleonica, fu ritenuto un messaggio di

⁵⁶ Ibidem.

protesta, uno strumento di lotta politica, l'insegna del *Volk* in cui si riconobbe la propria anima nazionale - ⁵⁷.

E le fiabe? È del 6 maggio 1812 la lettera con la quale Jacob Grimm scrive all'Arnim per chiedergli di pubblicare, insieme alla sua raccolta di *Volkslieder*, anche i *Märchen*, le fiabe che lui e suo fratello Wilhelm avevano raccolto, riconoscendo così loro il ruolo che anch'esse, come i canti popolari, ricoprivano nella rappresentazione del patrimonio letterario germanico. La missione dei Grimm era andata delineandosi nel corso dei loro precedenti studi giuridici svolti a Marburgo, grazie all'intervento del professore Friedrich Carl von Savigny, il quale ispirò i due fratelli indottrinandoli sul valore storico, filosofico e filologico del diritto. Tale valore sarebbe derivato, come racconta Jack Zipes, da

- [...] la sua convinzione nell'esistenza di un nesso intrinseco tra tutte le manifestazioni culturali del *Volk* (inteso nella sua interezza di ceppo etnico) e le vicende storiche del medesimo *Volk*. Savigny insisteva inoltre che l'unico modo per cogliere appieno e comprendere il presente fosse lo studio del passato - ⁵⁸.

Rielaborando gli insegnamenti del loro mentore, Jacob e Wilhelm giunsero infine alla conclusione che fosse la lingua, prima ancora del diritto, a rappresentare il collante più antico e profondo del popolo tedesco, e si risolsero così a studiare la letteratura tedesca partendo dalle sue espressioni più ancestrali: quelle, appunto, orali.

I fratelli Grimm, infatti, sensibili all'insegnamento dello Herder, maturarono la convinzione che anche i *Märchen*, tanto quanto i *Volkslieder*, fossero espressione di quella *Naturpoesie*, la produzione poetica ispirata dall'istinto primitivo e selvaggio, non

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ J. Zipes, *Conoscere le fiabe sconosciute dei Grimm*, introduzione a J. e W. Grimm, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, a cura di J. Zipes, testo tradotto da B. Lazzaro, Donzelli editore, Roma, 2012.

dominato dalla ragione, che il Romanticismo esaltava come espressione dell'anima popolare e alla quale si proponeva appunto di dare nuova vita. La rivendicazione e rivivificazione della naturalità della cultura popolare erano le finalità principali della raccolta di fiabe dei Grimm, tanto che, come sottolinea Heinz Rölleke, il più eminente studioso della loro opera,

- [...] nelle loro indicazioni sull'origine delle singole fiabe i fratelli Grimm non hanno fatto i nomi dei loro collaboratori, limitandosi a indicazioni estremamente vaghe, come «oralmente in Assia», «della zona del Meno», «della Vestfalia», ecc. Si richiamavano così all'anonimo spirito popolare, al quale attribuivano l'invenzione e la trasmissione delle fiabe - ⁵⁹.

Come intervenire dunque sulla naturalità caratteristica di questa produzione, per lo più orale, senza appunto tradirne, si perdoni il gioco di parole, la natura? Come unire l'esigenza di ampia fruibilità alla difficoltà di rielaborare del materiale tanto sfuggente e diversificato come quello delle fiabe? Il problema è qui più insidioso rispetto ai *Volkslieder*: i canti popolari, infatti, hanno una struttura molto più regolare rispetto alle novelle le quali, in quanto produzione orale libera, devono molto del loro fascino e della loro efficacia alle prodezze dei loro narratori. I fratelli Grimm non riuscirono ad elaborare una vera e propria soluzione alla questione, e cercarono piuttosto di far coesistere i due intenti: tanto quello di potenziare il patrimonio educativo-nazionale del proprio Paese, quanto quello di produrre un'opera che potesse essere allo stesso tempo uno strumento di lavoro per i folkloristi.

In che modo? Essi dichiararono, nella prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen* del 1812, di aver avanzato un approccio

⁵⁹ H. Rölleke, *Nuova luce sulle fiabe dei Grimm*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

filologico, ossia di aver pubblicato i testi con la massima fedeltà, e di aver preferito riportare una accanto all'altra tutte le eventuali varianti di uno stesso racconto, senza preferirne nessuna alle altre. A proposito di questa prima stesura della raccolta, Jack Zipes nota che

- [...] all'epoca i due fratelli non avevano ancora imparato appieno ad appropriarsi di quelle storie e riadattarle. Ecco perché rispettarono le voci degli originari raccoglitori e raccontatori. È bene infatti ricordare che i Grimm non avevano l'abitudine di andare in giro a raccogliere le storie direttamente dai popolani [...] la maggior parte delle storie le ottennero da amici e colleghi o le ricavarono dai libri. In una prima fase, non alterarono granché le storie che ricevevano, perché erano giovani e inesperti e non avevano abbastanza materiale da comparare - ⁶⁰.

Ma già dal 1815, maturarono una nuova teoria concernente la fedeltà testuale. Spiega Giuseppe Cocchiara:

- Convinti che la forma dei *Märchen* cambia col cambiare dei novellatori, assumendo di volta in volta uno stile diverso, i Grimm vennero a questa conclusione: che era necessario, ove si voglia avere il *Märchen* genuino, restituirgli la sua forma primitiva, combinando insieme le diverse varianti e integrando l'una con l'altra. (...) Essi ammettevano di aver fatto nei racconti da loro raccolti delle modificazioni o delle aggiunte. Ma avevano rispettato, essi dicevano, il loro significato e la loro verità interiore. Ecco la fedeltà a cui ormai si appellavano e a cui credevano - ⁶¹.

Una fedeltà dunque non formale e stilistica, ma di contenuti, ideale, spirituale, la quale tuttavia, per essere resa con l'intensità che la

⁶⁰ J. Zipes, *Conoscere le fiabe sconosciute dei Grimm*, introduzione a J. e W. Grimm, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, a cura di J. Zipes, testo tradotto da B. Lazzaro, Donzelli editore, Roma, 2012.

⁶¹G. Cocchiara, *Prefazione a Le fiabe del focolare di Jacob e Wilhelm Grimm*, Einaudi, Torino, 1951.

contraddistingue, necessita anche di accorgimenti linguistici. È Wilhelm, in particolare, che si occupa della limatura dei testi, pur sempre con il consenso di Jacob. Egli

- si preoccupa di legare, con finezza di gusto, i vari episodi di ciascun *Märchen*. Ma che cos'è per lui un *Märchen* se non una fiaba? E che cosa è per lui la stessa fiaba, almeno nelle sue origini, se non un racconto condotto su un tono di primitività e di ingenua purezza? Wilhelm chiede anzitutto al linguaggio popolare, al dialetto, questa primitività e questa purezza. Le stesse frasi cui egli ricorre per far parlare i protagonisti delle fiabe sono prese in gran parte dalla letteratura popolare. E dalla letteratura popolare egli accolse inoltre sentenze, proverbi, modi di dire, onomatopee. [...] Ma c'è di più, ove si pensi che il *Märchen* dei Grimm assume spesso il ritmo di un *Lied*. Con il *Lied*, cui gli stessi Grimm avevano rivendicato un nativo carattere di elementarietà, il *Märchen* dei Grimm ha infatti in comune la simmetria, le antitesi, le ripetizioni, l'abbandono. E il *Märchen* sembra cantato più che recitato - ⁶².

Si realizza qui, dunque, la correlazione, se non quasi l'assimilazione, delle due forme poetiche che per i Grimm incarnano lo spirito della tradizione orale tedesca, le canzoni e le fiabe.

- Gli uni e gli altri, secondo il loro modo di vedere, fanno parte della propria letteratura nazionale, anche se essi si trovano identici (è ovvio aggiungere, identici nei motivi) nelle tradizioni di un altro popolo. E ciò perché, a loro avviso, la *Naturpoesie*, di cui fanno parte tanto i *Lieder* quanto i *Märchen*, se da un lato è il prodotto di una creazione e di una rivelazione di Dio, sorta spontaneamente nell'anima umana, dall'altro è il portato di determinate

⁶² Ibidem.

manifestazioni locali che costituiscono il vincolo della propria tradizione nazionale - ⁶³.

Ecco riassunta la magia della fiaba. Riuscire ad incarnare, sotto spoglie incantate e fitte di archetipi fantasiosi, sempre lo stesso racconto, la rivelazione, il sapere antico che da sempre ci tramandiamo. Un istinto comune, primitivo, dell'animo umano. Nel quale tutti possiamo riconoscerci: ecco perché fiabe del focolare, del calore domestico che ci fa sentire sicuri ed accolti. E, allo stesso tempo, ci educa; riproponendoci le eroiche imprese già cantate dall'epica:

- È merito dei Grimm l'aver indagato fino a qual punto i *Märchen* del loro paese siano delle trascrizioni di grandi temi epici, onde allora, ad es., *Cenerentola* verrà assimilata a Gudrun, *la Bella addormentata nel bosco* a Brunilde [...]. I valori del mito, in altri termini, diventano, sì, soggetto di ricerca scientifica, ma si fanno contemporaneamente stimolo e suggestione artistici. E i protagonisti del *Märchen*, appunto per questo, anche se sono personaggi di nostra conoscenza, sembrano vivere in un tempo lontano che li idealizza. Il loro confine è l'infinito - ⁶⁴.

Gli eroi ritornano a casa, e si fanno reali, giovani donne e uomini, bambini e bambine coraggiosi, che superano prove mitiche, ma ordinarie, e che potrebbero camminare tra noi o, soprattutto, potremmo essere noi stessi.

L'intuizione dei Grimm sarà la stessa che ispirerà, un secolo più tardi, gli studi di Vladimir Propp, il quale nel 1928 pubblicherà in Russia la *Morfologia della fiaba*⁶⁵, sviluppando proprio il concetto della ripetizione di personaggi e circostanze dei quali *Le fiabe del*

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000 (1928).

focolare sono un variopinto e sterminato affresco. Archetipi che, pur variando forma, di racconto in racconto svolgono inalterata la stessa *funzione*, ossia si fanno portatori dello stesso messaggio.

L'intreccio di forma e funzione, di varietà artistica delle immagini proposte da ogni diversa storia e cultura e dell'universalità dell'insegnamento impartito, è inscindibile ed imprescindibile per la comprensione di tale messaggio, giacché il senso delle fiabe non è mai dichiarato, ma sempre solo lasciato intuire, ricordato alla memoria come un motivetto canticchiato sopra pensiero. Le fiabe non ci chiedono di essere buoni, ma ci mostrano le meraviglie che la nostra bontà può erigere, mentre ci tinteggiano foscamente in lontananza le lande desolate nelle quali il nostro egoismo ci scaccerebbe. La morale non è imposta, ma immaginata:

- Anche i *Märchen* dei Grimm, è vero, ci suggeriscono un vivo attaccamento alla vita e alla famiglia, al bene e al bello. Ma essi conservano sempre quel senso del mistero, che è proprio del mito, e che dichiarare significherebbe distruggere. E se in essi c'è una morale, questa non nasce da un vuoto precettismo, ma dalla loro stessa interiorità, che è quanto dire dalla loro stessa forma artistica. Nei *Märchen* dei Grimm, infatti, il valore morale coincide sempre con il valore artistico, in modo che uno dei due valori può essere misurato dall'altro e costituirsi come concreto orientamento per una coscienza etica alla comprensione del valore estetico e per una coscienza estetica all'intelligenza dell'altro valore - ⁶⁶.

Sono gli stessi Grimm a rifuggire l'idea di dotare apertamente le fiabe di una funzione moralistica, non per rinnegare l'originale proposito educativo dell'opera, ma per mettere in luce la naturalità, appunto, dell'insegnamento proposto dai racconti popolari il quale,

⁶⁶ G. Cocchiara, *Prefazione a Le fiabe del focolare* di Jacob e Wilhelm Grimm, Einaudi, Torino, 1951.

affondando le sue radici nella cultura tedesca più primitiva e pura, doveva la propria autorità alla sua stessa sostanza. Come sottolinea ancora Jack Zipes,

- A loro avviso la moralità era genuina e insita nelle fiabe, e i lettori, giovani e vecchi, potevano trarre insegnamento in modo naturale dalla loro intrinseca poesia. Le interpretazioni dei lettori erano spontanee per via della natura profonda se non divina delle fiabe e, in tal senso, i Grimm consideravano sé stessi dei meri coltivatori e la loro raccolta un manuale educativo in grado di fare presa sui lettori – lettori che a loro volta avrebbero tratto linfa dalla lettura di simili reliquie viventi nel passato - ⁶⁷.

La relazione tra forma e contenuto non è mai stata tanto stretta quanto accade nella fiaba, e il loro intreccio è reso ancora più saldo dalla carica di simbolismo di cui il linguaggio e l'immaginario fiabesco sono impregnati. Non bisogna tuttavia ingannarsi: le fiabe edite dai Grimm non godono di totale incontaminatezza, anzi. Man mano che la critica, di edizione in edizione, andava acuendo la necessità di limare le narrazioni per renderle accessibili ad un pubblico ampio e variegato, l'intervento di Jacob e in particolare di Wilhelm non fa che intensificarsi, arrivando anche ad assumere, nelle edizioni finali, un tono apertamente più didattico. Come sottolinea la professoressa Laura Mancinelli,

- Appare evidente, confrontando le varie redazioni, che se il filologo cerca di mantenersi fedele al dettato orale, il letterato opera sul testo rendendolo stilisticamente accettabile, e lasciando spazio anche al pedagogo che adatta, quando può, i racconti al

⁶⁷J. Zipes, *Conoscere le fiabe sconosciute dei Grimm*, introduzione a J. e W. Grimm, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, a cura di J. Zipes, testo tradotto da B. Lazzaro, Donzelli editore, Roma, 2012.

gusto infantile e a una morale semplicistica che impone il successo della bontà e la punizione della malvagità - ⁶⁸.

Più specificamente, Laura Mancinelli nota che la limatura dei testi inizia a farsi decisiva a partire dalla seconda edizione delle fiabe redatta nel 1819:

- [...] Wilhelm inizia qui un processo di revisione delle fiabe che va al di là della fedeltà filologica, e che egli porterà avanti fino alla settima e ultima redazione, adattando il più possibile il racconto alla fedeltà dell'uditorio che si era ormai concretato nella cerchia familiare della borghesia tedesca, restauratrice e perbenista [...]. Per questo era necessario non solo levigare lo stile, in modo che la lettura servisse ai bambini per imparare un buon tedesco, ma eliminare quel tanto di crudele e misterioso che deriva dal mondo arcaico, da consuetudini rituali, forse da culti animistici, da cui le fiabe traggono la loro antichissima origine, e in cui l'accadere dei fatti non corrisponde alla logica umana - ⁶⁹.

Al di là delle questioni filologiche e moralistiche, ritroviamo qui il mondo nel quale il poeta può muoversi e giocare: non la funzione contenutistica del materiale narrato, ma la sua forma, sulla quale può esercitare tutta la creatività del suo estro ed il genio della sua arte, così da rendere le stesse storie sempre sorprendenti e raggiungere il palato di un pubblico sempre più vasto. Su questo terreno, Wilhelm Grimm non manca di fertilità: racconta Ladislao Mittner che

- la fiaba primitiva è assai più breve. Wilhelm aggiunge amplificazioni episodiche e nuovi particolari descrittivi per creare un senso di bonaria e tranquilla ampiezza epica, senza mai perdere di vista la direttrice della narrazione. Le tipiche formule introduttive («C'era una volta...») e conclusive («e vissero felici fino al termine dei loro giorni», «...e vivono ancora, se non sono

⁶⁸ L. Mancinelli, *Introduzione* a J. e W. Grimm, *Fiabe*, Mondadori, Milano, 2016.

⁶⁹ *Ibidem*.

morti») sono nei Grimm assai più frequenti che nei testi originali; il pedagogismo si fa esplicito nelle riflessioni ad uso dei bambini («Sì, cosiffatti sono gli uomini»; «Potete immaginare quanto piassero i genitori» ecc.). Certa misuratissima, ma appunto perciò monotona stilizzazione romantica è evidente nella descrizione delle fanciulle, tutte «meravigliose», «meravigliosamente belle», «belle come lo splendore del sole» - ⁷⁰.

La rielaborazione artistica è senza dubbio necessaria per adempiere allo scopo di educazione nazionale che ha ispirato la produzione delle raccolte di fiabe. Tuttavia, c'è da ricordare che di fiabe si tratta, dunque di forme di letteratura orale le quali devono molto del loro fascino alla loro natura di performance *hic et nunc*. I poeti tornano menestrelli e sta naturalmente alla loro maestria il proporsi come cantori occasionali e freschi di un testo ormai reso fisso ed immutabile, ma che ne è di quella popolarità che dà voce e personalità alle novelle senza canovaccio, dei narratori che fornirono le storie di prima mano? Per la maggior parte, le loro voci sono andate perdute, e questo anche per esaudire un'esigenza ideologica: l'anonimato dell'autore originale rinforza la credenza che le fiabe appartengano a tutti. Realtà, questa, della quale i Grimm erano tanto convinti da essere consapevoli dell'impossibilità di circoscrivere le fiabe ad un solo territorio e ricondurle ad una sola matrice culturale, motivo questo, probabilmente, che li indusse ad affidarsi a diversi narratori, conoscitori di più lingue e spesso di origine straniera. Narratrici, sarebbe meglio dire: secondo i pur pochi dati raccolti, le collaboratrici dei Grimm erano spesso giovani donne appartenenti alla classe borghese, dotate di una ottima istruzione e, molto spesso, di origini francesi. La loro provenienza d'oltralpe sembra giustificare i tratti che accomunano le novelle dei

⁷⁰ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1964.

Grimm a quelle di un'altra famosa raccolta precedente: le *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*⁷¹ di Charles Perrault, pubblicate nel 1697 come estensione del precedente manoscritto *Contes de ma mère l'Oye*.

Nell'opera dei Grimm ritroviamo infatti diversi temi e personaggi già presenti nella raccolta di Perrault, se non intere fiabe che l'autore francese, a sua volta, aveva tratto da precedenti raccolte italiane come il *Pentamerone* di Giambattista Basile e soprattutto *Le piacevoli notti* di Giovanni Straparola. Fiabe, quali *Cenerentola* o *La Bella addormentata*, che diviene *Rosaspina* nei *Kinder- und Hausmärchen*, la cui origine non autoctona era decisamente spinosa considerati gli intenti nazionalistici della raccolta dei Grimm. I due fratelli si occuparono pertanto di rielaborare i racconti in conformità allo stile ed al gusto tedesco e di ricondurli, come si è detto, ai miti delle saghe nordiche; così, le atmosfere si fanno più cupe e dense, e i dettagli truculenti vengono accentuati. L'orrore, che in Perrault funziona in quanto l'autore "v'applica la sua vena grottesca, d'umorismo nero"⁷², nei Grimm perde ogni traccia di ironia, tanto che, nell'edizione delle *Fiabe del focolare* stampata presso Einaudi e tradotta da Carla Bovero, alcune fiabe vengono raggruppate insieme specificamente per la loro carica macabra:

- È noto che temi paurosi e crudeli abbondano nelle fiabe popolari, e soprattutto in quelle dei Grimm; volendo che la nostra scelta rappresenti il libro per quel che è, senza falsarlo, abbiamo concentrato uno *specimen* dell'«orrido» grimmiano nella sezione *Fiabe da far paura* - ⁷³.

⁷¹ C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*, Claude Barbin, Parigi, 1697.

⁷² I. Calvino, "I racconti di Mamma l'Oca" di Charles Perrault, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996.

⁷³ I. Calvino, «Le fiabe del focolare» di Jacob e Wilhelm Grimm, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996, pp. 104-105.

Per non vantare attribuzioni illecite, e grazie anche al fatto che Jacob e soprattutto Wilhelm riconoscono l'universalità delle fiabe e il loro carattere di fenomeno migratorio, anch'essi, come Perrault e come farà più tardi anche Hans Christian Andersen pubblicando le sue *Fiabe*⁷⁴ nel 1835, pur desiderando dare al popolo tedesco un'opera di carattere identitario, non fanno mai direttamente appello alla Germania o alla loro nazionalità. Il merito dei Grimm risiede specialmente nell'essere riusciti dunque a *raccontare* l'identità tedesca attraverso le fiabe: pur avendo abbandonato l'intento filologico dichiarato nel prologo della prima edizione, "è stato indubbiamente l'impegno filologico della «restaurazione» dei testi a far sì che quei testi venissero rielaborati.", come dice Cocchiara, il quale specifica:

- E rielaborati artisticamente, con un gusto tuttavia – ed è qui che i Grimm si differenziano dagli altri rielaboratori di fiabe – che rimase il gusto del popolare, dell'ingenuo, del primitivo. I *Kinder- und Hausmärchen* pertanto, se pur apparentemente rimangono sullo stesso piano del *Des Knaben*, si distinguono dai rimaneggiamenti dell'Armin e del Brentano – come del resto da quelli degli stessi favolisti romantici – perché aderiscono maggiormente all'anima popolare e conservano quel tono, cioè quell'atteggiamento espressivo, che è proprio della poesia popolare - ⁷⁵.

Della poesia popolare germanica, è lecito aggiungere in questo caso: pur non pretendendo mai il "diritto d'autore" sulle novelle raccontate, infatti, i fratelli Grimm riuscirono comunque a restituire splendore e vitalità a quei tratti immaginativi ed espressivi che le

⁷⁴ H. C. Andersen, *Eventyr (Fiabe)*, s.n., s.l., 1835.

⁷⁵ G. Cocchiara, *Prefazione a Le fiabe del focolare* di Jacob e Wilhelm Grimm, Einaudi, Torino, 1951.

distinguevano come versioni particolari, essenzialmente tedesche, delle fiabe di tradizione europea.

2.3 – *La peculiarità delle fiabe italiane*

I *Kinder- und Hausmärchen* sono dunque l'opera prima che funge da modello a Calvino per la stesura delle *Fiabe italiane*. Lui stesso, nell'Introduzione alla sua raccolta, riconosce il loro merito ma riflette anche sull'intervento che i due, particolarmente Wilhelm, hanno realizzato sul materiale a loro disposizione:

- Il metodo di trascrizione delle fiabe «dalla bocca del popolo», prese le mosse dall'opera dei fratelli Grimm e s'andò codificando nella seconda metà del secolo in canoni «scientifici», di scrupolosa fedeltà stenografica al dettato dialettale del narratore orale. Proprio «scientifici» come oggi d'intende i Grimm non furono, ossia lo furono a metà. [...] lavorarono molto di testa loro, non solo traducendo gran parte delle fiabe dai dialetti tedeschi, ma integrando una variante con l'altra, rinarrando dove il dettato era troppo rozzo, ritoccando espressioni e immagini, dando unità di stile alle voci discordanti - ⁷⁶.

Un precedente tanto autorevole serve all'autore anche per introdurre e giustificare, come scrive lui stesso,

- la natura ibrida del mio lavoro, che è anch'esso «scientifico» a metà, o se vogliamo per tre quarti, e per l'ultimo quarto frutto

⁷⁶ I. Calvino, *Introduzione a Le fiabe italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. XIX-XX.

dell'arbitrio individuale. È scientifica infatti la parte di lavoro che hanno fatto gli altri, quei folkloristi che nello spazio d'un secolo hanno messo pazientemente sulla carta i testi che mi sono serviti da materia prima; e su questo loro lavoro s'innesta il lavoro mio, paragonabile come tipo d'intervento alla seconda parte del lavoro svolto dai Grimm (...) - ⁷⁷.

Fin qui, le ragioni dell'analogia tra le opere. Ma in Italia la situazione politica era ben diversa da quella della Germania di fine Ottocento: le numerose divisioni interne ed il clima di rifondazione politica post-regime, torbido e tutt'altro che univoco, lasciano poco spazio ad un senso di unità identitaria nazionale. Calvino, nelle parole dello scrittore Giorgio Cusatelli,

- deve tenere conto delle differenze tra il «paese degli italiani», in quanto pluralità di aree linguistico-culturali, e l'Italia in senso geopolitico, nonché (...) delle difficoltà poste dal sovrabbondare o dalla carenza, nelle varie regioni, del materiale di base - ⁷⁸.

