



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di laurea

Il racconto fiabesco
Uno studio letterario e formale del
genere

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Rolando Damiani

Prof.ssa Veronica Gobbato

Laureanda

Marta Carolo

Matricola 840622

Anno Accademico

2016/2017

INDICE

INTRODUZIONE	6
---------------------	----------

CAPITOLO PRIMO

TRADIZIONE E CLASSIFICAZIONE DEL RACCONTO FIABESCO	9
I.1. Definizione di fiaba: complessità e problematica	9
I.2. Caratteristiche del genere fiabesco	14
I.2.1. La questione temporale	14
I.2.2. La topografia	17
I.2.3. Il viaggio	18
I.2.4. I personaggi	20
I.2.5. L'elemento fantastico/magico	23
I.3. Il racconto popolare	24
I.4. La fiaba letteraria	26
I.4.1. <i>Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille</i>	28
I.4.2. <i>I Contes des Fées</i> alla corte del Re Sole	31
I.4.3. <i>Le fiabe del focolare</i>	33
I.5. La fiaba regionale italiana	36

CAPITOLO SECONDO

LA MORFOLOGIA DELLA FIABA:

UNO STUDIO FORMALE DEL GENERE	43
II.1. Difficoltà dello studio del racconto fiabesco	43
II.2. Vladimir Ja. Propp: autore e opere	46
II.3. Lo studio delle funzioni	48
II.4. Il ruolo dei personaggi	59

II.4.1. L'antagonista	61
II.4.2. Il donatore	62
II.4.3. L'aiutante	62
II.4.4. La principessa e il re	63
II.4.5. Il mandante	64
II.4.6. L'eroe e il falso eroe	65

CAPITOLO TERZO

UN RACCONTO ESEMPLARE:

<i>CENERENTOLA</i>	67
III.1. I personaggi	71
III.2. La scarpetta	74
III.3. <i>La Gatta Cenerentola</i> di Giambattista Basile	76
III.3.1. Analisi del testo e suddivisione in funzioni	78
III.4. <i>Cenerentola</i> di Charles Perrault	86
III.4.1. Analisi del testo e suddivisione in funzioni	88
III.5. <i>Cenerentola</i> di Jacob e Wilhelm Grimm	98
III.5.1. Analisi del testo e suddivisione in funzioni	100

CAPITOLO QUARTO

LA FIABA NEL MONDO CONTEMPORANEO	110
IV.1. La fiaba come "racconto della buonanotte"	110
IV.2. Il racconto fiabesco e le sue rivisitazioni	113
IV.2.1. Una raccolta particolare: le <i>Fiabe Sonore</i>	115
IV.2.2. Gli adattamenti cinematografici: il caso di <i>Cenerentola</i>	116
IV.2.3. <i>Once upon a time</i> : la fiaba e la televisione	118
IV.3. Walt Disney e la rappresentazione animata delle fiabe	120

BIBLIOGRAFIA 124

RINGRAZIAMENTI 128

*A mia madre e a mio padre,
per aver insegnato a una piccola sognatrice a volare con le fate.*

INTRODUZIONE

Ogniqualvolta si utilizza il termine “fiaba”, questo viene immancabilmente associato a un genere ritenuto secondario, non sufficientemente degno di nota perché collegato a un mondo circoscritto a un’età, quella dell’infanzia, in cui viene considerata normale e pressoché automatica la circolazione di storie irreali, all’apparenza prive di significato e superficiali per la presenza di personaggi e di vicende tali da renderle adatte solo a un pubblico ancora innocente, poco avvezzo ai fatti della vita vera. Caratteristica peculiare del bambino è la sua “credulità letteraria”,¹ elemento che gli permette di entrare appieno nella storia che gli viene narrata, ascoltando con gioia ciò che è presentato. Al contrario, sperare nel lieto fine – fondamento necessario per la strutturazione corretta di una fiaba –, per un adulto, è spesso utopico e quasi privo di senso, circostanza che lo porta a bollare come sciocche fantasie i racconti che ascoltava, ancora fanciullo, per bocca della madre e della nonna, e grazie ai quali aveva viaggiato in quei territori che, una volta cresciuto, ha scelto di rinnegare; dimenticando, purtroppo, che un tempo erano proprio gli adulti i veri destinatari di queste storie, dalle quali spesso ricavavano mera evasione e divertimento, e il cui merito «[risiedeva] nei suoi effetti, tra i quali [andava] annoverata la soddisfazione di alcuni primordiali desideri umani».²

¹ JOHN RONALD REUEL TOLKIEN, *Albero e foglia*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Milano, Bompiani, 2004 (London 1964), p. 53.

² Ivi, p. 25.

Eppure, tentare di fornire una definizione di racconto fiabesco è quanto di più complesso la letteratura oggi conosca, e le domande a cui gli studiosi ancora cercano – invano – di fornire una risposta corretta e completa sono sempre le stesse: che cos'è una fiaba? Quale tipo di racconto possiamo davvero definire tale? In base a quali criteri è possibile inserire una narrazione all'interno del genere fiabesco?

Questi quesiti, probabilmente, sono destinati a rimanere senza risposta, dato il carattere poliedrico ed estremamente mutevole che contraddistingue le storie appartenenti a tale letteratura. L'unica via percorribile è quella che concede di prendere in esame il genere, di tentare di sviscerarlo e metterlo a nudo, cercando di comprendere cosa lo renda così complesso e, proprio per questo, affascinante e misterioso.

Chi leggerà questa tesi, pertanto, non troverà certamente una risposta soddisfacente a un argomento ancora oggi oggetto di ampi e approfonditi studi. L'operazione che ho cercato di attuare è stata semplicemente quella di esaminare e approfondire il vero significato letterario della fiaba a partire da quelli che possono essere definiti i suoi elementi costitutivi, tentando di comprendere il motivo per cui ha conosciuto una così grande e capillare diffusione nel corso dei secoli, considerando *in primis* il racconto orale – pietra miliare di ogni cultura – fino ad arrivare alle trasmissioni scritte, che vedono nel napoletano Giovan Battista Basile, nel francese Charles Perrault e nei tedeschi Jacob e Wilhelm Grimm i casi più noti ed esemplificativi.

Prendere in esame un racconto fiabesco non vuol dire soltanto limitarsi a comprendere i significati più nascosti, a scovare la morale insita in ogni finale, quanto piuttosto scontrarsi con una tradizione critica ben radicata ed estremamente ricca, che affonda le sue radici negli anni Venti del XX secolo e nel Formalismo, grazie al lavoro del russo Vladimir Ja. Propp e alla sua suddivisione in funzioni, vero punto di partenza per

tutti coloro che si sono dedicati al genere negli anni successivi. Una tesi, la sua, applicabile non solo alle fiabe di magia russa – su cui lo studio è basato –, ma anche alle narrazioni di matrice occidentale, di cui è possibile trovare un tentativo di attuazione sulla celeberrima *Cenerentola* – il racconto fiabesco per antonomasia – nel terzo capitolo.

Ciò che, in ogni caso, è fondamentale ricordare e a cui è necessario prestare particolare attenzione è sicuramente l'importanza e la diffusione che, ancora oggi, riceve costantemente il genere fiabesco: innumerevoli, infatti, sono le raccolte che vengono continuamente ripubblicate (sempre, tuttavia, studiate per essere distribuite tra lettori e ascoltatori di età compresa tra i 4 e gli 8 anni), e notevole è la loro diffusione grazie a un mondo, quello cinematografico e televisivo, che ne consente una divulgazione e una conoscenza quasi inevitabile anche tra coloro che snobbano questo tipo di storie, spesso ritenendo che esse possano essere adatte solamente a un pubblico infantile e credulone.

Quest'ultima affermazione, tuttavia, contiene un fondo di verità: una fiaba, per essere davvero compresa, necessita di un cuore e una mente liberi da pregiudizi, pronti e desiderosi di ascoltare qualcosa che trascende la realtà per essere trasportati in un universo in cui ogni cosa risulta possibile, nel quale l'immaginazione e la fantasia permettono di credere che «tutte le narrazioni si [possano] avverare»,³ senza smettere di sperare che ciò sia possibile.

³ Ivi, p. 97.

CAPITOLO PRIMO

TRADIZIONE E CLASSIFICAZIONE DEL RACCONTO FIABESCO

I.1. Definizione di fiaba: difficoltà e problematica

Individuare una fiaba in quanto tale può risultare estremamente facile ed elementare, grazie a quella componente fondamentale che, per una mente acuta e preparata, permette il riconoscimento immediato di un testo piuttosto che di un altro; ossia l'*incipit*. Il celeberrimo “c’era una volta” richiama immediatamente alla memoria di un uomo adulto le sue serate da bambino, quando la madre si sedeva sul suo letto per raccontargli la cosiddetta “fiaba della buonanotte”. La sua mente, in tal modo, comincia a tornare indietro nel tempo e a vagare tra luoghi remoti e sconosciuti, alla ricerca di una principessa prigioniera di un malvagio re e che il principe salva solo dopo aver dovuto affrontare prove difficili e pericolose. L’adulto torna, in questo modo, in quello che Tolkien definisce il “regno di Feeria”, un luogo fatato, in cui «le fate conducono la loro esistenza».¹ Secondo quest’accezione la presenza delle fate diventa un elemento di discriminazione fondamentale, dato che il termine “fiaba”, in inglese, si traduce con *fairy-tale*; letteralmente, “racconto di fate, leggenda fiabesca”.² E le fate, nella metà delle occasioni, ricoprono l’importante ruolo

¹ Ivi, p. 20.

² Ivi, p. 14.

di aiutante magico: basti ascoltare fiabe come *Cenerentola*, *La bella addormentata*, *Pelle d'Asino*; oppure si consideri la raccolta pubblicata nel 1698 da Madame d'Aulnoy³ e dal significativo titolo di *Contes des fées*, “Racconti di fate”.

Per quanto riguarda la lingua italiana, consultando l'enciclopedia si legge questo:

fiaba s. f. [lat. *flaba, da fabula]. – 1. Racconto fantastico, di solito in prosa e ad ampio sviluppo narrativo, in cui si possono riconoscere tracce di antiche credenze in esseri magici e di antichissime usanze; a differenza della favola, che ha quasi sempre per protagonisti animali, la fiaba ha per protagonista l'uomo, nelle cui vicende intervengono spiriti benefici o malefici, dèmoni, streghe, fate, e non ha necessariamente fine morale o didascalico ma di intrattenimento infantile [...]. 2. estens. Racconto inverosimile, fandonia [...].⁴

È importante notare, innanzitutto, la netta distinzione che viene posta tra favola e fiaba. Se, infatti, nell'uso comune questi due termini vengono spesso confusi o utilizzati l'uno al posto dell'altro, in letteratura essi corrispondono a due tipologie di racconto molto diverse: quello della favola è un testo con un intento didascalico, i cui protagonisti – spesso animali – risultano essere esemplificazioni di pregi e vizi umani (la volpe generalmente rappresenta la furbizia, il lupo la malvagità, l'agnello la debolezza, il leone la forza) e il cui significato profondo viene spiegato nella morale posta a inizio o a fine racconto; la fiaba, al contrario, prevede personaggi – generalmente umani – che nel corso della narrazione non si mantengono immobili, ma subiscono un'evoluzione che li accompagna lungo tutto il suo corso, fino ad arrivare all'epilogo, spesso identificabile con il cosiddetto “e vissero per sempre felici e contenti”.

³ Marie-Catherine, baronessa d'Aulnoy (1650-1705), scrittrice francese contemporanea di Charles Perrault, pubblicò rispettivamente nel 1697 e nel 1698 le sue due raccolte più famose, ovvero *Les contes des fées* e *Les contes nouveaux ou les Fées à la mode*.

⁴ Lemma tratto dal Vocabolario Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/fiaba> (ultima consultazione: 9 novembre 2017).

Un altro elemento fondamentale che richiede un'adeguata osservazione è il concetto di fiaba come “racconto fantastico”, ma anche “racconto inverosimile, fandonia”. Tolkien stesso la definisce «una storia irreali o incredibile ovvero una fola».⁵ Effettivamente, la fiaba – come già evidenziato sopra – risiede nel mondo del fantastico, del meraviglioso. Senza questi due elementi non si potrebbe parlare di fiaba, ma solamente di racconto. Dopotutto, «il desiderio primo e nucleare della feericità» è «l'attuazione di meraviglie immaginarie».⁶ La fantasia, quindi, come discrimine necessario; fantasia che permette che una giovine dorma per cent'anni e venga svegliata da un bacio, oppure che giustifica come verosimile che il riconoscimento della fanciulla amata avvenga solamente attraverso la sua scarpetta. Tuttavia, essa può essere utilizzata solo nel momento in cui esista un accordo implicito ben preciso tra il narratore e colui che ascolta. Il destinatario della storia deve avere ben presente che ciò che ascolterà non potrà realizzarsi in maniera analoga nella realtà, vista la presenza di elementi «non reperibili affatto nel nostro mondo primario»;⁷ elementi che, al contrario, nel mondo parallelo a cui appartengono le fiabe sono perfettamente coerenti e verosimili. Essi possono esistere solamente perché la nostra mente è in grado di ricrearli con l'immaginazione a partire dai termini scelti dal narratore, il cui compito risulta ancora più complesso dal momento che deve dare vita con le parole a ciò che ha già costruito nella sua mente. Ed ecco che rientrano in campo le già citate fate, questi esseri dai poteri straordinari che, insieme a streghe e démoni, tanta influenza esercitano sulle azioni e sugli animi dei personaggi.

L'ultimo punto della definizione, infine, che richiede una spiegazione è quello che relega la fiaba a mero intrattenimento infantile. Al giorno d'oggi, l'utilizzo dell'elemento fantastico ha portato gli adulti a ritenere che il racconto fiabesco sia un tipo di narrazione

⁵ J.R.R. TOLKIEN, *Albero e foglia*, cit., p. 14.

⁶ Ivi, p. 26.

⁷ Ivi, p. 66.

adatto solo a un pubblico che ancora non ha superato la fase dell'infanzia, dal momento che «la conoscenza del mondo che i bambini hanno è spesso così limitata, che essi non sono in grado di distinguere [...] tra il fantastico, lo strano, l'assurdo e semplicemente le cose “da grandi”». ⁸ Secondo questa teoria, quindi, per un bambino risulterebbe più facile accettare l'esistenza di una fata madrina che trasforma in carrozza una zucca; oppure l'esistenza degli stivali delle sette leghe che il gatto utilizza per spostarsi da un luogo all'altro nella celeberrima fiaba di Perrault. Eppure, nel raccontare tali storie a giovani fanciulli, spesso si omette che le sorellastre di Cenerentola si tagliano rispettivamente una l'alluce e l'altra il tallone nel tentativo di riuscire a indossare la scarpetta;⁹ che la madre del principe della Bella Addormentata è un'orchessa che non desidera altro che cibarsi della moglie del figlio e dei suoi nipoti;¹⁰ che la stessa Bella Addormentata, nella versione di Giambattista Basile, è in realtà vittima di uno stupro dal quale nascono due gemelli; che ne *Le petit Chaperon Rouge* di Perrault la bambina viene semplicemente mangiata dal lupo insieme alla nonna, senza l'intervento provvidenziale del cacciatore che le aiuta a uscire dalla pancia dell'animale. Sono, queste, versioni che potrebbero essere definite violente, brutali, addirittura macabre, e che mal si adattano a essere raccontate nella loro interezza a un pubblico infantile.

Cercare di comprendere, quindi, quali siano il vero ruolo delle fiabe e i reali destinatari risulta, ancora oggi, un'operazione complessa. Se ci si affida, infatti, a un mero dato storico, si scoprirà inevitabilmente che le prime raccolte fiabesche erano nate con il preciso scopo di intrattenere le dame e i gentiluomini di corte nei momenti di gioco e svago. In questo caso, pertanto, si tratta di persone dall'età adulta, le quali, tuttavia, relegarono questo tipo di letteratura a un ruolo di secondo piano dato che, nella maggior

⁸ Ivi, p. 56.

⁹ Nella versione dei fratelli Grimm.

¹⁰ Nella versione di Charles Perrault.

parte dei casi, esso era «raccontato e ascoltato da donne e destinato a un momento di svago».¹¹ Le dieci orribili vecchie del *Cunto de li cunti* di Basile, Mamma Oca di Perrault,¹² Madame d'Aulnoy, Madame Leprince de Beaumont:¹³ sia che si tratti di novellatrici inserite appositamente nella cornice delle raccolte o , sia che ci si soffermi sulle vere e proprie autrici di queste antologie, la donna risulta sempre in una posizione preminente. «La donna era un soggetto instabile, un argomento fisso e comico, una fonte di eventi e racconti. Gran parte di quello che accadeva riguardava le donne: la loro gestione, il loro costume, le loro colpe, i loro imprevedibili moti».¹⁴

Se, invece, si osserva attentamente il XX secolo, si potrà notare come la fiaba sia stata rinarrata, raccontata nuovamente, applicando tutta una serie di modifiche che rendono i racconti maggiormente fruibili per l'età infantile. Emblematico, in questo senso, è il lavoro compiuto da Walt Disney, che – a partire dal 1937, anno dell'uscita del lungometraggio animato di *Biancaneve* – ha ripreso le fiabe più importanti e le ha riadattate e trasformate appositamente in materiale adatto a circolare tra bambini e giovani fanciulli, permettendo in tal modo una riscoperta dei racconti tradizionali. Un metodo di lavoro, questo, che rispecchia perfettamente la natura malleabile e trasformista della fiaba. Essa, infatti, trova il suo modo di circolazione principe nel racconto orale, che permette una maggiore flessibilità, dato che «la fiaba tradizionale è il risultato di una rielaborazione di una storia raccontata innumerevoli volte. [...] Ciascun narratore, nel raccontare la storia, soppresse e aggiunse degli elementi per arricchirla di significati per se stesso e gli

¹¹ MICHELE RAK, *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2011 (2007), p. 26.

¹² Nel caso di Perrault, non è Mamma Oca a narrare le fiabe inserite nella raccolta; tuttavia, la sua presenza nel titolo portò alla nascita del mito dell'oca antropomorfizzata, rappresentante una vecchia signora di campagna, che racconta fiabe e filastrocche.

¹³ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), scrittrice francese, celebre soprattutto per la sua versione de *La bella e la bestia*, modello per tutti i successivi adattamenti.

¹⁴ Ivi, p. 23.

ascoltatori, che conosceva bene».¹⁵ Raccontare una fiaba a un bambino, in particolare, vuol dire entrare in contatto con la sua parte più nascosta, impenetrabile: nell'atto di ascoltare una storia, infatti, egli si confronta direttamente con i personaggi descritti, con gli avvenimenti narrati, permettendogli di identificarsi con quanto ha interiorizzato durante l'ascolto. La fiaba lo rassicura, i personaggi diventano suoi amici, suoi compagni di gioco; attraverso essa riesce a raggiungere una maggiore consapevolezza della realtà che lo circonda, grazie al paragone tra le vicende che ha udito narrare e quelle che si verificano nel suo mondo; «le fiabe lasciano che il bambino faccia lavorare la propria fantasia e decida se e come applicare a se stesso quanto viene rivelato dalla storia circa la vita e la natura umana».¹⁶

La fiaba, di fatto, tende a sfuggire al tentativo di stabilire una definizione canonica e assoluta, grazie soprattutto al suo carattere di genere in costante movimento: essa infatti muta ogniqualvolta viene narrata nuovamente in base alle aggiunte, alle omissioni e alle modifiche effettuate dai vari narratori e al contesto storico e geografico in cui esse sono raccontate. Tuttavia, anche il racconto fiabesco richiede la presenza di determinati elementi che lo qualificano come tale; elementi che si procederà a illustrare.

I.2. Le caratteristiche della fiaba

I.2.1. La questione temporale

Inserire una fiaba all'interno di un preciso contesto temporale è complesso e pressoché impossibile. La maggior parte dei racconti è improntata a una totale assenza di collocazione storica: le epoche si intersecano fino a creare una situazione in cui l'elemento

¹⁵ BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. di Andrea D'Anna, Milano, Giunti Editore, 2014 (New York 1976), p. 147.

¹⁶ Ivi, p. 47.

temporale risulta confuso e indefinito. «La misura del tempo è indeterminata: negli incipit che posizionano il racconto in uno o altro scenario culturale, nelle scansioni rituali della durata, nelle quantità di tempo che intercorrono tra l'uno e l'altro movimento dell'azione».¹⁷ Considerando il suo carattere di letteratura da intrattenimento, attraverso questo espediente il racconto fiabesco permette al narratore e all'ascoltatore di estraniarsi dalla realtà circostante per effettuare un viaggio a ritroso nel tempo, in un'epoca non meglio definita ma altrimenti inarrivabile e inconoscibile: «la relativizzazione del tempo rendeva questo tipo di racconto adatto a una conversazione leggera, ambigua, infantile, aperta su altri generi al minimo cenno di distrazione dell'uditorio, la cui attenzione andava catturata a ogni costo»,¹⁸ soprattutto grazie all'azione di *incipit* – come il già citato “c'era una volta”, oppure “tanto tempo fa”, “molti anni fa”, “una volta”, volutamente vaghi e ambigui – che mantengono indeterminata la cronologia della vicenda.

Quasi ogni storia antepone l'azione al tempo, la cui importanza, quindi, viene posta in secondo piano: della principessa che scappa dal padre che desidera sposarla si sa che cammina per giorni interi per spingersi sempre più lontano, ma non se ne conosce il numero esatto; la scarpetta che gli emissari del re fanno provare a tutte le fanciulle del regno viaggia in ogni parte del reame, ma non ne vengono rese note le tempistiche; di Biancaneve si racconta che rimase molto tempo come morta nella bara, ma anche in questo caso il numero dei mesi o degli anni non viene specificato.

Eppure sussistono anche casi in cui si cerca di fornire una definizione temporale alle vicende presentate: il re aspetta sette giorni prima di poter finalmente vedere il volto della fanciulla amata; Cenerentola si reca per ben tre giorni al cospetto del re prima di perdere la

¹⁷ M. RAK, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2005, p. 26.

¹⁸ Ivi, p. 107.

scarpetta;¹⁹ il principe trascorre quindici giorni da ciascuna sorella prima di incontrare la fanciulla imprigionata nella torre. Si tratta, tuttavia, di un tempo puramente simbolico, «dipendente dalla situazione e relativo: si contrae nell'azione come si dilata nell'attesa».²⁰

Lo quale fra chisto miezo steva a la corda, aspettanno l'ora appontata pe spontare sto desiderio: contava li iurne, numerava le notte, pesava l'ore, mesorava li momente, notava li punte e scannagliava l'atome che l'erano date pe staglio a l'aspettativa de lo bene desiderato, mo preganno lo Sole che facesse quarche scortatora pe li campe celeste, azzò, avanzanno cammino, arrivasse primmo dell'ora osataa sciogliere lo carro 'nfocato ed abbeverare li cavalle stracque de tanto viaggio; mo sconciurava la Notte che, sparafonnanno le tenebre, potesse vedere la luce, che non vista ancora lo faceva stare drinto la carcarella de le shiamme d'Ammore; mo se la pigliava co lo Tempo che pe farele desppetto s'aveva puosto le stanfelle e le scarpe de chiummo, azzò non iognesse priesto l'ora de liquidare lo stromiento a la cosa amata, pe sodesfarese de l'obrecanza stipulata fra loro.²¹

L'assegnazione di una misura temporale precisa conferisce importanza e solennità all'azione che sta avendo luogo, accentuata ulteriormente dalla presenza di figure temporali personificate (Giorno, Notte, Tempo), che fungono da spartiacque nella scansione della cronica all'interno della narrazione.

¹⁹ Nella versione di Giambattista Basile.

²⁰ Ivi, p. 110.