L'Italia, a differenza della Germania, non subisce minacce dall'esterno che ne rinforzino le spinte centripete, al contrario, è proprio la difficoltà del riconoscersi in una medesima conformità culturale ad esasperarne le forze centrifughe. Per questo Calvino, molto più dei Grimm, è attento ad indicare la provenienza delle diverse novelle, arrivando anzi a suddividerle per regioni.

Tuttavia ritroviamo qui lo stimolo per una riflessione calviniana che punta anche a restituire unitarietà a questo insieme eterogeneo di storie. Italo Calvino insiste molto, infatti, sulla peculiarità che contraddistingue le novelle italiane. Pur rintracciandone le origini comuni ed individuando le influenze delle altre correnti culturali,

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ G. Cusatelli, *Il modello dei Grimm in Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

particolarmente quelle germaniche nelle zone settentrionali, quelle arabo-orientali al meridione e, in generale, quella dominante che proviene dalla Francia; pur riconoscendo l'universalità dei temi trattati, dunque, e la loro riconducibilità alla stessa matrice primitiva, ossia i riti di iniziazione di cui parla Propp nell'opera *Le radici storiche dei racconti di fate*⁷⁹, Calvino conosce anche la verità particolare che si cela dietro le fiabe.

Oltre all'ossatura di archetipi studiati da Propp e riconoscibili da tutti, indipendentemente dalla cultura di appartenenza, le fiabe sono anche contenitori di tradizioni e saperi locali, che si innestano su questa ossatura universale dandole linfa e vitalità in modi sempre peculiari e unici. Come scrive egli stesso nel saggio *La tradizione popolare nelle fiabe*, scritto per l'opera *Storia d'Italia* edito da Einaudi in più volumi a partire dal 1972,

- il processo di formalizzazione comune a queste indagini sembrerebbe allontanare ancor di più la fiaba dalla sfera d'interessi dello storico. È vero invece il contrario: ridurre la fiaba al suo scheletro invariante contribuisce a mettere in evidenza quante variabili geografiche e storiche formano il rivestimento di questo scheletro; e lo stabilire in modo rigoroso la funzione narrativa, il posto che vengono a prendere in questo schema le situazioni specifiche del vissuto sociale, gli oggetti dell'esperienza empirica, utensili d'una determinata cultura, piante o animali d'una determinata flora o fauna, può fornirci qualche notizia che altrimenti ci sfuggirebbe, sul valore che quella determinata società attribuisce loro - ⁸⁰.

⁷⁹ V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. Clara Coisson, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

⁸⁰ I. Calvino, *La tradizione popolare nelle fiabe*, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996, pp. 121-122.

Nell'intento dunque di individuare le caratteristiche specifiche delle novelle italiane, lo scrittore mette in evidenza una particolare fiaba

- sulla quale si pronuncia un verdetto di «probabile origine italiana»: quella dell'amore delle tre melarance (...), una serie di metafore diventate racconto (...) - ⁸¹.

L'esempio serve allo scrittore per sottolineare innanzitutto una importante differenza tra le fiabe italiane e gli autorevoli modelli dei Grimm e del Perrault: la mancanza, nelle novelle nostrane, del gusto per l'orrido ed il violento che caratterizza invece, come abbiamo visto, i *Kinder- und Hausmärchen* e i *Contes de ma mère l'Oye*. Le fiabe italiane, dunque, si distinguono per una particolare eleganza e per un senso di giustizia e di risolutezza che non lascia spazio alle pulsioni più rabbiose e tormentose dell'animo umano. Come scrive Calvino:

- La naturale «barbarie» della fiaba si piega ad una legge d'armonia. Non c'è qui quel continuo informe schizzar di sangue dei crudeli Grimm; è raro che la fiaba italiana raggiunga la truculenza, e se è continuo il senso della crudeltà, dell'ingiustizia anche disumana, come elemento con cui si devono sempre fare i conti, se i boschi echeggiano anche qui dei pianti di tante mai fanciulle o spose abbandonate con le mani mozze, la ferocia sanguinaria non è mai gratuita, e la narrazione non si sofferma a infierire sulla vittima, neppure con un'affettazione di pietà, ma corre verso la soluzione riparatrice - ⁸².

Ci viene tramandato, attraverso lo stile narrativo, un insegnamento fondamentale, una maniera di affrontare la vita che, pur non esplicitata, non per questo possiede meno forza; e cioè che per quante prove e difficoltà possano presentarsi sul proprio cammino,

⁸¹ I. Calvino, *Le fiabe italiane*, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996, pp. 71.

⁸² *Ibidem.*, pp. 72.

nessun dolore o rancore è barattabile con la propria dignità di uomini, che ci spinge ad avanzare e a ricercare incessantemente la verità, la gioia, la bellezza, perché è questa tensione infaticabile a renderci esseri umani.

La seconda grande peculiarità delle fiabe italiane è individuata da Calvino nella ricorrenza di una “continua e sofferta trepidazione d’amore”⁸³. Naturalmente, la componente amorosa è una costante nella produzione favolistica di ogni tempo e cultura: nessun racconto archetipico di vita, del resto, sarebbe completo senza l’amore. Eppure, Calvino pone l’accento sulla

- fortuna del tipo «Amore e Psiche», che non solo in Sicilia ma pure in Toscana e un po’ dappertutto domina una notevole parte dei nostri racconti di meraviglie [...] storie diverse ma che tutte narrano dell’amore precario, che congiunge due mondi incongiungibili, che ha la sua prova nell’assenza; storie d’amanti inconoscibili, che si hanno davvero solo nel momento in cui si perdono. [...] Nelle fiabe non s’incontra quasi mai lo schema per noi più facile ed elementare di storia d’amore: l’innamoramento e le traversie per giungere alle nozze [...] - ⁸⁴,

è molto più consueto invece che l’oggetto amato sia un’immagine, un’idea, si tratta di

- innamoramenti astratti o simbolici, che hanno del sortilegio, della maledizione. Ma gli innamoramenti più concreti e sofferti nelle fiabe sono questi, sono di quando la persona amata prima la si possiede e poi la si deve conquistare - ⁸⁵.

Si coglie subito l’elemento di novità, in contraddizione con lo schema tradizionale dell’amore come premio da ottenere in seguito

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem., pp. 73.

⁸⁵ Ibidem.

al superamento delle prove. Le fiabe italiane rifiutano questa linearità: l'amore non è qui visto in questa ottica piuttosto semplicistica; la difficoltà con cui l'eroe deve misurarsi non nasce nel trovare l'amore o nel salvarlo, ma nel riconoscerlo, nel mantenerlo, nell'essere pronti ad accoglierlo. L'amore non è dunque il mero coronamento di una crescita personale, ma è parte integrante e attiva della crescita stessa, è un elemento psicologico disturbante, strumento di conoscenza che impone di mettersi in gioco, di rimescolare le carte e le prospettive, per andare al fondo di sé stessi ed imparare dunque di essere meritevoli d'amore, ed in grado di amare.

2.4 – Fonti bibliografiche: i narratori popolari e le precedenti raccolte italiane

Si è affermato precedentemente e in più occasioni che in Italia l'impulso alla creazione di un volume unico che raccogliesse il fiore della tradizione novellistica nazionale si è manifestato tardi rispetto agli altri Paesi; il che è tanto vero quanto splendidamente contraddittorio, giacché è proprio in Italia che venne inizialmente lanciata la moda dei libri di fiabe. In particolare è a Venezia, già a metà del XVI secolo, che Giovanni Francesco Straparola pubblica le *Piacevoli Notti*, 75 novelle accompagnate da 75 enigmi e inserite in una cornice di ispirazione boccaccesca scritte in dialetto, con particolari influenze del dialetto veneto. Da qui, si diffonde sempre di più nell'ambiente cortese la tendenza a recuperare il materiale

favolistico che circola oralmente sulla bocca del popolo, limarlo della sua naturale volgarità e conferirgli una patina di raffinatezza che lo renda godibile anche ai palati più fini, pur senza tradirne le origini, creando un connubio tra il sublime e il sozzo che raggiunge vette altissime nel Seicento, a Napoli, con Giambattista Basile ed il suo *Pentamerone*, che già dal nome ci rende nota la fedeltà portata al modello di Boccaccio. Raccontate nel corso di 5 giornate da 10 narratrici, le 50 novelle della raccolta sono una mirabile sintesi di elementi fiabeschi e motivi popolari e possiedono un livello di complessità estremamente elevato. Infatti, nonostante l'opera sia conosciuta anche come *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, è in realtà ben lontana dall'essere un libro per bambini; anzi, il Basile esibisce qui tutta la sua geniale vena provocatrice, giacché il volume non solo è pensato per un pubblico adulto, ma si distingue anche per una forte carica moralistica. I "peccerille" sono dunque gli adulti e lo scopo delle novelle non è il loro "trattenemiento", ma la loro educazione. Per questo motivo Benedetto Croce fa un torto alle intenzioni dell'autore quando, nel 1924, ne dà una traduzione dal napoletano all'italiano pregevole⁸⁶, eppure ripulita dai termini e dalle espressioni basiliane che il filosofo riteneva inadatte ad un pubblico di donne e bambini.

Come tutte le tradizioni che nel momento in cui diventano mode finiscono per tradire sé stesse, la stessa sorte toccò anche alle fiabe, che in particolare una volta introdotte in Francia a seguito della traduzione dello Straparola e del Basile, finirono per dare vita ad un genere nuovo, il *Cabinet de Fées*, diffusosi alla corte del Re Sole grazie soprattutto all'impulso di Charles Perrault. Snaturatesi in sfarzosi racconti di fate, eleganti giochi di fantasia principalmente a

⁸⁶ G. Basile, *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, traduzione di B. Croce, Laterza, Bari, 1924.

gusto e celebrazione del sovrano, le fiabe infine finirono inevitabilmente per passare di moda.

Bisognerà aspettare dunque la letteratura romantica tedesca e i *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm affinché le fiabe ricevano nuove attenzioni ed il loro studio nuovi impulsi. Sarà in particolare l'esempio degli studiosi di folklore della generazione positivista, prima di tutto tedeschi, a inaugurare una metodologia di studio improntata innanzitutto sulla raccolta del materiale direttamente "dalla bocca del popolo". Così, diversi studiosi iniziarono a censire più o meno scrupolosamente novelle in ogni parte d'Italia, tra i quali Vittorio Imbriani a Firenze, in Campania e in Lombardia, Domenico Comparetti a Pisa, Giuseppe Pitrè in Sicilia, mettendo in moto una rete di ricercatori locali che finirono per formare un vero e proprio sistema di corrispondenti in collaborazione con le riviste di archivio folkloristico. Per opera di questi "demopsicologi", termine in voga coniato dal Pitrè, si andò così assommando una montagna di narrazioni popolari trascritte nei diversi dialetti, e perciò destinate a formare un patrimonio a uso esclusivo degli specialisti. Solo Domenico Comparetti, nel 1875, si arrischiò a pubblicare un primo volume di *Novelle popolari italiane*⁸⁷, in seno alla collana dei *Canti e racconti del popolo italiano* da lui diretta, tentando una raccolta di fiabe di più regioni da svilupparsi in altri volumi che, tuttavia, non videro mai la luce.

Estranea dunque alla corrente romantica e nazionalistica che infuria nel resto d'Europa, particolarmente in Germania, e relegata al ruolo di strumento al servizio della demologia, la fiaba trova in Italia solo il naturale sbocco che le deriva dall'influenza francese, e diviene dominio degli autori di libri per bambini, primo tra tutti Carlo

⁸⁷ D. Comparetti, *Novelline popolari italiane*, in *Canti e racconti del popolo italiano*, volume I, di D. Comparetti, s.n., s.l., 1875.

Collodi il quale tradusse anche in italiano le fiabe di Perrault e degli altri aristocratici francesi⁸⁸. Va ricordato anche il *C'era una volta...*⁸⁹ di Luigi Capuana, libro di fiabe ricco di fantasia e di spirito popolare, ed è di Giosuè Carducci il merito di aver portato la letteratura di stampo popolare nelle scuole, inserendo alcune novelle italiane nelle antologie da lui curate⁹⁰.

Fin qui per evidenziare la mancanza di una raccolta omogenea e scritta in lingua italiana che fornisse una vasta panoramica del patrimonio fiabesco della penisola trascendendo dalla dimensione dialettale, almeno fino all'impresa intrapresa, come sappiamo, dalla casa editrice Einaudi, ed affidata al nostro Italo Calvino. Comprendiamo dunque l'iniziale descrizione che lo scrittore dà della opera definendo il proprio lavoro "scientifico a metà":

- [...] è scientifica infatti la parte di lavoro che hanno fatto gli altri, quei folkloristi che nello spazio d'un secolo hanno messo pazientemente sulla carta i testi che mi sono serviti da materia prima -⁹¹.

Il punto di partenza è dunque il patrimonio letterario nella sua veste grezza, così come era stato raccolto dai folkloristi e che, a detta dello scrittore, è vastissimo, ma di distribuzione estremamente ineguale: alcune regioni infatti offrono pochissimo materiale, altre invece vantano raccolte ricchissime e ben strutturate, tra tutte soprattutto la Sicilia e la Toscana.

Le due strenne più belle provengono proprio da queste aree: la prima sono le *Sessanta novelle popolari montalesi*⁹², di Gherardo Nerucci,

⁸⁸ C. Collodi, *I racconti di fate voltati in italiano*, s.n., Firenze, 1876.

⁸⁹ L. Capuana, *C'era una volta...*, s.n., s.l., 1882.

⁹⁰ G. Carducci, U. Brilli, *Letterature italiane scelte e annotate a uso delle scuole secondarie inferiori da Giosuè Carducci e dal dott. Ugo Brilli*, Zanichelli, Bologna, 1889.

⁹¹ I. Calvino, *Introduzione a Le fiabe italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. XX.

⁹² G. Nerucci, *Sessanta novelle popolari montalesi*, Successori Le Monnier, Firenze, 1880.

e la seconda le *Fiabe, novelle e racconti siciliani*⁹³ di Giuseppe Pitrè, opera divisa in quattro volumi contenenti testi per ogni dialetto siciliano, zeppo di annotazioni e postille, come si addice al rigore linguistico del Pitrè. Inoltre, la novità della strenna siciliana consiste anche nell'esibire i dati dei narratori e delle narratrici che forniscono le novelle e dei quali vengono indicati nome e cognome, età, mestiere. Il popolo narrante esce così dall'anonimato informale per acquisire volti, caratteri, passioni e ritmi che si intrecciano alle storie narrate e vi imprimono personalità e spirito; dunque il rigore scientifico dei folkloristi nel raccogliere e catalogare i testi si apre finalmente anche alla dimensione poetica del materiale trattato, il cui fascino si ricrea di volta in volta, di fiaba in fiaba, di narratore in narratrice. Saranno in particolare gli studiosi russi a dare poi risalto a questa dimensione sociale, sfuggente ed essenziale, del racconto popolare. Come spiega l'etnologo statunitense Stith Thompson nell'opera *The Folktale*:

- I folkloristi russi hanno dato speciale attenzione alle differenze individuali tra i novellatori. In molte delle loro raccolte, le fiabe raccontate da ciascun narratore sono raggruppate insieme, con notizie sulla sua vita e il suo ambiente sociale. [...] il loro interesse principale è nel racconto popolare come elemento della vita sociale - ⁹⁴.

Nel mosaico umano di voci narranti della raccolta siciliana spicca, tra tutte, quella di Agatuzza Messia, la "narratrice-modello" che il Pitrè descrive così nella prefazione della raccolta:

- Tutt'altro che bella, essa ha parola facile, frase efficace, maniera attraente di raccontare, che ti fa indovinare della sua straordinaria memoria e dell'ingegno che sortì da natura. La Messia conta già i

⁹³ G. Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani. Raccolti ed illustrati da Giuseppe Pitrè*, Luigi Pedone Lauriel Editore, Palermo, 1875.

⁹⁴ S. Thompson, *The Folktale*, The Dryden Press, New York, 1946.

suoi settant'anni, ed è madre, nonna ed avola; da fanciulla ebbe raccontate da una sua nonna, che le aveva apprese dalla madre e questa, anche lei, da un suo nonno, una infinità di storielle e di conti; aveva buona memoria, e non le dimenticò mai più. [...] La Messia non sa leggere, ma la Messia sa tante cose che non le sa nessuno, e le ripete con una proprietà di lingua che è un piacere sentirla. [...] Chi legge, non trova che la fredda, la nuda parola; ma la narrazione della Messia più che nella parola consiste nel muovere irrequieto degli occhi, nell'agitar delle braccia, negli atteggiamenti della persona tutta, che si alza, gira intorno per la stanza, s'inchina, si solleva, facendo la voce ora fiacca, ora concitata, ora paurosa, ora dolce, ora stridula, ritraente la voce de' personaggi e l'atto che essi compiono. Della mimica delle narrazioni, specialmente della Messia, è da tener molto conto, e si può esser certi che, a farne senza, la narrazione perde metà della sua forza ed efficacia. Fortuna che il linguaggio resta qual è, pieno d'ispirazione naturale, a immagini tutte prese agli agenti esterni, per le quali diventano concrete le cose astratte, corporee le soprasensibili, vive e parlanti quelle che non ebbero mai vita o l'ebbero solo una volta - ⁹⁵.

Ritroviamo, qui, quell'immaginario rupestre, leggiadro nella sua rude concretezza, al quale anche i fratelli Grimm cercarono di appellarsi, suggerendo alla fantasia dei propri lettori delle immagini di narratrici ideali contadine, avanti con l'età, analfabete ma conoscitrici di storie e tradizioni e vere e proprie artiste del favellare; descrizione che il più delle volte non corrispondeva affatto a realtà e che nelle novelle siciliane ritroviamo invece in tutta la sua autenticità. Ci sembra così di poter davvero toccare con mano la realtà dura e fredda dalla quale prende vita la fiaba, ed abbiamo l'impressione che la magia possa concretamente accadere, che

⁹⁵ G. Pitre, *Prefazione a Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani. Raccolti e illustrati da Giuseppe Pitre*, di G. Pitre, Luigi Pedone Lauriel Editore, Palermo, 1875.

qualcosa di meraviglioso ed incantevole possa capitare anche a noi da un momento all'altro, mentre passeggiamo per la campagna in cerca di erbe per la minestra o ci attardiamo tra gli olivi qualche momento di troppo dopo il tramonto.

Molto più colta e raffinata è invece la novella toscana, della quale il Nerucci, avvocato di Pistoia, ci offre una rassegna di sessanta pregevoli esemplari. Totalmente assenti nei racconti siciliani, abbondano in quelli toscani i riferimenti letterari, nella ripetizione di temi e motivi popolari o tratti dalle storie delle *Mille e una notte* tradotte dall'arabista francese Antoine Galland; e naturalmente spicca l'influenza del modello di Boccaccio. Proprio grazie alle suggestioni offerte dalle novelle picaresche del *Decamerone*, si realizza nell'ambiente toscano una sintesi importante tra fiaba e novella,

- il momento di trapasso tra racconto di meraviglie magiche e racconto di fortuna o bravura individuale, cioè i tipi di racconto «borghese» - ⁹⁶.

Accade dunque che l'accento venga posto non solo sugli avvenimenti sensazionali che coinvolgono i protagonisti avvolgendoli in una spirale di prove ed avventure, ma anche sulle abilità dei protagonisti stessi, i quali non sono più dei predestinati, come nei tipici racconti di fate tanto in voga alla corte francese, ma individui in grado di sfruttare le proprie risorse e coraggiosi nell'esporsi e rischiare per raggiungere i propri obiettivi. Viene posta così in risalto una componente psico-pedagogica che sarà enormemente approfondita nel corso dei moderni studi sulla fiaba e sui suoi sbocchi educativi, primo tra tutti, per citarne uno dei più

⁹⁶ I. Calvino, *Le fiabe italiane*, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996.

famosi, *Il mondo incantato*⁹⁷ dello psicoanalista austriaco Bruno Bettelheim. Una volta di più, le fiabe acquistano una dimensione umana e ci parlano all'orecchio, sempre più da vicino, per raccontarci che non è quel che ti accade a renderti speciale, ma ognuno di noi, grazie ai suoi "poteri magici", può vincere le sue battaglie, sconfiggere i suoi mostri, conquistare i propri regni.

Seconda alle aree toscana e siciliana troviamo l'area dei dialetti veneti, la cui documentazione è soprattutto frutto del lavoro del ricercatore Domenico Giuseppe Bernoni, il quale con le sue opere⁹⁸ ci restituisce

- fiabe d'una grande limpidezza, piene di signoria poetica; e sempre, nonostante ripetano tipi notissimi o noti, impalpabilmente vi si respira Venezia, i suoi spazi, la sua luce, e sono tutte in qualche modo acquatiche, col mare o i canali o il viaggio o le navi o il Levante -⁹⁹.

All'atmosfera liquida e luminosa della laguna veneziana si contrappone il clima grottesco delle novelle del vicino Trentino, dove il silenzio delle montagne invita spesso alla riflessione moralistica, mentre le fiabe friulane finiscono per assomigliare a leggende, nelle quali i toni evocativi acquisiscono l'autorevolezza dei valori patriottici e religiosi.

⁹⁷ B. Bettelheim, *The uses of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976.

⁹⁸ D. G. Bernoni, *Tradizioni popolari veneziane: usi nuziali, canti, indovinelli, racconti, fiabe, novelle*, Filippi, 1969, Venezia, ID., *Fiabe popolari veneziane. Raccolte da Dom. Giuseppe Bernoni*, Tipografia Longhi e Montanari, 1893, Venezia, ID., *Fiabe e novelle popolari veneziane. Raccolte da Dom. Giuseppe Bernoni*, Tipografia Fontana- Ottolini, Venezia, 1873.

⁹⁹ I. Calvino, *Le fiabe italiane*, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996, pp. 60.

Segue l'area dei dialetti emiliani, e qui Calvino lavora soprattutto sulla copiosa raccolta *Novelle popolari bolognesi*¹⁰⁰ della studiosa Carolina Coronedi-Berti, nella quale abbondano novelle

- in un dialetto pieno di sapore, in versioni ricche e ben raccontate, con un'immaginazione di ambienti un po' allucinata, come in un sogno, che s'aprono su paesaggi di nota campagna -¹⁰¹,

mentre l'area romanesca offre racconti ricchi di virtuosismi verbali, modi di dire e giochi di parole brillanti e sfacciati, derivati soprattutto dalle *Novelle, favole e leggende romanesche*¹⁰² del poeta Giggi Zanazzo.

È dall'Abruzzo invece che, a detta dello scrittore, giungono le storie più inaspettate e rare, sebbene l'origine di molte di esse sia da rintracciare nelle orientali *Mille e una notte*. Le fonti per questa area sono soprattutto l'antologia di *Novelle* raccolte da Gennaro Finamore e inserite nel volume *Tradizioni popolari abruzzesi*¹⁰³, e le *Fiabe* trascritte dall'archeologo Antonio De Nino ed inserite nell'opera di più vasto respiro *Usi e costumi abruzzesi*¹⁰⁴. Calvino sottolinea invece che una delle migliori fonti, a livello linguistico e narrativo, sono otto tra i "cunti" in dialetto pugliese riportati da Pietro Pellizzari nel suo libro *Fiabe e canzoni popolari del contado di Maglie in terra d'Otranto*¹⁰⁵, schemi narrativi notissimi ai quali però l'autore restituisce una tale godibilità e spirito di linguaggio e

¹⁰⁰ C. Coronedi-Berti, *Novelle popolari bolognesi: raccolte da Carolina Coronedi-Berti*, Tip. Fava e Garagnani, Bologna, 1874.

¹⁰¹ I. Calvino, *Le fiabe italiane*, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996, pp. 61.

¹⁰² G. Zanazzo, *Tradizioni popolari romane. Novelle, favole e leggende romanesche*, Forni Editore, Bologna, 1967.

¹⁰³ G. Finamore, *Tradizioni popolari abruzzesi, (Vol. I, Novelle)*, R. Carabba, Lanciano, 1882.

¹⁰⁴ A. De Nino, *Usi e costumi abruzzesi, (Vol. III, Fiabe)* Tip. Gaspero Barbera, Firenze, 1883.

¹⁰⁵ P. Pellizzari, *Fiabe e canzoni popolari del contado di Maglie in terra d'Otranto, raccolte e annotate de Pietro Pellizzari*, Tip. del Collegio Capace, Lecce, 1881.

di recitazione da farne un gioiello poetico. Tra le regioni privilegiate si annovera poi ancora la Calabria, per la quale la fonte principale sono le *Fiabe e novelle calabresi*¹⁰⁶, una raccolta folklorica che riporta con attenzione e cura i racconti popolari diffusi nei dintorni di Palmi di Calabria e conosciuti dall'autore, Letterio di Francia, soprattutto per averli ascoltati in seno al proprio ambiente familiare.

Al di fuori delle aree finora citate, il materiale di lavoro inizia a scarseggiare. Per le fiabe piemontesi, Calvino deve rifarsi al repertorio della sezione omonima contenuta nel volume delle *Novelle popolari italiane*¹⁰⁷ di Comparetti, ed anche per la Lombardia non vi sono numerose testimonianze. Le poche che lo scrittore si ritrova per le mani bastano però a restituire le caratteristiche fondamentali di fiabe nelle quali risalta il gusto per la filastrocca ed il gioco infantile, dunque fiabe raccontate senza impegno, per intrattenere e divertire. Anche della sua natia Liguria Calvino non trova molto materiale, e per lui, scrive, è “come per chi, girando il mondo, passi davanti a casa sua e trovi l'uscio chiuso.”¹⁰⁸.

Delle Marche l'autore riesce a racimolare solo una dozzina di racconti, ma di fattura preziosa, narrate in maniera così allegra e vivace dal raccoglitore Antonio Gianandrea, da render comunque onore all'area di origine. L'autore ne pubblicò solo sette di propria iniziativa, nell'opuscolo *Novelle e fiabe marchigiane*¹⁰⁹. Quasi nulla si possiede di Umbria, Molise, Corsica e Sardegna; tuttavia le poche fiabe sarde possedute ci restituiscono ugualmente uno stile narrativo

¹⁰⁶ L. Di Francia, *Fiabe e novelle calabresi*, «Pallante», Torino, fasc. 3-4, dicembre 1929, e fasc. 7-8, ottobre 1931.

¹⁰⁷ D. Comparetti, *Novelline popolari italiane*, in *Canti e racconti del popolo italiano*, volume I, di D. Comparetti, s.n., s.l., 1875.

¹⁰⁸ I. Calvino, *Le fiabe italiane*, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996.

¹⁰⁹ A. Gianandrea, *Novelline e fiabe popolari marchigiane: raccolte e annotate da Antonio Gianandrea*, Tip. Fratelli Ruzzini, Jesi, 1878.

scarno, ostico eppure sempre ironico, talvolta tagliente, che Calvino riconosce come caratteristico dell'isola.

La più grande lacuna in questo panorama è la mancanza di una valida raccolta napoletana o campana, così che non abbiamo molte notizie sul terreno che vide maturare i frutti del Basile e, prima di lui, dello stesso Boccaccio. Calvino attinge dai *XII conti pomiglianesi*¹¹⁰ di Vittorio Imbriani e dai *XVI conti in dialetto di Avellino*¹¹¹ di Gaetano Amalfi, e da alcuni racconti raccolti da Francesco Corazzini e inseriti nell'antologia *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti*¹¹², o *Saggio di letteratura dialettale comparata*, che include novelle di diversa provenienza.

2.5 – *La ricerca del metodo*

Ricavare, da tanto materiale di così diseguale distribuzione e variegate sembianze, un'opera che sia omogenea e coerente sia dal punto di vista linguistico che dei contenuti, non si prospetta certo un'impresa facile. Le fiabe sono molte, quasi tutti i temi si ripetono, ma alcune versioni propongono varianti più caratteristiche di altre, alcune sono più preziose, altre più stravaganti ed originali, alcune

¹¹⁰ V. Imbriani, *XII cunti pomiglianesi con varianti avellinesi, montellesi, bagnolesi, milanesi, toscane, leccesi. Illustrati da Vittorio Imbriani*, Detken e Rocholl, Napoli, 1876.

¹¹¹ G. Amalfi, *XVI cunti in dialetto di Avellino*, Tip. Priore, Napoli, 1893.

¹¹² F. Corazzini, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti*, o *Saggio di letteratura dialettale comparata*, Tip. di F. de Gennaro, Benevento, 1877.

sono più significative ed altre più peculiari, e per tutte si presenta il problema della questione linguistica: come tradurre le fiabe dal dialetto senza snaturarle, come rinunciare alla lingua che le ha concepite senza privarle della nativa spontaneità e vivacità?

Calvino conosce i rischi dell'impresa, e ha premura di chiarificare i criteri del proprio lavoro nell'introduzione all'opera. Descrive così le mansioni a lui affidate:

- [...] scegliere da questa montagna di narrazioni, sempre le stesse (riducibili all'ingrosso a una cinquantina di tipi) le versioni più belle, originali e rare; tradurle dai dialetti in cui erano state raccolte (o dove purtroppo ce n'è giunta solo una traduzione italiana – spesso senza alcuna freschezza d'autenticità – provare – spinoso compito – a rinarrarle, cercando di rifondere in loro qualcosa di quella freschezza perduta): arricchire sulla scorta delle varianti la versione scelta quando si può farlo serbandone intatto il carattere, l'interna unità, in modo da renderla più piena e articolata possibile; integrare con una mano leggera d'invenzione i punti che paiono elisi o smozzicati; tener tutto sul piano d'un italiano mai troppo personale e mai troppo sbiadito, che per quanto è possibile affondi le radici nel dialetto, senza sbalzi nelle espressioni «colte», e sia elastico abbastanza per accogliere e incorporare dal dialetto le immagini, i giri di frase più espressivi e inconsueti. Questo era il mio programma di lavoro, che non so fino a che punto sono riuscito a realizzare - ¹¹³.

Calvino ha già ottenuto l'avvallo, se non l'esortazione dello stesso Cocchiara di prescindere dal rigore filologico: la stenna di fiabe italiane è un prodotto di mercato, pensato per il pubblico, non uno strumento di indagine scientifica destinato agli studiosi. Il valore intrinseco dell'opera ha sicuramente un carattere antropologico, ma

¹¹³ I. Calvino, *Le fiabe italiane*, in *Sulla fiaba*, I. Calvino, Oscar Mondadori, Milano, 1996, pp. 40-41.

esso non si fonda né sull'interesse folklorico né su qualche intento patriottico: si tratta di salvaguardare un patrimonio culturale ricchissimo e caleidoscopico restituendolo al popolo dal quale proviene ed al quale appartiene nella sua forma quanto più possibile integra e minuziosa. La vera sfida di Calvino è quella di restaurare l'unità nella varietà, di offrire ai suoi lettori un arazzo che riproduca quanto più fedelmente la svariatazza di colori e figure senza finire per apparire come una caotica accozzaglia di stravaganze, ma serbandone intatta la concordia e l'armonia d'insieme.

Per rispecchiare degnamente la varietà, Calvino orienta il proprio lavoro verso due obiettivi, come egli stesso dichiara: il primo è quello di rappresentare ciascun tipo di fiaba di cui sia documentata l'esistenza nei dialetti italiani; il secondo è offrire rappresentanza a tutte le regioni italiane. Ad un primo momento di lettura dunque, segue una selezione, affinché tra le numerose varianti di uno stesso schema narrativo venga privilegiata quella più rappresentativa, sia per motivi di singolarità e bellezza creativa e narrativa, sia per equità nella ripartizione geografica. Quest'ultimo criterio è spesso arbitrario e dettato da necessità, e sebbene in calce ad ogni novella vi sia indicata la regione di provenienza, Calvino specifica che ciò non indica nella maniera più assoluta che tale fiaba sia esclusivamente di quel luogo. Lo scrittore è ben consapevole infatti del fatto che

- dire «di dove» una fiaba sia non ha molto senso: anche gli studiosi della scuola «finnica» o storico-geografica, che orientano le loro ricerche appunto verso la determinazione della zona d'origine di ciascun tipo di fiaba, raggiungono risultati molto incerti, spesso oscillanti tra Asia e Europa. [...] diciamo dunque italiane queste fiabe in quanto raccontate dal popolo in Italia, entrate per tradizione orale a far parte del nostro folklore narrativo

e similmente le diciamo veneziane o toscane o siciliane; e poiché la fiaba, qualunque origine abbia, è soggetta ad assorbire qualcosa dal luogo in cui è narrata – un paesaggio, un costume, una moralità, o pur solo un vaghissimo accento o sapore di quel paese –, il grado in cui si sono imbevute di questo qualcosa veneziano o toscano o siciliano è appunto il criterio preferenziale della mia scelta - ¹¹⁴.

La rappresentatività, dunque, si configura come un primo criterio di rappresentazione. Proprio come Wilhelm Grimm, inoltre, Italo Calvino rimaneggia i testi e incastra alcune varianti le une con le altre, inserendo nelle versioni principali elementi di altre rielaborazioni che si distinguono per rarità e pregio d'inventiva, così da proporre un'ampia veduta sul poliedrico panorama della fantasia popolare italiana.

Dotare la strenna di unità ed omogeneità, d'altra parte, richiede un intervento che si innesta principalmente sul versante linguistico dei testi. Pur non dovendo, alla luce delle finalità alla quale l'opera è votata, rispettare rigidamente alcun parametro di fedeltà testuale, Calvino è sensibile allo scontento ed alle critiche che la sua rielaborazione dei testi potrebbe suscitare, e si interroga innanzitutto sulla legittimità degli interventi al quale ha dovuto sottoporre il materiale trattato, giustificati dalla natura estremamente dissimile delle raccolte dalle quali attinge. Come scrive egli stesso:

- Il mio lavoro è consistito nel cercar di fare di questo materiale eterogeneo un libro; nel cercar di comprendere e salvare, di fiaba in fiaba, il «diverso» che proviene dal modo di raccontare del luogo e dall'accento personale del narratore orale, e d'eliminare – cioè di ridurre ad unità – il «diverso» che proviene dal modo di raccogliere, dall'intervento intermediario del folklorista - ¹¹⁵.

¹¹⁴ Ibidem., pp. 43-44.

¹¹⁵ Ibidem., pp. 46.

Per riuscire in questa impresa, è Calvino stesso a doversi fare narratore.

Anzi, si può dire che l'impresa sia l'occasione per l'autore esibire i virtuosismi e le risorse del narratore che è in lui, esercitandoli a beneficio dei lettori. Calvino è già un narratore di fiabe, la sua voce è quella di un bardo, capace di raccontare l'aspetto magico e favoloso della realtà e di trasformare ogni avvenimento in avventura, trascinando il suo uditorio in un mondo incantato nel quale ogni cosa pare possibile e cose impossibili accadono in ogni momento, e che, in ultima istanza, è proprio il mondo nel quale viviamo. Per questo Italo Calvino era l'unico in grado di prestare la propria voce ai narratori di fiabe conservandone l'autenticità e conferendo allo stesso tempo alle narrazioni la linearità di uno stile individuale, l'unico in grado di riuscire nell'impresa di redigere una raccolta di fiabe italiane ed esaudire così il desiderio formulato in casa Einaudi, l'unico in grado di cavalcare il drago e domarlo: e senz'altro fu con questa consapevolezza che Giulio Einaudi affidò il compito proprio a lui, il quale si inserisce così, come dichiara egli stesso,

- come anello dell'anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano, anelli che non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma (...) i suoi veri «autori» - ¹¹⁶.

¹¹⁶ Ibidem., pp. 47.

CAPITOLO III

L'incessante metamorfosi degli archetipi immutabili

3.1 – Le fiabe come modello narrativo: dal finito all'infinito

Siamo ora giunti a quella che è la linfa poetica della produzione letteraria di Italo Calvino, il cuore e motore della sua scrittura e la fonte di luce e colori dalla quale si propagano tutte le sfumature della sua multiforme sensibilità e creatività artistica.

Come si ha avuto modo di notare più volte nel corso della presente trattazione, Calvino è profondamente affascinato dalla forma narrativa della fiaba e dalla sua natura di paiolo magico tanto immaginifico quanto denso di significato: ed è proprio il nocciolo di senso nascosto nella profondità delle storie, questo seme tanto semplice, radicato nella quotidianità, quanto potente, portatore di idee universali, che Calvino estrapola dalla fiaba e si impegna ad osservare, studiare, coltivare e far fiorire in ogni sua opera, con l'occhio curioso e spregiudicato di un bambino.

Ma qual è il segreto delle fiabe?

In cosa consiste la loro inestinguibile ricchezza, da dove proviene il fascino di storie che ripropongono schemi sempre fissi e come è possibile che non si esaurisca se, pur allietata dalla dolcezza del canto, la materia trattata perde a poco a poco i suoi caratteri di novità, la sua natura di “novella”, e non delude mai le aspettative? A cosa si deve il valore inestimabile di tanta prevedibilità?

Difficilmente sarà ragionevole proporre una risposta univoca a tale domanda; tuttavia si può discernere quantomeno l’origine dell’incanto esercitato dalle fiabe su Italo Calvino, osservando le vie attraverso le quali egli si avvale di questa risorsa e come incessantemente se ne serva per costruire l’ossatura portante di ogni intreccio.

Delle novelle, lo scrittore non si stanca mai: ne coglie non solo le forme e le figure, ma anche il linguaggio modesto, corposo e vigoroso, l’atmosfera brumosa, sospesa tra ciò che si conosce e ciò che non si crede possibile, il ritmo incalzante e armonioso, cadenzato dal perfetto intrecciarsi di avventure inaspettate che scandiscono un percorso tutt’altro che casuale. Le fiabe e il mondo fantastico nel quale ci immergono sono per Calvino tanto materia quanto stile, sono rappresentazione della realtà deformata dalla scrittura e al tempo stesso ricondotta attraverso la scrittura stessa alla sua forma più pura ed originaria, fatta di segni. Come fa notare Elio Gioanola nel suo saggio “Modalità del fantastico nell’opera di Italo Calvino”:

- [...] già nel *Sentiero dei nidi di ragno* c’è una indicazione di percorso preziosa in vista degli svolgimenti del fantastico, contenuta nelle riflessioni che fa il comandante Kim camminando nel bosco di notte: «Abbiamo ancora la testa piena di miracoli e di magie. Ogni tanto gli sembra di camminare in un mondo di simboli, come il piccolo Kim in mezzo all’India, nel libro di

Kipling tante volte riletto da ragazzo». Kim ha scelto come suo nome di battaglia quello del protagonista del *Libro della giungla*¹¹⁷, identificandosi col ragazzo che ha incontrato tante avventure ma identificandosi soprattutto con un personaggio letterario, così che il cammino in un bosco notturno è come camminare nelle pagine di un libro [...] - ¹¹⁸.

Già nel suo primo romanzo, dunque, Calvino crea un personaggio dalle non poche connotazioni autoreferenziali: *Il libro della giungla* è stato il primo libro amato dallo scrittore e l'opera che lo ha avvicinato alla letteratura ed ha destato in lui il desiderio di farne il proprio mestiere; ed è, lo ricordiamo, un libro di favole.

La pervasività tanto contenutistica quanto strutturale della forma fiaba nella produzione calviniana si spiega con il fatto che la sua importanza per l'autore non si esaurisce solo sul piano letterario ed artistico, ma è parte integrante del sistema di valori e della cultura che egli instilla nei suoi testi, la ragione della sua scrittura, ciò che ha da raccontare: il modo in cui il suo sguardo si posa sul mondo e l'immagine del mondo che la lente fiabesca gli restituisce. Le fiabe rivelano una maniera di avventurarsi nella vita della quale l'autore cerca di appropriarsi non solo formalmente, ma anche intimamente. Non è casuale, infatti, che Calvino sviluppi il tema del fantastico nella conferenza delle *Lezioni americane* dedicata alla *Visibilità*, e a questo proposito Domenico Scarpa sottolinea che per lo scrittore

- La fantasia, dunque, è visibilità. Fantasia vuol dire pensare per immagini, capacità di tradurre in immagini gli stimoli che il mondo ci propone: per cui essa è innanzitutto sguardo, in particolare

¹¹⁷ R. Kipling, *The jungle book*, s.n., s.l., 1894

¹¹⁸ E. Gioanola, *Modalità del fantastico nell'opera di Italo Calvino*, in *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Atti del convegno nazionale degli studi di Sanremo*, a cura di G. Bertone, Casa Editrice Marietti, Genova, 1988, pp. 22.

quello sguardo *straniato* che ci permette di vedere il mondo (esterno e interiore) diversamente dall'ordinario - ¹¹⁹

Calvino riscopre nella produzione novellistica italiana un affresco di vicende umane che nella loro variopinta molteplicità non fanno che rappresentare molte varianti di uno stesso ideale, uno stesso fine al quale strade diverse conducono: la vittoria dei principi del bello, del buono e del vero attraverso ogni prova ed avversità della vita. È tenendo sempre innanzi questa consapevolezza, la certezza che esista un baluardo di bellezza e dignità che è necessario ricercare in ogni essere e circostanza e custodire come un bene prezioso, che i protagonisti delle favole ed i protagonisti dei romanzi di Calvino e finanche lo scrittore stesso si mettono in cammino e si avventurano nel mondo. Ed il viaggio è tutto interiore: le fiabe altro non sono che la cristallizzazione materiale della nostra cultura, dei valori e delle aspirazioni che conosciamo da quando siamo piccoli e che riconosciamo nella grazia fragile e disarmante che ha la verità quando è quotidiana e semplice. È stato ampiamente riconosciuto come i racconti popolari siano, nelle parole del professor Jack Zipes, studioso delle letterature comparate noto soprattutto per la sua vasta produzione letteraria e critica sulle fiabe:

- [...] reflections of the social order in a given historical epoch, and, as such, they symbolize the aspirations, needs, dreams and wishes of common people in a tribe, community, or society, either affirming the dominant social values and norms or revealing the necessity to change them - ¹²⁰

La portata rivoluzionaria delle fiabe nel mettere in discussione i valori dominanti di una società è ciò che Calvino rivendica e

¹¹⁹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 122

¹²⁰ J. Zipes, *Breaking the magic spell. Radical theories of folk and fairy tales*, Heinemann Educational Books, Portsmouth, 1979.

conquista, con il modello delle fiabe italiane, ritrovandovi inizialmente un'ancora di salvataggio contro la sfiducia nei confronti della società che pervade il neorealismo problematizzante e svilente affermatosi nel suo secolo. All'insensatezza del reale Calvino oppone la significatività del fantastico, alla deriva dei valori, l'autenticità della saggezza popolare. Non è un caso che le novelle italiane abbiano spesso inizio in mezzo agli umili, nei luoghi dove le virtù non hanno bisogno di fasti; e che per realizzare il lieto fine si debba restare fedeli a sé stessi: la vera ricchezza non risiede nel castello del re, dimora di apparenze, ma nel nostro proprio animo.

La morale delle fiabe dunque non è rivelata, ma ricordata; la novella riflette modelli e strutture sociali per problematizzarli e indurci a meditare, attraverso di essi, sull'ordine sociale ed etico che ne costituisce le fondamenta e che, al termine di una simile analisi, può finire tanto con l'essere consolidato quanto rinnegato. Come nota Propp,

- [...] talvolta il soggetto nasce da un atteggiamento negativo nei confronti di una realtà storica anteriore. [...] Si tratta di una tesi molto importante in linea di principio. Essa mostra infatti che il soggetto non nasce per via evolutiva mediante il rispecchiamento diretto della realtà ma mediante la negazione di questa realtà. Il soggetto corrisponde alla realtà per antitesi - ¹²¹

Il racconto vuole dunque operare in maniera disturbante, andando a toccare le viscere della nostra coscienza per riportare alla luce un desiderio di giustizia e armonia che già vi risiede e al cui richiamo sappiamo di voler rispondere. È per raggiungere tali abissi psichici e parlare un linguaggio primordiale che le novelle si servono di tipi

¹²¹ V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, trad. Salvatore Arcella, Newton Compton Editori, Roma, 2006, pp. 147

e situazioni altamente caratterizzati e carichi di simbolicità, nei quali si possano riconoscere e così rielaborare emozioni e pulsioni primitive tanto creatrici quanto distruttrici. Se l'avventura è interiore, infatti, nel viaggio dentro noi stessi troveremo tante luci quante ombre: siamo fatti di mostri, oltre che di eroi, ma possiamo sempre scegliere da quale parte combattere.

Di qui, la funzione pedagogica e psicoanalitica riconosciuta alle fiabe e sempre più approfondita nel corso del Novecento da numerosi autori, tra i quali citiamo uno dei più autorevoli, lo psicologo infantile Bruno Bettelheim, il quale nella sua opera *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, esplora la portata simbolica dei racconti e la loro importanza, soprattutto nella fase dell'infanzia, nel fornire una risposta alle domande fondamentali dei bambini e nella costruzione del senso di cui dotano la realtà. Centrale, nella tesi di Bettelheim, è appunto la scissione psicologica, teorizzata per la prima volta da Sigmund Freud¹²², alla quale ognuno di noi si ritrova a far fronte e che ci dilania: quella tra i nostri mostri ed i nostri eroi interiori, che Freud definisce "Es" ed "Io".

Nelle parole di Bettelheim:

- Finché non abbiamo raggiunto una piena integrazione della nostra personalità, il nostro Es (le nostre pressioni istintuali, la nostra natura animale) convive in una pace precaria col nostro Io (la nostra razionalità). La fiaba insegna che quando gli istinti animali vengono violentemente sollecitati, i controlli razionali perdono il loro potere frenante - ¹²³

¹²² S. Freud, *Das Ich und das Es*, Reclam Verlag, Vienna, 1923.

¹²³ B. Bettelheim, *The uses of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976.

La fiaba, attraverso i personaggi che mette in scena, ci aiuta innanzitutto a riconoscere questo conflitto interiore e a capirlo, isolando le due componenti psichiche ambivalenti e proiettandole in personaggi distinti. E non bisogna sottovalutare l'importanza di non negare ma anzi di raccontare l'esistenza dell'Es: il pericolo non è solo infatti che l'Es prenda il sopravvento sull'Io, ma che una qualunque delle tre proiezioni nelle quali la nostra psiche si riparte (Es, Io e Super-Io; simulacro quest'ultimo dell'educazione, degli ideali e della visione del mondo che interiorizziamo e alla quale tendiamo) sopraffaccia le altre a discapito di un sano ed armonioso equilibrio delle parti. Anche l'Es è elemento integrante della nostra specificità ed individualità, e come tale non va oppresso o rigettato, ma accettato, accolto e padroneggiato. Non esiste solo la razionalità, non esistono solo i valori: esistono anche le bassezze, gli abissi inesplorati dei nostri desideri, delle nostre paure, del nostro inconscio. Fingere che non esistano è fonte di malessere e disturbi psicologici; soprattutto se la loro esistenza viene messa in dubbio sin dalla fanciullezza. È forte, al riguardo, la polemica di Bettelheim nei confronti dei genitori e degli educatori che cercano di non turbare l'immaginario infantile epurando le fiabe dai mostri:

- Coloro che misero al bando le fiabe tradizionali decisero che se c'erano dei mostri in una fiaba narrata a dei bambini, dovevano essere tutti bonari; ma trascurarono il mostro che un bambino conosce meglio e lo preoccupa di più: il mostro che sente o teme di essere, e che a volte arriva a perseguitarlo. Tenendo questo mostro all'interno del bambino inesperto, nascosto nel suo inconscio, gli adulti impediscono al bambino d'interservi intorno delle fantasie sull'immagine delle fiabe che conosce. Senza tali fantasie, al bambino non è dato di conoscere meglio il proprio

mostro, né vengono forniti elementi sul modo in cui egli può dominarlo - ¹²⁴

La conoscenza è la soluzione: non basta negare l'esistenza dei mostri per esorcizzare il timore che essi suscitano in noi; la mancanza di timore è anzi essa stessa pericolosa: Giovannin Senza Paura, che non dubita di entrare in un palazzo maledetto e spezzarne il sortilegio, vivrà coperto di oro e di ricchezze

- Finché un giorno non gli successe che, voltandosi, vide la sua ombra e se ne spaventò tanto che morì - ¹²⁵

Non è neanche sufficiente che i mostri vengano ricacciati nelle tenebre: il fine del conflitto fiabesco, sia esso ingaggiato tra individuo e società o tra l'individuo e le altre individualità che lo abitano, non è banalmente la sopraffazione, la vittoria del Bene sul Male, ma la conoscenza appunto e, attraverso essa, la riconciliazione. Calvino esemplifica questo duplice contrasto nelle figure del drago, divoratore di giovani e fanciulle e rappresentante di un ordine che il cavaliere è destinato a sovvertire¹²⁶, uccidendolo, e del leone, forza della natura e simbolo della passionalità che il saggio è in grado di ammansire e porre al servizio della propria crescita. Scrive infatti Calvino che l'impresa cavalleresca e la conquista della saggezza sono un medesimo cammino, e che

- [...] a ben guardare, l'elemento comune delle due storie è nel rapporto con un animale feroce, drago nemico o leone amico. Il drago incombe sulla città, il leone sulla solitudine. Possiamo considerarlo un solo animale: la bestia feroce che incontriamo

¹²⁴ B. Bettelheim, *The uses of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976.