²¹ GIOVAN BATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti Editore, 2013 (1986), p. 202 («E lui nel frattempo stava sulla corda, aspettando l'ora stabilita per esaudire questo desiderio: contava i giorni, numerava le notti, pesava le ore, misurava i minuti, prendeva nota degli attimi ed esaminava accuratamente le particelle avute a cottimo per attendere il bene desiderato, ora pregando il Sole di prendere qualche scorciatoia attraverso i campi del cielo, perché, guadagnando strada, arrivasse prima della solita ora a sciogliere il carro infuocato e ad abbeverare i cavalli stanchi per un viaggio così lungo; ora scongiurava la Notte che, facendo sprofondare le tenebre, gli facesse vedere la luce, che ancora non vista lo faceva restare nella fornacella delle fiamme d'Amore; ora se la prendeva con il Tempo che per fargli dispetto si era messo le stampelle e le scarpe di piombo, perché non arrivasse presto l'ora di liquidare il dovuto alla cosa amata, per soddisfare il contratto stipulato tra loro»).

I.2.2. La topografia

Nel racconto fiabesco la geografia, in quanto tale, non esiste. È quasi impossibile, infatti, tracciare i confini di una cartina, dato che essi sono talmente labili da risultare praticamente inesistenti. Si potrebbe supporre che il regno di Cenerentola sia confinante con quello della Bella Addormentata, che il bosco di Cappuccetto Rosso sia lo stesso della torre di Raperonzolo, che nella folta e buia foresta della Bestia si trovi anche il castello del secondo re-animale. Sono supposizioni affascinanti, che avvicinano fiabe diverse ponendole in relazione tra loro, ma che sono destinate a rimanere tali, dato che durante la narrazione a esistere è solamente il luogo in cui la storia è ambientata: «il luogo fiabesco è tanto indeterminato da rendere impossibile qualsiasi riconoscimento».²² Quelli rappresentati sono luoghi incredibili, dalle caratteristiche straordinarie e che collocano l'intero racconto nella sfera dell'irrealtà: il bosco che l'eroe deve attraversare è talmente folto da non poter essere attraversato dai raggi del sole; all'interno di grotte scavate nella roccia sono collocati grandi palazzi; sotto campi abbandonati si nascondono case che vengono scoperte solo sradicando piante di cicoria o erbacce.

Cossì, pigliato lecienzia e partutose, lo farcone portaie Fabiella, ch'era la primma de le sore, 'ncoppa na montagna, cossì longa ciavana che, passato li confine de le nuvole, arrivava co lo capo asciutta dove mai non chiove e là fattole trovare no bellissimo palazzo, la teneva comm'a regina. Lo ciervo carriaie Vasta, ch'era la seconna, drinto no vosco, cossì 'ntrico che l'ombre, chiammate da la Notte, non sapevano pe dove scire a corteggiarela, dove, drinto na casa de spanto con giardino che non vedive autra bellezza, la faceva stare da para soia. Lo derfino nataie co' Rita, ch'era la terza, sopra le spalle 'miezo maro, dove, sopra no bello scuoglio, le fece trovare na casa che 'nce averriano potuto stare tre ri de corona.²³

²² M. RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 112.

²³ G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., p. 702 («Così si congedarono e partirono e il falcone portò Fabiella, la prima delle sorelle, su una montagna così alta che, oltrepassato il confine delle nuvole, arrivava con la testa asciutta là dove non piove mai e là le fece trovare un bellissimo palazzo e la manteneva come una regina. Il

Dall'analisi effettuata emergono in particolare due scenari: il castello e il bosco. Il primo rappresenta la civiltà, il luogo abitato dalla società umana e da cui il protagonista generalmente parte per intraprendere il suo viaggio. È il luogo delle meraviglie, in cui l'arte occupa uno spazio predominante: nelle descrizioni abbondano «statue meravigliose, colonne strabilianti, dipinti incredibili, traboccano di argenti, i pavimenti sono intarsiati d'oro, i gioielli accecano, i servi brulicano, è impossibile contarne i cavalli e le carrozze»;²⁴ a occupare uno spazio di primo piano, quindi, è l'artificio, simbolo di una società statica, immobile, in cui l'uomo non trova possibilità di realizzazione; al contrario del bosco, oscuro, misterioso, intricato, pericoloso, in cui l'eroe è costretto a mettersi a nudo, a rischiare in prima persona per affrontare le sue paure inconfessabili prima di poter tornare al punto di partenza, e quindi alla civiltà.²⁵

I.2.3. Il viaggio

Il viaggio costituisce uno dei punti cardine su cui ogni fiaba deve basarsi. Affinché si realizzi quanto richiesto dalla narrazione, infatti, il protagonista (o la protagonista) è costretto (o costretta) a uscire dalle confortevoli mura di casa – in cui si trova all'inizio del racconto – per poter intraprendere un percorso che lo porterà al punto di arrivo della storia, e quindi alla sua conclusione: «la partenza e l'arrivo toccano luoghi noti [...]. Soltanto

cervo portò Vasta, la seconda sorella, in un bosco così fitto che le ombre, chiamate dalla Notte, non sapevano da dove uscire per far parte del suo corteo, dove, in una casa meravigliosa con un giardino dove non vedevi altro che bellezza, la faceva vivere da sua pari. Il delfino nuotò con Rita, la terza sorella, sopra il dorso sino in mezzo al mare dove, sopra un bello scoglio, le fece trovare una casa dove avrebbero potuto abitare tre re di corona»).

²⁴ M. RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 113.

²⁵ Riguardo al tema del bosco è emblematico il musical *Into the woods* di James Lapine e Stephen Sondheim (rappresentato per la prima volta a San Diego nel 1986) e basato su *Il mondo incantato* di Bruno Bettelheim. I protagonisti della rappresentazione – tra i più importanti e celebri delle fiabe (Cappuccetto Rosso, Cenerentola, Raperonzolo, Jack e il fagiolo magico) – sono costretti a inoltrarsi nel bosco per cercare di realizzare i loro più profondi desideri e affrontare le loro paure più oscure.

durante il viaggio si incontrano luoghi ignoti [...]. Senza il contributo dell'ignoto non si può andare da nessuna parte».²⁶ È un viaggio rituale, che ha lo scopo di formare e di rendere esperto della vita chi lo intraprende; nulla è lasciato al caso, ogni evento affrontato rappresenta una prova il cui esito positivo è sintomo del cambiamento in corso, dal momento che «dove non c'è rischio e prova non c'è mutamento. Se si rimane fermi nella propria casa e condizione si resta senza storia e senza racconto».²⁷

Tuttavia, non è necessario che alla sezione dedicata al viaggio sia riservata la maggior parte del racconto: esso può essere anche solo accennato o confinato in uno spazio all'apparenza insignificante, ma le cui conseguenze risultano fondamentali per il prosieguo della narrazione. Esempio indicativo è la *Gatta Cenerentola* di Basile, nella quale il padre, durante un viaggio di lavoro, visita la grotta delle fate e riceve da loro gli strumenti grazie ai quali la figlia potrà recarsi al ballo e quindi compiere il proprio destino.

Lette lo prencepe, fece li fatte suoie 'n Sardegna, accattaie quanto l'avevano cercato le figliastre e Zezolla le scie de mente; ma, 'nmarcatose 'ncoppa a no vasciello e facenno vela, non fu possibele mai che la nave se arrassasse da lo puorto e pareva che fosse 'mpedecata da la remmora. Lo patrone de lo vasciello, ch'era quase desperato, se pose, pe stracco, a dormire e vedde 'n suonno na fata, che le disse: «Sai perché non potite scazzellare la nave da lo puorto? Perché lo prencepe che vene con vui ha mancato de promessa a la figlia, allecordannose de tutte fora che de lo sango propio». Se sceta lo patrone, conta lo suonno a lo prencepe, lo quale, confuso de lo mancamiento c'aveva fatto, ieze a la grotta de le fate, e, arrecommannatole la figlia, disse che le mannassero quarcosa.

E ecco scette fora da la spelonca na bella giovane, che vedive no confalone, la quale le disse ca ringraziava la figlia de la bona memoria e che se gaudesse ped ammore suio: cossì decenno le dette no dattolo, na zappa, no secchiettiello d'oro e na tovaglia de seta, dicenno che l'uno era pe pastenare e l'altra pe coltevere la chianta. Lo prencepe maravigliato de sto presiento se lecenziaie da la fata a la vota de lo paiese

²⁶ M. RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 112.

²⁷ *Ibidem*.

suio.²⁸

Una delle destinazioni che costituiscono sovente un punto d'arrivo fondamentale e necessario è rappresentata dal cosiddetto "Orco", «luogo di tutte le prove e i pericoli»:²⁹ si tratta di una tappa obbligata, che il personaggio deve affrontare per poter fronteggiare le proprie paure e combatterle; solo in questo modo avrà accesso alla ricompensa finale. L'Orco è il luogo dell'abisso: esso incarna il lato oscuro presente in ogni individuo, con il quale è inevitabile scontrarsi per intraprendere nuovamente il cammino. Proprio per queste sue caratteristiche, anche il suo raggiungimento risulta complesso e arduo: i luoghi dell'Orco, infatti, sono posti in punti lontani – normalmente inaccessibili –, all'interno di grotte, sotto campi abbandonati o in cima a montagne talmente alte da sovrastare le nuvole. Riuscire a superare l'Orco equivale – per l'eroe – a una rinascita, grazie alla quale può riprendere il viaggio, armato di nuova consapevolezza e di rinnovata forza.

I.2.4. I personaggi

Ogni personaggio ricopre un preciso ruolo all'interno della società dei ranghi a cui appartiene e il cui emblema è rappresentato dalla corte – fulcro dell'epoca in cui tale letteratura vede la sua massima diffusione –, con un'accurata delineazione delle differenze sociali che intercorrono al suo interno. È importante notare, tuttavia, come ai protagonisti

²⁸ G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., pp. 128-130 («Il principe partì, fece i suoi affari in Sardegna, comprò quello che le figliastre gli avevano chiesto e si dimenticò di Zezolla; ma, quando si fu imbarcato su un vascello e stava per far vela, la nave non riuscì a staccarsi dal porto e sembrava che fosse frenata dalla remora. Il padrone del vascello, che era quasi disperato, si mise, stanco, a dormire e vide in sogno una fata che gli disse: "Sai perché non potete staccare la nave dal porto? Perché il principe che è a bordo non ha mantenuto una promessa fatta alla figlia e si è ricordato di tutte tranne di quella che è del suo sangue". Il padrone si svegliò, raccontò il sogno al principe che, confuso per la sua mancanza, andò nella grotta delle fate e, dopo avergli raccomandato la figlia, chiese che le mandassero qualcosa. Ed ecco che uscì fuori dalla spelonca una bella ragazza, sembrava un gonfalone, che gli disse che ringraziava la figlia del buon ricordo e che se la godesse per amor suo: così dicendo gli diede un dattero, una zappa, un secchiello d'oro e una tovaglia di seta, dicendo che l'uno era per seminare e le altre cose per coltivare la pianta. Il principe, meravigliato di questi doni si congedò dalla fata alla volta del suo paese»).

²⁹ M. RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 9.

sia permesso attraversare il confine esistente tra i diversi ceti per innalzarsi di livello: si pensi a Cenerentola, che da sguattera diventa moglie del re; a Raperonzolo, che, dopo essersi ricongiunta all'amato principe, lo sposa; al (presunto) marchese di Carabas, che, grazie agli inganni del Gatto con gli Stivali, sposa la principessa.

Le figure che agiscono all'interno del racconto costituiscono quasi degli stereotipi degli ideali di corte, che vengono qui amplificati e assolutizzati, soprattutto nella contrapposizione tra due delle figure fondamentali, ossia quella della fanciulla e quella del re: la fanciulla deve possedere una grande bellezza – di cui non esistono descrizioni dettagliate, visto che «i canoni della bellezza dovevano essere generici e ambigui per non offendere nessuno e per lodare tutti. [...] La bellezza [...] non poteva avere canoni rigidi, vista la varietà dei corpi femminili che frequentavano la corte»,³⁰ e che, tuttavia, era tale da essere posta in contrapposizione alla pelle scura e raggrinzita dell'antagonista –, altrimenti non è presa in considerazione e viene cacciata, perdendo qualsiasi tipo di apprezzamento agli occhi degli altri personaggi. Il re è preda dei suoi desideri: la bellezza costituisce la sua brama più grande, per la quale non esita a compiere nefandezze irriferribili – violenta una giovane addormentata perché ammaliato dal suo aspetto, salvo dimenticarla nel momento in cui ha ottenuto ciò che voleva e tornare dalla legittima consorte; si scorda dell'esistenza della fanciulla amata appena liberata e per la quale ha combattuto valorosamente, non appena richiamato dalla madre –, insieme alla ricchezza, che rincorre in tutte le sue forme; desidera ardentemente che la sua stirpe continui attraverso la generazione di figli impossibili per rimarcare la sua importanza e il suo ruolo di essere superiore – e che ottiene grazie alla magia, come il fumo di un cuore di drago marino che ingravidà la regina o i gemelli partoriti da una fanciulla addormentata. «Gli ordini dei re non possono essere

³⁰ ID., *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso*, cit., p. 121.

contraddetti anche se sono capricci o sogni»,³¹ devono soltanto essere eseguiti, pena la morte.

L'altro polo fondamentale è quello della famiglia, anch'essa sottoposta a un'operazione di tipizzazione dei caratteri che definisce chiaramente i ruoli fissi che la compongono: «le persone sono sempre terrene e identificabili: padri iracondi, figli fannulloni, sorelle invidiose, matrigne insidiose».³² Al suo interno vige una costante conflittualità, a causa della quale il padre si scontra con i figli (maschi o femmine che siano) quando viene messa in discussione la sua autorità: nel caso delle figlie desidera addirittura l'incesto, come il re che impone alla figlia il matrimonio perché l'unica a poter uguagliare la defunta moglie per bellezza, salvo poi dover recedere dai suoi intenti a causa della fuga della fanciulla –; i genitori non esitano ad allontanare i figli dal nucleo familiare, «motivato dall'inutilità della persona che viene mandata via»;³³ le matrigne si dimostrano crudeli con le figlie acquisite, relegandole al ruolo di sguattere o svilendole nel tentativo di favorire le proprie; i fratelli litigano tra di loro, anche se tale conflitto si verifica solo quando sono dello stesso sesso: in caso contrario, i personaggi maschili dimostrano un atteggiamento protettivo nei confronti delle sorelle – basti pensare al giovane principe che, venuto a conoscenza della vicenda delle tre sorelle maggiori, parte alla loro ricerca per capire cosa ne sia stato di loro.

I personaggi del mondo fiabesco non possiedono una reale identità: nella maggioranza dei casi vengono identificati solamente con il titolo o il rango cui appartengono (un caso esemplare è costituito dalla *Cenerentola* di Perrault, fiaba all'interno della quale i sostantivi indicanti personaggi precisi – come il Re, il figlio del Re o Principe, la Fata Madrina – presentano l'iniziale maiuscola, come se si trattasse di nomi

³¹ Id., *Logica della fiaba*, cit., p. 173.

³² Ivi, p. 175.

³³ Ivi, p. 177.

propri e non di termini comuni), quasi questo contenesse già al suo interno le informazioni necessarie per comprendere le attitudini di una data figura, senza dover aggiungere ulteriori spiegazioni.

I.2.5. L'elemento fantastico/magico

Un racconto fiabesco, per essere tale, non deve dimenticare l'importanza della sua componente "magico/fantastica", privato della quale risulterebbe incompleto e non potrebbe aspirare a pieno titolo a tale definizione. Si tratta di elementi che non possono essere spiegati razionalmente, ma la cui presenza risulta fondamentale per l'evolversi del racconto e lo scioglimento finale: Cenerentola riceve l'aiuto della fata madrina per recarsi al ballo del principe;³⁴ la Bella Addormentata è costretta a un sonno lungo cent'anni a causa di un sortilegio, dal quale si risveglia grazie al bacio del vero amore;³⁵ la giovane principessa si tramuta in orsa per sfuggire agli intenti matrimoniali del padre. «È magico tutto ciò che la parola non ricostruisce»,³⁶ «magia è la sequenza fattuale non rivelata»:³⁷ il narratore non racconta ciò che avviene durante lo svolgimento della magia o in quale modo essa si compia; si viene informati solamente del risultato, che è comunicato come un semplice dato di fatto, come qualcosa che è avvenuto e che non necessita di ulteriori spiegazioni, ma solamente di accettazione. Perciò, in un attimo, la vecchia scaraventata giù dalla finestra dallo sposo ingannato ringiovanisce grazie all'azione di alcune fate; la Bestia si ritrasforma in principe grazie al ritorno della Bella; i sei fratelli vengono liberati dall'incantesimo che li costringeva a trasformarsi in cigni grazie alle camicie di ortica cucite dalla sorella. Ciascuno di questi racconti, perché abbia luogo, deve

³⁴ Nella versione di Charles Perrault.

³⁵ Nella versione di Charles Perrault e in quella dei

³⁶ M. RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 27.

³⁷ Ivi, p. 156.

obbligatoriamente arrendersi alla presenza dell'elemento magico, che «di solito è un frutto o uno strumento la cui prima connotazione è il poco valore, l'inutilità»,³⁸ e che porta la storia in un mondo altro in cui la magia è plausibile e necessaria, e soprattutto risalente a un periodo lontano dalla quotidianità di chi ascolta. L'elemento fantastico fa riferimento «alla memoria di procedure di culture remote che prevedevano una continuità immediata tra parola e evento, desiderio e piacere e che omettevano la descrizione di procedimenti o di dispositivi»,³⁹ e che comportano una soluzione immediata a una data azione, ma sulla cui modalità di risoluzione non è dato sapere alcunché. La situazione si è risolta, e questo deve poter bastare.

Tale componente, generalmente, è rappresentata da un essere magico dai grandi poteri, che «si presenta in genere come una persona o un animale da cui non ci s'aspetta alcun aiuto»⁴⁰ e che giunge in aiuto dell'eroe/eroina (la fata madrina, il pesce parlante) o, in caso contrario, riveste il ruolo di antagonista (l'orco/orca, il mago, la strega). La loro apparizione comporta, per la narrazione, un'accelerazione degli eventi, grazie alla quale questi ultimi si dispongono in modo tale da consentire il prosieguo della vicenda, altrimenti rallentata e bloccata a causa di eventi non gestibili in altro modo.

I.3. Il racconto popolare

L'impossibilità di collocare una fiaba in un dato contesto storico e geografico, con il confronto tra racconti appartenenti a diverse culture e parti del globo, permette l'immediata evidenziazione di un fattore fondamentale, presente in tutti i racconti fiabeschi esistenti: la

³⁸ ITALO CALVINO, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2015 (Torino 1988), p. 123.

³⁹ Ivi, p. 26.

⁴⁰ Ivi, p. 123.

ripetizione di elementi presenti in tutte le narrazioni – dinamiche, espressioni frasali, tipologie di personaggi –,⁴¹ che consente di comprendere come sia evidente l’esistenza di un’origine comune, di un reitersi di immagini topiche utilizzate per formare schemi narrativi (solo in apparenza) nuovi. Lo stesso “c’era una volta” può essere considerato come un epiteto formulare, una vera e propria cifra stilistica da rispettare per chiunque desideri appropriarsi di questo genere, e che ne permette l’immediata riconoscibilità. La cosiddetta tradizione popolare, quindi, si riallaccia inevitabilmente a quel blocco narrativo fondamentale rappresentato dai miti, dai racconti fondanti la cultura di ogni popolo e necessari per una loro comprensione più approfondita, la cui trasmissione era affidata al racconto orale di un narratore che memorizzava e narrava nuovamente storie già esistenti rendendole proprie, aggiungendo particolari non presenti nelle versioni precedenti, o addirittura modificando determinate dinamiche per renderle più vicine e comprensibili all’auditorio cui si rivolge: «la narrativa orale primitiva, così come la fiaba popolare quale si è tramandata fin quasi ai nostri giorni, si modella su strutture fisse, quasi potremmo dire su elementi prefabbricati, che permettono però un enorme numero di combinazioni»;⁴² come nel caso della fiaba di Cenerentola, la cui vicenda ha riscosso un successo tale da essere riproposta e riprodotta in più di seicento versioni, presenti in quasi tutte le culture del mondo – tra cui si annoverano una Cenerentola cinese, una appartenente a una tribù dei Nativi d’America, senza dimenticare la fanciulla vissuta ai tempi dei faraoni. Giuseppe Pitré, come ricordato da Calvino, definisce questa figura “Messia”:

La Messia conta già i 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

⁴¹ Per un maggiore approfondimento si veda VLADIMIR PROPP, *Morfologia della fiaba, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell’autore*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000 (Sankt-Peterburg 1928), che verrà ripreso e analizzato nel secondo capitolo.

⁴² I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 11.

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.⁴³

La Messia, come ogni altri tipo di narratore, rappresenta la memoria storica e culturale della comunità e sente come suo dovere specifico tramandare ciò che ritiene fondamentale per capire, nel miglior modo possibile, il mondo che chi ascolta si ritrova ad affrontare, dal momento che «la fiaba restaura una visione d'universo totale»;⁴⁴ e per farlo sceglie un mezzo all'apparenza insolito – soprattutto in un periodo in cui «il genere “fiaba” divenne dominio degli autori dei libri per bambini, con per maestro il Collodi, che aveva derivato il gusto fiabistico dai *contes des fées* secenteschi francesi»⁴⁵ –, ma che invece viene considerato uno dei pochi metodi davvero efficienti per raccontare la realtà; questo perché

le fiabe sono vere. Sono [...] nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica delle vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino.⁴⁶

I.4. La fiaba letteraria

Di raccolta fiabistica, in Italia, si può già parlare intorno al XVI secolo, quando Giovan Francesco Straparola pubblica a Venezia *Le piacevoli notti*, raccolta in cui «la novella cede il campo alla sua più anziana e rustica sorella, la fiaba di meraviglie e

⁴³ Ivi, p. 52.

⁴⁴ Ivi, p. 131.

⁴⁵ I. CALVINO, *Introduzione* (1956), in ID., *Fiabe italiane. Volume primo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2014 (Torino 1956), p. IX.

⁴⁶ Ivi, p. XIV.

d'incantesimi»;⁴⁷ ben distante, quindi, dalla forma del racconto breve, dalla novella, che si era sviluppato a partire dal *Decameron* boccaccesco. Sulla stessa scia procede Giambattista Basile con il suo *Cunto de li cunti*, pubblicato a Napoli tra il 1634 e il 1636 – e le cui narrazioni sono considerate il primo vero esempio e codificazione di un racconto fiabesco –, e successivamente Carlo Gozzi,⁴⁸ attivo nel XVIII secolo nella Serenissima. Si tratta di un racconto sottoposto a costanti rifiniture letterarie, in cui la voce dell'autore diventa molto presente: certamente le narrazioni prendevano spunto dai racconti della tradizione orale, ma esse venivano poi rielaborate e fissate su carta, limitando la possibilità, a chi le leggeva, di modificarle secondo il proprio gusto.

Di non minore importanza è la tipologia di racconto che si sviluppa, quasi contemporaneamente a Basile, alla corte del Re Sole, e la cui influenza è decisamente da ricercarsi nella fiaba napoletana barocca del *Cunto*: l'elemento magico è fondamentale nei *Contes des Fées* diffusi a Versailles, che vengono tuttavia arricchiti da particolari attinenti allo stile sfarzoso e magnifico della corte francese.

Tuttavia, le raccolte fiabesche subiscono una momentanea battuta d'arresto nel 1789 con l'inizio della Rivoluzione Francese, quando la caduta della nobiltà e la scomparsa di quello che era divenuto il luogo simbolo della fiaba, ossia Versailles, porta a un disinteressamento verso il genere. Ad affrontarlo nuovamente e a riscoprirlo sono, all'inizio del XIX secolo, due fratelli, Jacob e Wilhelm Grimm, il cui intento era quello di raccogliere e fissare sulla pagina le fiabe più importanti della tradizione orale tedesca, dando vita a un «libro anonimo, un libro il cui autore fosse il popolo»;⁴⁹ il risultato del loro lavoro di ricerca è ancora oggi ravvisabile nelle *Fiabe del focolare*, la cui importanza e la

⁴⁷ ID., *Sulla fiaba*, cit., p. 31.