¹²⁵ I. Calvino, *Giovannin senza paura*, in *Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. 26.

¹²⁶ V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, trad. Salvatore Arcella, Newton Compton Editori, Roma, 2006, pp. 147: "L'eroe – questo soggetto non sarebbe potuto intervenire in qualità di fiabesco al momento in cui vigeva un ordinamento di vita che esigeva il sacrificio di una fanciulla."

tanto fuori quanto dentro di noi, in pubblico e in privato. [...]
L'eroe della storia è colui che nella città punta la lancia nella gola del drago, e nella solitudine tiene con sé il leone nel pieno delle sue forze, accettandolo come custode e genio domestico, ma senza nascondersi la sua natura di belva - ¹²⁷

Fino a qui, un esempio per mettere in luce il potenziale conciliante dell'arsenale simbolico fiabesco, in grado di dialogare con gli aspetti più reconditi, disturbanti e vitali della nostra personalità, così come della nostra società, e di risolverne le contraddizioni. Ma di che cosa si compone un armamentario tanto penetrante e poderoso?

Le forme e figure che compongono l'immaginario delle fiabe sono facilmente identificabili e riconducibili ad un senso generalmente accettato e condiviso perché, pur risentendo degli influssi particolari che ogni epoca storica vi infonde, la loro sostanza deve molto al profondo legame che condividono con gli archetipi universali. La parola archetipo deriva dal greco ed è composta dal prefisso ἀρχε-, che significa "principio", e da τύπος, che significa "modello". Gli archetipi sono, cioè, l'emblema attraverso il quale una determinata idea viene codificata culturalmente, e dunque le prime immagini che la nostra mente associa autonomamente a tale idea e nelle quali la condensa; al proponimento del modello archetipico, sarà immediato il sopravvenire del concetto ad esso associato. Citando la definizione data dal vocabolario Treccani:

- **archètipo** s. m. [...] **3.** Nel pensiero dello psichiatra e psicologo svizzero Carl Gustav Jung (1875-1961), immagine primordiale contenuta nell'inconscio collettivo, la quale riunisce le esperienze della specie umana e della vita animale che la precedette,

¹²⁷ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 113

costituendo gli elementi simbolici delle favole, delle leggende e dei sogni - ¹²⁸

Fu dunque Jung il primo ad elaborare una teoria completa della “*urtümliches Bild*”, cioè dell’“immagine primordiale”, incastonando il concetto nel panorama più ampio di quello che egli chiama “inconscio collettivo” prima e “psiche oggettiva” poi, distinguendolo dall’inconscio personale:

- Un certo strato per così dire superficiale dell’inconscio è senza dubbio personale: noi lo chiamiamo «inconscio personale». Esso poggia però sopra uno strato più profondo che non deriva da esperienze e acquisizioni personali, ma è innato. Questo strato più profondo è il cosiddetto «inconscio collettivo». Ho scelto l’espressione «collettivo» perché questo inconscio non è di natura individuale, ma universale e cioè, al contrario della psiche personale, ha contenuti e comportamenti che sono gli stessi dappertutto e per tutti gli individui. [...] I contenuti dell’inconscio collettivo sono invece i cosiddetti «archetipi» - ¹²⁹

L’espressione non è stata coniata da Jung, ma egli la rinviene nei testi¹³⁰ del filosofo greco di epoca ellenistica Filone di Alessandria, e vi riconosce una parafrasi esplicativa delle εἶδη platoniche; ovvero le idee, le forme, i concetti, che Platone identifica come fondamento ontologico della realtà. La designazione è essenziale giacché, secondo Jung, essa ci assicura che i contenuti dell’inconscio collettivo sono tipi arcaici, primigeni, immagini universali presenti nella nostra psiche fin dai tempi più remoti. Jung precisa che:

- L’archetipo rappresenta in sostanza un contenuto inconscio che viene modificato attraverso la presa di coscienza e per il fatto di

¹²⁸ <https://www.treccani.it/vocabolario/archetipo/>

¹²⁹ C. G. Jung, *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, Eranos-Jahrbuch, Zurigo, 1935.

¹³⁰ Filone di Alessandria, *De opificio mundi*, 6, s.n., s.l., s.d.

essere percepito, e ciò a seconda della consapevolezza individuale nella quale si manifesta - ¹³¹

In seguito¹³² approfondisce il concetto assimilando gli archetipi a “*représentations collectives*”, dotandoli dunque di una forte componente visuale, quale ritroviamo in maniera peculiare in tipi di narrazioni volte ad impressionare ed educare l’uditorio, con la creazione di allegorie emblematiche in grado di esercitare fascino e di imprimersi nella memoria; quali, a detta di Jung stesso, il mito e la fiaba. Ed è così dunque che il racconto si lega indissolubilmente all’immagine, alla fiaba viene riconosciuto il suo potere evocativo, immaginiamo le storie ed esse ci colpiscono, ci pare di poterle toccare, sentire, annusare, assaporare, e la forza immaginifica degli archetipi permea non solo la materia narrata ma anche lo stile letterario di colui che si incarica di trasmetterla: così Janine Despinette, ricercatrice e critica francese della letteratura per l’infanzia, riflettendo sul rapporto tra Italo Calvino e la fiaba può giungere a definire acutamente l’autore uno “scrittore d’immagini¹³³”. Calvino stesso, inoltre, interviene sul tema, sviluppandolo nella già citata conferenza dedicata alla *Visibilità* e raccolta nel volume dedicato alle *Lezioni americane*. La riflessione dello scrittore prende le mosse dal versetto 25 del XVII canto del Purgatorio della Divina Commedia di Dante Alighieri, il quale recita: “Poi piovve dentro a l’alta fantasia.”¹³⁴: siamo nel girone degli iracondi, e quel che piove nella mente del sommo poeta sono immagini a lui inviate, come egli stesso dichiara, da Dio. Ma

¹³¹ C. G. Jung, *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, Eranos-Jahrbuch, Zurigo, 1935.

¹³² C. G. Jung, *Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes*, Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete, vol. 9, Lipsia, 1936.

¹³³ J. Despinette, *Le favole oltre le parole*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

¹³⁴ D. Alighieri, *La Divina Commedia illustrata da Gustav Doré, Purgatorio (XVII, 25)*, European Book, Roma, 2011, pp. 371.

l'ispirazione divina non è che una via attraverso la quale le immagini della fantasia possono giungere a noi; Calvino sottolinea come esistano anche

- [...] emittenti terrene, come l'inconscio individuale o collettivo, il tempo ritrovato nelle sensazioni che riaffiorano dal tempo perduto, le epifanie o concentrazioni dell'essere in un singolo punto o istante. Insomma si tratta di processi che anche se non partono dal cielo, esorbitano dalle nostre intenzioni e dal nostro controllo, assumendo rispetto all'individuo una sorta di trascendenza - ¹³⁵

Da qui, Calvino nota come si dipanino due vie di interpretazione: la prima si basa sull'idea che l'immaginazione rappresenti un canale di comunicazione con l'anima del mondo e sia dunque depositaria dell'anima dell'universo, la seconda invece sottolinea il ruolo dell'immaginazione come strumento di conoscenza che, pur differenziandosi nei metodi utilizzati dalla ricerca scientifica, può fruttuosamente affiancarsi ad essa per formulare ipotesi circa la natura ed il funzionamento della realtà. Calvino associa alle due differenti posizioni anche i due principali approcci psicoanalitici: quello di Freud sembrerebbe avvicinarsi maggiormente all'interpretazione scientifica dell'immaginazione, mentre Jung

- che dà agli archetipi e all'inconscio collettivo validità universale, si ricollega all'idea di immaginazione come partecipazione alla verità del mondo - ¹³⁶.

Ma la domanda è: in quale delle due correnti si situa invece l'idea di immaginazione di Italo Calvino? Lo scrittore risponde descrivendo innanzitutto il processo creativo alla base dei suoi romanzi, il quale sempre vede il suo principio in un'immagine, attorno alla quale poi

¹³⁵ I. Calvino, *Lezioni americane, IV – Visibilità*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 88.

¹³⁶ *Ibidem.*, pag. 90

si sviluppa un disegno ben preciso, non esente da logica. Domenica Scarpa nota a tal proposito come sembri che

- Calvino tenda verso un ideale, non di scienze ma di arti esatte -

137

Tuttavia, al principio della concatenazione logica alla quale Calvino vincola il fantastico vi è sempre l'immagine, elemento primigenio e arbitrario, piovuto, appunto, dentro la fantasia; ed è grazie ad essa che può compiersi la ricerca di una conoscenza che vada oltre l'intenzione razionale conosciuta e verificabile, ma si configuri piuttosto come, nelle parole dello stesso autore, conoscenza "extraindividuale ed extrasoggettiva, dunque", conclude lo scrittore, "sarebbe giusto che mi dichiarassi più vicino alla seconda posizione, quella dell'identificazione con l'anima del mondo"¹³⁸.

Tornando dunque alle immagini archetipiche, notiamo come il sistema di riferimenti e simboli che troviamo nelle fiabe italiane raramente sia vario; giacché esso è dato e codificato per raccontare sempre la stessa morale: l'importanza e la bellezza dell'essere buoni, coraggiosi, giusti, sinceri, generosi, leali ed umili; in una parola, umani. Il messaggio è univoco, invariato, finito. Ma è l'immaginario fiabesco ad essere infinito, infinite sono le storie attraverso le quali il monito è suggerito; perché infinite sono la fantasia e la creatività umane e le risorse dalle quali sanno attingere per immaginare *qualcosa di nuovo*, ancora mai visto, mai sperimentato, mai esplorato. Ecco la sintesi dell'inconciliabile, dell'universale con il particolare: pochi insegnamenti essenziali prodotti e tramandati in innumerevoli varianti policrome e poliformi, ciascuna unica e rivestita del patrimonio folkloristico e tradizionale per la quale ognuna di queste culture si distingue, e anzi punto di incontro della

¹³⁷ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano, 1999, pp. 123

¹³⁸ I. Calvino, *Lezioni americane, IV – Visibilità*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 92

stratificazione di culture diverse che si contaminano a vicenda reinventando e riproponendo il cuore della civiltà umana. Non esiste un territorio più democratico delle fiabe, nelle quali accade di celebrare tanto ciò che ci accomuna in quanto esseri umani, quanto l'inestimabile ricchezza della biodiversità culturale che ci caratterizza; tanto la confortante certezza di appartenere ad una stessa intramontabile tempra, alla quale qualsiasi nonna vorrebbe educare i propri nipoti, quanto la caleidoscopica caoticità del nostro essere unici e irripetibili, proprio come ogni nonna del mondo.

Dal finito all'infinito, dall'universale al particolare, dall'archetipo alla fiaba, la quale permette di rendere accoglienti e familiari concetti ed idee di portata vertiginosa. Il fascino della fiaba, tanto per Calvino quanto per ognuno di noi, è dunque duplice: ci intimorisce e inorgoglisce la solennità del messaggio veicolato, ci commuove, ci diverte e ci riscalda la genuina concretezza del racconto, grazie alla quale le imprese più incredibili vengono ricondotte alla più straordinaria ordinarietà. Così l'eroe, dopo aver mozzato le sette terribili teste del drago e salvato la principessa, taglia tutt'e sette le lingue per mostrarle come prova del suo valore al Re e con semplicità chiede alla damigella se abbia un "fazzoletto da naso" dove riporle¹³⁹.

La fiaba italiana ci avvicina alla nostra morale, la fa scendere dal piedistallo di irraggiungibile perfezione sulla quale l'abbiamo relegata e la riporta in mezzo a noi, ce ne mostra la concretezza e semplicità. È la forma più arcaica e raffinata di *eduntainment*, un termine nuovo di zecca per definire una pratica antica come il mondo; la capacità di educare intrattenendo, ciò che già gli antichi greci ritenevano fosse prerogativa delle opere teatrali, dunque

¹³⁹ I. Calvino, *Il drago dalle sette teste*, in *Fiabe italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. 122

dell'arte, e della retorica, ovvero della parola stessa, nuda e invincibile, e che i romani ci hanno tramandato con la formula "docere et delectare".

3.2 – *Dal mito alla fiaba: l'archetipo di "Amore e Psiche" nelle fiabe italiane*

Prendiamo le mosse proprio dalle civiltà fondatrici della cultura occidentale e dai loro letterati e poeti, da sempre nostri modelli, per introdurre un primo esempio di come gli archetipi offrano materia formale e contenutistica sulla quale si innestano i racconti popolari: la favola di *Amore e Psiche*, così come ci è stata tramandata nella versione inserita dallo scrittore e filosofo romano Lucio Apuleio Madaurese nelle sue *Metamorfosi*¹⁴⁰, ma risalente ad una tradizione orale precedente della quale non possediamo traccia. È Calvino stesso a notare e sottolineare il ruolo di modello svolto dal mito nella costruzione degli intrecci amorosi nelle fiabe italiane:

- [...] una nota che è invece forse la dominante di gran parte dei «cunti» siciliani: lo struggimento amoroso, la predilezione per i motivi dell'amore – sposo o sposa – perduto, questo motivo di tanta parte della fiabistica mediterranea sin dalla sua più antica testimonianza scritta, la fiaba «greca» di *Amore e Psiche* raccontata nell'*Asino d'oro* di Apuleio [...] - ¹⁴¹

¹⁴⁰ Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, ET classici, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2015.

¹⁴¹ I. Calvino, *Introduzione a Le fiabe italiane*, Einaudi, Torino, 1956, pp. LII.

E ancora:

- Invece corre, nella fiaba italiana, una continua e sofferta trepidazione d'amore. Già parlavo, a proposito dei «cunti» siciliani, della fortuna del tipo «Amore e Psiche», che non solo in Sicilia ma pure in Toscana e un po' dappertutto domina una notevole parte dei nostri racconti di meraviglie - ¹⁴²

Calvino ha cura di mettere in luce il prestigio dell'archetipo mitologico nella letteratura popolare della penisola dacché esso dà vita a quella che lo scrittore identifica come una peculiarità delle fiabe italiane, di cui si ha poco o nessun riscontro nelle altre raccolte di novelle europee: un tipo di intreccio amoroso non lineare, nel quale il congiungimento con lo sposo o la sposa non avviene secondo tradizione alla fine della fiaba, come coronamento delle peripezie affrontate. Nella fiaba italiana l'amore prima si ha, e poi lo si perde, e la sfida non sta dunque nel trovarlo ma nel ritrovarlo, riconoscerlo e riconquistarlo. Le conseguenze di un simile sviluppo, come per qualsiasi elemento del racconto fiabesco, non sono incisive solo sul piano strutturale, ma anche sul contenuto che viene veicolato: come si è più ampiamente trattato precedentemente¹⁴³, l'amore non viene relegato al ruolo di premio ottenuto al termine del percorso di crescita individuale, ma è elemento connaturato, problematico e fondamentale per la crescita stessa.

Vediamo dunque, innanzitutto, quale sia la materia qui trattata. Apuleio inizia a narrare il mito proprio come se fosse una favola: "C'era una volta in una città un re e una regina che avevano tre figlie bellissime [...]"¹⁴⁴; ma la più bella è naturalmente la terzogenita, Psiche, come non sarà stupito di sapere ogni buon lettore di fiabe: il

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Cfr. Capitolo II, paragrafo 2.3 *La peculiarità delle fiabe italiane*.

¹⁴⁴ Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, ET classici, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2015.

tre è infatti un numero che ricorre sovente negli intrecci fiabeschi, e spesso il protagonista della narrazione è un terzo figlio. Psiche, dunque, è di una bellezza tanto eccezionale da divenire oggetto di venerazione tra i popoli limitrofi, che le tributano ogni sorta di onore e arrivano a paragonarla alla stessa Venere, la quale, da perfetta divinità del pantheon greco-romano, non gradisce affatto che venga elargita ad una misera umana la gloria che spetterebbe a lei sola, e decide di vendicarsi chiedendo al figlio prediletto, Amore, di usare uno dei suoi dardi micidiali per far innamorare irrimediabilmente Psiche dell'uomo più brutto e vile della terra. È Amore stesso, tuttavia, a cadere vittima del sentimento e ad innamorarsi della giovane, e con l'aiuto del vento Zefiro la conduce nel suo palazzo e ne fa la sua sposa. Il matrimonio viene consumato sempre al buio, poiché Amore teme l'ira della madre e, per preservare Psiche dalla minaccia che ella rappresenta, delibera che nessuno mai venga a sapere della loro unione; nessuno, neanche Psiche stessa, la quale ogni notte si congiunge al dio senza sapere chi sia né che aspetto abbia. Finché una sera, insidiata dalle sorelle e vinta dalla curiosità di scoprire se si corichi ogni notte accanto ad un essere angelico o ad un mostro, la giovane decide di vedere le sembianze dello sposo e lo spia mentre dorme dopo le dolcezze dell'amore, cadendo inevitabilmente preda di un amore appassionato di fronte alla grazia sovrumana del dio. Dalla lucerna grazie alla quale Psiche sta illuminando ed ammirando il suo sposo cade però una goccia d'olio bollente e Amore, destato dal dolore dell'ustione e vedendo tradito il patto di segretezza stipulato con l'amante, immediatamente fugge. Psiche si dispera per la sua perdita, tenta il suicidio, implora la pietà degli dei e, infine, si rivolge alla stessa Venere, la quale le impone delle prove da superare per ricongiungersi all'amato, l'ultima delle quali consiste nella discesa agli Inferi per recarsi al cospetto della

loro sovrana Proserpina e ottenere da lei un po' della sua bellezza: la bellezza infera, proveniente dal regno dei morti, è infatti l'unica bellezza che l'immortale Afrodite non possiede e alla quale solo la mortale Psiche può avere accesso. Psiche riesce anche in questa impresa ma, mentre ascende al regno dei vivi, viene nuovamente vinta dalla sua curiosità e apre l'ampolla contenente il dono della dea dell'Averno, dalla quale escono i vapori soporiferi del fiume Stige che la rendono vittima di un sonno profondo. La giovane è dunque per due volte causa del suo stesso male, poiché non sa resistere alla volontà di sapere; la curiosità di Psiche è però al contempo anche il perno che mette in moto gli sviluppi della narrazione: la prima volta è motivo della fuga di Amore e, conseguentemente, inizio della ricerca di Psiche; la seconda volta, invece, è pretesto per il ritorno dell'amato. Sarà infatti Amore stesso che soccorrerà Psiche negli Inferi e la risveglierà dal suo sonno ed infine, per intercessione di Giove, i due amanti potranno finalmente convolare a nozze.

Non è un caso che la curiosità ricopra un ruolo tanto centrale nel racconto: il protagonista dell'opera, Lucio, sente narrare la favola di Amore e Psiche da un'anziana donna, la quale la rievoca allo scopo di educare una giovane fanciulla proprio riguardo alle conseguenze disastrose della curiosità. Lo scrittore Francesco Piccolo nota che “la natura esemplare della storia sta nella condanna della curiosità.”¹⁴⁵. Ma precisa anche che

- Nonostante le intenzioni di Apuleio, siamo dalla parte di Psiche. Perché vuole sapere, vuole conoscere fino in fondo. Perché non si accontenta di una felicità insperata – un grande palazzo dove abitare, ricchezze senza fine, e un amore notturno che le dà

¹⁴⁵ F. Piccolo, *Premessa a Apuleio, La favola di Amore e Psiche*, Newton Compton Editori, Roma, 2010, pp. 13.

soddisfazione. Vuole sapere tutto, non resiste, è debole come un essere umano e assetato di conoscenza come un essere umano - ¹⁴⁶

La curiosità di Psiche è ciò che la rende umana e fa di lei un personaggio nel quale il lettore può riconoscersi e con il quale può entrare in empatia; e sono la sua umanità e la sua debolezza a dare linfa e direzione alla narrazione, anzi a far sì che la narrazione semplicemente esista e sia degna di essere tramandata:

- [...] chissà quanti Orfeo hanno avuto la forza di non girarsi a controllare che davvero Euridice li stesse seguendo. Chissà quante Psiche si sono lasciate inebriare da prodezze sessuali notturne con l'amante sconosciuto, senza avere voglia di capire davvero chi fosse. Il risultato di quel coraggio, di quella fiducia, di quella mancanza di curiosità, è semplice, definitivo, sorprendente: le loro vicende non sono diventate narrazioni. [...] Così la letteratura dimostra di essere fatta di curiosità e debolezza - ¹⁴⁷

Per dirla con un altro termine, di umanità. E non c'è nulla di più profondamente umano delle storie narrate nelle fiabe.

Ora che sono stati delineati i tratti salienti della favola di Amore e Psiche, si può passare alla loro individuazione ed analisi in tre novelle della raccolta italiana: *Re Crin*, fiaba delle Colline del Po, secondo le indicazioni riportate da Calvino, e due fiabe registrate a Montale Pistoiese, *Bellinda e il mostro* e *Il palazzo incantato*, nonché della loro sublimazione in una fiaba di origine quasi certamente abruzzese, *L'amore delle tre melagrane* (*Bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue*).

¹⁴⁶ Ibidem., pp 14.

¹⁴⁷ Ibidem.

3.2.1 – “*Re Crin*”

“Una volta c’era un Re che per figlio aveva un porco, che lo chiamavano Re Crin.”¹⁴⁸. Re Crin è brutto e sudicio, ma molto educato, ed ha un desiderio: prendere moglie, più precisamente, avere in moglie la figlia del panettiere. Il panettiere, caso vuole, di figlie ne ha tre, e la primogenita va in sposa a Re Crin. Alla prima sera di nozze, tuttavia, quando il novello sposo, dopo essersi insozzato passeggiando per la città, le si strofina contro e le imbratta le vesti, ella gli intima di allontanarsi definendolo “brutto porco” ed egli, per vendicarsi, la uccide. Con la seconda figlia del panettiere si ripete lo stesso schema. Non è tuttavia il caso di disperarsi, almeno fino a che non giungiamo a compiere il terzo tentativo: come è stato notato, il numero 3 è estremamente ricorrente nelle fiabe; la sua importanza è probabilmente coerente con la tradizione, risalente a Pitagora, secondo la quale esso è il numero perfetto, sintesi del dispari (uno) e del pari (due). Va notato, inoltre, che non è solo la cultura occidentale ad aver caricato il numero 3 di significati simbolici, magici e divini: esso è centrale in quasi tutte le civiltà, in quanto espressione delle trinità fondamentali: la Trinità cristiana, ma anche la Trimurti induista (Brahma-Visnù-Shiva) o la trinità cosmica delineata dalla dottrina cinese (cielo-terra-uomo).

La terza figlia del panettiere non potrà dunque di certo essere fonte di delusione, anzi: è necessariamente a lei che si deve giungere; ed ella è difatti ben contenta di sposare Re Crin nonostante la sua apparenza sgradevole, sicché il matrimonio pare procedere con gli auspici più favorevoli. Se non che, una sera, alla terzogenita del

¹⁴⁸ I. Calvino, *Re Crin*, in *Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956, pp. 53.

panettiere “venne la curiosità di vedere Re Crin mentre dormiva”¹⁴⁹. Ecco qui parafrasata quasi alla lettera la curiosità di Psiche che nella notte decide di spiare Amore per scoprirne le sembianze, ecco quella debolezza tutta umana che ci fa addentrare nelle storie come bambini in un bosco incantato e ci rende degni di essere raccontati. Ma se il riferimento non fosse abbastanza evidente, a palesarlo senza lasciare spazio a fraintendimenti è il passaggio seguente, nel quale la figlia del panettiere

- Accese un cerino, e vide un bel giovanotto, che più bello non si poteva immaginare. Ma mentre lo stava guardando, il cerino le cade di mano, e cade sul braccio del giovane. Egli si svegliò, e pieno di collera saltò giù dal letto e gridò: «Hai rotto l'incantesimo e non mi vedrai più!» - ¹⁵⁰

In realtà, Re Crin è meno intransigente di Amore e, prima di scomparire, è lui stesso a rivelare alla sposa il modo per rivederlo: prima di poterlo fare, dovrà riempire sette fiaschi di lacrime e consumare sette paia di scarpe di ferro, sette mantelli di ferro e sette cappelli di ferro.

Senza soffermarsi sui significati del numero 7, simbolo di completezza, basta notare che la sua ripetizione rimanda spontaneamente ad un solenne senso di ritualità, di formule alle quali adempiere per compiere un incantesimo: iniziano così la ricerca dell'amore perduto e le prove da superare per ritrovarlo. E mentre la sposa piange tanto da riempire sette fiaschi di lacrime e cammina tanto da consumare sette paia di scarpe, sette mantelli e sette cappelli, tutti di ferro, nel suo viaggio si ferma per tre volte nelle case di tre anziane signore gentili, madri di Vento, Tuono e Fulmine, che le regalano una noce, una castagna e una nocciola. La

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ibidem.

loro progenie pare identificarle come creature dotate di poteri speciali, e spetta a loro infatti il ruolo di aiutanti che donano all'eroina oggetti magici, potenzialmente salvifici, con la rituale raccomandazione di non adoperarli se non in caso di estrema necessità. Cammina e cammina, la figlia del panettiere giunge al palazzo di una Principessa e scopre che costei sta per sposare un giovane misterioso: la figlia del panettiere capisce immediatamente che si tratta del suo Re Crin, e per tre notti cerca di parlare con lui, dopo aver rabbonito con i ricchi doni scaturiti dalla castagna, dalla noce e della nocciola la Principessa, la quale però per paura che i due giovani fuggano insieme, ogni sera offre al suo futuro sposo un vino soporifero e per due notti, dunque, egli cade in un sonno profondo e la figlia del panettiere non riesce a destarlo e a farsi riconoscere da lui. Ma poiché non c'è due senza tre, vi riuscirà la terza notte, quando Re Crin, di sua sponte, non berrà il consueto sedativo e così, riunitisi, i due amanti potranno finalmente tornare insieme nel loro regno.

Ritroviamo riproposti nella fiaba tutti gli aspetti salienti del mito e vi riconosciamo perfettamente la struttura tutta italiana di perdita e ricerca dell'amore che sottolinea Calvino. L'amore si possiede fin da subito, ma è misterioso, inconoscibile, diverso da come appare: è la curiosità, il desiderio di conoscere nel profondo, che inizialmente causa la perdita dell'amore; quasi fosse un peccato di tracotanza che merita di essere punito. Ma essere curiosi, volersi spingere al cuore della realtà, non accettare passivamente quel che ci accade, è in fondo quel che ci rende vivi, e per questo la curiosità riesce a condurci sempre ad un lieto fine: il sonno della ragione è nocivo, ci allontana dalla felicità, come Psiche che cade addormentata negli Inferi rischiando di non portare a termine le prove e come Re Crin che, dormendo, non può sapere che la sua sposa l'ha ritrovato. A

salvarci dall'ottenebramento dei sensi è, infine, l'amore. Da esso il viaggio nasce e ad esso il viaggio torna, egli è motore e meta. È la perdita dell'amore, di Amore stesso, l'inconoscibile per eccellenza, che ci impone di metterci in viaggio per ritrovarlo, ed esso cambia forma, ci sfida a riconoscerlo, ci mette in pericolo, saggia la tempra della nostra dedizione, rivendica le nostre più grandi prove di valore e fedeltà, attraverso le quali noi compiamo una sorta di viaggio iniziatico e ci riscopriamo degni di lui: ora, sì, possiamo conoscerlo nella sua interezza.

3.2.2 – “Bellinda e il Mostro”

La seconda fiaba che prendiamo in esame è estremamente interessante poiché rivela la capacità degli archetipi di trasfigurarsi e sopravvivere nel tempo conservando sotto sembianze differenti la potenza della “buona novella” che recano insita in sé: Bellinda e il Mostro è infatti una fiaba costruita sul modello di Amore e Psiche e non è altro che una versione più antica e meno nota del più conosciuto racconto “La Bella e la Bestia”; del quale l'esemplare più popolare è quello dato da Jeanne-Marie Leprince de Beaumont¹⁵¹, ma di cui si ha già traccia nelle *Piacevoli Notti*¹⁵² dello Straparola.

Ma veniamo alla variante annoverata tra le fiabe italiane: Bellinda è l'ultima delle tre figlie di un mercante e come il nome ci suggerisce

¹⁵¹ M.me Leprince de Beaumont, *La belle et la bête*, in *Magasin de enfans, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves*, J. Haberkorn, Londra, 1756.

¹⁵² G. Straparola, *Le piacevoli notti di M. Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio, nelle quali si contengono le favole con i loro inimmi da dieci donne e duo giovani raccontate. Cosa dilettevole*, (Vol. I), a cura di Giuseppe Rua, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna, 1899.

è, neanche a dirlo, la più bella, gentile e coscienziosa delle sorelle. Le maggiori sono pigre, altezzose e sprezzanti, lei invece, nonostante la sua bellezza, è umile, gentile e modesta. Un brutto giorno il padre di Bellinda perde tutte le sue mercanzie, affondate in mare con tutto il bastimento a seguito di una tempesta, e cade in rovina ma, dopo qualche tempo, parte del carico viene ritrovato e il mercante si reca in città per recuperare il suo denaro. Egli, padre premuroso, domanda alle figlie quale regalo desiderino ricevere al ritorno dal viaggio: le maggiori chiedono in dono ricche vesti, Bellinda invece, dopo essersi a lungo schermita, afferma di desiderare soltanto una rosa. La richiesta ci rivela già molto sul carattere di Bellinda e sulla sua capacità di dare valore alla bellezza modesta e pervasiva delle piccole cose, a discapito del lusso scintillante e delle apparenze ingannevoli.

Il mercante, giunto in città, si ritrova infine con un pugno di mosche e pochi guadagni appena sufficienti ad acquistare i vestiti per le figlie maggiori, ma non la rosa di Bellinda. Lungo il viaggio di ritorno, mentre sta attraversando il bosco freddo e buio, il mercante scorge una luce in lontananza: un castello nel quale trova riparo e ristoro, una tavola imbandita, un letto confortevole, un abito nuovo al mattino. E un cespuglio di bellissime rose: ma quando egli, memore della richiesta della figlia minore, tenta di coglierne una, ecco spuntare un Mostro che, offeso dal tentativo del mercante di derubarlo dopo l'accoglienza ricevuta nel suo palazzo, lo minaccia di morte e si ammansisce solo quando gli viene rivelata l'esistenza di una bellissima e docile fanciulla alla quale la rosa sarebbe destinata in dono.

- Se hai una figlia così, portamela, che io la voglio tenere con me,
e starà come una regina - ¹⁵³

E così viene fatto. Bellinda dunque si reca a vivere nel castello del Mostro, e viene ricoperta di onori, agi e ricchezze: il Mostro stesso la tratta come la vera padrona di casa ed ogni sera, mentre le fa compagnia durante la cena, le chiede se voglia sposarlo; ogni sera la giovane gentilmente lo rifiuta ed egli si ritira sospirando, ma a questi incontri

- Bellinda ci aveva tanto preso l'abitudine, che se una sera non l'avesse visto, se l'avrebbe avuta a male - ¹⁵⁴

Fino a che giungono le tre prove: per tre volte Bellinda riceve il permesso di ritornare alla casa paterna, per i matrimoni delle due sorelle e per assistere il mercante nella malattia, con la raccomandazione del Mostro di essere nuovamente al castello entro 8 giorni dalla sua partenza, o egli ne morrà. Il Mostro le fa inoltre dono di un anello sormontato da una pietra preziosa: quando la giovane vedrà la pietra offuscarsi, saprà che l'amico sta morendo e dovrà affrettarsi a tornare da lui. Per tre volte, le sorelle cattive ed invidiose rubano l'anello a Bellinda e per tre volte ella, disperata, giunge al palazzo appena in tempo per salvare la vita del Mostro, ma al terzo ritardo lo ritrova in fin di vita. Ed è qui, sul punto di perderlo, che Bellinda riconosce Amore che le andava nascendo nel cuore:

- Si buttò sopra di lui a baciare e a piangere e diceva: - Mostro, Mostro, se tu muori non c'è più bene per me! Oh, se tu vivessi, se tu vivessi ancora, ti sposerei subito per farti felice! - ¹⁵⁵

¹⁵³ I. Calvino, *Bellinda e il Mostro*, in *Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956, pp. 127.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem.

Amore, riconosciuto, riacquista la sua forma originaria, ed il Mostro si tramuta in un bellissimo Re al fianco del quale Bellinda sarà Regina e potrà ricongiungersi con l'amato padre, mentre le sorelle cattive verranno trasformate in statue poste all'entrata del castello.

I molteplici significati della fiaba sono stati ampiamente studiati e discussi; dall'insegnamento più immediato che se ne dà ai bambini, esortandoli ad essere gentili e umili e non lasciarsi ingannare dalle apparenze, all'interpretazione psicologica secondo la quale Bellinda rappresenta l'Io che riconosce nel Mostro e nella sua bestialità l'Es che le è complementare, fino alla riflessione che ne fa Jack Zipes, il quale, a partire dalla versione di Madame Leprince de Beaumont, sottolinea come

- The theme of this aristocratic tale involves «putting the bourgeoisie in their place». [...] the tale concerns a very rich merchant whose children become arrogant because of the family's acquired wealth. Indeed, with the exception of Belle, all the children aspire beyond their class. Hence, the family must be punished. The merchant loses his money and social prestige, and the children are humiliated - ¹⁵⁶

Alla fine, l'unica a poter godere di un finale felice è Belle/Bellinda,

- [...] because she has preferred virtue above either wit or beauty while her sisters are to be punished because of their pride, anger, gluttony and idleness. They are to be turned into statues and placed in front of their sister's palace. Surely, this was a warning to all those bourgeois upstarts who forgot their place in society and could not control their ambition - ¹⁵⁷

¹⁵⁶ J. Zipes, *Breaking the magic spell. Radical theories of folk and fairy tales*, Heinemann Educational Books, Portsmouth, 1979.

¹⁵⁷ Ibidem.

Jack Zipes mette dunque in luce come il fantastico possa essere strumentalizzato anche allo scopo di sostenere e diffondere le ideologie politiche e sociali.

In questa sede interessa però individuare i punti di contatto con l'archetipo mitologico di Amore e Psiche. Di nuovo, come Psiche e come la figlia del panettiere, Bellinda è una terzogenita, è bellissima ma non fa della sua bellezza un vanto, anzi, conosce il valore di ciò che sta oltre le superficiali apparenze e, nonostante il Mostro sia spaventoso e ributtante, finisce per innamorarsi di lui. L'intreccio qui è più vario, dal momento che, contrariamente alle due eroine precedenti, Bellinda prima affronta le prove (allontanarsi dal castello e tornare entro il tempo stabilito) e poi perde l'amante, anzi, non è neppure necessaria la perdita vera e propria, basta la minaccia della morte del Mostro a far sì che ella gli dichiari il proprio amore e rompa così l'incantesimo al quale deve il suo orribile aspetto. In ogni caso, l'allontanamento dell'amato o anzi più precisamente qui dall'amato è, come nella favola di Apuleio, dovuto all'intercessione malvagia delle due sorelle della protagonista: sono le sorelle di Psiche, infatti, che per invidia la insidiano e le instillano dubbi sulla natura del suo amante tanto da convincerla a contravvenire ai suoi ordini; e sono le sorelle di Bellinda che, ogni qualvolta lei fa ritorno alla dimora paterna, le rubano l'anello datole dal Mostro per impedire che possa nuovamente raggiungere il palazzo nel quale conduce la vita da signora della quale sono tanto gelose.

Nonostante le difficoltà, in ogni caso, alla fine è l'amore a vincere: Psiche si ricongiunge con il suo sposo, del quale in fondo era innamorata prima ancora di scoprire che fosse il bellissimo Amore, e Bellinda salva il Mostro dalla morte e dalla maledizione che lo imprigiona in sembianze non sue: abbiamo nuovamente prova del potere trasformativo dell'amore; che volge Re Crin da porco a uomo

e il Mostro da bestia a Re: nel mito di Amore e Psiche, Amore non si trasmuta, ma inizialmente è preponderante il tema della paura di Psiche, che teme di coricarsi ogni notte con

- un serpente mostruoso che si avvolge in cento spire, che ha un collo sanguinante di veleno mortale e un'enorme gola spalancata -
158.

Ma la potenza del sentimento amoroso non si riduce alla trasformazione fisica dell'oggetto amato; l'amore infatti accade prima che la bestia sia diventata principe, giacché non si fonda sull'apparenza, ma su una conoscenza profonda. Ed è tutta italiana una sottigliezza narrativa che ci fornisce una prova lampante della profondità dell'amore raggiunto che trascende ormai totalmente la condizione estetica: quando il Mostro si tramuta in un bellissimo Re, la prima reazione di Bellinda non è di felicità, ma di disappunto:

- Bellinda volse il capo sbalordita e quando tornò a guardare nel rosaio, il Mostro era sparito e in vece sua c'era un bel cavaliere che s'alzò di tra le rose, fece una riverenza e disse: - Grazie, Bellinda mia, m'hai liberato. E Bellinda restata di stucco: - Ma io voglio il Mostro, - disse -
159

Così, Bellinda ci dà prova della verità e della profondità del suo amore, quell'amore che, a ben vedere, già trasformava il Re porco in giovane per la sposa che lo ricambiava: un amore per il quale non sono affatto sufficienti la beltà e la grazia esteriore, ma che non vuole altro che non sia esattamente l'amato così com'è, con tutto il suo bagaglio di bellissime rose e terrificanti mostruosità.

¹⁵⁸ Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, ET classici, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2015.

¹⁵⁹ I. Calvino, *Bellinda e il Mostro*, in *Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956, pp. 128.

3.2.3 – “*Il Palazzo Incantato*”

La terza fiaba è ambientata, come *Bellinda e il Mostro*, tra le colline pistoiesi, ma è interessante notare come nello stesso territorio abbiano circolato versioni di uno stesso intreccio archetipico con invariabilmente protagonisti femminili e maschili: nella fiaba *Il Palazzo Incantato*, è ora ad un giovane principe, Fiordinando, al quale sarà dato in sorte di incontrare, perdere e dover ritrovare il proprio amore.

Durante una battuta di caccia, avendo perso il proprio compagno, Fiordinando scorge in lontananza un bagliore nel bosco e, non mancando di soddisfare le aspettative dei lettori, spinto dalla curiosità vi si avvicina, ritrovandosi così in un sontuoso palazzo nel quale per due sere di seguito cena con una Regina bellissima e misteriosa, dal viso coperto con un velo e che non dice una sola parola, e dorme accanto a lei in un ricco baldacchino. Rincasato, Fiordinando confessa il proprio nascente amore alla madre, forse adattamento di un'altra Venere invidiosa, la quale gli intima di scoprire il volto della Regina quella sera stessa, facendo cadere una forchetta di tavola ed approfittando del momento in cui ella si fosse chinata a raccoglierla per sollevarle il velo di dosso. Il seguito della storia suona familiare: svelata, la Regina si sdegna: Fiordinando non è riuscito nell'impresa, non ha completato la perfetta trinità rituale; se avesse dormito al suo fianco ancora una notte accettando il suo silenzio ed il suo mistero, avrebbe sciolto l'incantesimo e avrebbe potuto averla in sposa. Poiché l'eroe ha fallito, la Regina, naturalmente, fugge, ma non sparirà; prima di andarsene dà all'amato alcune informazioni preziose:

- Ora dovrò andarmene a Parigi per otto giorni e di lì a Pietroburgo dove sarò messa in palio ad una giostra, e chissamai a chi toccherò. Addio! E sappi che io sono la Regina del Portogallo! - ¹⁶⁰

Fiordinando segue l'amata e, giunto a Parigi, domanda di lei ad un oste; egli lo informa che, ogni sera, la Regina passa sulla strada davanti alla sua locanda, e chiunque può ammirarla. Per tre notti, tuttavia, la figlia dell'oste, gelosa, versa dell'oppio nel vino di Fiordinando ed egli dunque per ben tre volte si addormenta e non assiste al passaggio dell'amata, la quale vedendolo piange e infine, non potendo destarlo, gli lascia ad ogni occasione un dono: prima un anello, poi una ciocca di capelli e da ultimo un fazzoletto bagnato con il sangue delle sue lacrime.

Arriva così il giorno della partenza della Regina per Pietroburgo, ed i due amanti sembrano condannati a perdersi per sempre. Fortunatamente, però, un Eremita ha raccolto ogni sera i doni della Regina, e li consegna infine a Fiordinando; egli per tre volte non ha saputo resistere al sonno della ragione e non ha potuto incontrare la sua amata ma, grazie ai talismani da lei lasciategli, può recarsi a Pietroburgo per partecipare alla giostra e primeggiare in tutti e tre i duelli ingaggiati. È interessante notare come Fiordinando tenga il viso coperto dall'elmo per tutto il tempo e solo alla fine, nell'attimo in cui viene proclamato vincitore e sposo della Regina, se lo tolga e si lasci riconoscere da lei: non è solo l'amato ad essere oggetto di conoscenza, anche il soggetto può conoscersi solo in rapporto ad esso, e dunque il momento della rivelazione, della scoperta di sé, coincide simbolicamente con il ritrovamento dell'altro.

¹⁶⁰ I. Calvino, *Il Palazzo Incantato*, in *Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956, pp 146.

3.2.4 – “L’amore delle tre melagrane (*Bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue*)”

Questa fiaba è l’unica della strenna sulla quale, come dice Calvino, “si pronuncia un verdetto di «probabile origine italiana»”¹⁶¹.

Nel racconto, la simbologia che rimanda all’archetipo mitologico di Amore e Psiche viene esasperata in un rigoglio di metafore e trasfigurazioni che rendono difficile riassumerne la trama, ma è sufficiente notare qui la sublimazione figurativa del motivo di fondo: la ricerca dell’oggetto amato, incontrato e subito perduto, e la necessità di riconoscerlo in ogni sua ingannevole forma, per riaverlo infine come soggetto da amare. Le connotazioni simboliche sono assolute già dall’incipit:

- Un figlio di Re mangiava a tavola. Tagliando la ricotta, si ferì un dito e una goccia di sangue andò sulla ricotta. Disse a sua madre:
-Mammà, vorrei una donna bianca come il latte e rossa come il sangue - ¹⁶².

Un innamoramento al principio della storia: non premio finale, ma motore della narrazione, desiderio che ci spinge a iniziare la ricerca. Un innamoramento che è già desiderio di conciliazione degli opposti: della natura candida e pura dell’anima, o Psiche, “bianca come il latte”, e del violento e bruciante Amore, che è “rosso come il sangue”¹⁶³. Un innamoramento astratto, profondamente immateriale, senza un vero oggetto amato: non conosciamo realmente il destinatario del nostro sentimento, tutto quel che

¹⁶¹ I. Calvino, *Introduzione a Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956, pp. L.

¹⁶² I. Calvino, *L’amore delle tre melagrane*, in *Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956, pp. 226.

¹⁶³ Cfr. per la simbologia cromatica A. Bastone, *Le fiabe raccontate agli adulti. Storie di ieri e di oggi per la formazione*, Gruppo editoriale l’Espresso, Roma, 2014.

abbiamo di esso è originariamente solo un'idea. Idea che subirà numerose trasfigurazioni, sempre a ritmo di terzine: l'amore sbucherà dall'ultima di tre melagrane, poi verrà smarrito, poiché confuso con le apparenze di un altro. Proseguirà allora nascondendosi ai nostri occhi, mutando tre forme, da ragazza, a palombella, ad albero; ed infine nuovamente ragazza, per essere visto e così riconquistato. La difficoltà e l'urgenza di riconoscere l'amato, di ritrovarlo tra le sfaccettature dei suoi molteplici travestimenti è portata qui all'estremo, in quella che si rivela essere, secondo Calvino, la fortuna del tipo "Amore e Psiche";

- [...] dell'amore precario, che congiunge due mondi incongiungibili, che ha la sua prova nell'assenza; storie di amanti inconoscibili, che si hanno davvero solo nel momento in cui si perdono - ¹⁶⁴.

Ecco il cuore della morale che ci viene raccontata: l'amore va meritato, non come immutabile e per sempre felice e contenta medaglia alla nostra realizzazione personale, bensì nella sua natura più profonda e cangiante. L'altro è davvero altro da me: abisso insondabile, segreto inconoscibile, non mi appartiene e non posso possederlo, posso solo mettermi alla sua ricerca ed esplorarne ogni metamorfosi.

Meritiamo l'amore quando accettiamo che possa cambiare e rivelarsi a noi in maniera diversa da come lo avevamo immaginato, quando rispettiamo il suo mistero e nel momento in cui accettiamo perfino di poterlo perdere, ma non per questo ci stanchiamo di cercarlo e di scorgere le contraddizioni e le meraviglie che lo rendono, ai nostri occhi, inconfondibile.

¹⁶⁴ I. Calvino, *Introduzione a Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956, pp. LII.

3.3 – *Dalla fiaba al romanzo: stile, immagini, contenuti*

Dal mito è stato intrapreso il volo che ci ha guidati nel bosco incantato delle fiabe popolari e ci sospinge ora a planare gradualmente verso la realtà: Calvino è sì uno scrittore fiabesco, un eterno bambino curioso, ma rimane pur sempre un letterato del ventesimo secolo, immerso nei vertiginosi cambiamenti del suo tempo e impregnato del senso di indefinibile disincanto che permea il Novecento e le correnti neorealiste che iniziano ad imporvisi.

L'incontro con la fiaba e con il fantastico sembrano offrire, almeno inizialmente, una via di fuga dall'intuizione agghiacciante che si insinua nelle pieghe della moderna società in movimento e giudica la realtà aliena da ogni possibile attribuzione di senso. Nella genuinità densa di significati delle novelle popolari Calvino trova appiglio contro la deriva di senso e così linfa per la sua scrittura. Delle fiabe Calvino apprezza la logica sostanziale espressa anche attraverso le qualità sintetiche della struttura e del linguaggio: in questa riduzione all'essenziale operata su ambedue i fronti, contenutistico e formale, riconosce un "atto di moralità letteraria"¹⁶⁵, che fa della letteratura uno strumento irrinunciabile per la comprensione della realtà.

Inoltre, la riduzione all'essenziale veicola con sé anche l'aspirazione ad una scrittura che non ha più bisogno di parole, che è in grado di trascendere il linguaggio per rendersi comprensibile a chiunque. Nel terzo capitolo delle *Lezioni americane*¹⁶⁶, dedicato all'"Esattezza", Calvino scrive:

¹⁶⁵ I. Calvino, *Introduzione a Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956.

¹⁶⁶ I. Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.