⁴⁸ Autore, tra gli altri, della fiaba di *Turandot*, che verrà ripresa da Giacomo Puccini all'inizio del Novecento come soggetto per l'ultima opera, che resterà incompiuta a causa della morte del Maestro.

⁴⁹ I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 95.

cui fama non sono venute meno nel corso dei secoli, tanto da essere considerata tra le più celebri e significative raccolte di fiabe, vero e proprio punto di riferimento per coloro che desiderino avvicinarsi al genere.

1.4.1. *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de peccerille*

L'ispirazione per la struttura del *Cunto* di Basile deriva, con tutta evidenza, dal *Decameron* di Boccaccio: la raccolta, infatti, è suddivisa in cinque giornate (elemento a partire dal quale la raccolta è conosciuta anche come *Pentamerone*), ciascuna delle quali prevede la narrazione di dieci storie (eccettuata l'ultima, che ne conta nove, seguite da una chiusura). Di fatto, il *Cunto* è «un racconto, il 50° racconto, che racconta tutti i racconti possibili ed è per questo il *cunto de li cunti*». ⁵⁰

Protagonista è Zoza, figlia del re di Vallepelosa, che, dopo essere stata maledetta da una vecchia per aver riso di lei, è costretta a recarsi nel lontano reame di Camporotondo per resuscitare il principe Tadeo e sciogliere la maledizione. Dopo essere stata privata del giovane da una schiava malevola – che sposa il principe e ne rimane gravida –, Zoza fa dono alla nuova principessa dei regali che le erano stati donati dalle fate lungo il viaggio, nel tentativo di entrare in contatto con l'amato. Per esaudire l'ennesimo ordine della moglie, invasa da un «cossì caudo desederio de sentire cunte», ⁵¹ Tadeo convoca a palazzo tutte le donne del regno, dieci delle quali saranno scelte con il preciso scopo di intrattenere la donna gravida. L'ultimo racconto, il cinquantesimo, è narrato da Zoza stessa, che, a discapito dei tentativi della schiava di fermarla, ripercorre tutte le vicende che l'hanno condotta fino al palazzo. Tadeo, scoperta la verità riguardo il suo risveglio, uccide la moglie e sposa la giovane principessa.

⁵⁰ M. RAK, *Il racconto fiabesco* (1986), in G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., p. LVII.

⁵¹ G.B. BASILE, *Lo cunto dei li cunti*, cit., p. 21 («Così bruciante desiderio di sentire racconti»).

“Il racconto dei racconti” racchiude tutte le caratteristiche di cui necessita una fiaba per essere definita tale: i personaggi sono identificabili in base al rango cui appartengono (Zozza è buona e gentile, Tadeo è fedele alla parola data, la schiava nera è ambiziosa e malvagia); i regni in cui si svolgono le vicende dei due protagonisti sono parte di una geografia immaginaria, di cui non è possibile definire accuratamente confini e distanze; l’aspetto temporale viene a malapena citato; la principessa è costretta a compiere un viaggio impervio e pieno di insidie per poter raggiungere l’amato e ottenere la felicità desiderata; vi è, infine, una presenza preponderante dell’elemento magico, che assume un ruolo fondamentale nella realizzazione della vicenda. Essa è, quindi, la migliore cornice immaginabile all’interno della quale inserire tutti gli altri racconti, perché prelude, anticipazione, di ciò che sta per essere raccontato.

D’altronde, la natura di questo testo – e la sua struttura – è messa in evidenza fin dal titolo, anche se ancora più interessante risulta il sottotitolo, *Lo trattenimento de peccerille*: si tratta di un testo che ha il preciso scopo di intrattenere l’uditorio, di allietarlo con le sue narrazioni ironiche e fuori dal tempo; è «un copione destinato al momento del gioco e del riso della corte, un passatempo [*trattenimento*] calibrato sulle regole della *conversazione cortigiana*». ⁵² E il riso ne costituiva uno dei motori fondamentali, una delle motivazioni principali, senza la quale la raccolta perdeva senso: era per far ridere i cortigiani che i cantastorie raccontavano le loro narrazioni – in alcuni casi le mettevano addirittura in scena attraverso mimi, danze e brevi spettacoli teatrali –; ed è sempre il riso della principessa a scatenare la maledizione che la porterà alla ricerca di Tadeo; il riso è presente anche all’interno dei racconti stessi, quando le fate ridono alla vista della vecchia gettata dalla finestra da suo marito, e che, per ripagarla del divertimento provato, offrono alla

⁵² Ivi, p. XXXIII.

donna in dono bellezza, giovinezza e ricchezza. Provocare una risata in chi ascolta equivale a cercare una reazione da parte del pubblico, cosa che porta inevitabilmente a un ascolto attento e partecipato. La lingua stessa era considerata un mezzo attraverso il quale raggiungere tale risultato:

In primo luogo fa ridere la lingua: un codice adottato per ampliare l'ascolto del narrato [...] abbassando la soglia dell'accesso all'universo ritualizzato e convenzionale, spesso poco divertente, della conversazione colta [...].

In secondo luogo questo dialetto entrava nella scrittura utilizzando un colossale apparato di convenzioni colte, una varia serie di figure retoriche, la tecnica della citazione, l'uso del gioco di parole con una netta prevalenza per la sfera del sesso, della evacuazione e della fame, del dolore e della violenza. La contraffazione, volutamente scoperta, dei generi e delle abitudini di ascolto letterarie raggiungeva un livello superiore della semplice parodia per la ricchezza del referente culturale, la materia popolare, utilizzato per questo testo.

In terzo luogo poteva far ridere proprio l'uso e apparentemente l'abuso di questa materia popolare, che adottava e esagerava alcuni generi d'uso corrente per quei gruppi sociali, come la satira contro il villano o contro le donne, o modi comunicativi correnti, come quelli della narrazione teatralizzata dei saltimbanchi.⁵³

È letteratura da passatempo, nata con l'unico scopo di portare distrazione e divertimento laddove ve ne era richiesta; eppure non è completamente distolta dalla realtà: questo genere, infatti, era legittimato «soltanto se raccontava la realtà come finzione».⁵⁴ Era vietato, nelle corti, raccontare pubblicamente la verità: essa, oltre che noiosa e poco interessante, era considerata inappropriata e pericolosa, dal momento che esisteva il rischio che venissero alla luce vicende ed eventi che era bene restassero nella sfera del privato, se non addirittura del segreto; tale ostacolo, tuttavia, era aggirabile nel momento in cui la verità fosse diventata parte integrante della storia narrata, perché solo in questo caso

⁵³ Ivi, p. XXXVI.

⁵⁴ M. RAK, *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso*, cit., p. 64.

sarebbe stata considerata legittima e accettabile. Si trattava, quindi, di un gioco in cui tutto era lecito; e come tale può essere considerata anche la specifica destinazione verso cui Basile sembra indirizzare la raccolta: nonostante, infatti, affermi esplicitamente che si tratta di un intrattenimento per *peccerille*, esso non è altro che un modo per «annullare anche l'ultimo filo che legava il racconto a un ascolto realistico»;⁵⁵ porre l'attenzione – solo in apparenza – su un pubblico infantile porta l'ascoltatore ad abbassare la guardia e ad accettare con maggiore serenità e divertimento il contenuto di questi racconti.

I.4.2. I *Contes des Fées* alla corte del Re Sole

Con la dicitura di *Contes des Fées* si fa riferimento a una raccolta in 41 volumi,⁵⁶ risalente a un periodo compreso tra il 1785 e il 1789, in cui Charles-Joseph de Mayer riuni «quasi un secolo di scritture fatescche francesi»⁵⁷ composte principalmente tra il XVII e la prima metà del XVIII secolo; tra queste è possibile riconoscere le narrazioni di Charles Perrault, Madame d'Aulnoy, Mademoiselle de la Force, Madame de Murat, il cavaliere di Mailly, Madame Le Prince de Beaumont, il conte de Caylus e Charles-Antoine Coypel – per citare gli autori più importanti e rappresentativi del genere. Fiabe come *Cenerentola*, *La bella addormentata*, *Cappuccetto Rosso*, *Pelle d'Asino*, *La gatta bianca*, *La bella e la bestia* trovano nuova linfa vitale nel contatto con una corte come quella francese, dove il *trattenimento* napoletano viene elevato e potenziato nell'arte del *divertissement*, in cui l'eleganza, la galanteria e, soprattutto, l'etichetta acquisiscono un ruolo predominante. Più che per il popolo della corte, queste narrazioni erano scritte, nella maggior parte dei casi, da donne per donne; attraverso di esse «le dame raccontavano di se stesse e del loro

⁵⁵ Ivi, p. 68.

⁵⁶ Denominata precisamente *Cabinet des Fées ou Collection des contes des fées et autres contes merveilleux*.

⁵⁷ Ivi, p. 118.

incomparabile ambiente»,⁵⁸ intenzione resa ancora più evidente dall'estrema attenzione con cui vengono curati i dettagli di qualsiasi elemento, sempre esemplificazione di una ricchezza estremamente accentuata: i capelli delle fanciulle sono acconciati con rubini e zaffiri; il vestito della principessa, d'oro e intessuto di diamanti per tutta la sua lunghezza, è «l'oggetto più curato e di pregio, la pellicola più prossima al corpo»,⁵⁹ i palazzi sono maestosi, costituiti da un numero indefinito di stanze e arredati con mobili eleganti e raffinati. È un tipo di narrazione votata all'esagerazione, in cui ogni minima descrizione è concepita appositamente per enfatizzare il ruolo ricoperto dalla corte di Versailles, unanimemente riconosciuta per essere l'emblema stesso della ricchezza, dello sfarzo, del lusso; elementi che la rendevano la corte più importante e rappresentativa di uno stile di vita portato all'eccesso, in cui ogni minima azione era regolata da un'etichetta pesante, ma allo stesso tempo fondamentale e impossibile da aggirare. La pratica stessa della fiaba «si afferma in parallelo alla crescente importanza dell'etichetta e dell'educazione»,⁶⁰ costituendo di fatto un prezioso strumento per impartire lezioni attraverso *exempla* accattivanti, oltre che significativi, a quelle giovani di buona famiglia a cui le fiabe erano spesso indirizzate.

Protagoniste assolute sono le fate: bellissime, ricercate, eleganti, sono esseri magici di sesso femminile al cui giudizio sono inevitabilmente sottoposti esseri umani di qualunque ceto e condizione; e che, grazie ai poteri, hanno nelle loro mani i destini dei diversi personaggi, dei quali possono determinare fortune e sfortune; sono un alleato prezioso, indispensabile per la perfetta riuscita delle vicende narrate. Sono le «icone adatte a trasmettere l'immagine del potere cortigiano composta di ricchezze, capricci e bellezze

⁵⁸ Ivi, p. 117.

⁵⁹ Ivi, p. 121.

⁶⁰ Ivi, p. 124.

inarrivabili»:⁶¹ è la fata madrina di Cenerentola a trasformare una semplice zucca in un'abbagliante carrozza dorata e a donare alla fanciulla un meraviglioso, quanto inusuale, paio di scarpette di cristallo; ed è sempre una fata, la Fata dei Lillà, a consigliare alla giovane principessa di obbligare il padre a donarle un vestito color dell'aria e uno color del sole, nel tentativo di porre il sovrano nell'impossibilità di sposare la propria figlia; come dimenticare, infine, le sette fate (alle quali, in segno di ringraziamento, vengono regalate posate d'oro massiccio tempestate di diamanti e rubini – elemento che evidenzia, ancora una volta, la ricchezza esagerata che permea ogni cosa) che, riunite attorno alla culla della principessina, riescono a mitigare il maleficio della vecchia fata, irata per non essere stata invitata al battesimo? Si tratta, con tutta evidenza, di figure potenti – «proiezione del potere assoluto alla cui ombra la corte viveva»⁶² –, le cui opinioni e scelte erano considerate insindacabili, assolute. La loro presenza eterea attraversa con forza e in modo costante le diverse narrazioni, le pone in relazione evidenziando la loro sostanziale diversità e, allo stesso tempo, la loro unicità.

I.4.3. *Le fiabe del focolare*

Se con il *Cunto* e i *Contes des Fées* si viene a contatto con una letteratura da passatempo, nata con il preciso scopo di allietare e permettere lo svago del pubblico a cui è rivolta, con Jacob e Wilhelm Grimm si approda a un tentativo scientifico di recupero della tradizione popolare con i *Kinder- und Hausmärchen*⁶³ (è necessario ricordare il ruolo ricoperto dai due fratelli, i quali, in quanto linguisti e filologi, non potevano affrontare l'argomento se non attraverso l'utilizzo di un metodo rigoroso e oggettivo). Cresciuti all'interno di un movimento e di un'epoca, quella romantica, votata alla riscoperta e alla

⁶¹ Ivi, p. 117.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Letteralmente, *Fiabe per bambini e famiglie*, oggi conosciute come *Fiabe del focolare*.

valorizzazione dello spirito nazional-popolare, in cui «l'impegno patriottico s'esprimeva nella metodica riscoperta della letteratura della remota antichità germanica e di tutto ciò che prima della scrittura aveva tenuto il posto della letteratura: canti popolari, proverbi, fiabe tramandate a voce»,⁶⁴ i due fratelli scelgono la via della raccolta diretta delle narrazioni che costituiscono l'eredità orale del popolo tedesco per permettere la rinascita del repertorio tradizionale già esistente, mediante lo studio e la trascrizione puntuale del materiale tramandato di generazione in generazione. Si tratta, appunto, dell'intenzione di dare vita a un'opera scientifica, il cui proposito principale è ravvisabile nella volontà di «rendere fedelmente con la scrittura la parola del popolo».⁶⁵ Non si pongono come inventori e ideatori delle fiabe presentate, non si definiscono narratori; essi raccolgono e usufruiscono semplicemente di parole già esistenti, di storie la cui origine, secondo Wilhelm, è addirittura ravvisabile nel grande poema epico tedesco, il *Nibelungenlied*:⁶⁶ si tratta, quindi, di narrazioni che sono opera di «uomini e donne che hanno trasmesso questi racconti di bocca in bocca per chissà quanti secoli»,⁶⁷ permettendo loro di continuare a vivere attraverso la ripetizione e gli inevitabili cambiamenti cui sono continuamente sottoposte; elemento che evidenzia come non possa esistere una versione univoca di un dato racconto, quanto, piuttosto, diverse varianti che portano alla luce i mutamenti avvenuti nel corso della trasmissione. Fondamentale, pertanto, diventò il recupero e il tentativo di ricostruzione della fiaba originaria, di una sorta di archetipo, dal momento che «era necessario, ove si voglia il *Märchen* genuino, restituirgli la sua forma primitiva,

⁶⁴ I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 98.

⁶⁵ Ivi, p. 96.

⁶⁶ *La canzone dei Nibelunghi*, poema epico in alto tedesco risalente al XIII secolo, narra le vicende dell'eroe Sigfrido, il quale, dopo aver ucciso il drago e conquistato il tesoro dei Nibelunghi, si reca alla corte dei Burgundi per prendere in moglie la bella principessa Crimilde. Aiutato il re Gunther a sposare l'invincibile guerriera Brunilde, ottiene la mano della fanciulla, anche se l'unione avrà termine dopo pochi anni a causa di una ferita a tradimento durante una battuta di caccia. Crimilde, per vendicare la morte dell'amato e recuperare il tesoro, sposa Attila, re degli Unni, evento che porterà a un lungo susseguirsi di combattimenti e duelli, fino alla definitiva sconfitta e morte di entrambi i popoli.

⁶⁷ I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 95.

combinando insieme le diverse varianti e integrando l'una con l'altra».⁶⁸ Di fatto, nonostante le intenzioni iniziali, i Grimm misero mano in prima persona ai racconti scelti, traducendo i dialetti in cui erano stati narrati loro e riscrivendo le vicende, modificando e/o aggiungendo informazioni laddove lo avessero ritenuto necessario; l'importante era mantenerne intatto lo spirito e il vero significato.

Quelle presentate dai Grimm sono a tutti gli effetti fiabe, nelle quali sono evidenti le componenti fondamentali per l'identificazione del genere fiabesco: le vicende mancano di una precisa collocazione cronologica e geografica, elemento che permette di mantenere gli episodi in un tempo e un luogo idealizzati, distaccandosi dalla realtà cui appartengono per diventare universali; ogni *Märchen* «è un quadro di vita, dove gli uomini si confondono con gli animali, mentre gli uni e gli altri sembrano vivere in un regno di poesia e incanto».⁶⁹ Si tratta, nella maggior parte dei casi, di narrazioni brevi, dallo stile essenziale, in cui le descrizioni eccessivamente accurate vengono accantonate per lasciare spazio al progredire degli eventi, i cui protagonisti provengono da situazioni sociali estremamente differenziate: accanto a nobili re e graziose principesse troviamo povere famiglie costrette ad abbandonare i figli nel folto della foresta; orchi ghiotti di carne umana e fate gentili e premurose; principi tramutati in orsi e streghe malvagie. Frequente è anche la presenza di animali, che «appartengono a tutte le specie e parlano e vivono come gli uomini. Con gli stessi pregi e gli stessi difetti»,⁷⁰ come il lupo di Cappuccetto Rosso, che prima di nutrirsi della bambina conversa con lei; o come i musicanti di Brema, ossia un asino, un cane, un gatto e un gallo, perfettamente capaci di intendere e di volere e con il desiderio di recarsi a Brema per diventare musicisti, finalmente liberi dal giogo dei loro padroni.

⁶⁸ GIUSEPPE COCCHIARA, *Prefazione* (1951), in JACOB e WILHELM GRIMM, *Le fiabe del focolare*, trad. it. di Clara Bovero, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2006 (Berlino 1812/1822), p. XI.

⁶⁹ *Ivi*, p. XIII.

⁷⁰ *Ibidem*.

Bene e male si rincorrono continuamente, venendo caratterizzati e accentuati in maniera evidente: i due poli sono immediatamente riconoscibili, accuratamente divisi e senza possibilità di redenzione o di cambiamento di sponda. I comportamenti apparentemente negativi dei buoni sono giustificati come mezzo per raggiungere un fine più alto: come la strega di Hänsel e Gretel, che viene gettata nel forno dalla bambina nel tentativo di salvare se stessa e il fratello; oppure Biancaneve, che fa indossare alla matrigna un paio di pantofole di ferro roventi (che la porteranno alla morte) per punirla dei suoi soprusi. L'elemento malvagio è marcato, cruento, è descritto in maniera truculenta: dal calcagno della sorellastra di Cenerentola, tagliato nel tentativo di calzare la scarpetta e sposare il principe, il sangue sgorga copioso, «sprizzando purpureo sulle calze bianche»;⁷¹ il principe di Raperonzolo, per vendetta della maga, cade tra i rovi, le cui spine gli trafiggono gli occhi lasciandolo completamente cieco; la perfida regina di Biancaneve non esita a chiedere al cacciatore di sgozzare la figliastra e di portarle polmoni e fegato come prova della sua morte.

I.5. La fiaba regionale italiana

Per ottenere, in Italia, una raccolta popolare unitaria sulla scia delle *Fiabe del focolare* si dovrà attendere la seconda metà del XX secolo, grazie al lavoro effettuato da Italo Calvino su richiesta della casa editrice Einaudi,⁷² e che si presenta fin da subito come un lavoro arduo, complesso, particolarmente difficile – come evidenziato da Mario

⁷¹ J. e W. GRIMM, *Le fiabe del popolare*, cit., p. 87.

⁷² L'opera risultante è quella delle *Fiabe italiane* in tre volumi, già citata nelle note precedenti.

Lavagetto nel saggio di introduzione alla raccolta, citando una lettera di Calvino del 15 gennaio 1954 destinata a Giuseppe Cocchiara.⁷³

C'è il problema della raccolta del materiale che per alcune regioni è già edito e per altre quasi inesistente. C'è il problema dei dialetti. C'è il problema, mettendo insieme il materiale di raccoglitori diversi, di dare un'unità, stilistica e di metodo, al libro. [...] Dalla sommaria indagine che ho potuto compiere finora – completamente digiuno in materia come sono –, mi pare indubbio che è assurdo, per esempio, riscrivere il toscano di Imbriani [*scrittore e studioso di letteratura popolare, raccolte e pubblicò fiabe e racconti di tradizione folkloristica*] senza uccidere lo spirito delle fiabe; bisognerebbe quindi adottare un criterio misto [e dare] parte del materiale tal quale ce l'hanno tramandato i raccoglitori, e parte tradotto; e anche qui il lavoro dello “scrittore” (chiunque egli sia) va accompagnato dal lavoro del filologo, dello studioso dei dialetti.⁷⁴

La difficoltà maggiore evidenziata da Calvino consiste proprio nella mancanza di una tradizione comune a tutte le regioni, che costringe lo studioso a scontrarsi con realtà diverse che deve cercare di conciliare tra loro: ogni regione, infatti, presenta una sua tradizione ben articolata, la cui raccolta e analisi risale al XIX secolo, quando diversi studiosi, partendo dall'esempio tedesco proposto dai fratelli Grimm, «si posero a raccogliere “novelline”, [...] chi in modo approssimativo e sommario, chi con uno scrupolo che riesce a salvarne e tramandarne fino a noi la freschezza»;⁷⁵ fatto che permise la creazione di una tradizione folklorica regionale estremamente ampia e composita e riguardo alla quale è necessario porre l'accento soprattutto su due raccolte, considerate ancora oggi le più importanti e degne di nota:

⁷³ Antropologo ed etnologo italiano; creatore, insieme a Cesare Pavese ed Ernesto De Martino, della *Collezione di studi religiosi, etnologi e psicologici* (conosciuta anche come collana viola, dal colore della copertina), edita da Einaudi dal 1948 al 1956.

⁷⁴ MARIO LAVAGETTO, *Introduzione* (1988), in I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 4.

⁷⁵ I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 33.

- *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, trecento racconti provenienti da tutta la regione, trascritti e pubblicati nel 1875 da Giuseppe Pitrè; la ricerca attuata dal Pitrè presenta un rigore che è possibile definire scientifico: uno dei criteri di scelta fondamentali è rappresentato dall'intenzione di presentare tutte le varianti dialettali presenti nella regione, delle quali vengono fornite note lessicali e comparatistiche, oltre che postille recanti possibili varianti linguistiche. Con Pitrè «il folklore prende coscienza della parte che nell'esistere stesso d'una tradizione di racconto ha la creazione poetica di chi narra»:⁷⁶ ripropone con forza il concetto della “narratrice-modello”, tale Agatuzza Messia, cucitrice analfabeta «sempre pronta a far muovere personaggi femminili attivi, intraprendenti, coraggiosi»,⁷⁷ e che con i suoi racconti è la vera e propria protagonista della raccolta;
- *Sessanta novelle popolari montalesi*, raccolta pubblicata nel 1880 dall'avvocato Gherardo Nerucci, originario di Montale, paese della provincia di Pistoia. La particolarità di questi racconti risiede nell'utilizzo di citazioni di fonti letterarie, indice di una loro diffusione capillare sul territorio, di un caso di «"discesa" dalla letteratura al folklore»,⁷⁸ evidente soprattutto nell'utilizzo di vicende presenti nelle *Mille e una notte*,⁷⁹ ripresa talmente puntuale da escludere una semplice trasmissione orale; sembra quasi che «in

⁷⁶ Ivi, p. 51.

⁷⁷ Ivi, p. 53.

⁷⁸ Ivi, p. 56.