- Credo che i nostri meccanismi mentali elementari si ripetono dal Paleolitico dei nostri padri cacciatori e raccoglitori attraverso tutte le culture della storia umana. La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto. Per questo il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole - ¹⁶⁷.

Meccanismi mentali elementari che si tramandano attraverso le epoche e le culture e non hanno bisogno di parole, dal visibile all'invisibile e ritorno: ecco le "représentations collectives" di cui parla Jung, gli archetipi, le immagini primordiali. L'immagine è dunque elemento fondamentale della poetica calviniana; attraverso di essa è possibile rendere la realtà rappresentabile, dunque concepibile, avvicinabile, ed è dall'immaginario che attingiamo per elaborare la nostra visione del mondo. È proprio una certa visione di mondo che Calvino desidera appunto delineare e tramandare attraverso le sue opere: in una lettera del 1960 all'amico editore e studioso di strutturalismo Francois Wahl dichiara il suo intento, tanto artistico quanto morale:

- L'unica cosa che vorrei insegnare è un modo di guardare, cioè di essere al mondo. In fondo, la letteratura non può insegnare altro - ¹⁶⁸.

È insita nella letteratura stessa dunque la funzione di "in-segnare", nel senso più strettamente etimologico del termine: dal latino in-signare, cioè precisamente "imprimere segni nella mente"¹⁶⁹,

¹⁶⁷ I. Calvino, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 76.

¹⁶⁸ I. Calvino, *Lettera a Francois Wahl*, citata in M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 2006.

¹⁶⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/insegnare/>

educare all'immaginazione; facoltà pericolosamente in via d'estinzione nella società del tempo. Nel capitolo delle *Lezioni americane* successivo a quello dell'"Esattezza", dedicato alla "Visibilità", l'autore ritorna ancora sull'importanza dell'immagine come congegno conoscitivo e mette in guardia i lettori sulla perdita delle facoltà immaginifiche che minaccia l'uomo moderno:

- Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, «icastica» -
170.

Con la sua scrittura, attraverso le storie narrate ma anche attraverso la narrazione stessa, Calvino tenta di conservare la capacità di immaginare, di abbracciare le vicende umane ed attribuire loro un senso e, in questa impresa, le fiabe ed il fantastico sono per l'autore guida e modello, oltre che fonte lussureggiante ed inesauribile di immagini.

3.3.1 – *La trilogia degli antenati*

Non è un caso se, nello stesso decennio nel corso del quale mette a punto la stesura delle *Fiabe italiane*, edite poi nel 1956, Calvino

¹⁷⁰ I. Calvino, *Visibilità*, in *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 94.

elabori tre romanzi, narrativamente indipendenti ma concepiti come espressioni di una medesima logica e volontà letteraria, tanto da venire pubblicati in un unico volume nel 1960. Si tratta della trilogia de *I nostri antenati*, composta dalle storie di Medardo di Terralba, di Cosimo Piovasco di Rondò e di Agilulfo, creati a partire da tre immagini: un uomo spaccato a metà, *Il visconte dimezzato*, un giovane che vive sugli alberi, *Il barone rampante*, e l'armatura vuota dalla quale scaturisce la voce di un individuo che non esiste, *Il cavaliere inesistente*.

È Calvino stesso ad esplicitare il legame che intercorre tra le tre opere, che è di duplice natura:

- Raccolgo in questo volume tre storie che hanno in comune il fatto di essere inverosimili e di svolgersi in epoche lontane e in paesi immaginari. Ho voluto farne una trilogia sul come realizzarsi come esseri umani, tre gradi d'approccio alla libertà. [...] Vorrei che potessero essere guardate come un albero genealogico degli antenati dell'uomo contemporaneo, in cui ogni volto cela qualche tratto delle persone che ci sono intorno, di voi, di me stesso - ¹⁷¹.

Il debito con le fiabe è immediatamente evidente: non solo nella scelta di ambientazioni favolose come palcoscenico per le vicende mirabolanti di personaggi impossibili; ma anche nella volontà di raccontare tre diverse maniere di "realizzarsi come esseri umani", perseguendo quindi il fine pedagogico insito nelle novelle popolari; e di farlo narrando lo sviluppo psicologico dei protagonisti attraverso le loro avventure. Nella fiaba come nei romanzi di Calvino, infatti,

- Si «impara ad essere» attraverso l'incontro e lo scontro col mondo, non c'è verità *in interiore hominis* che non si definisca nel

¹⁷¹ I. Calvino, nota d'autore a *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960.

rapporto con gli altri; di qui il primato dell'azione, del fare, rispetto al sentire, al rammemorare, ai «trasalimenti scontati fino all'osso»

_ 172

Non a caso, i tre romanzi vengono da subito considerati “favole moderne”; e il termine moderno ha qui una connotazione molto pregnante: per Calvino, nella società a lui contemporanea una realizzazione umana è ancora possibile; ma è necessario fare i conti con i paradossi del presente. Non si impone ancora la ragionata e sofferta sfiducia di Calvino nei confronti della realtà, del progresso e del positivismo che verrà elaborata coscienziosamente solo nel 1980, con la raccolta di saggi *Una pietra sopra*¹⁷³; anzi, attraverso l'espedito metaforico ed il principio di animazione narrativa dell'immagine ereditato appunto dall'immaginario fiabesco, lo scrittore sembra individuare uno strumento di resistenza al realismo ostinato e sterile. Eppure, già dal primo romanzo della trilogia, *Il visconte dimezzato*, i nostri antenati si rivelano essere non uomini solidi, univoci e tutti d'un pezzo, ma individui dilaniati dalle difficili sfide imposte da una realtà in veloce cambiamento, alla continua e spasmodica ricerca di completezza. Nota a tale proposito Claudio Milanini che

- Calvino non ha voluto dotare i suoi personaggi di un'identità a tutto tondo né fisica né psichica; ha inteso invece presentarci figure che corrispondono a varie «situazioni», ai diversi modi in cui l'individuo si pone di volta in volta dinanzi a sé e dinanzi agli altri. Non tipi tradizionali, incarnazioni di un unico tratto; ma neppure caratteri compiuti. I profili dei nostri antenati sono il risultato di un processo di diffrazione, non di mera riduzione: frange iridescenti di un fascio di luce sapientemente orientato - ¹⁷⁴

¹⁷² C. Milanini, *L'Utopia discontinua. Italo Calvino*, Garzanti, Milano, 1990, pp. 54.

¹⁷³ I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

¹⁷⁴ C. Milanini, *L'Utopia discontinua. Italo Calvino*, Garzanti, Milano, 1990, pp. 59-60.

Una soluzione di dialogo tra interiorità e mondo reale sembra trovare sbocco nel secondo romanzo, *Il barone rampante*: l'atto di ribellione all'autorità genitoriale che porta Cosimo Piovasco di Rondò a salire e rimanere tutta la vita sugli alberi non è espressione della volontà di appartarsi dal mondo, ma piuttosto di comprenderlo, di prendervi le distanze per osservarlo da una prospettiva più ampia, inclusiva e potenzialmente rivelatrice. Si delinea qui quello che il critico Cesare Cases, in un saggio del 1958 concepito proprio a commento dell'ancora fresca di stampa prima edizione de *Il barone rampante* del 1957, identifica come il "pathos della distanza"; concetto nietzschiano che Calvino applica alla creazione letteraria dopo averne abbozzato il senso già nel suo primo romanzo, come nota Cases:

- *Il sentiero dei nidi di ragno* si chiude con la constatazione di Pin che le lucciole «a vederle da vicino sono bestie schifose anche loro», cui il Cugino replica: «Sì, ma viste così sono belle» - ¹⁷⁵.

La distanza è dunque un atteggiamento dell'intellettuale che cerca di comprendere la realtà osservandola con distacco, ma allo stesso tempo lo mette nella condizione di percepire la condanna di non poter colmare lo spazio che lo separa dalla partecipazione attiva alla realtà stessa. Ma, prosegue Cases,

- Col *Barone rampante* Calvino ha invece trovato la soluzione: ha insediato il suo eroe sulle piante, a una distanza tale da poter essere in rapporto con gli uomini e giovar loro senza essere offeso dalla sana, ma un po' maleodorante natura del popolo e da quella arida e crudele dei suoi nobili familiari - ¹⁷⁶.

¹⁷⁵ C. Cases, *Calvino e il pathos della distanza*, in id. *Patrie lettere*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1987.

¹⁷⁶ Ibidem.

Calvino sembra aver così trovato, attraverso Cosimo, una giusta misura tra la fredda e lucida lontananza e il desiderio di non estraniarsi dagli accadimenti del mondo circostante, una strada per stare nel mondo senza rinnegare la propria individualità, poiché

- [...] mentre lo scrittore di romanzi accetta sempre come dato certo problematico, ma ineliminabile, la disarmonia tra individuo e società, tra uomo e mondo, Calvino, poeta epico sperduto in tempi avversi all'epos, non vi si rassegna, e aspira a priori (e non, casomai, come risultato di un lungo processo) a un'integrazione totale - ¹⁷⁷.

Integrazione che passa attraverso il ritorno alla natura, alle cose autentiche e semplici, di un protagonista che si fa arboricolo, ma anche attraverso l'amore. È presente nel *Barone rampante* infatti una descrizione degli effetti del sentimento amoroso, peraltro immensa nella sua concisione, la quale deve moltissimo alla concezione dell'amore come riconoscimento dell'amato quale viene delineata nelle fiabe italiane sul modello archetipico di Amore e Psiche: narrando l'inizio della passione amorosa tra Cosimo e Viola che, conosciutisi da bambini, si perdono e si ritrovano quasi alla fine del romanzo, Calvino racconta che essi

- Si conobbero. Lui conobbe lei e sé stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e sé stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così - ¹⁷⁸.

In poche righe, con il linguaggio ridotto ad un osso di termini scelti con cura, non scabro, ma ripulito dai fronzoli e reso corposo dalla sostanza di significato che Calvino eredita dalle fiabe, viene raccontata la potenza dell'amore che, proprio come nelle novelle tradizionali, è il dono magico che ci rende capaci di vedere oltre le

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ I. Calvino, *Il barone rampante*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1957, pp. 179.

apparenze, di scorgere la meraviglia nelle sembianze più misere, di essere attenti, curiosi, vivi e sempre in ricerca, di unificare l'inconciliabile: noi e l'altro, ma anche ciò che di noi stessi vorremmo fosse "altro" da noi ed impariamo invece ad accettare come parte dell'unico regno incantato che è la nostra anima; è l'incantesimo grazie al quale scendiamo negli abissi degli Inferi, di noi stessi, dell'altro, del mondo, e ritorniamo alla luce recando in mano l'ampolla contenente la Bellezza che persino laggiù vi abbiamo trovato.

Pur con queste premesse, la conclusione de *Il barone rampante* sembra dare adito ad un pessimismo di fondo, nel quale ogni parvenza di senso ritrovato sembra involarsi irrimediabilmente con Cosimo sulla mongolfiera che in punto di morte lo allontana per sempre dalla terraferma: il barone e Viola si sono già nuovamente persi, questa volta definitivamente, e, nella conclusione, quell'intreccio di rami e foglie che pareva offrire riparo e rimedio all'insensatezza del mondo viene paragonato al filo d'inchiostro che è la scrittura dell'autore, lasciata correre per pagine e pagine e che infine

- [...] s'intoppa, e poi ripiglia ad attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito - ¹⁷⁹.

L'insanabilità della frattura tra uomo e mondo e la crescente sensazione di impotenza persino della stessa letteratura, nella quale erano riposte ogni fiducia e speranza di riunione, è esasperata nel terzo romanzo della trilogia, *Il cavaliere inesistente*, dove attraverso la scrittura si cerca di dare corpo e realtà a qualcosa che, semplicemente ed irreversibilmente, non esiste. Agilulfo tiene

¹⁷⁹ Ibidem, pp. 246.

insieme la sua armatura grazie alla sua sola forza di volontà, e il suo non-esserci è paradossalmente messo in contrasto con l'esistenza degli altri personaggi che invece esistono ma paiono non-essere, poiché privi della coscienza che invece dà voce alla corazza di Agilulfo, vuota ma bianca e pura, e lo rende persino degno delle attenzioni della bella Bradamante. Ritorna qui il motivo dell'amore che non si accontenta di corpo ma vuole coscienza ovvero, si permetta una ulteriore sottigliezza etimologica, con-scientia, dal latino con-scire, letteralmente "conoscere con": una consapevolezza di sé e del mondo che presuppone un altro con cui mettersi in dialogo.

Nondimeno, alla fine Agilulfo si smarrirà nella ricerca del senso, della validità del suo essere cavaliere, e si dissolverà prima di scoprire di essere perfettamente degno della sua nomina.

3.3.2 – *L'archetipo de "Il dimezzato" e il visconte Medardo di Terralba*

Si impone qui un passo indietro: prima di naufragare nella deriva della scrittura, ormai incapace di realismo, ai fini dell'analisi proposta è utile tornare al primo romanzo della trilogia degli antenati: *Il visconte dimezzato*, storia di Medardo, visconte di Terralba, apparentemente ancora pervasa di una certa fiducia nelle proprietà terapeutiche della letteratura, e dunque l'opera che di primo acchito sembra conservare più ostinatamente gli insegnamenti della forma narrativa fiabesca.

Il dilemma da risolvere è sempre lo scisma tra individuo e società, tra desiderio di appartenenza e necessità di distacco; riprendendo il saggio di Cases:

- In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l'opera di Calvino. In entrambe le situazioni estreme l'uomo è mutilato, e si tratta di ricomporlo, ciò che non può avvenire che nella favola -
180.

Ma in che modo la favola è in grado di ricomporre le metà scisse dell'uomo moderno?

Nella raccolta delle novelle popolari italiane esiste una storia, che Calvino annovera nel repertorio della città di Venezia, che si intitola eloquentemente *Il dimezzato*. La fiaba narra di una donna incinta che per soddisfare una smaniosa voglia di prezzemolo si ritrova a devastare tutte le piantine di una strega la quale, per risarcimento, la condanna a darle metà del figlio che porta in grembo, quando costui avrà compiuto il settimo anno di età. Così avviene: la spaccatura dell'individuo non si dà così come conseguenza di una colpa commessa, ma sembra già inscritta nel suo destino senza che egli possa fare nulla per impedirlo. Una metà del bambino può ritornare dalla madre, mentre la seconda è costretta a rimanere con la strega. Così dimezzato, il ragazzo diviene pescatore; dopo aver attirato nella rete un'anguilla, l'animale lo prega di liberarlo, promettendogli che, da quel giorno,

- [...] per amor dell'anguillina, qualunque cosa vorrai, sarà fatto, -
e lui subito la lasciò - ¹⁸¹.

¹⁸⁰ C. Cases, Calvino e il pathos della distanza, in id. *Patrie lettere*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1987.

¹⁸¹ I. Calvino, *Il dimezzato*, in *Le fiabe italiane*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1956, pp. 74.

In seguito, il Mezzo viene scorto dalla figlia del Re che, dall'alto delle sue stanze regali, ride del suo aspetto incompleto, ed egli per vendicarsi chiede che, per amor dell'anguillina, la principessa resti incinta di lui. Così avviene, e al palazzo la gravidanza desta non poco sgomento: il Re e la Regina tentano invano di farsi rivelare il nome del padre, ma la principessa insiste che lei non ne sa nulla, professa la sua innocenza, e pur così subisce le vessazioni dei genitori che non cessano di maltrattarla. Frattanto, il Mago di corte consiglia uno stratagemma: che vengano invitati tutti i nobili del circondato, e siano date all'infante due mele, una d'argento per suo nonno e una d'oro per suo padre, e si veda a chi il bambino darà quest'ultima. Ma il piano non porta frutti, il Mago decreta allora che vengano invitati tutti i poveri: questa volta, alla corte arriva il Mezzo ed il bambino, tutto contento, gli regala la mela d'oro. Si celebrano così le nozze dell'uomo a metà e della figlia del Re, al termine delle quali però i novelli sposi e il figliolo vengono fatti entrare in una botte e gettati in mare.

Non c'è da disperarsi, tuttavia: nelle fiabe le azioni buone vengono sempre ripagate, e per amor dell'anguillina che il Mezzo ha salvato quando era un pescatore, egli può ora compiere tre salvifiche magie, su richiesta della sua amata: la prima è di raggiungere un porto e salvarsi dalla tempesta, la seconda è che il Mezzo torni intero, e la terza che appaia un palazzo, con due grandi alberi di mele d'oro e d'argento. Vengono invitati allora tutti i nobili del regno, tra i quali anche il Re padre della principessa. Il Mezzo, che ora è intero, intima loro di non rubare le sue mele ma poi, per amor dell'anguillina, ordina che appaiano una mela d'oro e una mela d'argento nelle tasche del Re. Rivelato il misfatto, egli rivendica la sua innocenza,

- E il Mezzo: - Così, con tutte le prove contro, vorrebbe dire d'essere innocente? E il Re: - Sì. - Allora, com'è innocente lei, era

innocente sua figlia, ed è giusto che quel che ha fatto di sua figlia faccia io di lei - ¹⁸².

La principessa, tuttavia, concede al Re il suo perdono, e la fiaba si conclude con il consueto lieto fine.

Anche *Il visconte dimezzato* è l'unica delle tre "favole moderne" a vantare una chiusura felice, seppur venata da un principio di sfiducia.

Medardo di Terralba è stato scomposto in una metà cattiva, il Gramo, che compie ogni sorta di nefandezze e getta Terralba nel caos, e una gentile, il Buono, il quale però anch'egli pur agendo con i migliori propositi non fa altro che creare subbugli e situazioni imbarazzanti. Alla fine, è l'amore a riunire le due metà, pur con un pretesto potenzialmente letale: il Buono e il Gramo sono infatti entrambi innamorati della stessa donna, Pamela, e per averla si sfidano a duello, aprendosi l'un l'altro le vecchie lacerazioni ricucite e ferendosi a morte. Ma il dottor Trelawney approfitta dell'antica spaccatura riaperta per ricucire le due metà insieme e così, racconta la voce narrante del nipote del visconte,

- [...] mio zio Medardo ritornò uomo intero, né cattivo né buono, un miscuglio di cattiveria e bontà, cioè apparentemente non dissimile da quello ch'era prima di esser dimezzato. Ma aveva l'esperienza dell'una e l'altra metà rifuse insieme, perciò doveva essere ben saggio. Ebbe vita felice, molti figli e un giusto governo - ¹⁸³.

Con il ricongiungimento delle metà sembra così coincidere il ristabilimento della giustizia: il visconte, di nuovo intero, è ora in grado di amministrare degnamente il suo regno, così come il Mezzo ha potuto impartire una lezione di moralità, peraltro estremamente

¹⁸² Ibidem., pp. 75.

¹⁸³ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, Casa editrice Einaudi, Torino, 1952, pp. 90.

moderna, al Re che aveva ingiustamente punito e maltrattato la principessa pur non avendo prove contro la sua colpa e perdita d'innocenza.

Inoltre, l'accostamento delle due metà di Medardo di Terralba, una buona e l'altra cattiva, con le due parti di cui si compone l'anima, l'Io razionale e "creatore" e l'Es passionale e "distruttore", non sembra azzardato, giacché è Calvino stesso a instaurare il legame, descrivendo così il visconte:

- Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a sé stesso è l'uomo contemporaneo; Marx lo disse «alienato», Freud «represso»; uno stato di antica armonia è perduto, a una nuova completezza s'aspira - ¹⁸⁴.

Sottile e fedele alla concezione freudiana è inoltre la differenza tra le componenti: nonostante la sua bontà, il Buono non è comunque in grado di governare doverosamente Terralba, finché non si ricongiunge con il Gramo, dunque il primo non risulta essere migliore di quest'ultimo: non basta essere buono, non basta la razionalità, bisogna integrare gli aspetti della propria natura. Eppure, nell'età moderna la riunificazione non è né immediata né esente da dolore.

Vediamo allora come una medesima immagine, quella di un uomo diviso in due, si biforca e si carica di interpretazioni non univoche, che risentono dei desideri, delle necessità, delle urgenze e delle paure dei loro tempi. Nella fiaba, la spaccatura psicologica dell'uomo moderno è sconosciuta: il Mezzo rimane, paradossalmente, integro, non subisce variazioni di carattere e personalità, è anzi persino in grado di generare un figlio perfettamente sano; non necessiterebbe della sua totalità, tanto è

¹⁸⁴ I. Calvino, nota d'autore a *I nostri antenati*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1960.

vero che egli non chiederà mai all'anguillina di restituirgli la sua forma originaria finché la sua sposa non gli intimerà di farlo: è nell'amore che esiste completezza. Per il visconte, la situazione è più complicata: egli sarà sul punto di morire per amore e sarà questo sacrificio a rendere possibile la ricongiunzione del Buono e del Gramo e infine l'agognato sposalizio. Sembrerebbe la degna conclusione di una fiaba, ma vi è un elemento disturbante, sottolineato da Calvino stesso: del visconte intero e della vita che egli conduce come uomo integro non abbiamo nessuna notizia, tutto il romanzo segue le vicende delle sue due mutilazioni, come se non vi fosse storia nella completezza. Il valore dell'unione sembra perciò paradossalmente negato, le due metà paiono essere, nella loro disumanità, più umane: tanto più che entrambe declamano

- l'elogio del dimidiamento come vero modo d'essere, degli opposti punti di vista, e un'invettiva contro «l'ottusa interezza» -

185.

La completezza fa sì che non cerchiamo più dialogo con gli altri: il dimidiamento, invece, è ciò che permette davvero di aprirsi al mondo, di scorgere le lacerazioni e le sofferenze di ciascuno e mettersi in ascolto ed entrare in empatia con gli altri esseri umani, riconoscendoci tutti accomunati dalla stessa irrimediabile insufficienza. Dice il Buono a Pamela:

- [...] questo è il buono di essere dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la sua propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati ovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco

¹⁸⁵ Ibidem.

ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo - ¹⁸⁶.

Le metà sono testimonianza della moltiplicazione delle prospettive, e con essa, della perdita di verità univoche e incontestabili, quali invece si trovano nella fiaba. Ad avvalorare questa scissione che ora si dà tra fiaba popolare e romanzo moderno, troviamo nella conclusione un ulteriore elemento fantastico usato proprio per sottolineare l'inconoscibilità della realtà: i fuochi fatui, oggetto di studio del dottor Trelawney e del nipote del visconte, la cui osservazione non porta però all'acquisizione di nessun sapere; e il romanzo si conclude con la partenza del dottore alla volta di terre lontane e con il mesto rimuginare del nipote che, non avendo visto le navi salpare poiché era nascosto nel bosco a inventare racconti interminabili di dame e cavalieri partendo da un ago di pino, non ha potuto mettersi in viaggio e rimane lì,

- [...] in questo nostro mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui - ¹⁸⁷.

3.3.3 – *Le città invisibili*

Il fantastico va ora alla deriva: da potenziale strumento conoscitivo, scrigno custode della magia del reale e degli insegnamenti senza tempo dei racconti popolari, testimoni dell'esistenza confortante di una morale umana valida attraverso i tempi, diviene via di fuga dal mondo, spazio altro nel quale esorcizzare non solo gli altri, ma anche l'io empirico.

¹⁸⁶ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, Casa editrice Einaudi, Torino, 1952, pp. 67.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

Attraverso il fantastico, i rimandi simbolici della realtà vengono esasperati al punto da costituire una rete di segni e figure che iniziano a rispecchiare sempre di più l'interiorità dell'io; ma non per intraprendere un viaggio di crescita come accade nelle fiabe, bensì per descrivere paesaggi individuali e privati fatti di desideri, paure, angosce personali che non riescono più a dialogare con l'esterno né ad ancorarsi a nulla di concreto. Precisa Claudio Milanini che

- L'auto-esplorazione formale, mentre celebra la forza e il potere dell'immaginazione, si volge a esprimere quella provvisorietà, quell'impossibilità di soluzioni, di complementi e di sintesi che è tipica della cultura contemporanea: sembra scomparire ogni distinzione tra reale e fantastico, fra conscio e inconscio, fra passato e presente, fra vero e verosimile - ¹⁸⁸.

Le città stesse, dimora per eccellenza di uomini e di vite reali, vengono sublimite e descritte in qualità di crocevia di memorie, desideri e destini, perdono la loro concretezza culturale e si tramutano in una mappa di segni impossibili, diventano *Le città invisibili*¹⁸⁹, raccontate da Marco Polo, o semplicemente un viaggiatore visionario, a Kublai Kan, un imperatore melanconico che ha inteso la nullità del suo sterminato potere in un mondo che va alla rovina. Il cuore della vita materiale diventa teatro della crepa insanabile tra la realtà e il mondo delle idee: scrive Pier Paolo Pasolini

- Sì, nella letteratura archeologica di Calvino, è saltato fuori il platonismo, sotto il cui segno quella letteratura è nata. Tutte le città che Calvino sogna, in infinite forme, nascono invariabilmente dallo scontro tra una città ideale e una città reale: questo scontro ha il solo effetto di rendere surrealistica la città reale, ma non si

¹⁸⁸ C. Milanini, *L'Utopia discontinua. Italo Calvino*, Garzanti, Milano, 1990, pp. 137

¹⁸⁹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

risolve storicamente in nulla. I due opposti non si superano in un rapporto dialettico! - ¹⁹⁰.

Dall'immagine, dall'εἶδος di Platone si è partiti, e ad esso si ritorna, ma solo per constatarne l'irraggiungibilità. L'ideale è impraticabile e la realtà incomprendibile; come nella città di Tamara, nella quale

- l'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose [...] come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga e cosa nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo- ¹⁹¹.

I segni sono ambigui poiché, nota Marco Polo, l'ambiguità è insita nella natura delle cose; dunque tra la realtà e il linguaggio stesso con cui si tenta di raccontarla già esiste un baratro profondo, che paventa incomunicabilità; e l'ambiguità si riflette e si espande anche nell'uomo e nelle relazioni che instaura poiché esse passano necessariamente attraverso le cose, creando un gioco di specchi nel quale ogni certezza è in continuo movimento e diviene estremamente labile e sottile. È il trionfo del surrealismo, inteso come superamento della realtà non per trascendere a una dimensione più alta, armoniosa e giusta, ma per negarne l'essenza: attraverso gli intermezzi di Marco Polo e del Kan intuiamo le mille sfaccettature dei simboli che ci vengono offerti e le volubili letture che innumerevoli e cangianti punti di vista possono darne; e avvertiamo infine la vertigine di mappe plurivoche che non conducono davvero in nessun luogo.

La gemmazione del reale raggiunge qui le sue vette più alte e terribili, le possibilità si biforcano e si moltiplicano all'infinito, al

¹⁹⁰ P. P. Pasolini, *Italo Calvino, «Le città invisibili»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. de Laude, Mondadori, Milano, 1999.

¹⁹¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 13.

punto che, come dice Pasolini¹⁹², non si può qui parlare più neanche di “relativismo”: Calvino non si limita alla polifonia, che seppur caotica può ancora utilmente individuare differenti logiche e vie percorribili, ma sfocia nell'impraticabilità di qualsiasi rotta. Nell'atlante del Kan esistono terre promesse solo immaginate e non ancora fondate, ma Marco Polo ammette che per esse non sarebbe in grado di tracciare un cammino attraverso il quale giungervi.

Eppure, a prevalere non è un senso di disillusione o disperazione, che d'altronde non parrebbe consono allo spirito giocoso di bambino e alla leggerezza con la quale Calvino suole raccontare il mondo. Giuseppe Dematteis crede di individuare un modo per sfuggire a questi destini che si mescolano, mutano e finiscono prima che si possa dar loro un senso:

- Se è vero quello che dice Marco Polo, cioè che «il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere»¹⁹³, uno dei modi per fuggire alla necessità e alla disperazione è di cercare continuamente nuove forme a cui possano corrispondere nuove città - ¹⁹⁴.

È questo il senso dell'altrove: uno spazio-altro, al quale tendiamo per superare i limiti, per andare oltre gli orizzonti conosciuti, oltre le muraglie delle cose che già conosciamo e che ci costringono in un regno in perenne decadenza; ma altri desideri, altre aspirazioni, possono creare altre città tante quante possono essere immaginate come possibili: c'è qui ancora una fiducia nelle proprietà salvifiche dell'immaginario umano, capace di creare mondi perché non si stanca di interrogarsi. Se restiamo curiosi, se continuiamo la ricerca,

¹⁹² P. P. Pasolini, *Italo Calvino, «Le città invisibili»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. de Laude, Mondadori, Milano, 1999.

¹⁹³ I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

¹⁹⁴ G. Dematteis, *La superficie e l'altrove. Dal Marco Polo di Italo Calvino al linguaggio delle cose nella geografia d'oggi*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città* a cura di G. Bertone, Marietti, Genova, 1988, pp. 98.

allora la fiaba può continuare. È in questo senso che Marco Polo può dire a Kublai Kan che

- di una città non godi le sette o settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda - ¹⁹⁵.

È un viaggio faticoso e difficile, ma sappiamo che è possibile, perché è già stato fatto. Siamo già nell'Inferno dei viventi, nell'Inferno che è il mondo e siamo noi che vi abitiamo insieme, e possiamo decidere di addormentarci ed abbandonarci ad esso, o possiamo cercarne la bellezza,

- chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno - ¹⁹⁶,

custodirla in una piccola ampolla di vetro,

- e farla durare, e dargli spazio - ¹⁹⁷.

3.4 – L'incontro con lo strutturalismo: la macchina combinatoria de "Il castello dei destini incrociati"

Esiste un punto di svolta nella poetica calviniana, rappresentato dall'incontro con lo strutturalismo che avviene a metà degli anni '60, quando lo scrittore si trasferisce a Parigi e traduce l'opera *I fiori blu* di Raymond Queneau. Lo strutturalismo è una corrente letteraria che prende le mosse dallo strutturalismo linguistico, ossia dalla semiotica sviluppatasi a partire dalla diffusione, a metà del secondo

¹⁹⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016.

¹⁹⁶ Ibidem., pp. 160.

¹⁹⁷ Ibidem.

decennio del ventesimo secolo, del *Cours de linguistique générale*¹⁹⁸ dello svizzero Ferdinand de Saussure. Alla base del pensiero saussuriano vi è la concezione del linguaggio come sistema che si fonda sull'arbitrarietà della corrispondenza tra segno e significato, e all'interno del quale l'identità dei segni dipende dalla posizione che essi assumono nella totalità del sistema. La letteratura ne ricava una concezione della realtà come sistema governato da strutture le cui relazioni incontrovertibili vanificano la libertà di scelta ed azione umana.

Calvino è un anticipatore della corrente strutturalista: egli ha già concepito autonomamente nella sua poetica i meccanismi combinatori che regolano la realtà ma, fino a qui, tali meccanismi sono ancora impregnati della magia e dell'incanto che regolano il mondo fiabesco. Con lo strutturalismo, invece, l'espedito narrativo esce sempre di più dalla rassicurante familiarità del focolare e si perde in un'astrattezza che non lascia spazio alla morale: la scrittura diventa un "ricamo sul nulla"¹⁹⁹, come scrive Elio Gioanola, e ritorna il modello cavalleresco dell'Ariosto che già rifulgeva nei *Nostri antenati*, ma ora

- la materia cavalleresca si è spogliata di ogni residuo ideologico ed è diventata un mazzo di carte il cui valore è assegnato dalle regole del gioco, non dal maggiore o minore prestigio dei singoli pezzi - ²⁰⁰.

È il mazzo di carte dei tarocchi, a partire dal quale Calvino costruisce le storie del *Castello* e della *Taverna dei destini incrociati*.

¹⁹⁸ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, s.n., Losanna, 1916.

¹⁹⁹ E. Gioanola, *Modalità del fantastico nell'opera di Italo Calvino*, in *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Atti del convegno nazionale degli studi di Sanremo*, a cura di G. Bertone, Casa Editrice Marietti, Genova, 1988.

²⁰⁰ Ibidem.

La prima raccolta, *Il castello dei destini incrociati*, nasce da un'idea che Calvino concepisce grazie al semiologo Paolo Fabbri il quale, nel luglio 1968, tenne durante il "Seminario internazionale sulle strutture del racconto" una relazione su *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*. In seguito, l'editore Franco Maria Ricci pubblicherà il testo calviniano a guisa di accompagnamento al volume di miniature *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*²⁰¹, e nel 1973 l'opera verrà edita nella sua versione definitiva da Einaudi, con l'aggiunta de *La taverna dei destini incrociati*, i cui racconti si sviluppano a partire non più dal mazzo di tarocchi visconteo ma da quello marsigliese, stampato nel 1761 da Nicolas Conver.

È interessante notare come proprio i tarocchi, figure dense di raffigurazioni e rimandi simbolici concepite per una lettura profonda e tutt'altro che superficiale di una realtà sovra-strutturale, divengano il mezzo della desemantizzazione dei segni stessi, i quali perdono l'intrinseco valore per assumere significato solo in rapporto alla posizione occupata gli uni rispetto agli altri. È il punto di arrivo di una riflessione che Calvino sta maturando da tempo e della quale possiamo seguire lo sviluppo nei suoi saggi critici: ne *Il mare dell'oggettività*, pubblicato nel 1960 sulla rivista "Il Menabò della letteratura" co-diretta con Elio Vittorini, già si percepisce la volontà di trovare un senso alla realtà che non si fondi su una morale comune, miraggio impossibile dell'età moderna, ma si affidi alla letteratura per creare una logica, una guida di lettura della realtà:

- Non da ieri ci siamo fatti una regola del cercare anche nei testi più lontani le ragioni di forza d'un nostro discorso, d'una nostra fedeltà. E oggi, il senso di complessità, del tutto, il senso del

²⁰¹ I. Calvino, *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Franco Maria Ricci editore, Parma, 1969.

brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale - ²⁰².

Alla linea diritta e sicura del progresso in cui la modernità ripone fiducia si contrappone allora la figura sconcertante del labirinto, metafora di una realtà disorientante e ottusa dalla quale sembra non esserci via d'uscita, giacché in un saggio di due anni più tardi, *La sfida al labirinto*²⁰³, Calvino comprenderà che ogni via di fuga non fa che aprire un passaggio verso il labirinto successivo.

A differenza del collega Angelo Guglielmi, sostenitore della "resa", con il quale inizia un breve carteggio²⁰⁴, Calvino professa un atteggiamento di "sfida" nei confronti del labirinto, l'atteggiamento di chi non si arrende al caos ma vi oppone ricerca del nuovo e del bello ed impegno costante, affidandosi alla letteratura per produrre un'immagine del mondo quanto più cosmica, comprensiva e comprensibile possibile, secondo l'insegnamento impartito dalle fiabe, filo di Arianna che traccia vie percorribili di senso e virtù e conduce al lieto fine.

Il processo di esplorazione e salvaguardia letteraria del mondo ha inizio proprio con l'oralità e "con il primo narratore della tribù", come spiega Calvino stesso nei suoi appunti per la conferenza dell'Associazione Culturale Italiana sulla letteratura come processo combinatorio, svoltasi a puntate in diverse città italiane dal 24 al 30 novembre del 1967; poi raccolte nel saggio *Cibernetica e*

²⁰² I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in Id. *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 55-56.

²⁰³ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Il menabò di letteratura*, n. 5, Einaudi, Torino, 1962.

²⁰⁴ I. Calvino e A. Guglielmi, *Corrispondenza con poscritto a proposito della «Sfida al labirinto»*, in *Il menabò di letteratura*, n. 6, Einaudi, Torino, 1963, pp. 268-271, ora in I. CALVINO, *Saggi*, vol. II, pp. 1770-1775.

*fantasmi*²⁰⁵. L'impegno delle letterature orali primitive, confluite poi nella fiaba popolare, è proprio quello di raccontare la realtà e dotarla di senso attraverso la narrazione, disponendo le figure e le immagini offerte dall'ambiente circostante e combinandole tra loro in modo da formare delle storie, grazie alla moltiplicazione del finito all'infinito che il linguaggio ci permette: strutture fisse e prestabilite creano combinazioni e racconti sempre nuovi, nei quali possiamo di volta in volta riconoscere le vicende del nostro quotidiano. Sottolinea in proposito il critico e saggista Michele Rak, prendendo le mosse dall'analisi del *Cunto de li cunti* del Basile, che

- Il racconto fiabesco serve per teatralizzare un'altra storia rispetto a quella che racconta. Consente un'espropriazione totale della vicenda narrata che il narratore fa sua inserendo i dettagli che preferisce – qualsiasi cosa dica l'originale, roba inaudita per gli uomini di lettere. Nessuno, raccontando una fiaba, si interessa di fatto alle vicende di un re o di una fata: li usa per captare e comunicare vicende che lo riguardano da vicino, come narratore e ascoltatore -²⁰⁶.

Man mano che l'ambiente conosciuto si espande e le figure e le forme proliferano, però, il gioco diventa più complicato, ed allo stesso tempo si rivela anche nella sua programmabilità:

- Sappiamo che, come nessun giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così – dato che la nostra mente è una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi – neppure in una vita che durasse quanto l'universo s'arriverebbe a giocare tutte le partite possibili. Ma

²⁰⁵ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio), in *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, fasc. XXI, A.C.I., Torino, 1967-68.

²⁰⁶ M. Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Mondadori, Milano, 2010, pag. 6.

sappiamo anche che tutte le partite sono implicite nel codice generale delle partite mentali, attraverso il quale ognuno di noi formula di momento in momento i suoi pensieri, saettanti o pigri, nebulosi o cristallini - ²⁰⁷.

Ecco allora che si prospetta un'automatizzazione del meccanismo combinatorio, e la sostituzione dello scrittore con la macchina, la quale pare essere molto più idonea a tessere e disfare meccanicamente le trame del mondo. Ma allora, se ogni possibilità è già data, dove si cela il profondo senso di umanità che pare trasudare da un atto così ingenuo e speranzoso come quello della scrittura? È ancora possibile per la letteratura dire qualcosa che non sia già stato detto?

Una risposta forse non esiste, ma il suo senso risiede esattamente nel non smettere di cercarla. Riflettendo sul ruolo della fiaba e del mito nella società, Calvino stravolge l'ordine tradizionale in cui le forme narrative sono concepite, e conclude che il mito è successivo alla fiaba: dacché esso mostra, ma non spiega, e in questo silenzio, nel gap esegetico mitologico, risiede l'inconscio, il non-dicibile, l'interdetto. Compito della letteratura è valicare queste interdizioni e rielaborare, riscoprire, rileggere, reinventare parole e storie che non hanno ancora trovato spazio nella cultura collettiva e individuale; l'inconscio è la chiave che apre nuove porte, in esso va ricercato quello

- shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società
- ²⁰⁸,

²⁰⁷ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* in Id. *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 205-206.

²⁰⁸ *Ibidem*.

e allora è possibile compiere un atto rivoluzionario: raccontare una storia mai udita prima.

Il castello dei destini incrociati è così un tentativo di penetrare il labirinto del reale, delimitato da due capisaldi fiabeschi, i luoghi magici del Castello, spazio circoscritto e razionale della civiltà, e del Bosco, regno caotico e terribile del magico irrazionale. In questo quadro, le carte dei tarocchi rappresentano quello che nella teoria strutturalista di Saussure è la *langue*; ossia gli elementi concreti della lingua che obbediscono alla logica interna del sistema linguistico precostituito, e che come le pedine degli scacchi vengono utilizzate dal giocatore nell'azzardo della singola partita individuale e deliberata che è esibizione della sua bravura, ossia in termini linguistici la *parole*²⁰⁹.

Ma in un primo momento ciò che i protagonisti delle storie ci offrono è solo mutismo: ritorna quell'incomunicabilità che era già una sfida per Marco Polo nelle *Città invisibili*, e che Mario Barenghi riconosce come una sfida che Calvino pone al lettore, “uno strappo comportamentale”²¹⁰ che impone di isolarsi dal chiacchiericcio assordante e prendere le distanze dal “mare dell'oggettività” del mondo. A trarre in salvo dall'impasse del dialogo sono le carte dei tarocchi, ossia, ancora una volta, le immagini, dalle quali traboccano tutte le storie. Storie alle quali Calvino dà voce riferendosi sempre al modello ariostesco, che gli è particolarmente congeniale, e dando dunque un'interpretazione del simbolismo dei tarocchi che, come nota Maria Corti, si avvale del

- fascinoso mondo di referenza da lui stesso privilegiato, creatosi attraverso il tempo nell'ambito della letteratura, cioè temi e

²⁰⁹ Metafora degli scacchi tratta da F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, s.n., Losanna, 1916.

²¹⁰ M. Barenghi, *Calvino*, Il Mulino, Bologna, 2009.

personaggi del genere cavalleresco [...], e sprigiona e libera comunque nuove energie fantastiche insite nei motivi cavallereschi - ²¹¹.

Claudio Milanini sottolinea, d'altro canto, che le figure che Calvino estrapola dalla tradizione classica e fa rivivere nel romanzo sono, in realtà, solo un pallido riflesso dei luminosi e imponenti modelli di incommensurabile statura psichica e morale di cui la tradizione mitica ed epica ci fanno dono: secondo Milanini,

- Rappresentazioni dovute a scrittori d'ogni tempo vengono spogliate di tutto ciò che è ridondante rispetto al nucleo mitico, ridotte alla misura di racconti brevi e brevissimi che s'incardinano su opposizioni elementari, archetipe. Ma in tal modo il *remake* non fa che mostrare come ogni contenuto tradizionale appaia oggi irrimediabilmente trasvalutato, consunto, stravolto - ²¹².

Tuttavia, almeno inizialmente, sembra che la narrazione possa davvero ripristinare una logica nello sregolato mondo reale. Attraverso il procedimento combinatorio delle carte e delle storie si giunge a tracciare infatti nuovamente la figura del labirinto, ma stavolta come struttura simbolo “del controllo e dell'addomesticamento del caos e del caso”²¹³, riflessa nel così detto “Quadrato magico”; uno schema impeccabile: sei serie di sedici tarocchi più la carta-soggetto dalla quale inizia il racconto, disposte verticalmente ed orizzontalmente l'una parallela all'altra, che s'incrociano ed intersecano tra di loro giustificandone le relazioni; come scrive Giorgio Manganelli, il racconto diviene

- una favola didascalica, che in ogni frase, ogni passaggio presuppone una presenza iconica, e la annota, la accompagna,

²¹¹ M. Corti, *Il gioco dei tarocchi come creazione d'intrecci in Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

²¹² C. Milanini, *L'Utopia discontinua. Italo Calvino*, Garzanti, Milano, 1990, pp. 141.

²¹³ G. Bertone, *Italo Calvino: il castello della scrittura*, Einaudi, Torino, 1994.

sapientemente mescolando chiarezza e inestricabile intrico, nella chiosa narrativa raccogliendo la gioia e l'angoscia della infinita, stremante polivalenza dei significati, di un itinerario destinato a non decifrabile conclusione - ²¹⁴.

Si realizza qui quella che, sempre nella conferenza dedicata alla *Visibilità*, Calvino individuava come la terza definizione di immaginazione, nonché quella che davvero rispecchiava maggiormente la sua personale visione: né strumento conoscitivo né mezzo di comunicazione con l'anima del mondo, ma

- immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere. [...] Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza. La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazioni d'immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile - ²¹⁵.

Ma l'illusione di logicità instauratasi dura ben poco: ora che tutte le carte del mazzo sono state utilizzate, come intromettersi nelle serie già formate per trovare nuovi racconti? Come architettare un sistema coerente e sensato che possa comprendere e spiegare ogni possibile intreccio, ogni schema, ogni storia, quando le possibilità di inventare narrazioni sono così vaste da dare l'impressione che nessuna di esse valga la pena di essere raccontata? La *parole* si infrange contro i bordi della *langue* e inonda la scacchiera, che non sembra più in grado di contenere la complessità labirintica del reale e l'autore stesso confessa di essere in balia della burrasca:

²¹⁴ G. Manganelli, *Il mondo ammirato con la testa in giù*, in "l'Espresso", XVI, 12, 22 marzo 1970.

²¹⁵ I. Calvino, *Lezioni americane, IV – Visibilità*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 93.

- [...] passavo giornate a scomporre e a ricomporre il mio puzzle, escogitavo nuove regole del gioco, tracciavo centinaia di schemi, a quadrato, a rombo, a stella, ma sempre c'erano carte essenziali che restavano fuori e carte superflue che finivano in mezzo, e gli schemi diventavano così complicati che mi ci perdevo io stesso -
216.

Alla carta della Giustizia, baluardo di Ragione nel cuore profondo del caotico Caso combinatorio, si contrappone il paradosso dell'Appeso, il quale chiede di essere lasciato a testa in giù, da dove ha capito che può leggere il mondo: all'incontrario, e la parvenza dell'ordine raggiunto si frantuma. Chiara Lacirignola nota che

- Gli episodi si configurano come piccole parabole al cui principio c'è una speranza, una voglia o una curiosità che spingono a partire, a inoltrarsi nel bosco del loro destino ma che nella maggior parte dei casi li portano alla perdita di sé, alla dissoluzione, alla morte -
217.

Dunque, agli impulsi vitali che spingono i protagonisti di ogni storia a mettersi in viaggio ed in ricerca non conseguono più la crescita ed il lieto fine, così che la validità di simili impulsi sembra, in ultima istanza, negata. Il catalogo dei destini delle quali le fiabe sembravano dare un arazzo sterminato rivela allora la propria infinita limitatezza, e lo scrittore pare uscire sconfitto dalla partita che aveva iniziato a giocare.

Scacco matto?

²¹⁶ I. Calvino, *Presentazione a Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino, 1973.

²¹⁷ C. Lacirignola, *Italo Calvino e i cavalieri fantastici*, Stilo Editrice, Bari, 2010, pp. 107.

CONCLUSIONE

o

morale della fiaba

- Tutto perché Marco Polo potesse spiegare o immaginare di spiegare o essere immaginato spiegare o riuscire finalmente a spiegare a sé stesso che quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto. Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'averne: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti - ²¹⁸.

Il viaggio è finito e, più che ad un approdo sicuro, pare abbia condotto alla deriva. Gli stabili e rassicuranti schemi fiabeschi, marmorea ossatura dell'oralità comunitaria, non hanno retto l'impatto con la marea di realtà possibili ed immaginabili di fronte alle quali l'io, incapace di definirsi, finisce col dissolversi. Il passato collettivo e profondamente umano che le fiabe da sempre ci tramandano sotto forma di storie nuove e cangianti ci diventa estraneo, la parola non è più mezzo di indagine e comprensione ma di finzione e menzogna. Non siamo più, dunque, animali in senso aristotelico, dotati di parola e di ragione; la logicità è fuggita dal

²¹⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 26.

mondo e si è smarrita sulla luna, come il senno di Orlando, ed è lì che bisogna andare per ritrovarla:

- “È in cielo che tu devi salire, Astolfo, (l’arcano angelico del *Giudizio* indicava un’ascensione sovraumana), su nei campi pallidi della Luna, dove uno sterminato deposito conserva dentro ampolle messe in fila, (come nella carta di *Coppe*), le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel gioco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva...” - ²¹⁹.

Ed il primo abitante della Luna incontrato da Astolfo è il Bagatto, ovvero il Matto, il primo degli Arcani Maggiori dei Tarocchi, principio di ogni percorso, numero 0 dal quale ogni cosa può avere inizio e a cui ogni cosa può fare ritorno, ed in esso viene individuata la figura del poeta, cantore, narratore, ordinatore del mondo,

- intento a interpolare nel suo ordito le rime delle ottave, le fila degli intrecci, le ragioni e le sragioni - ²²⁰.

Ma quando gli viene chiesto se davvero sulla Luna, in un tale groviglio di possibilità, risieda il “rimario universale delle parole e delle cose”, se davvero vi sia in questo pianeta un senso che alla Terra insensata tanto pare sfuggire, il Bagatto risponde:

- “No, la Luna è un deserto [...] da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d’un orizzonte vuoto” - ²²¹.