⁷⁹ Raccolta di novelle orientali risalente al X secolo, essa racconta la vicenda della giovane Sherazade, figlia del Gran Visir, che decide di offrirsi come sposa del Sultano per tentare di placare la sua smania vendicativa, visto che l'uomo, tradito da una delle sue mogli, uccide tutte le successive spose al termine della prima notte di nozze. La giovane Sherazade, per evitare tale morte e porre fine all'eccidio, con la scusa di voler porgere l'ultimo saluto alla sorella più piccola racconta ogni notte una storia, che tuttavia interrompe al sopraggiungere dell'alba. In questo modo riesce a ritardare l'esecuzione, dato che il Sultano, incuriosito dalla narrazione, decide di risparmiarla per poter udire il finale. Questo stratagemma dura le “mille e una notte” del titolo, fino a che il sovrano, ormai innamoratosi della fanciulla, decide di risparmiarle la vita.

questo paese si sia fissato [...] il nodo tra fiaba e novella, il momento di trapasso tra racconto di meraviglie magiche e racconto di fortuna o bravura individuale».⁸⁰

L'importanza di queste due raccolte, tuttavia, non esclude l'esistenza di altre di minore dimensione e rilievo, diffuse capillarmente in quasi tutte le zone della penisola; tra queste è doveroso ricordare:⁸¹

- Veneto: il nome più importante è quello di Domenico Giuseppe Bernoni, le cui fiabe, «d'una grande limpidezza, piene di signoria poetica»,⁸² sono prevalentemente ambientate a Venezia;
- Bologna: degna di nota è la ricca raccolta di Carolina Coronedi-Berti, i cui racconti in dialetto sono trascritti con toni pieni di sentimento e di brio, tipici di una narrazione femminile (sebbene qui, come nelle altre raccolte, non sia dato spazio al nome dei novellatori);
- Roma: le fiabe di Giggi Zanazzo, rigorosamente in romanesco, risentono di quel divertimento verbale – basato su modi di dire furbeschi – tipico della cultura della Capitale;
- Abruzzo: sono due le raccolte che si ritrovano in questa regione, ossia quella di Gennaro Finamore – con «testi dialettali dei vari paesi riportati con gran cura glottologica»⁸³ – e quella di Antonio De Nino, che trascrive in italiano –

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Le regioni mancanti non sono state nominate in virtù di una tradizione fiabistica di scarso rilievo, quando addirittura pressoché inesistente; lacuna che risulta grave soprattutto nel caso della Campania, la cui assenza di informazioni non permette di risalire alle narrazioni poste alla base dei racconti del *Cunto de li cunti*. L'elencazione delle raccolte presentate e la loro divisione a seconda della regione di appartenenza si basa sullo studio presentato da Calvino nel saggio *Sulla fiaba* e nell'introduzione alle *Fiabe italiane*.

⁸² I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 60.

⁸³ *Ivi*, p. 62.

con «un'intenzione di stile giocoso e fanciullesco»⁸⁴ – racconti tratti dal folklore locale, narrazioni curiose, «mosse dall'ironia, dal gioco»;⁸⁵

- Puglia: Pietro Pellizzari scrive in dialetto pugliese le *Fiabe e canzoni popolari del contado di Maglie in terra d'Otranto*, i cui racconti riprendono tipi già noti, che vengono qui narrati con una lingua spiritosa e «un piacere della deformazione grottesca»;⁸⁶
- Calabria: autore principe di questa regione è Letterio Di Francia, che pubblica la sua raccolta tra il 1929 e il 1931, e in cui il gusto del meraviglioso e del fantastico prende il sopravvento su tipi noti, caricando di nuove connotazioni intrecci già presenti nel sostrato folkloristico.

Come già notato, nessuna raccolta si può definire davvero originale: ognuna di esse riprende tipi già esistenti, li rielabora, li modifica anche in base al contesto storico e culturale in cui la narrazione ha luogo, per non parlare dell'ascendente esercitato dalle tradizioni delle zone limitrofe. L'Italia stessa può essere suddivisa in zone d'influenza: le regioni settentrionali sono interessate dall'influsso del mondo germanico, le meridionali sono soggette a uno stampo arabo-orientale; mentre in generale è largamente percepibile la corrente francese, soprattutto nel caso «dell'osmosi tra fiaba ed epopea cavalleresca, che si può supporre abbia avuto un suo importantissimo epicentro nella Francia gotica e di lì abbia propagato la sua influenza in Italia attraverso l'epica popolare»;⁸⁷ e grazie al quale è ancora percepibile, in maniera preponderante, l'impronta tipica della narrazione medievale.

La fiaba popolare italiana riprende gli elementi fondanti del genere già presentati e ampliamenti espliciti; tuttavia, presenta dei cambiamenti rispetto al canone. Innanzitutto,

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ivi*, p. 70.

nella maggior parte dei casi essa prende avvio da una situazione realistica, spesso una condizione di miseria, di fame, che si contrappone con forza al mondo incantato della corte e dei suoi abitanti: da un lato si pone il giovane principe che, alla ricerca di una sposa, afferma che non sposerà mai nessuna che non sia “bianca come il latte e rossa come il sangue”,⁸⁸ dall’altro si assiste alle vicende di una povera famiglia, che, stremata dalla fame, manda le figlie nei campi alla ricerca di qualunque cosa possa essere commestibile. La fiaba italiana, inoltre, non è mai truculenta: chi narra preferisce solamente accennare la “ferocia sanguinaria”⁸⁹ inferta alle vittime, salvo poi discostarsene immediatamente per soffermarsi sul finale del racconto, in cui l’antagonista viene punito per le sue azioni malvagie. D’altronde, la vera forza motrice della storia è la «continua e sofferta trepidazione d’amore»,⁹⁰ che si ripete secondo schemi ormai consolidati: lo sposo che tradisce involontariamente la sposa, costretto poi ad affrontare prove mortali per poterla abbracciare di nuovo; la fanciulla che ogni notte viene visitata da uno giovane misterioso – che non può vedere in volto – e che, dopo esser venuta meno al patto, parte alla ricerca dell’amato in tutto il mondo; il principe che, per incontrare la propria fanciulla rinchiusa in una torre, si trasforma in uccello, fino a rimanere vittima della gelosia di una rivale in amore della principessa. Sono innamoramenti astratti, che non si fondano su una reale conoscenza, ma che trovano nel mistero e nell’assenza il vero motore del sentimento; sono «storie d’amanti inconnoscibili, che si hanno davvero solo nel momento in cui si perdono».⁹¹ Infine, si ritrova l’elemento fantastico, il meraviglioso, ancora parte integrante e fondamentale della narrazione, trascinato, tuttavia, verso una corrente moralistica implicita e sempre presente, che trova la sua realizzazione nella «vittoria delle semplici

⁸⁸ I. CALVINO, *Fiabe italiane. Volume secondo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2014 (1956), p. 498.

⁸⁹ *Ivi*, p. 72.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 73.

virtù dei personaggi buoni e nel castigo delle altrettanto semplici e assolute perversità dei malvagi»;⁹² d'altro canto, «la funzione morale va [sempre] cercata nell'istituzione stessa della fiaba».⁹³

⁹² *Ivi*, p. 75.

⁹³ *Ibidem*.

CAPITOLO SECONDO

LA MORFOLOGIA DELLA FIABA: UNO STUDIO FORMALE DEL GENERE

II.1. Difficoltà dello studio del racconto fiabesco

Studiare la fiaba in quanto genere letterario è una scelta ardua e complessa. Se da un lato, infatti, è possibile riconoscere una struttura che accomuna i diversi racconti quanto a sviluppo e personaggi (come evidenziato e riportato da Vladimir Propp nel suo *Morfologia della fiaba*), allo stesso tempo è difficile ingabbiare completamente un racconto fiabesco all'interno di uno schema precostituito: il suo essere un genere che affonda le sue radici nell'oralità di diversi popoli porta a riconoscere l'esistenza di differenze sostanziali tra le diverse narrazioni, evidenziando, quindi, le inevitabili complicità sorte nel momento in cui gli studiosi hanno scelto di concentrarsi sul genere fiabesco.

Più che sulla struttura e sulla composizione, l'attenzione della maggior parte degli studiosi (con le dovute eccezioni) si è preferibilmente concentrata sulla componente genetica, sui problemi riguardanti la derivazione della fiaba: la grande quantità di materiale raccolto da linguisti e filologi ha evidenziato l'origine popolare alla base delle diverse narrazioni e l'esistenza di nuclei narrativi simili, declinati a seconda delle tradizioni culturali in cui venivano ripresi e raccontati nuovamente.

Tuttavia, ricercare le origini del genere fiabesco senza aver prima stabilito *cosa* sia effettivamente una fiaba può essere considerato controproducente:

non c'è dubbio che possiamo studiare i fenomeni e gli oggetti che ci circondano o considerandone la composizione e struttura, o i processi e mutamenti cui essi sono sottoposti, o il modo in cui hanno avuto origine. Al tempo stesso è chiaro ed evidente, senza bisogno d'alcuna dimostrazione, che si può parlare dell'origine di un qualsiasi fenomeno solo dopo che questo stesso fenomeno sia stato descritto.¹

Per attuare un tentativo di definizione dello schema alla base del genere, è necessario seguire un metodo che risulti scientifico, così da cercare di giungere a una definizione il più oggettiva e universale possibile. Il primo passo sta sicuramente nel dare avvio a una classificazione del materiale raccolto. Ma se, in un qualsiasi studio scientifico, essa procede da un'accurata analisi preliminare – che metta in evidenza le qualità proprie dell'argomento o dell'oggetto in esame –, coloro che scelgono di concentrarsi sulla fiaba preferiscono agire in senso opposto, usando quindi la classificazione come inizio, «inserendovi il materiale dall'esterno invece di dedurla da esso in base alle sue caratteristiche».²

Attraverso questo metodo, tuttavia, non si riesce a pervenire a uno schema considerato totalmente oggettivo e valido universalmente: Wundt,³ nel suo *Psicologia dei popoli*, propone una suddivisione in sette tipi,⁴ attuando, di fatto, una «ripartizione [...] in

¹ VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000 (Sankt-Peterburg 1928), p. 9.

² Ivi, p. 10.

³ Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920), psicologo, fisiologo e filosofo tedesco, fu uno dei primi a cercare di stabilire dei criteri oggettivi riguardo il comportamento umano.

⁴ Favole apologomitologiche, favole di magia pure, favole e apologhi biologici, puri apologhi di animali, favole sull'"origine", favole e apologhi buffi, apologhi morali.

categorie».⁵ Un'altra classificazione possibile è quella secondo l'intreccio, a partire dalla convinzione che «le favole possiedono una caratteristica: le parti componenti dell'una possono essere trasferite nell'altra»,⁶ e che quindi tali intrecci siano «strettamente collegati e connessi».⁷ In questo senso procede il professor Volkov,⁸ il quale afferma che nelle fiabe si alternino quindici intrecci diversi; classificazione che, tuttavia, non può essere definita scientifica, quanto piuttosto «indice convenzionale di pregio assai dubbio».⁹ Non può essere nemmeno ignorato il lavoro di Aarne,¹⁰ che attua una suddivisione sulla base di una prospettiva geo-etnografica, «dopo di che si traggono conclusioni sulla struttura fondamentale, la diffusione e l'origine degli intrecci»,¹¹ chiamati tipi, ognuno dei quali numerato. Infine, è necessario ricordare l'opera di Veselovskij,¹² il quale intende l'intreccio come un complesso di motivi (termine con cui identifica un'unità indivisibile della narrazione), dove «ogni motivo può essere inserito in intrecci diversi».¹³

L'unica categoria su cui le diverse teorie sembrano convergere ed essere d'accordo è quella che indica le cosiddette “fiabe di magia”, dal momento che «le favole di magia posseggono una struttura del tutto particolare che viene subito percepita e ne determina la categoria». Ed è su di essa che Propp concentra la sua attenzione.

⁵ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 12.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 15.

⁸ R.M. Volkov, studioso e letterato russo, professore all'università di Odessa, autore di un saggio del 1924 sul racconto (*Le Conte. Recherches sur la formation du sujet dans le conte populaire*).

⁹ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 14.

¹⁰ Antti Aarne (1867-1925), scrittore, folklorista e fondatore della scuola finlandese, ha legato il suo nome soprattutto allo sviluppo di un rigido sistema di classificazione di fiabe e racconti.

¹¹ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 14.

¹² Aleksandr Nikolaevič Veselovskij (1838-1906), filologo russo e professore di “Letteratura universale” presso l'università di San Pietroburgo, fu esponente della comparativistica russa (nata agli inizi del XIX secolo).

¹³ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 18.

II.2. Vladimir Ja. Propp: autore e opere

Vladimir Jakovlevič Propp, nato a San Pietroburgo il 15 aprile 1895 da una famiglia di origine tedesca, fu, insieme a Roman Jakobson, Viktor Sklovskij e Jurij Tynjanov,¹⁴ uno dei più importanti rappresentanti del Formalismo russo, scuola di critica letteraria nata tra Mosca e San Pietroburgo nei primi anni Dieci del XX secolo. Com'è deducibile dal termine assunto a nome dalla corrente, il Formalismo si concentra sullo studio e sull'analisi degli elementi formali che costituiscono un testo letterario, con particolare attenzione al linguaggio, affermando che «il testo letterario è autonomo e [...] può sfruttare quegli aspetti della lingua usualmente trascurati e ritenuti secondari, come il ritmo e l'intonazione, conferendo loro evidenza straordinaria».¹⁵ Di fatto, i formalisti indagano l'aspetto tecnico, il procedimento che è posto alla base dell'ideazione e della composizione di un racconto, mettendo da parte gli elementi considerati soggettivi, come il carattere proprio dei personaggi e le motivazioni che li portano a compiere determinate azioni. A contare è solo la struttura tecnica.

È all'interno di questo modo di concepire il testo letterario che si inserisce l'opera di Propp. Professore di lingua e letteratura russa prima, e di lingua tedesca poi (quest'ultima all'università di Leningrado), concentra i propri studi sul folklore, disciplina che insegnerà e che diventerà il suo campo principale di ricerca.

¹⁴ Roman Osipovič Jakobson (1896-1982), linguista e semiologo russo, è l'ideatore della teoria della comunicazione linguistica (contenuta in *Linguistica e poetica*, intervento del 1958), che afferma la «possibilità di rilevare una specifica funzione artistica tra le diverse “funzioni” presenti nel linguaggio [...] attraverso l'analisi dei fattori costitutivi del processo linguistico» (FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci Editore, 2013, 1994, p. 97). Viktor Borisovič Sklovskij (1893-1984), scrittore e critico letterario russo, è autore di *L'arte come artificio* (vero e proprio manifesto della nuova corrente critica) e ideatore della nozione di “straniamento”, secondo la quale l'osservatore deve «risvegliare la capacità di “visione”», per cui «è necessario che [...] si metta in una prospettiva inedita e sorprendente. Combattere l'automatismo dei rapporti consueti per “restituire il senso della vita” è il compito assegnato all'arte» (ivi, p. 90). Jurij Nikolaevič Tynjanov (1894-1943), scrittore, filologo e critico letterario russo, affermò come inevitabile il cambiamento dei fatti letterari nel corso del tempo, indice di una letteratura concepita come una «costruzione verbale dinamica» (ivi, p. 93), sottoposta a un continuo evolvere.

¹⁵ Ivi, p. 91.

Muore a Leningrado il 22 agosto 1970.

Autore di numerosi articoli e di quattro libri, che diedero nuovo e importante impulso alla corrente formalista, sono due i volumi sui quali è necessario soffermarsi e che presentano e analizzano la questione “fiaba”: *Morfologia della fiaba*, pubblicato nel 1928, e *Le radici storiche dei racconti di fate*, risalente al 1946.

Se fondamento della corrente critica cui Propp appartiene è spiegare il «funzionamento dei meccanismi letterari»,¹⁶ con la *Morfologia della fiaba* lo studioso cerca di mettere in pratica tale precetto, attraverso una «descrizione secondo le parti componenti e loro relazioni reciproche e col tutto».¹⁷ A partire da una selezione di cento fiabe “di magia” appartenenti al folklore russo – e raccolte da Aleksandr Afanas’ev¹⁸ –, Propp comprende che molte vicende «si ricalcano l’un l’altro, ed erano riducibili ad un unico schema, attuato in modo diverso in ogni fiaba»:¹⁹ pertanto, è possibile individuare una successione (limitata) di eventi che si ripete uguale in ogni racconto, a cui egli dà il nome di “funzioni”. Ed è dalle funzioni che «ogni fiaba attinge, sfruttandone ora un maggiore ora un minor numero, per comporre la propria sequenza».²⁰

Nelle *Radici storiche dei racconti di fate*, invece, Propp indaga la loro origine, si chiede a quale periodo esse possano risalire. Quello che le sue ricerche evidenziano è un legame delle fiabe di magia con un’antichità remota, che collega le vicende presentate con le «primitive comunità di cacciatori, prima ancora che l’agricoltura e la pastorizia fossero inventate»:²¹ ogni episodio rimanda direttamente a una pratica propria del periodo e della società in cui esso nasce. Tra di essi, non possono non essere ricordati alcuni elementi

¹⁶ Ivi, p. 92.

¹⁷ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 25.

¹⁸ Aleksandr Nikolaevič Afanas’ev (1826-1871), scrittore e linguista russo, a partire dall’esempio dei fratelli Grimm diede vita a una raccolta in cui racchiudere le più importanti e significative fiabe della tradizione orale russa.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Come riportato da Calvino in *Sulla fiaba* (cit., p. 166), che cita direttamente lo studioso russo.

esemplificativi, come l'esistenza dei cosiddetti «doni fatati, [che] corrispondono agli animali del “totem”, simboli sacri della tribù»;²² oppure il caso della principessa che resta vedova dopo ogni prima notte di nozze – fino a che non giunge l'eroe che riesce a sconfiggere tale maledizione –, fatto che rimanda alla potenza dell'antica società matriarcale, successivamente assoggettata alla nuova dominazione maschile.

II.3. Lo studio delle funzioni

Propp identifica come funzioni «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda»;²³ fondamentale, quindi, risulta l'azione in sé e il ruolo che svolge nello sviluppo della vicenda, non colui che la compie. È risaputo che Hänsel e Gretel vengano abbandonati nella foresta dai loro genitori, ma il fatto che siano il padre e la madre ad attuare tale compito non è rilevante: essi potrebbero essere sostituiti da un qualunque altro personaggio, come una nonna, uno zio, un amico di famiglia; ciò che conta è che tale allontanamento si sia verificato, perché è l'azione – e il modo in cui essa viene svolta – che permette l'avvio di tutto il racconto. La stessa funzione può comparire in diverse fiabe, venendo tuttavia assegnata dal narratore a figure completamente diverse: Barbablù impone alla moglie il divieto di usare la piccola chiave d'oro del mazzo che le consegna; il giovane misterioso impone alla fanciulla amata di non cercare di guardare il suo volto; la matrigna vieta a Cenerentola di recarsi al ballo del re. Sono, queste, tutte forme di divieto, attuate sempre con lo stesso scopo, ossia quello di impedire a un personaggio (sovente l'eroe) di compiere qualcosa; tuttavia, i tre esempi riportati si riferiscono a tre figure – e a tre situazioni – differenti. È per questo che è

²² I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 167.

²³ V. JAPROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 27.

importante concentrare la propria attenzione sulle funzioni svolte dai personaggi, non sull'identità di questi ultimi.

Le funzioni – trentuno, per l'esattezza, sono quelle individuate da Propp e qui di seguito prese in considerazione – costituiscono le componenti fondamentali costitutive di una fiaba, i suoi elementi costanti, senza le quali essa non vedrebbe la luce; tuttavia, è necessario specificare che esse «sono ben lungi dall'apparire tutte in tutte le favole»:²⁴ molte narrazioni, infatti, presentano solo alcune di esse, ma ciò non influisce né sulla completezza dell'intreccio né sulla successione degli avvenimenti, dal momento che è «scrupolosamente identica [in ogni caso] e la [cui] possibilità di variazioni ha limiti quanto mai ristretti che possono essere indicati con esattezza».²⁵ L'ordine deve rimanere invariabile, anche se ciò non implica la presenza di tutte queste in tutti i racconti. L'esistenza di uguali funzioni in narrazioni differenti permette, inoltre, il confronto tra di esse per verificare quali, tra queste, «constano di funzioni identiche»:²⁶ ciò porta a ipotizzare l'esistenza di una struttura “monotipica”, che si ripete uguale in fiabe diverse. Ma dal momento che le funzioni esistenti si ripetono identiche nelle varie storie, ecco allora che è possibile affermare che «tutte le favole di magia hanno struttura monotipica»,²⁷ poiché «se indichiamo con la lettera A la funzione che occupa dappertutto il primo posto e con la lettera B la funzione che (quando compare) la segue sempre immediatamente, tutte le funzioni della favola di magia si disporranno in un solo racconto, senza che nessuna di esse sia scartata dalla serie, ne escluda un'altra o si trovi con essa in contraddizione».²⁸

La fiaba prende sempre avvio da una *situazione iniziale* (che non è una funzione e viene indicata con la lettera *i*), nella quale vengono presentati i personaggi principali

²⁴ Ivi, p. 28.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Ivi, p. 29.

²⁸ *Ibidem.*

(generalmente si pone l'accento su colui che si rivelerà l'eroe e la sua famiglia) e le problematiche che li affliggono – esistono «due forme fondamentali di situazione iniziale: quella che include il cercatore e la sua famiglia [...] e quella che include la vittima dell'antagonista e tutti i suoi»²⁹ –; a tale segmento si agganciano le trentuno funzioni definite da Propp e che sono presentate nella tabella seguente:³⁰

<p>I. <i>Allontanamento:</i> Uno dei membri della famiglia si allontana da casa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Allontanamento di una persona della vecchia generazione (e¹) 2. Morte dei genitori (e²) 3. Allontanamento di membri della nuova generazione (e³) 	e
<p>II. <i>Divieto:</i> All'eroe è imposto un divieto</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Divieti imposti senza nessun rapporto con l'allontanamento (k¹) 2. Ordine o invito (k²) 	K
<p>III. <i>Infrazione:</i> Il divieto è infranto</p>	Q
<p>IV. <i>Investigazione:</i> L'antagonista tenta una ricognizione</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Scoprire dove si trovino i fanciulli, o a volte oggetti preziosi ecc. (v¹) 2. Interrogazione dell'antagonista da parte della vittima (v²) 3. Investigazione attraverso altre persone (v³) 	V
<p>V. <i>Delazione:</i> L'antagonista riceve informazioni sulla sua vittima.</p>	W

²⁹ Ivi, p. 91.

³⁰ Seguendo il modello di presentazione di Propp, essa contiene una definizione abbreviata della funzione, una sua descrizione concisa e il segno convenzionale associato a ognuna di esse. Di ogni funzione, inoltre, sono indicate anche le possibili varianti, laddove presenti (per un riferimento preciso si veda V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., pp. 32-70).

<ol style="list-style-type: none"> 1. Risposta diretta alle domande dell'antagonista (w^1) 2. Forma inversa e altri tipi di investigazione, che provocano risposte corrispondenti (w^2) 	
<p>VI. <i>Tranello:</i></p> <p>L'antagonista tenta di ingannare la vittima per impadronirsi di lei o dei suoi averi</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Attraverso la persuasione (j^1) 2. Attraverso l'utilizzo diretto di mezzi magici (j^2) 3. Attraverso altri tipi di inganno o violenza (j^3) 	J
<p>VII. <i>Connivenza:</i></p> <p>La vittima cade nell'inganno e con ciò favorisce involontariamente il nemico</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. L'eroe è convinto dall'antagonista (y^1) 2. L'eroe reagisce in modo meccanico all'utilizzo di mezzi magici (y^2) 	Y
<p>VIII. <i>Danneggiamento:</i></p> <p>L'antagonista arreca danno o menomazione a uno dei membri della famiglia</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rapimento di qualcuno (X^1) 2. Estorsione o furto del mezzo magico (X^2) Eliminazione violenta dell'aiutante magico (X^{11}) 3. Saccheggio o devastazione del raccolto (X^3) 4. Furto della luce del giorno (X^4) 5. Rapina in varie forme (X^5) 6. Mutilazione (X^6) 7. Scomparsa improvvisa (X^7) 8. Attrazione della vittima da parte dell'antagonista (X^8) 9. Cacciata di un personaggio (X^9) 10. Ordine di gettare in mare uno dei personaggi (X^{10}) 11. Fattura verso qualcuno o qualcosa (X^{11}) 12. Sostituzione (X^{12}) 13. Ordine di uccidere (X^{13}) 14. Assassinio (X^{14}) 15. Prigione (X^{15}) 16. Connubio forzato (X^{16}) 	X

<p>Connubio forzato tra parenti (X^{XVI})</p> <p>17. Pasto cannibalesco (X¹⁷)</p> <p>Pasto cannibalesco tra parenti (X^{XVII})</p> <p>18. Tormento notturno (X¹⁸)</p> <p>19. Dichiarazione di guerra (X¹⁹)</p> <p>VIIIa. <i>Mancanza:</i></p> <p>A uno dei membri della famiglia manca qualcosa o viene desiderio di qualcosa (x)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancanza della fidanzata o di una persona in generale (x¹) 2. Necessità di un mezzo magico (x²) 3. Rarità che presentano difetti (x³) 4. Forma specifica (x⁴) 5. Forme razionalizzate (x⁵) 6. Altre forme (x⁶) 	
<p>IX. <i>Mediazione, momento di connessione:</i></p> <p>La sciagura o mancanza è resa nota; ci si rivolge all'eroe con una preghiera o un ordine, lo si manda o lo si lascia andare</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Emesso un bando con richiesta d'aiuto, cui segue l'invio dell'eroe (Y¹) 2. Invio diretto dell'eroe (Y²) 3. Permesso all'eroe di lasciare la casa (Y³) 4. Comunicazione della sciagura (Y⁴) 5. Allontanamento dell'eroe scacciato (Y⁵) 6. Liberazione segreta dell'eroe condannato a morire (Y⁶) 7. Lamentazione (Y⁷) 	Y
<p>X. <i>Inizio della reazione:</i></p> <p>Il cercatore acconsente o si decide a reagire</p>	W
<p>XI. <i>Partenza:</i></p> <p>L'eroe abbandona la casa</p>	↑
<p>XII. <i>Prima funzione del donatore:</i></p> <p>L'eroe è messo alla prova, interrogato, aggredito ecc., come preparazione e conseguimento di un mezzo o aiutante magico</p>	D

<ol style="list-style-type: none"> 1. Messa alla prova dell'eroe (D¹) 2. Saluto e interrogatorio dell'eroe (D²) 3. Servizio richiesto da un morente o da un morto (D³) 4. Liberazione sollecitata da un prigioniero (D⁴) Liberazione sollecitata da un prigioniero, con imprigionamento preliminare del donatore (*D⁴) 5. Richiesta di grazia all'eroe (D⁵) 6. Richiesta di risoluzione di un litigio (D⁶) 7. Altre richieste (D⁷) 8. Tentativo di annientamento dell'eroe (D⁸) 9. Lotta tra l'antagonista e l'eroe (D⁹) 10. Richiesta di baratto all'eroe per il mezzo magico (D¹⁰) 	
<p>XIII. <i>Reazione dell'eroe:</i> L'eroe reagisce all'operato del futuro donatore</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Superamento (non superamento) della prova (E¹) 2. Risposta (non risposta) al saluto da parte dell'eroe (E²) 3. Servizio al morto da parte dell'eroe (E³) 4. Liberazione del prigioniero (E⁴) 5. Grazia concessa al malcapitato (E⁵) 6. Spartizione e pacificazione dei litiganti (E⁶) 7. Altri servizi resi dall'eroe (E⁷) 8. Salvataggio dell'eroe dall'insidia, rivolgendo i mezzi dell'antagonista contro quest'ultimo (E⁸) 9. Vittoria dell'eroe (E⁹) 10. Approvazione del baratto, utilizzando immediatamente il mezzo magico contro il donatore (E¹⁰) 	E
<p>XIV. <i>Fornitura, conseguimento del mezzo magico:</i> Il mezzo magico perviene in possesso dell'eroe</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Trasmissione diretta del mezzo (Z¹) 2. Indicazioni per il conseguimento del mezzo (Z²) 3. Il mezzo è approntato appositamente (Z³) 4. Vendita e acquisto del mezzo (Z⁴) 5. Ritrovamento casuale del mezzo da parte dell'eroe (Z⁵) 	Z

<ul style="list-style-type: none"> 6. Comparsa improvvisa e volontaria del mezzo (Z^6) 7. Il mezzo è bevuto o mangiato (Z^7) 8. Sottrazione del mezzo (Z^8) 9. Personaggi diversi a disposizione dell'eroe (Z^9) 	
<p>XV. <i>Trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino:</i> L'eroe si trasferisce, è portato o condotto sul luogo in cui si trova l'oggetto delle sue ricerche</p> <ul style="list-style-type: none"> 1. Volo dell'eroe attraverso l'aria (R^1) 2. Viaggio attraverso terra o acqua (R^2) 3. Comparsa di una figura o di un elemento che guida il percorso dell'eroe (R^3) 4. Fornite indicazioni per il cammino da intraprendere (R^4) 5. Utilizzo di mezzi di comunicazione fissi (R^5) 6. Seguite tracce di sangue da parte dell'eroe (R^6) 	R
<p>XVI. <i>Lotta:</i> L'eroe e l'antagonista ingaggiano direttamente la lotta</p> <ul style="list-style-type: none"> 1. Combattimento in campo aperto (L^1) 2. Inizio della competizione (L^2) 3. Confronto a carte (L^3) 	L
<p>XVII. <i>Marchiatura:</i> All'eroe è impresso un marchio</p> <ul style="list-style-type: none"> 1. Marchiatura dell'eroe (M^1) 2. Dono di un anello o di un panno (M^2) 	M
<p>XVIII. <i>Vittoria:</i> L'antagonista è vinto</p> <ul style="list-style-type: none"> 1. Sconfitta in campo aperto (V^1) 2. Sconfitta durante la competizione (V^2) 3. Sconfitta a carte (V^3) 4. Sconfitto nella prova del peso (V^4) 5. Uccisione senza combattimento preliminare (V^5) 6. Allontanamento definitivo (V^6) 	V

<p>XIX. <i>Rimozione della sciagura o della mancanza:</i> È rimossa la sciagura o la mancanza iniziale</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ottenimento dell'oggetto delle ricerche mediante forza o astuzia (Rm¹) Recupero compiuto da due personaggi (Rm¹) 2. Conquista dell'oggetto delle ricerche da parte di più personaggi nello stesso tempo (Rm²) 3. Raggiungimento dell'oggetto delle ricerche mediante adescamento (Rm³) 4. Conseguimento di quanto cercato come conseguenza diretta dell'operato precedente (Rm⁴) 5. Ottenimento dell'oggetto delle ricerche grazie all'utilizzo del mezzo magico (Rm⁵) 6. Eliminazione della povertà grazie all'uso del mezzo magico (Rm⁶) 7. Cattura dell'oggetto delle ricerche (Rm⁷) 8. Liberazione dell'affatturato dall'incantesimo (Rm⁸) 9. Rianimazione del morto (Rm⁹) Utilizzo di acqua prima della rianimazione (Rm^{IX}) 10. Liberazione del prigioniero (Rm¹⁰) 	Rm
<p>XX. <i>Ritorno:</i> L'eroe ritorna</p>	↓
<p>XXI. <i>Persecuzione, inseguimento:</i> L'eroe è sottoposto a persecuzione</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Inseguimento dell'eroe da parte del persecutore volando (P¹) 2. Richiesta di esibire il colpevole (P²) 3. Persecuzione dell'eroe da parte del persecutore, trasformatosi in animali diversi ecc. (P³) 4. Trasformazione dei persecutori in oggetti posti sul cammino dell'eroe (P⁴) 5. Tentativo di divorare l'eroe (P⁵) 6. Tentativo di eliminazione dell'eroe (P⁶) 7. Tentativo di abbattere l'albero su cui si è rifugiato l'eroe (P⁷) 	P
<p>XXII. <i>Salvataggio:</i> L'eroe si salva dalla persecuzione</p>	S

	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fuga dell'eroe attraverso l'aria (S¹) 2. Fuga dell'eroe e frapposizione di ostacoli all'inseguitore (S²) 3. Trasformazione dell'eroe in oggetti che lo rendono irriconoscibile (S³) 4. L'eroe si nasconde durante la fuga (S⁴) 5. Rifugio presso i fabbri (S⁵) 6. Salvataggio attraverso la fuga, avvenuta grazie alla trasformazione in animali, pietre ecc. (S⁶) 7. Fuga dagli oggetti che cercano di attrarre l'eroe (S⁷) 8. Fuga dal mostro che cerca di divorare l'eroe (S⁸) 9. L'eroe scampa all'attentato (S⁹) 10. Si rifugia su di un albero (S¹⁰) 	
XXIII.	<i>Arrivo in incognito:</i> L'eroe arriva in incognito a casa o in un altro paese	°
XXIV.	<i>Pretese infondate:</i> Il falso eroe avanza pretese infondate	F
XXV.	<i>Compito difficile:</i> All'eroe è proposto un compito difficile	C
XXVI.	<i>Adempimento:</i> Il compito è eseguito	A
XXVII.	<i>Identificazione:</i> L'eroe è riconosciuto	I
XXVIII.	<i>Smascheramento:</i> Il falso eroe o l'antagonista è smascherato	Sm
XXIX.	<i>Trasfigurazione:</i> L'eroe assume nuove sembianze <ol style="list-style-type: none"> 1. Nuovo aspetto assunto grazie all'intervento magico dell'aiutante (T¹) 2. Costruzione di un palazzo magico (T²) 3. Utilizzo di una nuova veste (T³) 4. Forme razionalizzate e umoristiche (T⁴) 	T
XXX.	<i>Punizione:</i> L'antagonista è punito	Pu
XXXI.	<i>Nozze:</i> L'eroe si sposa e sale al trono	N

<ol style="list-style-type: none"> 1. Nozze con la figlia del re, ottenendo anche il regno 2. Nozze con una giovane che non è la figlia del re 3. Conseguimento del trono 	
--	--

«La fiaba non può prendere le mosse se non da una funzione di danneggiamento o mancanza»:³¹ affinché un racconto abbia inizio, deve obbligatoriamente verificarsi qualcosa che faccia breccia nello *status quo* dei personaggi presentati, costringendoli ad affrontare quanto successo: nella *Gatta Cenerentola* di Basile è il nuovo matrimonio del padre a portare la giovane, dietro suggerimento dell'istitutrice, a liberarsi della matrigna; Pelle d'Asino è costretta alla fuga nel momento in cui il padre esprime la volontà di sposarla; Biancaneve deve allontanarsi dal castello per potere sottrarsi alla crudeltà della matrigna, che la vorrebbe morta.

Disporre le funzioni secondo un rigido schema di successione non implica necessariamente una situazione di continuità per quanto riguarda coloro che compiono tali azioni: l'allontanamento (e) può verificarsi grazie all'eroe, mentre potrebbe essere il padre a imporre un divieto (k) al figlio; il divieto viene infranto (q) dall'eroe, ma nell'azione successiva è l'antagonista a tentare una ricognizione (v). «Se due funzioni successive sono compiute da personaggi diversi, il secondo deve sapere cosa è successo fino a quel momento»:³² è necessario, pertanto, aggiungere degli elementi, che possono essere i più disparati (una conversazione, un suono, una visione), con il preciso compito di informare le figure delle azioni compiute nel momento precedente al loro ingresso in scena. La vecchia fata doveva essere stata informata del battesimo della piccola principessa per potersi presentare al banchetto e attuare la sua vendetta nei confronti di coloro che non l'avevano invitata; la regina cattiva può portare avanti il suo piano omicida nei confronti di

³¹ I. CALVINO, *Sulla fiaba*, cit., p. 122.

³² V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 78.

Biancaneve solo grazie alle informazioni del suo fidato specchio magico, che le comunica il nuovo luogo di abitazione della fanciulla e la sua *routine* quotidiana; la Bella torna al castello e riesce a salvare la Bestia solo grazie a un sogno, attraverso il quale viene a conoscenza della situazione in cui versa l'amato; il re può riabbracciare la figlia solo dopo aver scoperto del suo matrimonio imminente, e quindi il luogo in cui ella si trova. È possibile affermare, quindi, che anche l'informazione ricopre un ruolo fondamentale, costituendo il collegamento necessario affinché le diverse funzioni risultino in accordo e consequenziali tra loro, grazie a un filo che le mette in relazione l'una con l'altra. Gli elementi di raccordo sono indicati con il simbolo §.

Il tre è il numero principe delle fiabe: sono tre i figli del mugnaio, che, alla morte del padre, devono spartirsi la sua misera eredità e, nonostante siano i primi due ad appropriarsi dei beni di maggior valore, sarà il terzo a ottenere la ricchezza e l'amore grazie al gatto ereditato; è Fantaghirò, la terza figlia del re, a scendere in campo per aiutare il padre a vincere la guerra; Cenerentola scappa dalla festa del re e perde la scarpetta alla fine del terzo giorno di festeggiamenti,³³ la regina cattiva riesce ad avvelenare Biancaneve solo al terzo tentativo, quello della mela. Propp definisce questo elemento *triplicazione*, affermando che «possono triplicarsi sia singoli dettagli di carattere attributivo [...], sia funzioni singole, appaiate [...], a gruppi, come pure interi movimenti. La ripetizione può essere uniforme [...], o in crescendo [...], oppure possiamo avere un risultato due volte negativo e la terza positivo».³⁴

Ogni azione è dettata da precise motivazioni, che «conferiscono talvolta alla favola un colore e un'efficacia particolari, ma ne rappresentano tuttavia le componenti più

³³ Nella versione di Basile e in quella dei Fratelli Grimm.

³⁴ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 79.

instabili e incostanti»:³⁵ nella *Bella Addormentata* la vecchia fata è mossa dal desiderio di vendetta; la matrigna di *Biancaneve* è rosa dalla gelosia; la moglie di *Barbablù* rischia di venire assassinata a causa della sua curiosità. Sono le motivazioni che conferiscono nuovo slancio e maggiore significato alle azioni compiute dai personaggi dei racconti, anche se non influiscono direttamente sullo svolgimento delle funzioni, che si ripetono imperterrite e uguali, differenziate solamente dal motivo e dal fine con cui esse vengono affrontate.

II.4. Il ruolo dei personaggi

Se la regina non fosse morta, il re non avrebbe mai chiesto la figlia in sposa, costringendola alla fuga; la matrigna di *Biancaneve* non avrebbe mai cercato di uccidere la figliastro, se lo specchio non l'avesse avvertita che la superava in bellezza; la Bestia non avrebbe preteso un risarcimento se il mercante non avesse tentato di prendere una rosa dal suo giardino; Gretel non avrebbe rinchiuso la strega nel forno se questa non avesse progettato di ingrassare lei e il fratello per cibarsi di loro; Cenerentola non si sarebbe recata al ballo di nascosto, se la matrigna le avesse concesso il permesso di accompagnare lei e le sue figlie. Quelle elencate finora non sono altro che funzioni, perfettamente classificabili a partire dalla tabella presentata nel paragrafo precedente. Esse, tuttavia, non troverebbero realizzazione senza l'inserimento di figure specifiche, il cui scopo primario è quello di mettere in atto le vicende che compongono un racconto per dare vita all'azione vera e propria. Tali figure sono i personaggi, ognuno dei quali costituisce delle «sfere determinate, che nel complesso corrispondono agli esecutori e rappresentano quindi sfere di azione»;³⁶ le diverse funzioni vengono, quindi, ripartite tra queste sfere, ognuna delle

³⁵ Ivi, p. 80.

³⁶ Ivi, p. 85.

quali corrisponde, a sua volta, a un determinato personaggio: essi agiscono sulla base di azioni ben determinate e che risultano proprie dei vari ruoli – anche se, non di rado, si verifica la possibilità, per un solo personaggio, di abbracciare più sfere d’azione –, senza tener conto delle motivazioni poste alla base di ogni comportamento attuato. «La volontà dei personaggi e le loro intenzioni non possono essere considerate un motivo essenziale per la loro determinazione. L’importante [infatti] non è quello che essi vogliono fare, non i sentimenti che li muovono, ma le loro azioni in quanto tali, valutate e determinate in base al loro significato per l’eroe e per lo svolgimento dell’azione»;³⁷ pertanto, non è fondamentale e necessario l’inserimento di descrizioni inerenti l’aspetto fisico o il carattere, poiché non sono queste a permettere l’avvio di una narrazione e il suo sviluppo; specificazioni che, tuttavia, fungono da collante tra le diverse azioni, permettono di comprendere maggiormente perché una data situazione si verifichi: Pelle d’Asino è scelta come nuova sposa dal padre perché dotata di una bellezza rara; la Bella è descritta come la più dolce e gentile delle figlie del mercante, qualità che vengono contrapposte alla superbia e all’invidia delle sorelle maggiori; il principe non può che deridere, in cuor suo, i vestiti antiquati e fuori moda della Bella Addormentata;³⁸ dei capelli di Raperonzolo viene detto che sono, oltre che lunghissimi (elemento funzionale allo sviluppo della narrazione), «sottili come oro filato».³⁹ Questo tipo di elementi varia da storia a storia, di personaggio in personaggio; non esistono attributi – termine con cui Propp li definisce – fissi, che si mantengono immutati in tutti i racconti: ogni situazione, ogni carattere presenta una propria personalità, una realizzazione autonoma, che conferisce nuovo colore alla storia, la vivacizza, la rende differente dalle altre, permettendo all’ascoltatore di distinguerle e individuarle immediatamente. Sono figure vivide, che prendono vita solo attraverso

³⁷ Ivi, p. 87.

³⁸ Nella versione di Perrault.

³⁹ J. e W. GRIMM, *Le fiabe del focolare*, cit., p. 49.

descrizioni più dettagliate, che rendono il personaggio più reale e lo avvicinano maggiormente a colui che lo deve raccontare.

I personaggi individuati da Propp sono sette, che verranno presentati qui di seguito insieme alle funzioni da essi ricoperte.

II.4.1. L'antagonista

L'antagonista, nel linguaggio comune, è il cattivo della storia, colui che ha il preciso compito di intralciare l'opera dell'eroe nel tentativo di favorire un finale negativo. Antagonista è la strega di Hänsel e Gretel, che imprigiona i due fratellini con il preciso scopo di mangiarli; è la moglie del re che, venuta a conoscenza dell'amante del marito e dei suoi due figli, decide di invitarli a corte per liberarsi di quelli che considera acerrimi nemici; è l'orco, desideroso di cibarsi della tenera e fresca carne di Pollicino e dei suoi fratelli, salvo poi togliere la vita per errore alle proprie figlie; sono le sorelle della Bella, che circuiscono la fanciulla per convincerla a non tornare alla ricchezza e alla vita agiata che conduceva al castello, invidiose del suo nuovo modo di vivere; è la regina cattiva, che non esita ad attuare tentativi di omicidio pur di liberarsi di quella che considera la sua rivale in bellezza. Sono figure dai connotati negativi, senza possibilità di redenzione, destinati quasi inevitabilmente a un finale in cui la giustizia prenda il sopravvento, causando la loro caduta.

La sfera d'azione dell'antagonista comprende tre funzioni: «il danneggiamento (X), il combattimento o altre forme di lotta con l'eroe (L), la persecuzione (P)».⁴⁰

All'interno della narrazione egli non appare nella situazione iniziale, ma fa il suo ingresso successivamente, in modo inaspettato, a scombinare i piani dell'eroe, per poi

⁴⁰ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 85.

sparire. Compare una seconda volta come «personaggio rintracciato, di solito in seguito a indicazioni del cammino».⁴¹

II.4.2. Il donatore

È «il procacciatore, [da cui] l'eroe riceve un mezzo (solitamente magico) che gli permette in seguito di porre rimedio alla disgrazia»;⁴² dono che, tuttavia, può essere ricevuto dall'eroe solo dopo essere stato sottoposto a diverse prove per verificare che ne sia davvero degno. Tuttavia, può verificarsi anche il caso di «personaggi costretti a trasmettere i loro mezzi agli eroi»,⁴³ nel momento in cui gli oggetti donati fossero frutto di una sottrazione o di un furto; come nel caso di Pollicino, in cui l'orco si ritrova a svolgere il ruolo di donatore involontario a causa del furto degli stivali delle sette leghe, perpetrato a suo danno dal bambino.

Il ruolo del donatore viene ricoperto dalle tre fate che regalano le tre nocchie alla principessa Zoza, in viaggio per salvare l'amato; o il vecchierello, che dona le tre melagrane al giovane principe per permettergli di trovare la sposa dei suoi sogni; oppure la Fata Aquilina, che dà a Liombruno un rubino capace di elargire ricchezza.

Funzioni caratterizzanti tale personaggio sono «la preparazione della trasmissione del mezzo magico (D) e la trasmissione all'eroe del mezzo magico (Z)».⁴⁴

II.4.3. L'aiutante

L'aiutante è il compagno dell'eroe, colui che lo affianca nel corso della narrazione e che lo aiuta ad affrontare ciò che gli si presenta: come il Gatto con gli Stivali, che aiuta il

⁴¹ Ivi, p. 92.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 53.

⁴⁴ Ivi, p. 85.

suo padrone a conquistare ricchezza e nobiltà per sposare la sua bella; come i sette nani, che accolgono Biancaneve nella loro piccola dimora e cercano di tenerla al riparo dalla malvagità della sua matrigna; analogamente, può essere considerato aiutante anche lo specchio magico, fedele consigliere della regina cattiva (anche se la figura dell'aiutante è generalmente associata all'eroe e non all'antagonista); come l'orso accolto e accudito da Biancaneve e Rosarossa, che si rivelerà un alleato indispensabile per le due fanciulle; come il barcaiolo e sua moglie, che, dopo aver trovato la cesta con i due bambini, li salvano e li crescono come fossero loro figli. È una figura «introdotta come dono»,⁴⁵ aiuto prezioso e fondamentale.

Le funzioni associate alla sfera d'azione dell'aiutante sono cinque: «il trasferimento dell'eroe nello spazio (R), la rimozione della sciagura o della mancanza (Rm), il salvataggio dalla persecuzione (S), l'adempimento dei compiti difficili (A), la trasfigurazione dell'eroe (T)».⁴⁶ Sono ulteriormente divisibili, inoltre, in tre categorie differenti: gli *aiutanti universali*, in grado di ricoprire tutte e cinque le funzioni sopraindicate; gli *aiutanti parziali*, che possono svolgere solo alcune funzioni; gli *aiutanti specifici*, «che esplicano una sola funzione»,⁴⁷ ricoperta dagli oggetti, cosa che permette di classificare il mezzo magico come «una forma particolare di aiutante magico».⁴⁸

II.4.4. La principessa e il re

Quelli della principessa e del re sono due ruoli che vengono inevitabilmente associati l'uno all'altro, dato che le funzioni che assolvono sono le medesime; ossia «l'assegnazione di compiti difficili (C), la marchiatura (M), lo smascheramento (Sm), l'identificazione (I),

⁴⁵ Ivi, p. 90.

⁴⁶ Ivi, p. 85.

⁴⁷ Ivi, p. 88.

⁴⁸ *Ibidem*.

la punizione del secondo antagonista (Pu), le nozze (N)».⁴⁹ Si tratta, anche in questo caso, di personaggi che svolgono un ruolo complementare a quello dell'eroe: nel caso della presenza di un falso eroe, è il re (o la principessa) a smascherarlo e a rendere giustizia al vero eroe, che, in questo modo, può accedere alla sua ricompensa; così come la presenza di un segno particolare (un graffio o una particolare voglia), o il possesso di un determinato oggetto, permette il suo riconoscimento e, allo stesso tempo, lo smascheramento dell'antagonista, che verrà in tal modo sottoposto a punizione da uno dei due personaggi. N, invece, è funzione propria della principessa, che si trasforma, così, nel premio finale.

Non di rado il ruolo della principessa è ricoperto da un essere di sesso maschile, che assume tutte le funzioni spettanti alla controparte femminile: è il caso di Biancaneve, in cui il principe compare solamente alla fine del racconto per salvarla dalla morte; oppure della Bella Addormentata, in cui, analogamente a Biancaneve, l'amato giunge per risvegliare la fanciulla dal suo sonno lungo cent'anni; per non parlare di Pelle d'Asino, in cui il figlio del re, dopo essersi innamorato della giovane senza sapere chi ella fosse, riesce a sposarla solo dopo averla riconosciuta grazie a un anello trovato in una torta (e che apparteneva alla ragazza).