²¹⁹ I. Calvino, *Storia di Astolfo sulla Luna*, in *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 39.

²²⁰ *Ibidem.*, pp. 41.

²²¹ *Ibidem.*

Il viaggio, dunque, il percorso di avventura ed iniziazione nel quale le fiabe ci sospingono, non ha più meta; ed il fantastico si riduce ad un colorato gioco di mimi che riproducono la realtà senza dotarla di alcuno spessore umano né di alcun altisonante significato universale.

Parrebbe essere, questa, la concretizzazione di quel crepuscolo della narrazione tanto paventato da Walter Benjamin, esauditosi nella forma-romanzo, emblema della crescente incomunicabilità delle comunità moderne, nelle quali la narrazione diviene un'esperienza autoriflessiva, priva di scambio, e non più un momento di profonda condivisione. Scrive Benjamin che

- Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita -; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne agli altri -
222.

È il trionfo del Caso sul Senso: agli eroi e ai mostri delle fiabe, così semplici e definiti nella loro sterminata incommensurabilità, alla magia dell'esperienza e alle divinità dei miti e della natura, custodi di saperi intramontabili, si sostituiscono gli dei piccoli, innumerevoli e meschini che popolano le *Città invisibili*, gli azzardi insensati e le partite perse che si incrociano in un coacervo di destini ineligibili tra i saloni immensi e silenziosi di un castello vuoto. Il fantastico non trova più posto nel mondo, le sue creature non possono più vivere in mezzo agli esseri umani, neanche nascoste nel

²²² W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2015.

bosco: possono uscire nuovamente allo scoperto solo dove gli uomini non sono che un ricordo, una traccia di passaggio, come le tubature d'acqua abbandonate della città di Armilla, ora abitate da ninfe e naiadi, e riguardo alla particolare fisionomia del luogo il viaggiatore non saprebbe darci certezze:

- Può darsi che la loro invasione abbia scacciato gli uomini, o può darsi che Armilla sia stata costruita dagli uomini come un dono votivo per ingraziarsi le ninfe offese [...] - ²²³.

Che il fantastico sia apertamente ostile o solo oltraggiato, l'idea di una sua convivenza con l'umano non è in ogni caso più contemplabile.

Il ruolo della fiaba sembra pertanto esaurito; i valori e gli insegnamenti da essa tramandati non trovano spazio nella società moderna, non perché siano obsoleti, ma perché non trovano più una comunità a cui rivolgersi: nell'era della comunicazione, l'informazione prevale sulla narrazione, e noi ci riscopriamo privi di contenuti, carenti di storie:

- Se l'arte di narrare si è fatta sempre più rara, la diffusione dell'informazione ha in ciò una parte decisiva. Ogni mattino ci informa delle novità di tutto il pianeta. E con tutto ciò difettiamo di storie singolari e significative. Ciò accade perché non ci raggiunge più alcun evento che non sia già infarcito di spiegazioni - ²²⁴.

L'informazione vuole necessariamente offrire una chiave di lettura della realtà; ogni storia ha valore solo nella misura in cui si incastra in ordini conosciuti e confortanti ed è utile alla definizione razionale del mondo.

²²³ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 48.

²²⁴ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2015.

La forza della fiaba risiedeva, invece, e risiede tuttora, proprio nel rispetto riserbato al Mistero, all'inspiegabile, all'indicibile: l'insegnamento non era mai esplicitato, l'enigma dell'esistenza non veniva mai svelato, potevano solo venire offerti strumenti per addentrarvisi; il bosco fiabesco è sacro, incantato e pericoloso certo, sconosciuto e senza dubbio temuto, ma sempre rispettato e mai raso al suolo. Così come ugualmente degno di essere onorato e celebrato, seppur inconoscibile, è l'abisso dell'essere umano, anch'esso con i suoi profondi boschi popolati di bestie e ombre e i suoi castelli riecheggianti di canti e splendenti di luce, inesplorabile è quel regno che è il cuore dell'amato, eppure non si stanca la nostra curiosità di addentrarsi nelle sue insidie e nelle sue meraviglie, inconcepibile è la vastità dell'esistenza, nondimeno non la logica può esserne motore, la logica mercenaria e fragile, ma semmai la bellezza, umile e poderosa.

Si palesa qui il conflitto tra Ragione e Bellezza, tra Psiche e Venere, di cui già ci parlava il mito: seguendo l'analisi che ne offre il filosofo e psicoanalista junghiano James Hillman, capiamo infatti che la rabbia di Venere non è scaturita da un semplice confronto fisiologico con una donna umana, ma ha radici più profonde, radicate nella simbologia che il mito tramanda:

- Psiche idolatrata e acclamata come bella rappresenta per Venere una fondamentale colpa metafisica nella comprensione della natura della Bellezza, e della sua dea. La Sua ira quindi non è pura invidia, mera rivalità d'immagine. Lei, Venere, non si comporta come la matrigna della fiaba che dice: «Specchio, servo delle mie brame, chi è la più bella del reame?» - ²²⁵.

²²⁵ J. Hillman, *La giustizia di Afrodite*, titolo originale *Aphrodite's Justice*, trad. Silvia Ronchey, Ed. La Conchiglia, Napoli, 2017, pp. 25.

Ed infatti la troppa razionalità, la disgiunzione dell'etica dall'estetica, la riduzione dell'amore ad imperativo morale o a puro piacere sensoriale, privato del suo potenziale conoscitivo, fa sì che

- [...] il potere della bellezza resta privo della sua facoltà persuasiva (*peitho*), della capacità di muovere il cuore, contemporaneamente, all'amore e alla giustizia - ²²⁶.

Giustizia che, come i miti ci mostrano, accompagna Venere fin dalla sua nascita: ad accogliere per prime la dea sono infatti le Ore, figlie di Temi, cioè della legge di natura, i cui nomi (*Eirene*, *Dike* e *Eunomia*) significano "pace", "giusto ordine" e "buon governo". Nel mito viene dunque riflessa la natura profonda della Bellezza, incarnata in Afrodite, e grazie al suo accostamento con le divinità simbolo della giustizia, principi emanati direttamente dalle leggi immutabili che regolano il cosmo, le viene restituito il suo potere trasformativo e vitale, giacché in questo modo

- le mura costruite per separare l'etico e l'estetico crollano. L'attenzione all'estetica è comportamento etico, e il comportamento etico è una manifestazione estetica - ²²⁷.

Dunque Venere, o la Bellezza, ci rivela qui gli aspetti più profondi e oscuri della sua natura: essa non è infatti puro principio di piacere, ma incarna una morale cosmica la cui radice psichica è assai più profonda e terribile e sfugge alla piena comprensione dell'intelletto, può semmai essere accarezzata con meraviglia e timore nel concetto infinito e vertiginoso del "sublime" che fa la sua comparsa nell'estetica filosofica del tardo Settecento: sublime è una forza trascendente che ci attrae ed atterrisce allo stesso tempo, poiché non

²²⁶ Ibidem., pp. 45.

²²⁷ Ibidem., pp. 51.

siamo in grado di circoscriverlo nei rassicuranti schemi del razionalmente spiegabile.

La fiaba, rielaborando il mito, ci insegna pertanto che è la bellezza, e non il senso, ad aprire la strada; e dunque la strada non si dispiega ai nostri occhi nel percorso lineare e infallibile che lega le cause necessarie, piuttosto prende direzioni inaspettate, si ingarbuglia vorticosamente e assume molte forme, ci trasporta, come temuto, in un altro labirinto, o in un cerchio magico di danza eterna dal quale non esiste uscita. Ma non per questo la fiaba non ha nulla più da insegnarci; non è essa ad aver perso la logica, è la nostra paura, la vertigine dell'ignoto, il desiderio di rinnegare i mostri a convincerci della cieca e tormentosa necessità di un sistema attraverso il quale mettere ordine. Non vediamo il senso non perché non ci sia, ma perché non lo riconosciamo, viziati come siamo dall'affannoso bisogno di informazione e razionalità. La fiaba ci chiede di tornare bambini, e di guardare con occhi nuovi, puliti e curiosi: allora potremo apprendere che, come scrive Cristina Campo,

- La caparbia, l'inesausta lezione delle fiabe è dunque la vittoria sulla legge di necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti e assolutamente niente altro, perché assolutamente niente altro c'è da imparare su questa terra - ²²⁸.

E la regina di questo nuovo reame incantato e condannato ad esistere al di fuori di ogni logica è appunto l'irrazionale e pure così ragionevole Bellezza, bellezza metamorfica e capricciosa che può anche nascondersi in sembianze orribili o farsi puro ideale impossibile vagheggiato in una goccia di sangue, ma che sempre possiamo ritrovare e riconoscere, se abbiamo il coraggio di essere curiosi e non ci stanchiamo di cercare. Grazie alla bellezza

²²⁸ C. Campo, *Della fiaba*, in id., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 2014.

superiamo la paura e ci addentriamo nelle selve più oscure, al principio di ogni inferno, non come naufraghi ma come intrepidi marinai stregati dal canto dell'oceano e dell'orizzonte sconfinato, giacché

- I più carnali terrori non valgono a stornare l'eroe di fiaba dalla più irreal bellezza e la natura di quella pazza ricerca è svelata dalla qualità dei cimenti che egli dovrà superare, delle virtù che gli occorreranno per farlo - ²²⁹.

Comprendiamo allora un insegnamento silenzioso che abbiamo sempre avuto davanti agli occhi, ma che abbiamo disimparato a vedere: è nel viaggio, e non nella meta, che risiede il senso. È nella ricerca, e non nell'utilità, che consiste la ricchezza. Il Mistero non è limite, ma richiamo, canto di sirena, incanto che può continuare ad esercitare il suo fascino e a tenerci vivi proprio perché il suo segreto non può essere rivelato. L'enigma non possiede infatti una sola chiave, al cuore del labirinto non si giunge attraverso un solo percorso: innumerevoli sono le soluzioni così come innumerevoli sono i cammini, e compito di ognuno è trovare seguire o creare il proprio, perché è nella varietà di logiche senso e itinerari che risiede l'immensità della vita, sempre pronta a rifuggire gli schemi nei quali vorremmo circoscriverla e a stupirci con narrazioni nuove e inaspettate. Quello che le fiabe ci tramandano, pertanto, non è un ordine armonico immutabile, destinato a frantumarsi in rovine e polvere nell'impietoso e inarrestabile ciclo di creazione e distruzione delle civiltà; quanto piuttosto un desiderio di armonia: il desiderio, esso sì, può cambiare forma senza tuttavia disperdersi nel vento, non conosce morte, ma solo le trasformazioni di cui è fatta la vita, non è linea, ma cerchio infinito.

²²⁹ Ibidem.

Pare allora che Italo Calvino, in fondo, non abbia tradito la lezione impartita dalle *Fiabe*: lo scrittore-fiabesco non viene meno al suo ruolo e non ci consegna una soluzione, a nessuna morale è dato esplicitarsi, forse a nessuna morale è dato anche solo di esistere; forse i tarocchi non offriranno mai una lettura esaustiva e forse nessuna mappa di nessun regno potrà mai essere tracciata. E pure questo non impedisce che le carte vengano rimescolate ancora una volta né fa sì che le città siano meno reali: esse esistono e mutano in quanto

- costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra - ²³⁰.

Pur riconoscendo la vaghezza di una meta, arrivando anzi a prospettarne addirittura l'inesistenza, Italo Calvino non rinnega mai il valore del viaggio né la potenzialità delle metamorfosi, ed anche nelle ultime opere, che paiono a prima vista così nostalgiche di un senso perduto e prive di fede nell'inesauribilità dell'esistenza, non manca di offrire lo scorcio di un altrove immaginabile.

Così, l'ultimo Arcano che viene raffigurato nel *Castello dei destini incrociati* è la Morte, o meglio il tarocco senza nome, il cui significato non è la fine di tutto ma lo stravolgimento di ogni cosa, la trasformazione profonda, il passaggio ad un ordine differente:

- Questa carta invita [...] a una rivoluzione collocabile nelle profondità non-verbali o pre-verbali dell'essere, nell'ombra di quel terreno nero che ci è ignoto e da cui emerge, come dall'utero, la nostra umanità - ²³¹.

²³⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 42.

²³¹ A. Jodorowsky, *La Via dei Tarocchi*, titolo originale *La Via del Tarot*, traduzione di M. Finassi Parolo, Feltrinelli, Milano, 2018, pp. 211.

E Marco Polo riscatta Kublai Kan dalla sua illusione di trovare un senso alla scacchiera su cui giocano le pedine, mostrandogli la bellezza del legno in cui la scacchiera stessa è stata intagliata e narrandogli le storie che essa racconta:

- La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre... - ²³².

Allora si perde l'urgenza del traguardo e trionfano le meraviglie che il viaggiatore scopre nel corso delle sue esplorazioni. Attraverso una realtà fatta di luci e di ombre, di boschi e di castelli, di eroi e di mostri, in un turbine di metamorfosi incessanti balugina in ogni sua forma sudicia e splendente la Bellezza, desiderio di armonia che ci guida come un faro in mezzo ad ogni burrasca, per ritrovare, ricercare e rinnovare sempre il nostro essere curiosi, buoni e coraggiosi come bambini, come esseri umani.

- Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò insieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla - ²³³.

²³² I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016, pp. 130.

²³³ *Ibidem.*, pp. 159.

BIBLIOGRAFIA

Alighieri D., *La Divina Commedia illustrata da Gustav Doré*, European Book, Roma, 2011.

Amalfi G., *XVI cunti in dialetto di Avellino*, Tip. Priore, Napoli, 1893.

Andersen H. C., *Eventyr* (Fiabe), s.n., s.l., 1835.

Apuleio, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, ET classici, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2015.

Barenghi M., *Calvino*, Il Mulino, Bologna, 2009.

Barenghi M. e Falcetto B., *Cronologia*, in *Romanzi e racconti di Italo Calvino*, Meridiani Mondadori, Milano, 1991.

Barenghi M., *Il fiabesco nella narrativa di Calvino*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

Basile G., *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, traduzione di B. Croce, Laterza, Bari, 1924.

Bastone A., *Le fiabe raccontate agli adulti. Storie di ieri e di oggi per la formazione*, Gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2014.

Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2015.

Bernoni D. G., *Tradizioni popolari veneziane: usi nuziali, canti, indovinelli, racconti, fiabe, novelle*, Filippi, 1969, Venezia, ID., *Fiabe popolari veneziane. Raccolte da Dom. Giuseppe Bernoni*, Tipografia Longhi e Montanari, 1893, Venezia, ID., *Fiabe e novelle popolari veneziane. Raccolte da Dom. Giuseppe Bernoni*, Tipografia Fontana- Ottolini, Venezia, 1873.

Bertone G., *Italo Calvino: il castello della scrittura*, Einaudi, Torino, 1994.

Bettelheim B., *The uses of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976.

Calvino I., *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana, fasc. XXI*, A.C.I., Torino, 1967-68.

Calvino I., *Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino, 1956.

Calvino I., *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960.

Calvino I., *Il barone rampante*, Einaudi, Torino, 1957.

Calvino I., *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 2016.

Calvino I., *Il comunista dimezzato*, intervista di Carlo Bo, "L'Europeo", 28 agosto 1960.

Calvino I., "Il Confronto", II, 10, luglio-settembre 1966.

Calvino I., *Il mare dell'oggettività in Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.

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

Calvino I., *Il midollo del leone*, (1955) in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano, 1995.

Calvino I., in "Il paradosso", rivista di cultura giovanile, 23-24, settembre-dicembre 1960.

Calvino I., *Il visconte dimezzato*, Casa editrice Einaudi, Torino, 1952

Calvino I., in *La generazione degli anni difficili*, a cura di Ettore A. Albertoni, Ezio Antonini, Renato Palmieri, Laterza, Bari, 1962.

Calvino I., *La sfida al labirinto*, in "Il menabò di letteratura", n. 5, Einaudi, Torino, 1962.

Calvino I., Lettera ad Emilio Cecchi, 3 novembre 1961.

Calvino I., Lettera a Francois Wahl, citata in M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 2006.

Calvino I., Lettera a Giuseppe Cocchiara, 16 aprile 1954, inedita.

Calvino I., *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988.

Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

Calvino I. *Presentazione del Menabò (1959-1967)*, a cura di Donatella Fiaccarini Marchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1973.

Calvino I., in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di Elio Filippo Acrocca, Sodalizio del libro, Venezia, 1960.

Calvino I., *Sulla fiaba*, Oscar Mondadori, Milano, 1996.

Calvino I., *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Franco Maria Ricci editore, Parma, 1969.

Calvino I., *Una pietra sopra*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1980.

Calvino I. e Guglielmi A., Corrispondenza con poscritto a proposito della «Sfida al labirinto», in “Il menabò di letteratura”, n. 6, Einaudi, Torino, 1963.

Campo C., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 2014.

Cantimori D., parere scritto in relazione alla riunione editoriale dell'Einaudi del 14 aprile 1954, inedito.

Capuana L., *C'era una volta...*, s.n., s.l., 1882.

Carducci G, Brillì U., *Letterature italiane scelte e annotate a uso delle scuole secondarie inferiori da Giosuè Carducci e dal dott. Ugo Brillì*, Zanichelli, Bologna, 1889.

Cases C., *Patrie lettere*, Casa Editrice Einaudi, Torino, 1987.

Cellula del PCI “Giaime Pintor” della casa editrice Einaudi, Appello ai comunisti, 29 ottobre 1956.

- Clerici L., *Il progetto editoriale delle «Fiabe italiane»*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.
- Cocchiara G., Lettera a Giulio Einaudi, 18 dicembre 1953.
- Cocchiara G., Lettera a Italo Calvino, 8 aprile 1954.
- Cocchiara G., *Prefazione a Le fiabe del focolare di Jacob e Wilhelm Grimm*, Einaudi, Torino, 1951.
- Collodi C., *I racconti di fate voltati in italiano*, Firenze, 1876.
- Comparetti D., *Novelline popolari italiane, in Canti e racconti del popolo italiano*, volume I, di D. Comparetti, s.n., s.l., 1875.
- Coppola M., *Le “Osservazioni sul folclore” di Gramsci: analisi delle fonti e inquadramento storico-metodologico*, MOSAICO III, s.l., 2016.
- Corazzini F., *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti, o Saggio di letteratura dialettale comparata*, Tip. di F. de Gennaro, Benevento, 1877.
- Coronedi-Berti C., *Novelle popolari bolognesi: raccolte da Carolina Coronedi-Berti*, Tip. Fava e Garagnani, Bologna, 1874.
- Corti M., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- Cusatelli G., *Il modello dei Grimm in Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.
- De Nino A., *Usi e costumi abruzzesi, (Vol. III, Fiabe)* Tip. Gaspero Barbera, Firenze, 1883.
- De Saussure F., *Cours de linguistique générale*, s.n., Losanna, 1916.
- Dematteis G., *La superficie e l'altrove. Dal Marco Polo di Italo Calvino al linguaggio delle cose nella geografia d'oggi*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città* a cura di G. Bertone, Marietti, Genova, 1988.

Despinette J., *Le favole oltre le parole*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

Di Francia L., *Fiabe e novelle calabresi*, «Pallante», Torino, fasc. 3-4, dicembre 1929, e fasc. 7-8, ottobre 1931.

Falcetto B., *Fiaba e tradizione letteraria*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

Filone di Alessandria, *De opificio mundi*, 6, s.n., s.l., s.d.

Finamore G., *Tradizioni popolari abruzzesi, (Vol. I, Novelle)*, R. Carabba, Lanciano, 1882.

Freud S., *Das Ich und das Es*, Reclam Verlag, Vienna, 1923.

Gianandrea A., *Novelline e fiabe popolari marchigiane: raccolte e annotate da Antonio Gianandrea*, Tip. Fratelli Ruzzini, Jesi, 1878.

Gioanola E., *Modalità del fantastico nell'opera di Italo Calvino*, in *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città.*, a cura di G. Bertone, Casa Editrice Marietti, Genova, 1988.

Gottschall J., *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, titolo originale *The storytelling animal. How stories make us human*, trad. Giuliana Oliviero, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale, Opere*, cit. 262, s.n., Roma, 1953.

Hillman J., *La giustizia di Afrodite*, titolo originale *Aphrodite's Justice*, trad. Silvia Ronchey, Ed. La Conchiglia, Napoli, 2017.

Imbriani V., *XII cunti pomiglianesi con varianti avellinesi, montellesi, bagnolesi, milanesi, toscane, leccesi. Illustrati da Vittorio Imbriani*, Detken e Rocholl, Napoli, 1876.

Lacirignola C., *Italo Calvino e i cavalieri fantastici*, Stilo Editrice, Bari, 2010.

Lavagetto M., *Introduzione a I. Calvino, Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Einaudi, Torino, 1988.

Leprince de Beaumont M. me, *La belle et la bête*, in *Magasin de enfans, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves*, J. Haberkorn, Londra, 1756.

Jodorowsky A., *La Via dei Tarocchi*, titolo originale *La Via del Tarot*, traduzione di M. Finassi Parolo, Feltrinelli, Milano, 2018.

Jung C. G., *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, Eranos-Jahrbuch, Zurigo, 1935.

Jung C. G., *Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes*, *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete*, vol. 9, s.n., Lipsia, 1936.

Kipling R., *The jungle book*, s.n., s.l., 1894.

Mancinelli L., *Introduzione a J. e W. Grimm, Fiabe*, Mondadori, Milano, 2016.

Manganelli G., *Il mondo ammirato con la testa in giù*, in "l'Espresso", XVI, 12, 22 marzo 1970.

Milanini C., *L'Utopia discontinua. Italo Calvino*, Garzanti, Milano, 1990.

Mittner L., *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1964.

Nerucci G., *Sessanta novelle popolari montalesi*, Successori Le Monnier, Firenze, 1880.

Ong W. J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna, 2014.

Pasolini P. P., *Italo Calvino, «Le città invisibili»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. de Laude, Mondadori, Milano, 1999.

Pavese C., recensione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, "L'Unità", Roma, 26 ottobre 1947.

Pellizzari P., *Fiabe e canzoni popolari del contado di Maglie in terra d'Otranto, raccolte e annotate de Pietro Pellizzari*, Tip. del Collegio Capace, Lecce, 1881.

Percy T., *Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets*, s.n., London, 1765.

Perrault C., *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*, Claude Barbin, Parigi, 1697.

Piccolo F., *Premessa a Apuleio, La favola di Amore e Psiche*, Newton Compton Editori, Roma, 2010.

Pitrè G., *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani. Raccolti ed illustrati da Giuseppe Pitrè*, Luigi Pedone Lauriel Editore, Palermo, 1875.

Propp V., *Le radici storiche dei racconti di magia*, trad. Salvatore Arcella, Newton Compton Editori, Roma, 2006.

Propp V., *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 2000 (1928).

Rak M., *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Mondadori, Milano, 2010.

Rölleke H., *Nuova luce sulle fiabe dei Grimm*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

Scarpa D., *Italo Calvino*, Mondadori, Milano, 1999.

Segre C., *Presentazione a Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Pierluigi Lubrina Editore, s.l., 1988.

Straparola G., *Le piacevoli notti di M. Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio, nelle quali si contengono le favole con i loro enimmi da dieci donne e duo giovani raccontate. Cosa dilettevole, (Vol. I)*, a cura di Giuseppe Rua, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna, 1899.

Thompson S., *The Folktale*, The Dryden Press, New York, 1946.

Turi G., *I limiti del consenso: le origini della casa editrice Einaudi*, in *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, il Mulino, Bologna, 1980.

Zanazzo G., *Tradizioni popolari romane. Novelle, favole e leggende romanesche*, Forni Editore, Bologna, 1967.

Zipes J., *Breaking the magic spell. Radical theories of folk and fairy tales*, Heinemann Educational Books, Portsmouth, 1979.

Zipes J., *Conoscere le fiabe sconosciute dei Grimm*, introduzione a J. e W. Grimm, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, a cura di J. Zipes, testo tradotto da B. Lazzaro, Donzelli editore, Roma, 2012.

SITOGRAFIA

<https://www.treccani.it/vocabolario/archetipo/>

<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/insegnare/>