II.4.5. Il mandante

L'unica funzione che spetta al mandante è quella dell'invio (Y), secondo la quale tale personaggio, una volta preso atto della situazione, invia l'eroe a risolvere la vicenda, attraverso una preghiera o un ordine. L'eroe coinvolto nell'azione del mandante è necessariamente un eroe-cercatore (figura dotata di una volontà di liberazione tale da

⁴⁹ Ivi, p. 85.

prendere l'iniziativa e scegliere di agire), dato che è necessario l'allontanamento di quest'ultimo da casa per poter portare a termine la missione.

II.4.6. L'eroe e il falso eroe

L'eroe è il protagonista del racconto, colui che è costretto ad affrontare le insidie presentate nel corso della vicenda per raggiungere e ottenere il premio finale. Suo diretto avversario è l'antagonista, che sfrutta le sue capacità per opporsi a una riuscita positiva delle azioni e degli sforzi dell'eroe, turbando «la pace della famiglia felice, [provocando] qualche sciagura, danno o menomazione».⁵⁰ Come scrive Propp, quindi, «l'eroe della favola di magia è il personaggio che è direttamente vittima dell'operato dell'antagonista nell'esordio o avverte la mancanza di qualcosa, oppure che accetta di porre rimedio alla sciagura o alla mancanza che affliggono un'altra persona».⁵¹ Caso emblematico è quello di Pollicino, che, dopo l'allontanamento da casa, si spende completamente per salvare se stesso e i suoi fratelli e tornare dai genitori; o della figlia del re che, per salvare i suoi fratelli dalla loro trasformazione quotidiana in cigni, non esita a trascorrere sei anni nel silenzio più totale, anche quando questo rischia di costarle la vita stessa; oppure di Fantaghirò, la quale, nonostante le innumerevoli insidie a cui viene sottoposta dal re nemico, riesce a resistere e a vincere la guerra; o, ancora, di Pelle d'Asino, che accetta di nascondersi in una fattoria e di lavorare come sgattera pur di fuggire dall'insistente corte del re; da non dimenticare, infine, i quattro musicanti di Brema, che, per realizzare il proprio desiderio di libertà, non esitano a spaventare chiunque tenti di alloggiare nella loro dimora.

⁵⁰ Ivi, p. 34.

⁵¹ Ivi, p. 55.

All'eroe sono demandate «la partenza alla ricerca (W↑) [funzione, questa, svolta solamente dall'eroe-cercatore], la reazione alle richieste del donatore (E) e le nozze (N) [due funzioni svolte sia dall'eroe-cercatore che dall'eroe-vittima, ruolo ricoperto generalmente da una fanciulla sottomessa e costretta in una situazione che esula dalle sue scelte personali]». ⁵²

Le stesse funzioni sono ricoperte dal falso eroe, che si pone come valida alternativa al vero, avanzando pretese infondate (F). Egli viene, tuttavia, smascherato prima del compimento della vicenda, impedendogli di realizzare N.

Nel capitolo seguente si procederà a un tentativo di analisi, a partire dallo schema proposto da Propp. La fiaba presa in esame è quella di Cenerentola, una delle più celebri e conosciute di tutti i tempi.

⁵² Ivi, p. 85.

CAPITOLO TERZO

UN RACCONTO ESEMPLARE:

CENERENTOLA

Ricordare la vicenda di Cenerentola è spesso superfluo e inutile: la storia della fanciulla povera che, grazie alla propria fata madrina, riesce a recarsi al ballo, si innamora – ricambiata – del principe, e che, dopo essere scappata dalla festa per non essere riconosciuta dalla matrigna e dalle sorellastre, viene identificata grazie alla prova della scarpetta è nota anche a coloro che preferiscono mantenere le distanze da questo genere letterario. Ogni cultura ha la sua Cenerentola: che si tratti di una prostituta egiziana di nome Rhodopis, sposata dal faraone Amasis «dopo la prova di un sandalo smarrito in un fiume»,¹ o della cinese Sheh-Hsien – «la più antica tra le versioni conosciute della fiaba di Cenerentola [...] redatta da un dotto funzionario, Tuang Ch'eng Shih [...], che l'aveva sentita raccontare da uno dei suoi servi, originario della Cina meridionale»² –, ella è una figura fondamentale, immancabile nei racconti di ogni popolo, e della quale viene spesso celebrata la pazienza, l'operosità e la gentilezza, qualità necessarie per far fronte alle angherie delle famigerate matrigna e sorellastre.

¹ M. RAK, *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso*, cit., p. 12.

² CARLO GINZBURG, *Ossa e pelli*, in ID., *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1997 (1989), p. 230.

D'altronde, il tema della fanciulla che, attraverso il matrimonio, ottiene ricchezza e benessere è uno dei più ricercati e rappresentati nella letteratura. Basti pensare alla *Pamela* di Samuel Richardson, in cui la protagonista, una giovane cameriera, dopo essere stata insidiata dal padrone, lo sposa divenendo una delle più importanti e ricche signore della contea; o alla Elizabeth Bennet di *Orgoglio e Pregiudizio*, che, alla fine del racconto, si congiunge in matrimonio con il ricco e ambito Mr. Darcy; oppure a Jane Eyre, giovane e indomita istituttrice che, incurante delle convenienze sociali, non esita a esprimere il proprio amore nei confronti del maturo padrone, anche dopo che questi ha perso la vista in seguito a un incendio; e come non pensare alla bella sguattera Demelza, che, nella saga di Winston Graham, sposa il giovane Ross Poldark, ottenendo, in questo caso, non tanto la ricchezza, quanto piuttosto l'onore – e l'onere – di fregiarsi di un nome antico di secoli. Si tratta di un tema che viene riproposto con frequenza anche all'interno delle fiabe, nelle quali il cambio di *status* attraverso il matrimonio costituisce un passaggio frequente: come la giovane che, grazie alla sua dolcezza e gentilezza – e all'aiuto portato a una fata –, ottiene l'amore del figlio del re; oppure come la povera fanciulla che sposa il sovrano con la promessa di dare alla luce «due figli maschi di latte e sangue coi capelli d'oro e una figlia femmina di latte e sangue coi capelli d'oro e una stella in fronte».³ Nel caso dei racconti fiabeschi, inoltre, non è rara la possibilità di un'inversione di ruoli, in cui sia l'uomo a ottenere la ricchezza ricevendo in premio la bella fanciulla: caso esemplare è quello del falso marchese di Carabas, in realtà figlio di un mugnaio, che riesce a sposare la figlia del re grazie all'astuzia del Gatto con gli Stivali. Più simile a *Cenerentola*, invece, è la storia di Pelle d'Asino, in cui l'eroina trova l'amore (e il rango che occupava all'inizio del racconto) dopo essere stata costretta alla fuga e a celare il suo reale *status* sotto una

³ ANONIMO, *L'uccel bel-verde*, in I. CALVINO, *Fiabe italiane. Volume secondo*, cit., p. 405.

pesante patina di cenere e di fango, costretta a svolgere lavori umili come la più povera delle braccianti.

Eppure, la giovane fanciulla protagonista di *Cenerentola* non è solamente una ragazza estremamente fortunata, che riesce a uscire dalla situazione di solitudine e degrado in cui è costretta grazie a un ricco matrimonio – che potrebbe essere quasi definito “salvifico”. Non è un racconto in cui si parla solamente di «desideri che si avverano, di umili che vengono esaltati, [...] di virtù ricompensata e di malvagità punita».⁴ Attuando un’approfondita analisi, si scopre inevitabilmente come la storia racchiuda molto di più. *Cenerentola*, infatti, può essere «recepita come una storia delle angosce e speranze che costituiscono l’essenza della rivalità fraterna: una storia che parla di un’eroina-paria che ha la meglio sulle sorellastre da cui riceve angherie e umiliazioni».⁵ Al centro del racconto, più che l’incontro con il re (o il figlio del re) – che può assumere un ruolo marginale –, è in realtà posto il rapporto che esiste tra la protagonista e i nuovi componenti della sua famiglia, la matrigna e le sorellastre. Ella è costretta a sopravvivere a una situazione in cui deve forzatamente abbandonare il suo ruolo di padrona di casa per lasciare spazio alle novità imposte dalla matrigna; novità che implicano una sopraffazione di quanto già esiste a favore di un riordino dei ruoli. E la donna compie tale azione in modo subdolo, accattivante, senza che Cenerentola stessa se ne renda conto, se non quando ormai la situazione le è già sfuggita di mano. Come nella versione dei fratelli Grimm, nella cui variante il padre, dopo aver contratto nuovamente matrimonio, viene abbindolato a tal punto dalla nuova moglie da dimenticare l’esistenza della figlia legittima a favore delle figliastre. Situazione analoga nel caso di Basile, in cui Zezolla non può far altro che

⁴ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, cit., p. 230.

⁵ Ivi, p. 227.

attribuire a se stessa la colpa della sua disgrazia, dal momento che è stata lei a convincere il padre a risposarsi con la sua maestra di cucito, su istigazione della stessa.

Umiltà e obbedienza sono i due sostantivi che, da sempre, sono maggiormente associati alla figura di Cenerentola: ella non si ribella e accetta ciò che le viene imposto in silenzio, senza proferire una sola lamentela. Eppure, non potrebbe esistere convinzione più sbagliata. L'umiltà tanto decantata e osannata esiste solo in superficie: la giovane è ben consapevole del suo valore e delle sue qualità, tanto che è possibile ipotizzare come «dietro la [sua] superficiale umiltà [...] si [celi] la convinzione della sua superiorità nei confronti della madre e delle sorelle, come se pensasse: “Potete farmi fare tutto il lavoro sporco, e fingere che io sia sporca, ma dentro di me so che mi trattate così perché siete gelose di me dato che sono tanto migliore di voi”»;⁶ superiorità che raggiunge il culmine nel momento in cui, durante il ballo, dà sfoggio della sua vanità esibendo la propria bellezza davanti ai familiari, quando, grazie alla loro incapacità di riconoscerla, ha la possibilità, per la prima volta, di mostrare realmente com'è e come pensa di essere.

La conflittualità, quindi, è il vero perno attorno a cui ruota tutta la narrazione: la protagonista ha la possibilità di elevarsi solo nel momento in cui abbandona lo stato di passività e accettazione inevitabile in cui sembra caduta per mostrare la sua volontà e ribellarsi agli obblighi imposti dalla famiglia. Una ribellione che si tramuta nella scelta di coltivare il dattero o il ramoscello di nocciolo, attività che le permetterà di recarsi alla grande festa; nella decisione di andare al ballo, nonostante il parere contrario della matrigna e delle sorellastre (divieto che in Basile non viene riportato, dato che il rango di serva assunto dall'eroina prevedeva in modo pressoché automatico la sua esclusione da qualsiasi tipo di evento sociale); nella richiesta di aiuto alla fata e alla madre, che invalida

⁶ Ivi, p. 232.

il valore di qualunque negazione preesistente. Può essere visto come un particolare atto di ribellione anche la fuga dal re; una fuga all'apparenza incomprensibile, visto che la scelta di rimanere e accogliere il corteggiamento reale avrebbe sancito definitivamente la sua superiorità. La fuga assume senso solamente nel momento in cui si comprende che «[Cenerentola] vuole essere scelta in virtù della persona che realmente è, e non per il suo splendido aspetto. Soltanto se il suo innamorato la vedrà nel suo stato di degradazione e nonostante ciò continuerà a desiderarla essa sarà sua»:⁷ costretta a celare il suo Io profondo sotto le sembianze di una povera donna ricoperta di stracci e fuliggine, Cenerentola percepisce come questo l'abbia portata a un cambiamento inevitabile, indelebile. Non è possibile tornare allo stadio originario come se nulla fosse accaduto, semplicemente scrollandosi di dosso il suo ruolo di serva; per vestire nuovamente i panni della fanciulla bella e di buona famiglia deve dimostrare di essere riuscita ad accettare pienamente la nuova situazione, e il modo migliore per dimostrarlo è non temere di esporre, nella sua interezza, la situazione in cui versa a colui che aspira a conquistare il suo cuore. È solo dopo aver superato la prova – ed essere stata scelta a dispetto del rango sociale inferiore – che può realizzare l'ineluttabile (e nascosto) desiderio di rivincita nei confronti della matrigna e delle sorellastre, oltre che a raggiungere la tanto sospirata felicità.

III.1. I personaggi

Basandosi sulla classificazione dei personaggi proposta da Propp, è possibile notare come il racconto presenti quasi tutte le sfere d'azione individuate.

⁷ Ivi, p. 253.

Cenerentola è l'**eroe-vittima**, colui che manca «d'una decisa volontà di liberazione»⁸ e il cui ruolo, all'interno del racconto, apparentemente si riduce a quello di figura sottomessa, costretto a subire le sfortune e le angherie rivoltegli contro dall'antagonista e/o dai falsi eroi. Ciò è vero solo in parte, e solo finché l'eroe non entra in contatto con l'aiutante designato e con l'oggetto magico; momento che rappresenta uno snodo fondamentale al livello della narrazione, dato che questi ultimi possono essere considerati gli agenti attivi necessari allo svolgimento della vicenda. Cenerentola non ha la facoltà di uscire dall'ambiente domestico, non le è permesso prendere decisioni autonome e comportarsi di conseguenza, dal momento che è soggetta costantemente al volere dei suoi familiari. Un ruolo centrale, in questo senso, è quello svolto dalla matrigna, l'**antagonista** del racconto: invidiosa della bellezza della figliastra e gelosa del grande amore che il nuovo marito prova nei confronti della figlia, ella non esita a utilizzare la sua influenza per privare Cenerentola del suo rango e dell'affetto paterno – sostituita in questo dalle sorellastre –, piegandola alla sua volontà e obbligandola a svolgere compiti umili, quasi degradanti, dai quali fa derivare il nomignolo con cui la protagonista è conosciuta.

Le sorellastre rivestono i panni dei **falsi-eroi**: il loro ruolo è speculare a quello di Cenerentola, si pongono come valida alternativa dell'eroe, con cui entrano continuamente in contatto e di cui tentano di impedire l'elevazione e il successo a loro vantaggio. Esse desiderano una vita comoda, governata dal lusso e dalla possibilità di imporre il loro volere agli altri; sono talmente ossessionate da quest'ideale di vita da cercare il modo più facile per ottenerla, anche se non esitano – quando necessario – a privarsi di parti del corpo pur di venire scelte al posto di Cenerentola (nel caso specifico, si tratta di parti di piede – tallone e alluce – amputati nello sforzo di riuscire a calzare la scarpetta); tentativo che non riesce,

⁸ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 44.

ma che apre la strada all'identificazione del vero eroe e al raggiungimento del suo lieto fine.

Tuttavia, tale lieto fine non troverebbe realizzazione senza l'intervento tempestivo dell'**aiutante**, che permette la partecipazione di Cenerentola al ballo sotto mentite spoglie e le fornisce l'elemento necessario al riconoscimento finale, ossia la scarpetta. La figura dell'aiutante varia a seconda delle versioni; ciò che li accomuna, tuttavia, è il fatto che ad agire siano sempre personaggi dotati di poteri magici – la Fata Madrina, le fate di Sardegna, l'uccellino bianco inviato dallo spirito della madre –, elemento considerato indispensabile affinché alla protagonista sia permesso di superare ed eliminare la situazione di disagio in cui è costretta.

Personaggio complementare a Cenerentola è quello del **re**: è lui che, invaghitosi della fanciulla misteriosa, ne ordina il ritrovamento attraverso l'utilizzo della scarpetta abbandonata; è il re che smaschera le due sorellastre, permettendo così che il vero eroe possa farsi avanti e venire riconosciuto; ed è il sovrano, in prima persona, a rappresentare il premio per la fanciulla buona e virtuosa, che, grazie al matrimonio, ottiene lo *status* di regina e il governo sul regno.

Osservando i personaggi analizzati, è evidente come nella fiaba manchino all'appello due figure, ossia quella del **mandante** e del **donatore**. Un'analisi più approfondita delle versioni, tuttavia, permette di sottolineare come queste siano in realtà ben presenti, ma declinate in modi particolari: nei casi di Basile e dei Grimm, per esempio, è Cenerentola stessa a divenire il mandante, dato che è lei a ordinare al padre di portarle in dono quello che diventerà il mezzo magico, cedendo contemporaneamente (e momentaneamente) la sfera d'azione dell'eroe al padre; esattamente come il ruolo del donatore, presente sia in Basile che nei Grimm, ma di particolare interesse soprattutto nel secondo caso, nel quale è

il padre a ricoprire (inconsapevolmente) tale ruolo, dal momento che è lui a raccogliere il ramo di nocciolo (su indicazione della figlia) e a recapitarlo alla fanciulla.

III.2. La scarpetta

Determinante per il riconoscimento di Cenerentola è la scarpetta che la giovane perde durante la fuga dal palazzo: solo lei è in grado di indossarla nuovamente, dal momento che possiede piedi talmente piccoli da richiedere un paio di scarpe uniche, non utilizzabili da altre. Tale caratteristica deriverebbe dalla versione cinese del racconto: nell'alta società dell'impero, infatti, era pratica usuale e tipica quella di deformare i piedi delle bambine legando le dita al tallone, in modo tale da ottenere un piede minuto e delicato (che assomigliasse al fiore di loto), considerato simbolo di nobiltà, «segno di straordinaria virtù, distinzione e bellezza».⁹

La scarpetta stessa è un oggetto prezioso, speciale; la sua fattura, il materiale di cui è composta, evidenziano l'importanza che ricopre, ne esprimono l'unicità e la bellezza. Deve essere indeformabile, affinché la prova possa essere considerata valida, «altrimenti potrebbe andar bene a qualche altra ragazza, come le sorellastre»;¹⁰ e perché ciò non avvenga, gli autori si soffermano a riportare l'utilizzo di materiali che risultano insoliti se associati alla fabbricazione di calzature, come «la precisazione [di Perrault] che la scarpetta era fatta di vetro, un materiale che non si deforma ed estremamente fragile»¹¹ (particolare che, tuttavia, è divenuto oggetto di controversia: il termine francese per vetro, *verre*, si pronuncia nello stesso modo di *vair*, ossia pelliccia; si ipotizzò, pertanto, che «Perrault, udita la storia, avesse preso *vair* per *verre* e così trasformato una pantofola

⁹ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, cit., p. 227.

¹⁰ Ivi, p. 254.

¹¹ *Ibidem*.

foderata di pelliccia in una fatta di vetro».¹² Tuttavia, «sembra non esserci dubbio che la scarpetta di vetro sia stata una deliberata invenzione»¹³ dell'autore).

La scarpetta è strettamente collegata alla protagonista, ne costituisce il completamento: in Basile, nel momento in cui Zezolla viene fatta accomodare davanti al re per la prova, è la scarpetta stessa che si ricongiunge al piede cui appartiene, quasi a dimostrazione di un legame inscindibile tra i due elementi; nel caso di Perrault, Cenerentola indossa anche l'altra scarpetta – di cui è ancora in possesso –, così da rendere definitivo e inevitabile il riconoscimento, con la consacrazione totale della fanciulla grazie anche all'arrivo della Madrina, che le conferisce l'aspetto sontuoso e regale proprio della fidanzata di un principe: «in questo momento, quella che era stata un'apparenza di bellezza presa in prestito in occasione del ballo diventa la vera individualità di Cenerentola»,¹⁴ sancendo definitivamente il nuovo rango sociale.

Il momento in cui il re infila la scarpetta al piede della fanciulla costituisce l'atto di fidanzamento vero e proprio, un'unione che è accettata e voluta da entrambe le parti: se è il re, infatti, ad avviare le ricerche per ritrovare Cenerentola – accettandola senza porsi dubbi riguardo al divario sociale e alle convenzioni esistenti –, allo stesso tempo è la fanciulla che sceglie di non nascondersi e di indossare la calzatura, quasi a rappresentare un assenso silenzioso alla domanda implicita posta dal sovrano, dal momento che «infilandosi la pantofola al piede senza aspettare che sia il principe a farlo [come nella versione dei Grimm], essa dà prova della propria iniziativa e della propria capacità di plasmare il proprio destino».¹⁵

¹² Ivi, p. 241.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 260.

¹⁵ Ivi, p. 259.

III.3. *La Gatta Cenerentola* di Giambattista Basile

Quella che Basile descrive nel *Cunto de li cunti* – e che rappresenta la più antica attestazione scritta della narrazione nel mondo occidentale – è una Cenerentola diversa da quella a cui i fruitori odierni sono abituati a pensare. Ella è l'artefice principale della sua futura situazione, del suo destino, che «è chiaramente creato da lei stessa, è il risultato delle sue trame e del suo misfatto»:¹⁶ è Zezolla che, confidatasi con la maestra riguardo al comportamento della matrigna, pone fine alla vita di quest'ultima convincendo il padre a sposare la sua insegnante. È lei, quindi, a introdurre nella propria casa la causa prima delle sue future disgrazie. Cenerentola, in questo caso, si dimostra completamente diversa dall'immagine di brava e generosa fanciulla diffusasi nell'età contemporanea (grazie anche alla versione di Perrault, edulcorata rispetto alle varianti precedenti): Zezolla si dimostra debole, facilmente influenzabile, più propensa all'intrigo e alle soluzioni ottenute attraverso sotterfugi e inganni piuttosto che al confronto diretto e alle decisioni pacifiche e ponderate; è preferibile l'eliminazione immediata del problema allo scontro diretto. Ma tale disposizione di carattere resiste solo nella prima fase del racconto, quando ancora la giovane gode del suo rango elevato. Volgendo lo sguardo verso la situazione storica e culturale in cui Basile scrive e il destinatario ultimo della sua opera, è impossibile non notare come Zezolla, all'inizio della narrazione, rappresenti il prototipo della donna di corte: superba, vanitosa, poco avvezzata a riconoscere il proprio errore preferendo occultarlo. Carattere che muta nel momento in cui è costretta a cambiare il suo *status* sociale, venendo declassata e costretta a svolgere i lavori più umili, quelli a cui non era mai stata abituata; è costretta a mettere da parte la sua debolezza per riuscire a sopravvivere e a

¹⁶ Ivi, p. 236.

risultare vincente alla fine del conflitto instauratosi. La sua posizione di potere viene ridimensionata e confinata alle mura della cucina, al focolare pieno di cenere da cui deriva il suo nuovo nome: Cenerentola. Ma, in questa versione, al nuovo nome viene anteposto un sostantivo particolare, che legittima una volta in più il suo nuovo ruolo: ella non è semplicemente Cenerentola, ma è Gatta Cenerentola. Il focolare, infatti, «luogo intorno al quale si svolge la vita della famiglia e se ne raccontano le storie»,¹⁷ era il punto più caldo e sicuro della casa, ed è per questo che veniva scelto dai gatti per il proprio riposo. L'animale sembra quasi assumere, in tal modo, il ruolo di custode del luogo più vivo e reale di tutta l'abitazione. Nel racconto, tuttavia, l'animale è rimpiazzato dalla figura della giovane, che diventa la nuova custode, il nuovo 'gatto'.

Ella aspira a una nuova vita, a un cambiamento sostanziale, che potrà avvenire solo nel momento in cui accetterà di affrontare «la prova suprema della Modernità»:¹⁸ il viaggio; percorso durante il quale dovrà necessariamente aguzzare l'ingegno e fuoriuscire dalla situazione di torpore e di passività tipiche del suo rango principesco. È attraverso il viaggio che ottiene il mezzo magico elemento fondamentale per portare a compimento il suo percorso; ed è grazie a questo che mette alla prova se stessa e coloro che la circondano: ordina al padre di portare i propri saluti alle fate dell'isola di Sardegna, compito che viene disatteso; cerca di capire il reale interesse del re scappando da lui per tre notti di fila, fuga che avrà come conseguenza la ricerca disperata della giovane da parte del sovrano; accetta di prendersi cura di un semplice dattero, che, grazie alle attenzioni di Zezolla, cresce fino a diventare un supporto essenziale, a cui affidarsi nel momento del bisogno. Cenerentola cambia nel corso del viaggio, diventa più forte, più determinata; non rimane inerme a

¹⁷ M. RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 117.

¹⁸ ID., *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso*, cit., p. 2.

subire le azioni della matrigna senza reagire, ma si ribella, riuscendo, alla fine del racconto, a ottenere (nuovamente) il rango principesco e l'amore del re.

III.3.1. Analisi del testo e suddivisione in funzioni

Viene qui di seguito presentata un'analisi del testo¹⁹ a partire dalla suddivisione in funzioni attuata da Propp:

<p>Sappiate allora che c'era una volta un principe vedovo, che aveva così cara una sua figlia che non ci vedeva da altri occhi; teneva per lei una brava maestra, che le insegnava le catenelle, il punto in aria, le frange e il punto a giorno e le dimostrava un affetto che non bastano parole a raccontarlo. Ma il padre si era sposato da poco e si era preso una focosa malvagia indiavolata e questa maledetta femmina cominciò ad avere a nausea la figliastra, facendole cere brusche, facce storte, occhiate aggrondate da mettere spavento, tanto che la povera ragazzetta si lamentava sempre con la maestra del cattivo trattamento della matrigna e le diceva: «O dio, e non avresti potuto essere tu la mammetta mia, tu che mi fai tante carezze e moine?».</p>	<p>Situazione iniziale (i) e allontanamento (e): la madre dell'eroe si allontana dal nucleo familiare morendo (e²)</p>
<p>E tanto continuò a fare questa cantilena che riuscì a mettere un moscone nell'orecchio e quella, accecata dal diavoletto, una volta le disse: «Se farai come ti suggerisce questa testa pazza, diventerò tua madre e tu mi sarai cara come le ciliegine di questi occhi». Avrebbe voluto continuare a parlare quando Zezolla (così si chiamava la ragazza) le disse: «Scusami se ti chiudo le parole in bocca. Io so che mi vuoi bene, perciò zitta e <i>sufficit</i>: insegnami l'arte, perché io vengo dalla campagna, tu</p>	<p>Investigazione (v): l'antagonista, dopo aver ascoltato le parole dell'eroe, riesce ad attirare la sua attenzione</p>

¹⁹ Il testo è riportato direttamente nella traduzione di Michele Rak, contenuta in G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., pp. 124-137.

scrivi e io firmo».	
«Allora su», replicò la maestra, «ascolta bene, apri le orecchie e il pane ti riuscirà bianco come i fiori. Appena tuo padre esce, di alla tua matrigna che vuoi un vestito di quelli vecchi che sono dentro alla cassapanca grande del ripostiglio, per risparmiare quello che porti addosso. Lei, che ti vuol vedere tutta pezze e stracci aprirà il cassone e dirà: “Tieni il coperchio”. E tu, tenendolo, mentre andrà cercando all’interno, lascialo cadere di colpo, così si romperà il collo. Fatto questo tu sai che tuo padre farebbe carte false per accontentarti e tu, quando ti carezza, pregalo di prendermi in moglie, perché, beata te, sarai la padrona della vita mia».	Tranello (j): l’antagonista elabora un piano per portare a compimento il suo volere, riuscendo a persuadere l’eroe (j ¹)
Sentito questo a Zezolla ogni ora sembrò di mille anni e, eseguito a puntino il consiglio della maestra, dopo che si fece il lutto per la disgrazia della matrigna, cominciò a toccare i tasti del padre perché sposasse la maestra. Dapprima il principe lo considerò uno scherzo ma la ragazza tanto picchiò di piatto finché colpì di punta, perché alla fine lui si piegò alle parole di Zezolla e presa in moglie Carmosina, che era la maestra, fece una grande festa.	Connivenza (y): l’eroe si rende complice dell’antagonista, portando a compimento il suo piano. Quello che fa l’antagonista è un «invito insidioso, [che va] sempre accolto e messo in atto» ²⁰ (y ¹)
Ora, mentre gli sposi stavano a trescare tra loro, Zezolla, si affacciò a un terrazzino di casa sua e una colombella, volata su un muro, le disse: «Quando ti viene voglia di qualcosa mandala a chiedere alla colomba delle fate nell’isola di Sardegna, subito l’avrai».	Preparazione della trasmissione del mezzo magico (D): Il donatore fa la sua prima comparsa, grazie al tramite della colombella, presentandosi all’eroe e informandolo del favore delle fate e della possibilità di ottenere un dono, qualora ciò fosse stato desiderio e/o necessità della fanciulla
La nuova matrigna per cinque o sei giorni affumicò Zezolla di carezze, facendola sedere a tavola nel posto	Danneggiamento (X): la matrigna confina la figliastra in cucina,

²⁰ V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 36.

<p>d'onore, dandole i migliori bocconi, mettendole i vestiti più belli; ma, passato a malapena un pochino di tempo, mandato al diavolo e dimenticato del tutto il favore ricevuto (oh, triste l'anima che ha cattiva padrona!) cominciò a portare in alto sei figlie due che fino ad allora aveva tenuto nascoste e tanto fece con il marito che lui prese a cuore le figliastre e si fece cadere dal cuore la propria figlia, tanto che, perdici oggi manca domani, finì che si ridusse dalla camera alla cucina e dal baldacchino al focolare, dai lussi di seta e d'oro agli stracci, dagli scettri agli spiedi e non soltanto cambiò stato ma persino nome e da Zezolla fu chiamata Gatta Cenerentola.</p>	<p>costretta a svolgere lavori umili contrariamente al suo vero rango (X¹⁵)</p>
<p>Capitò che il principe, dovendo andare in Sardegna per faccende necessarie al suo stato, chiese ad una per una, a Imperia Calamita Fiorella Diamante Colombina Pasquarella, che erano le sei figliastre, cosa volessero gli portasse al suo ritorno: e chi chiese vestiti da esibire, chi ornamenti per la testa, chi belletti per la faccia, chi giochini per passare il tempo e chi una cosa e chi un'altra. Alla fine, quasi per scherno, disse alla figlia: «E tu cosa vorresti?». E lei: «Nient'altro se non che mi raccomandi alla colomba delle fate chiedendole di mandarmi qualcosa; e se te ne scordi possa tu non andare più né avanti né indietro. Ricordati quello che ti ho detto: arma tua e mano tua ».</p>	<p>Mancanza (x) e mediazione, momento di connessione (Y): nel corso dell'allontanamento da casa è il padre di Zezolla ad assumere il ruolo di eroe al posto della figlia, che assume a sua volta il ruolo di mandante (Y²). Zezolla è desiderosa di modificare la sua situazione, confidando pertanto nella promessa fattale dalla colomba (x²)</p>
<p>Il principe partì, fece i suoi affari in Sardegna, comprò quello che le figliastre gli avevano chiesto e si dimenticò di Zezolla; ma, quando si fu imbarcato su un vascello e stava per far vela, la nave non riuscì a staccarsi dal porto e sembrava che fosse frenata dalla remora. Il padrone del vascello, che era quasi disperato, si mise, stanco, a dormire e vide in sogno una fata che gli disse: «Sai perché non potete staccare la nave dal porto? Perché il principe che è a bordo non ha mantenuto una promessa fatta alla figlia e si è ricordato di tutte tranne di quella che</p>	<p>Partenza (↑) e prima funzione del donatore (D): il nuovo eroe, allontanatosi da casa, è costretto a rimanere nel luogo raggiunto a causa della dimenticanza dell'ordine della figlia. L'impossibilità di uscire dal porto può essere identificata come una prova a cui l'eroe viene sottoposto prima di ottenere il dono per</p>

<p>è del suo sangue».</p>	<p>ZeZolla</p>
<p>Il padrone si svegliò, raccontò il sogno al principe che, confuso per la sua mancanza, andò nella grotta delle fate e, dopo avergli raccomandato la figlia, chiese che le mandassero qualcosa.</p> <p>Ed ecco che uscì fuori dalla spelonca una bella ragazza, sembrava un gonfalone, che gli disse che ringraziava la figlia del buon ricordo e che se la godesse per amor suo: così dicendo gli diede un dattero, una zappa, un secchiello d'oro e una tovaglia di seta, dicendo che l'uno era per seminare e le altre cose per coltivare la pianta. Il principe, meravigliato di questi doni si congedò dalla fata alla volta del suo paese e, dato a tutte le figliastre quello che avevano chiesto, diede finalmente alla figlia il dono che le aveva mandato la fata.</p>	<p>Reazione dell'eroe (E): il padre, scoperta la motivazione della mancata partenza, si reca immediatamente dalle fate per riparare all'offesa arrecata (E²)</p>
<p>E lei, con un'allegria che non la faceva stare nella pelle, piantò il dattero in un bel vaso, lo zappettava, lo annaffiava e con la tovaglia di seta l'asciugava mattina e sera, tanto che in quattro giorni, cresciuto della misura d'una femmina, ne uscì fuori una fata dicendole: «Cosa desideri?». ZeZolla le rispose che desiderava uscire qualche volta da casa, ma non voleva che le sorelle lo sapessero. La fata replicò: «Ogni volta che ti fa piacere, vieni al vaso e di:</p> <p style="text-align: center;">Dattero mio dorato Con la zappetta d'oro t'ho zappato, con il secchiello d'oro t'ho bagnato, con la tovaglia di seta t'ho asciugato, spoglia te e vesti me!</p> <p>E quando vorrai spogliarti cambia l'ultimo verso dicendo: <i>Spoglia me e vesti te</i>».</p>	<p>Ritorno (↓) e fornitura, conseguimento del mezzo magico (Z): dopo il ritorno del padre, il ruolo dell'eroe torna a essere ricoperto da ZeZolla, che ottiene il mezzo magico dalle mani del padre (Z¹)</p>
<p>Ora, venuto il giorno della festa e uscite le figlie della maestra tutte spampanate agghindate imbellettate, tutte nastri campanellini gingillini, tutte fiori odori cose e rose, ZeZolla corse subito al vaso e, dette le parole che le</p>	<p>Rimozione della sciagura o della mancanza (Rm) e trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R):</p>

<p>aveva insegnato la fata, fu sistemata come una regina e, messa su un cavallo con dodici paggi lindi e pinti, andò dove andavano le sorelle, che fecero la bava alla bocca per le bellezze di questa splendente colomba.</p> <p>Ma, come volle il caso, capitò in quello stesso luogo il re, che, vista l'incredibile bellezza di Zezolla, ne restò subito incantato e disse al servo più fedele di informarsi come potesse sapere di questa bellezza delle bellezze e chi fosse e dove abitasse.</p>	<p>grazie all'azione dell'aiutante magico, Zezolla torna a essere la figlia di un principe (nascondendo tale situazione all'antagonista e ai falsi eroi), riuscendo a recarsi alla festa (R²) e a incontrare il re. (Rm⁶)</p> <p>Da questo punto si verifica una triplicazione, dal momento che tale funzione e quelle successive si ripetono per tre volte di seguito</p>
<p>Il servo subito subito le andò dietro: ma lei, accortasi dell'agguato, gettò una manciata di monete d'oro che si era fatta dare dal dattero per questo scopo. Quello, occheggianti i quattrini, si dimenticò di seguire il cavallo per riempirsi le zampette di spiccioli e lei s'infilò di slancio in casa, dove, spogliata nel modo che le aveva insegnato la fata, arrivarono quelle bruttone delle sorelle, che, per farla cuocere, raccontarono tutte le cose belle che avevano visto.</p> <p>Nel frattempo il servo tornò dal re e raccontò la faccenda delle monete e quello si accese d'una gran rabbia, gli disse che per quattro soldini cacati aveva svenduto il suo piacere e che a qualsiasi prezzo avrebbe dovuto cercare, alla prossima festa, di sapere chi fosse la bella ragazza e dove stava nascosto quel bell'uccellino.</p>	<p>Persecuzione, inseguimento (P), salvataggio (S) e ritorno (↓):</p> <p>Zezolla è inseguita, per ordine del re, dal suo servo, da cui riesce a salvarsi grazie a ingegnosi stratagemmi (S²), riuscendo a tornare a casa prima dell'arrivo dei famigliari</p>
<p>Arrivò l'altra festa e, uscite le sorelle tutte apparate ed eleganti, lasciarono la disprezzata Zezolla sul focolare; e lei subito corse dal dattero e, dette le solite parole, ecco che ne uscì un mucchio di damigelle: una con lo specchio, una con la boccetta d'acqua di zucca, una con il ferro per i riccioli, una con il panno del belletto, una con le spille, una con i vestiti, una con il diadema e le collane e, dopo averla fatta bella come un sole, la misero in una carrozza a sei cavalli, accompagnata da staffieri e da paggi in livrea e, arrivata nello stesso luogo dove era stata</p>	<p>Rimozione della sciagura o della mancanza (Rm) e trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R)</p>

<p>nell'altra festa, aggiunse stupefazione al cuore delle sorelle e fuoco al petto del re.</p>	
<p>Ma quando se ne andò, e il servo cominciò a seguirla, per non farsi raggiungere gettò un mucchietto di perle e di gioielli e mentre quell'uomo dabbene s'era fermato a beccarseli, perché non era roba da perdere, lei ebbe il tempo di trascinarsi a casa e di spogliarsi come al solito. Il servo tornò mogio mogio dal re, e quello disse: «Per l'anima dei miei morti, se tu non me la trovi, ti faccio una battuta e ti do tanti calci in culo quanti peli hai nella barba».</p>	<p>Persecuzione, inseguimento (P), salvataggio (S) e ritorno (↓)</p>
<p>Arrivò l'altra festa e, uscite le sorelle, lei tornò dal dattero e, ripetendo la canzone fatata, fu vestita superbamente e messa in una carrozza d'oro, con tanti servi intorno che sembrava una puttana sorpresa durante il passeggio e circondata dagli sbirri; e, andata a far gola alle sorelle, se ne partì e il servo del re si cucì a filo doppio con la carrozza.</p>	<p>Rimozione della sciagura o della mancanza (Rm) e trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R)</p>
<p>Lei, vedendo che gli stava sempre alle costole, disse: «Sferza, cocchiere», ed ecco che la carrozza si mise a correre di tutta furia e la corsa fu così rapida che le cadde una scarpetta, ed era difficile vedere una cosuccia più carina. Il servo, che non era riuscito a raggiungere la carrozza che volava, raccolse la scarpetta da terra e la portò al re, raccontandogli quello che gli era capitato.</p>	<p>Persecuzione, inseguimento (P), salvataggio (S) e ritorno (↓)</p>
<p>E lui, presa in mano la scarpetta, disse: «Se le fondamenta sono così carine, cosa mai sarà la casa? O bel candelieri, dove è stata la candela che mi consuma! O treppiede della bella caldaia dove bolle la mia vita! o bei sugheri attaccati alla lenza d'Amore con cui ha pescato quest'anima! Ecco, vi abbraccio e vi stringo e, se non posso arrivare alla pianta, adoro le radici e se non posso avere i capitelli bacio le basi! Già siete stati cippi di un bianco piede e ora siete tagliole di un cuore nero; per mezzo vostro era alta un palmo e mezzo di più quella che tiranneggia la mia</p>	<p>Il re, attraverso un monologo (§), esprime i suoi pensieri e il desiderio di ritrovare l'eroe</p>

<p>vita e per mezzo vostro cresce altrettanto la dolcezza questa vita mentre vi guardo e vi posseggo».</p>	
<p>E dicendo questo, chiama lo scrivano, fa venire il trombettiere e <i>tu tu tu</i> fa pubblicare il bando che tutte le femmine vengano a una festa pubblica e ad un banchetto che si è messo in testa di fare. E, venuto il giorno stabilito, oh bene mio che masticatorio e che cuccagna si fece! Da dove arrivarono tante pastiere e casatielli, da dove gli stufati e le polpette? Da dove i maccheroni e i ravioli? Tanta roba che avrebbe potuto mangiarci un esercito intero.</p> <p>Arrivarono tutte le femmine, e nobili e ignobili e ricche e miserabili e vecchie e bambine e belle e brutte, e, dopo che ebbero ben pettinato, il re, fatto il <i>prosit</i>, provò la scarpetta ad una per una a tutte le invitate, per vedere a chi andasse a capello e a pennello, in modo che potesse riconoscere dalla forma della scarpetta quella che andava cercando; ma, non trovando piede che ci andasse bene, stava a disperarsi.</p> <p>Tuttavia, dopo aver fatto fare silenzio a tutti, disse: «Tornate domani a fare un'altra volta penitenza con me; ma, se mi volete bene, non lasciate nessuna femmina a casa, sua chiunque sia».</p>	<p>Adempimento (A): il re mette in atto il suo piano per ritrovare la fanciulla fuggita; in particolare, in questo frangente, l'autore indugia nella descrizione di cibo, elemento che funge da attributo e conferisce risalto alla ricchezza del re e agli sforzi profusi nella ricerca (§)</p>
<p>Disse il principe: «Ho una figlia, ma sta sempre a guardia del focolare, perché è disgraziata e da poco e non merita di sedere dove mangiate voi». Disse il re: «Questa sia la prima della lista, perché così mi piace». Così si congedarono e il giorno dopo tornarono tutti e, con le figlie di Carmosina venne Zezolla, e il re, appena la vide, ebbe come l'impressione che fosse quella che desiderava tuttavia fece finta di nulla.</p>	<p>Il principe presenta al re la situazione della figlia, cercando di sminuirla e di convincere il sovrano a non convocarla</p>
<p>Ma, quanto ebbero finito di battere i denti, arrivò la prova della scarpetta, che non s'era neppure accostata al piede di Zezolla che si lanciò da sola al piede di quell'ovetto dipinto di Amore, come il ferro corre verso la calamita. Il</p>	<p>Identificazione (I) e nozze (N): Zezolla, grazie alla prova della scarpetta, prova definitivamente la sua vera identità; riconoscimento la</p>

<p>re, visto questo, corse a prenderla nella morsa delle braccia e, fattala sedere sotto il baldacchino, le mise la corona in testa, comandando a tutte che le facessero inchini e riverenze, come alla loro regina. A questa vita le sorelle, piene di rabbia, non avendo lo stomaco di sopportare questa crepa del loro cuore, se la filarono quatte quatte verso casa della mamma, ammettendo, loro malgrado, che</p> <p style="text-align: center;"><i>è pazzo chi contrasta con le stelle.</i></p>	<p>cui conseguenza diretta è l'immediato matrimonio con il re</p>
---	---

Riguardo al testo, è necessario innanzitutto evidenziare, ancora una volta, il cambio di ruolo del padre: se, infatti, per la maggior parte del racconto mantiene una posizione a favore della matrigna – venendo quasi considerato un antagonista egli stesso (o un aiutante dell'antagonista) –, egli assume momentaneamente il ruolo dell'eroe nel momento in cui deve partire per la Sardegna; diventa, suo malgrado, un eroe-cercatore, che ha bisogno di allontanarsi per poter ottenere ciò che gli viene richiesto. In questo frangente, Cenerentola assume temporaneamente la parte del mandante, assegnando al padre l'ordine di recarsi dalle fate. Egli, di fatto, è utile come tramite tra la figlia, l'eroe-vittima al quale non compete la funzione di ricerca propria dell'eroe-cercatore (e che è quindi costretto a una situazione di immobilità), e l'oggetto magico, dal momento che è attraverso la sua intermediazione che la protagonista ottiene l'elemento basilare e necessario allo svolgimento e alla risoluzione della vicenda.

Il ruolo del donatore è qui ricoperto dalle fate dell'isola di Sardegna, le quali preparano l'eroe a ricevere in dono il mezzo magico: sia Cenerentola, apparendo, sotto forma di colomba, alla fanciulla nel giorno del matrimonio del padre; sia il padre, al quale impediscono di allontanarsi con la nave dal porto a causa della sua dimenticanza.

Infine, non bisogna dimenticare le sorellastre, che in questa variante non ricoprono appieno il loro ruolo di falsi eroi: lungo tutto il racconto, infatti, esse mantengono una posizione marginale, senza agire o mettersi in luce. Non umiliano la sorellastra né la sommergono di angherie e soprusi; è la matrigna a relegare Zezolla in cucina, togliendole ogni cosa, non le figlie. Esse, semplicemente, costituiscono il termine di paragone con Cenerentola: laddove quest'ultima chiede semplicemente che vengano trasmessi i suoi saluti alle fate, le altre pretendono di avere in regalo oggetti ricchi e pretenziosi. L'unico momento in cui sembrano esprimere i loro pensieri e sentimenti è il finale, nel quale non possono evitare di far mostra della rabbia profonda causata dal matrimonio del re: non sono altro che invidiose, cosa che «appare come una reazione naturale per una vittoria dell'eroina a loro scapito».²¹

III.4. *Cenerentola* di Charles Perrault

La zucca trasformata in carrozza, i topi tramutati in cavalli, la scarpetta di cristallo abbandonata dopo la fuga dalla festa allo scoccare della mezzanotte: sono questi gli elementi che, al giorno d'oggi, sono maggiormente associati al racconto di *Cenerentola* (grazie, soprattutto, alla versione animata di Walt Disney del 1950, ripresa dal *live action*²² del 2015); caratteristiche assenti dalle varianti di Basile e dei Grimm, ma che hanno contribuito a consacrare definitivamente il racconto e a inserirlo tra i più importanti e narrati.

Perrault «prese il materiale della fiaba [...], la depurò di ogni contenuto a suo avviso volgare e raffinò le sue altre caratteristiche per rendere il prodotto adatto ad essere

²¹ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, cit., p. 237.

²² Diretto da Kenneth Branagh, con Lily James, Richard Madden, Cate Blanchett, Derek Jacobi, Stellan Skarsgård, Helena Bonham Carter.

raccontato a corte».²³ nessun omicidio, nessuna mutilazione; il massimo della malvagità è rappresentato dalle angherie continue che le sorellastre infliggono alla giovane protagonista. D'altronde, le destinatarie prime della narrazione sono le dame di corte, che non devono essere scioccate da particolari macabri, poco consoni a un ambiente in cui a essere favorito è l'intrigo, il sotterfugio.

Cenerentola è presentata come un personaggio remissivo, codardo – non racconta al padre quello che è costretta a sopportare per evitare di essere sgridata, non per reale spirito di sacrificio –, che sembra attendere passivamente l'arrivo di qualcosa (o qualcuno) pronto ad aiutarlo a cambiare vita: accetta senza obiettare la condizione servile impostagli dalla matrigna, si offre di acconciare i capelli delle sorellastre, non dimostra rabbia quando lo chiamano Culincenere o Cenerentola – soprannome, in realtà, causato dal suo stesso comportamento, dato che è per sua volontà che ella si accoccola accanto al focolare, sempre sporco di fuliggine.

La fanciulla è, di fatto, dotata di una gentilezza eccessiva, «melensa e insipida nella sua dolce bontà, e completamente priva di spirito d'iniziativa»,²⁴ cosa che le si ritorce inevitabilmente contro. Ella non sceglie, non si espone, tranne in due situazioni: quando, tra le lacrime, esprime alla fata madrina il desiderio di potersi recare al ballo, e quando, dietro sua esplicita richiesta, prova la scarpetta davanti all'inviato del principe, nonostante la derisione suscitata dalla domanda. Le motivazioni di tali richieste si possono solo supporre, ma sembrano indicare entrambe un unico denominatore: il desiderio di cambiare vita. È evidente, infatti, come, sotto la patina superficiale di pazienza e di snervante bontà, si celi in realtà una fanciulla fragile, sola, derisa e maltrattata da coloro che avrebbero dovuto proteggerla e aiutarla, e ai quali, tuttavia, si aggrappa inspiegabilmente pur di non

²³ Ivi, p. 241.

²⁴ *Ibidem*.

subire un secondo abbandono. La giovane si trova in una situazione apparentemente senza via d'uscita, fino a quando non le si presenta la grande occasione; occasione che, tuttavia, rischia di perdere proprio a causa della sua scarsa intraprendenza e dell'assuefazione al ruolo di figlia-serva. Ed è per questo che l'arrivo della fata madrina ricopre un ruolo tanto fondamentale: non basta, infatti, il possesso di un mezzo magico (come il dattero in Basile o il ramoscello di nocciolo nei Grimm), vista la mancanza d'iniziativa; è necessario, invece, che esso sia utilizzato da una figura esterna, forte, materna, che abbia la capacità di infondere nell'eroina sicurezza e autostima tali da farle trovare il coraggio di uscire dall'ambiente domestico alla ricerca di un cambiamento. Coraggio che, tuttavia, non è ancora ben assimilato dalla giovane, fatto reso evidente dalla sua fuga repentina dal palazzo allo scoccare della mezzanotte, così come ordinato dalla fata; diversamente dalla seconda serata, in cui la momentanea mancanza di attenzione e la dimenticanza degli ordini ricevuti la portano a rischiare di far scoprire la sua vera identità a causa dello spezzarsi dell'incantesimo. Il cambiamento definitivo avviene nel momento in cui non solo Cenerentola chiede di poter indossare la scarpetta – che non esita a riconoscere come propria –, ma avvalora tale azione con la presentazione dell'altra calzatura, prova ultima e definitiva della sua reale identità.

III.4.1. Analisi del testo e suddivisione in funzioni

Nella tabella seguente viene presentata la variante di Perrault,²⁵ suddivisa nelle funzioni che lo compongono:

C'era una volta un gentiluomo, il quale aveva sposato in	Situazione	iniziale	(i)	e
--	-------------------	-----------------	------------	----------

²⁵ Il testo è proposto nella traduzione di Elena Giolitti, contenuta in *I racconti delle fate. Fiabe francesi alla Corte del Re Sole*, a cura di Elena Giolitti, Roma, Newton Compton Editori, 2013 (1994), pp. 37-42.

<p>seconde nozze la donna più altezzosa e arrogante che mai si fosse vista. Ella aveva due figlie del suo stesso carattere, che le rassomigliavano in ogni cosa. Anche il marito aveva una figlia, ma d'una dolcezza e una bontà da non farsene un'idea: in questo aveva preso dalla mamma, ch'era stata la creatura più buona del mondo.</p>	<p>allontanamento (e): non viene comunicata, in modo esplicito, la morte della madre dell'eroe, ma ciò è deducibile dalla specificazione che si tratta delle seconde nozze del padre e dal ricordo di una caratteristica della donna, in cui si parla di lei al passato (e²)</p>
<p>Le nozze erano state appena celebrate che la matrigna diede subito prova della sua cattiveria: non poteva sopportare tutte le buone qualità della giovinetta, le quali, per contrasto, rendevano le sue figliole ancora più antipatiche. Cominciò così ad addossarsi le più umili faccende di casa: era lei a lavare i piatti, a pulire le scale, a spazzare la camera della signora e quelle delle signorine sue figlie; dormiva in una soffitta, proprio sotto i tetti, su un vecchio pagliericcio, nel mentre che le due sorelle avevano belle camere col pavimento di legno, letti all'ultima moda, e certi specchi nei quali si potevano rimirare da capo a piedi; la povera ragazza sopportava tutto con pazienza e non osava lagnarsene col padre perché l'avrebbe sgridata: sua moglie faceva di lui tutto quel che voleva.</p> <p>Quando aveva finito le sue faccende, andava a rifugiarsi in un cantuccio del focolare, e si metteva a sedere nella cenere; cosa che, in famiglia, le aveva procurato il soprannome di Culincenere; però la minore delle due sorelle, ch'era un po' meno sguaiata dell'altra, la chiamava Cenerentola; Cenerentola, coi suoi poveri abitucci, non mancava tuttavia d'essere cento volte più bella della sorella, riccamente vestite com'erano.</p>	<p>Danneggiamento (X): la protagonista viene privata della sua posizione e di tutti i suoi averi, venendo confinata nell'area destinata alla servitù e costretta a svolgere mansioni proprie del lavoro domestico (X¹⁵); ulteriore danno deriva dall'assegnazione di un nomignolo offensivo, simbolo della sua nuova situazione</p>
<p>Accadde che il figlio del Re desse una festa da ballo e invitasse a parteciparvi tutta la gente importante: anche le nostre due damigelle furono invitate, perché erano persone molto in vista nel paese. Eccole dunque tutte</p>	<p>Il figlio del re, grazie all'organizzazione del ballo, innesca il meccanismo fondamentale che porterà all'incontro con l'eroe e alla</p>

<p>contente e tutte affaccendate a scegliere vestiti e acconciature che le facessero figurare di più; nuova fatica per Cenerentola, giacché toccava a lei di stirare la biancheria delle sorelle e d'inamidare i loro polsini ricamati. In casa non si parlava d'altro che del modo in cui si sarebbero vestite per andare alla festa.</p>	<p>risoluzione della vicenda; è possibile affermare che, in questo caso, egli si presenta quasi come aiutante inconsapevole</p>
<p>«Io», diceva la maggiore, «mi metterò l'abito di velluto rosso con le guarnizioni di ricamo inglese.»</p> <p>«Io», interveniva la minore, «non avrò che la solita gonna; ma in compenso vi metterò sopra il mantello a fiori d'oro e la collana di diamanti, che non è certo una cosa qualunque.»</p> <p>Mandarono a chiamare la più brava pettinatrice, per farsi fare ben due file di riccioli, e fecero comprare i più bei neri dalla migliore merciaia; chiamarono poi Cenerentola affinché dicesse il suo parere, sapendo che aveva buon gusto. Cenerentola le consigliò come meglio poté, anzi, si offrì di pettinarle, cosa che venne accettata volentieri.</p> <p>Mentre le pettinava, le sorelle dicevano: «Cenerentola, ti piacerebbe andare al ballo?»</p> <p>«Ah, signorine, volete burlarvi di me! Cose simili non sono pane per i miei denti.»</p> <p>«Dici bene: chissà quante risate nel vedere un Culincenera a una festa da ballo!»</p> <p>Un'altra, invece di Cenerentola, avrebbe fatto apposta a pettinarle male, ma lei era buona, e le aggiustò a perfezione. Erano state quasi due giorni senza mangiare, tant'erano stordite dalla contentezza. E a forza di stringerle nel busto per render la loro vita più sottile, si ruppero più di dodici stringhe. Tutta la giornata la passavano a guardarsi nello specchio.</p>	<p>Attraverso il dialogo tra l'eroe e i falsi eroi, e la descrizione delle operazioni messe in atto in vista del ballo (§), è possibile approfondire la situazione effettiva di Cenerentola e il rapporto esistente tra lei e le sorellastre</p>
<p>Finalmente il gran giorno arrivò; le due sorelle partirono alla volta del palazzo reale e Cenerentola le seguì con gli occhi più a lungo che poté; poi, quando non le vide più, scoppiò a piangere. La sua Madrina, venutala a trovare, la</p>	<p>Prima funzione del donatore (D) e reazione dell'eroe (E): alla partenza delle sorellastre per il ballo, giunge la madrina di Cenerentola, che la</p>

<p>vide in un mare di lagrime e le domandò cos'avesse: «Io vorrei... vorrei...».</p> <p>Piangeva così forte che non poteva continuare. La Madrina, che era una Fata, le disse: «Vorresti andare al ballo, non è vero?».</p> <p>«Ahimè, sì», disse Cenerentola con un sospiro.</p> <p>«Ebbene, mi prometti d'aver giudizio?», disse la madrina; «quand'è così, ti ci farò andare».</p>	<p>interroga sulle motivazioni del suo pianto (D²); domande a cui l'eroe risponde prontamente (E²)</p>
<p>La condusse nella sua camera e le disse: «Corri in giardino e portami una zucca».</p> <p>Cenerentola corse immediatamente a raccogliere la più bella zucca che poté trovare e la portò alla Madrina, senza riuscire a indovinare in qual modo quella zucca potesse servire a farla andare al ballo. La Madrina, dopo averla ben bene svuotata, non lasciandole che la scorza, vi batté con la sua bacchetta magica, e la zucca fu subito cambiata in una splendida berlina tutta dorata.</p> <p>Poi andò a guardare in una trappola, ove trovò sei sorci, tutti vivi; disse allora a Cenerentola di alzare un pochino lo sportello della trappola: ogni sorcio che ne usciva fuori, lei lo toccava con la bacchetta e subito il sorcio si cambiava in un bellissimo cavallo; così mise insieme uno splendido tiro a sei di cavalli pomellati, d'un bellissimo color grigio-topo.</p> <p>Poiché sembrava preoccupata sul come procurarsi un cocchiere:</p> <p>«Aspettate un momento», disse Cenerentola, «vado a vedere in un'altra trappola, se per caso non ci fosse qualche grosso topo: ne potremmo fare un cocchiere».</p> <p>«Buon'idea!», disse la madrina, «corri un po' a vedere».</p> <p>Cenerentola le portò una trappola dov'erano caduti tre grossi topi. La Fata scelse, fra tutti e tre, quello che aveva i baffi più lunghi, e quando l'ebbe toccato, il topo diventò un bel pezzo di cocchiere, provvisto del più bel paio di baffi che mai si sia veduto.</p>	<p>Fornitura, conseguimento del mezzo magico (Z) e rimozione della sciagura o della mancanza (Rm): la fata – che assume contemporaneamente il ruolo di donatore e aiutante, dal momento che possiede la bacchetta magica e si pone in aiuto della protagonista – dà sfoggio dei suoi poteri magici per permettere alla sua protetta di recarsi al ballo (Z⁹), abbigliandola e dotandola di oggetti e strumenti propri della sua situazione precedente (Rm⁶); tale azione viene descritta con dovizia di particolari (§)</p>

<p>Le disse poi: «Scendi in giardino, dietro all'annaffiatoio troverai sei lucertole. Portamele qui».</p> <p>Appena Cenerentola l'ebbe portate, la madrina le cambiò in sei lacchè, i quali d'un balzo salirono dietro alla berlina, con le loro livree gallonate, e sapevano tenervisi attaccati così bene, come se non avessero mai fatto altro in vita loro.</p> <p>La Fata disse allora a Cenerentola: «Eccoti qui tutto l'occorrente per andare al ballo, non sei contenta?».</p> <p>«Sì, ma ci devo andare in questo modo, col mio brutto abituccio?».</p> <p>Bastò che la madrina la toccasse con la bacchetta, e i suoi abiti si mutarono in vestiti di broccato d'oro e d'argento, tutti ricamati con pietre preziose; le diede poi un paio di scarpette di vetro ch'erano una meraviglia.</p>	
<p>Così vestita, ella salì in carrozza; ma la madrina le raccomandò sopra ogni cosa di non lasciar passare la mezzanotte, avvertendola che se lei fosse rimasta l ballo anche un momento di più, la sua berlina sarebbe ridiventata una zucca, i cavalli sorcetti, i suoi lacchè lucertole, e i vecchi vestiti avrebbero ripreso l'aspetto di prima.</p> <p>Ella promise alla madrina che sarebbe venuta via dal ballo prima di mezzanotte. E partì, non stando più in sé dalla gioia.</p> <p>Il figlio del Re, cui fu annunciato l'arrivo di una splendida principessa, che nessuno conosceva, le corse incontro a riceverla; l'aiutò a scendere dalla carrozza e la condusse nella sala ov'erano gl'invitati: si fece allora un gran silenzio: tutti smisero di ballare, e i violini non suonarono più tant'era l'attenzione generale nel contemplare la grande bellezza della sconosciuta. Non si sentiva che un mormorio confuso: «Com'è bella!...».</p> <p>Perfino il Re, vecchio com'era, non si stancava di guardarla e di dire sottovoce alla Regina che, da gran</p>	<p>Trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R): Cenerentola, grazie alla carrozza donata dalla fata madrina, si reca al palazzo del re, dove ha luogo la festa da ballo (R²), durante la quale riscuote un enorme successo, descritto prontamente con dovizia di particolari (§)</p>

<p>tempo, non gli era stato dato di vedere una donna così bella e graziosa. Tutte le dame erano intente a studiare i suoi vestiti e la sua acconciatura, per averne di simili il giorno dopo, sempre che avessero potuto trovare stoffe altrettanto belle e modiste abbastanza capaci.</p> <p>Il figlio del Re la mise al posto d'onore e poi andò a prenderla per farla ballare; ella ballò con tanta grazia che tutti l'ammirarono ancora di più. Fu servito uno splendido rinfresco, ma il giovane principe non l'assaggiò neppure, tant'era assorto nel contemplarla. Ella andò a sedersi accanto alle sorelle, le trattò con la massima cortesia e le invitò a servirsi di arance e limoni che il Principe le aveva regalato; questo le stupì assai, perché a loro sembrava di non conoscerla affatto.</p>	
<p>Nel mentre che conversavano insieme, Cenerentola sentì suonare le undici e tre quarti, fece una profonda riverenza, e se ne andò più lesta che poté. Appena fu arrivata a casa, corse dalla madrina e, dopo averla ringraziata, le disse che avrebbe avuto gran piacere di tornare alla festa anche il giorno seguente, perché il figlio del Re l'aveva tanto pregata.</p>	<p>Ritorno (↓): Cenerentola è costretta ad allontanarsi dalla festa a causa delle raccomandazioni della madrina</p>
<p>Mentre stava narrando alla madrina tutti i particolari della festa, le due sorelle bussarono alla porta; Cenerentola andò ad aprire.</p> <p>«Come siete tornate tardi!», disse sbadigliando, stropicciandosi gli occhi e stiracchiandosi, come se si fosse svegliata in quel momento. (Eppure non aveva avuto davvero voglia di dormire, da quando si erano lasciate!)</p> <p>«Se tu fossi venuta alla festa», le disse una delle sorelle, «non ti saresti certamente annoiata: è venuta una bellissima principessa, ma la più bella che si possa vedere; ci ha anche fatto mille cortesie, offrendoci arance e limoni».</p> <p>Cenerentola non stava più in sé dalla gioia; chiese il</p>	<p>Le sorellastre descrivono alla protagonista il ballo, deridendola alla richiesta dell'eroina di poter anche lei partecipare la sera seguente (§)</p>

<p>nome della principessa, ma quelle risposero che nessuno la conosceva, anzi, il figlio del Re si struggeva dalla voglia di sapere chi fosse e avrebbe dato per questo tutto l'oro del mondo! Cenerentola sorrise e disse: «Doveva essere bella davvero! Dio mio, come siete fortunate voi! E io, come potrei fare, per vederla? Signorina Giulietta, siate buona, prestatemi per una volta il vostro abito giallo, quello di tutti i giorni...».</p> <p>«Perché no?», disse la signorina Giulietta, «ecco un'idea! Far indossare il mio vestito a un brutto Culincenere come te! Dovrei essere proprio pazza!».</p> <p>Cenerentola si aspettava un simile rifiuto e ne fu assai contenta, giacché si sarebbe trovata nei guai, se la sorella avesse acconsentito a prestarle l'abito giallo.</p>	
<p>Il dì seguente, le due sorelle tornarono al ballo e Cenerentola pure, ma vestita ancor più sfarzosamente della sera prima.</p>	<p>Fornitura, conseguimento del mezzo magico (Z), rimozione della sciagura o della mancanza (Rm) e trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R): si tratta di tre funzioni occulte, la cui presenza è resa evidente dal fatto che tale episodio è una replicazione della sera precedente</p>
<p>Il figlio del Re non si staccò mai da lei e non fece che dirle cose tenere e galanti; la nostra giovinetta non si annoiava davvero e dimenticò quel che la madrina le aveva tanto raccomandato; così sentì suonare il primo tocco della mezzanotte quando credeva che non fossero ancora le undici; allora si alzò e fuggì via con la leggerezza d'una cerbiatta.</p>	<p>Ritorno (↓)</p>
<p>Il Principe le corse dietro, ma non poté raggiungerla; fuggendo, ella perdette una delle sue scarpine di vetro, e il Principe la raccolse con grandissima cura. Cenerentola arrivò a casa tutta scalmanata, senza più carrozza né lacchè e vestita dei suoi poveri abitucci; di tutte le sue</p>	<p>Persecuzione, inseguimento (P) e salvataggio (S): il principe insegue la fanciulla nel tentativo di impedirle la fuga, riuscendo solamente a raccogliere la scarpetta persa dalla</p>

<p>magnificenze non le era restato che una delle scarpette, la compagna di quella che aveva perduta per strada. Fu chiesto ai guardaportoni del palazzo reale se per caso non avessero visto uscire una principessa; risposero di non aver visto uscire nessuno, salvo una ragazzetta assai mal messa, e che, all'aspetto, sembrava piuttosto una contadina che una signora.</p>	<p>stessa; Cenerentola, invece, riesce a sfuggire all'inseguimento grazie allo scioglimento dell'incantesimo</p>
<p>Quando le due sorelle tornarono dalla festa, Cenerentola chiese loro se si erano divertite e se la bella signora vi era andata anche lei: loro risposero di sì, ma che era scappata allo scoccare della mezzanotte, e così in fretta, che aveva lasciato cadere una delle sue scarpine di vetro, la scarpetta più carina del mondo: il figlio del Re l'aveva raccolta e non aveva fatto che guardarla per tutto il resto della festa; certamente doveva essere innamorato pazzo della bella signora alla quale apparteneva la scarpina.</p>	<p>Nuova descrizione delle sorellastre (§)</p>
<p>Dissero il vero; infatti, pochi giorni dopo, il figlio del Re fece proclamare a suon di tromba ch'egli avrebbe sposato colei che avesse potuto calzare perfettamente quella scarpina. Si cominciò a provarla alle principesse, poi alle duchesse, e a tutte le dame della corte, ma fu tempo perso.</p>	<p>Il principe elabora e mette in atto un piano per ritrovare la fanciulla scomparsa</p>
<p>La portarono anche dalle due sorelle, che fecero tutto il possibile per far entrare il piede in quella scarpa, ma non vi riuscirono.</p>	<p>Pretese infondate (F) e smascheramento (Sm): dopo la prova cui sono sottoposti, i due falsi eroi sono costretti a ritirare qualsiasi pretesa avanzata</p>
<p>Cenerentola che le guardava, e riconobbe la sua scarpetta, disse come per scherzo: «Vediamo un po' se alle volte non mi stessee bene!». Le sorelle si misero a ridere e a canzonarla. Il gentiluomo che era incaricato di provare la scarpa, aveva guardato attentamente Cenerentola e, avendola trovata molto bella, disse che la cosa era giustissima e lui aveva ricevuto ordine di provarla a tutte le ragazze. Fece sedere Cenerentola, e accostando la</p>	<p>Identificazione (I): attraverso la prova della scarpetta, la protagonista viene riconosciuta come la giovane ricercata dal principe</p>

<p>scarpetta al piedino di lei vide ch'esso vi entrava senza fatica e lo calzava come un guanto. Lo stupore delle due sorelle fu grande, ma si fece ancora più grande quando Cenerentola tirò fuori di tasca la seconda scarpetta e se la mise al piede.</p>	
<p>A questo punto arrivò la Madrina che, dopo aver toccato con la bacchetta i vestiti di Cenerentola, li fece diventare ancora più sfarzosi di tutti gli altri. Fu qui che le due sorelle riconobbero in lei la bella signora veduta al ballo. Si gettarono ai suoi piedi e le chiesero perdono di tutti i maltrattamenti che le avevano fatto subire. Cenerentola le fece alzare e disse, abbracciandole, che le perdonava di tutto cuore e le pregava di volerle sempre bene. Poi, vestita com'era, fu condotta dal giovane Principe. Egli la trovò più bella che mai, e pochi giorni dopo la sposò. Cenerentola, buona quanto bella, invitò le due sorelle presso di sé, al palazzo, e il giorno stesso le sposò a due gentiluomini della corte.</p>	<p>Trasfigurazione (T) e nozze (N): Cenerentola assume definitivamente le sembianze della fanciulla misteriosa presente al ballo, sancendo, in tal modo, il suo definitivo riconoscimento (T³); conseguenza diretta è il matrimonio immediato tra l'eroina e il figlio del re, atto che le conferisce il rango di principessa e il futuro governo del regno. Da notare l'assenza di punizione nei confronti dei falsi eroi, che, al contrario, vengono perdonati e accolti a palazzo.</p>

In questa versione, il ruolo dell'eroe è sostenuto, lungo tutto il testo, da Cenerentola: ella è, come già evidenziato, l'eroe-vittima, sottoposto continuamente alle angherie dei famigliari. Tuttavia, qui si assiste a un apparente cambio di antagonista: se, infatti, è la matrigna a relegare progressivamente la figliastra allo svolgimento dei lavori domestici, ella sembra rimanere sullo sfondo per tutto il resto del racconto (esattamente come il padre, il quale non ricopre un vero e proprio ruolo; l'unica sua utilità è da ritrovarsi nel matrimonio con la seconda moglie, elemento fondamentale di avvio alla vicenda). Sono le due figlie, in questo caso, ad assumerne la sfera d'azione, ricoprendone due contemporaneamente: esse mantengono il loro stato di falsi eroi, riuscendo a spodestare Cenerentola dalla sua posizione di padrona di casa – assumendo, di conseguenza, il

controllo di tutto ciò che una volta era di dominio della protagonista – e costringendo quest’ultima a fare tutto ciò che le viene richiesto, come se si trattasse di una cameriera o sguattera qualsiasi; allo stesso tempo, esse si trasformano nell’antagonista principale, quello con cui l’eroe entra in contatto quotidianamente e che si trova a dover contrastare. Le due sorellastre costituiscono la nemesis della fanciulla protagonista, elemento continuamente evidenziato: basti pensare agli oggetti lussuosi che possiedono (mai sufficienti), ai ricchi abiti che indossano con gran vanto, alla particolare cura con cui si fanno acconciare i capelli, alle eleganti e pompose stanze in cui dormono; laddove Cenerentola è, invece, costretta a indossare stracci, a dormire nella soffitta e a riposarsi nella cenere, senza che venga proferita anche una sola lamentela.

Ponendo, inoltre, attenzione all’azione della fata madrina, è possibile notare come in Perrault il dono dell’oggetto magico e il suo utilizzo non costituiscano due momenti divisi – fatto che permetterebbe all’eroe di prendere coscienza dell’oggetto posseduto e del suo effettivo utilizzo –, quanto piuttosto siano riuniti e avvengano in uno stesso momento, che diventa, in tal modo, il vero punto di svolta della narrazione. Così la fata – giunta all’improvviso e sulla cui esistenza non era stato ancora proferito verbo – è, in primo luogo, aiutante, dal momento che giunge in soccorso della sua protetta per assecondarne il desiderio; ma è anche il donatore, poiché è lei a essere in possesso del mezzo magico, ossia la bacchetta. Tuttavia, non è questo oggetto a essere donato alla protagonista, dato che è la madrina stessa a utilizzarlo; ciò che costituisce effettivamente atto di donazione sono gli oggetti di cui la donna dota Cenerentola per poter recarsi al ballo.

Notevole, infine, è la ricchezza delle descrizioni presenti nel racconto: gli abiti sono di broccato e arricchiti con pietre preziose; le sorellastre indossano collane di diamanti e neri come ornamento; i capelli sono acconciati in due file di riccioli; le dame presenti a

corte, più che essere interessate a ballare e a civettare con i gentiluomini, prendono nota dell'acconciatura e dell'abbigliamento di Cenerentola per poterli poi replicare. Sono, questi, tutti elementi che ribadiscono, ancora una volta, come alla base del racconto vi sia l'intento, da parte di Perrault, di celebrare una corte come quella del Re Sole, nella quale ogni esagerazione, qualunque tipo di ostentazione, era ben accetta, poiché dimostrazione di ricchezza e potenza.

III.5. *Cenerentola* di Jacob e Wilhelm Grimm

Con la versione dei fratelli Grimm, la fiaba raggiunge picchi di crudezza mai sfiorati prima. Certo, non bisogna dimenticare l'omicidio della prima matrigna per mano della protagonista stessa in Basile; tuttavia, la malvagità di matrigna e sorellastre si mostra qui in tutta la sua potenza: Cenerentola non sceglie di riposarsi accanto al focolare (e quindi alla cenere), ma viene costretta dall'antagonista e dalla grande stanchezza provata a causa delle innumerevoli faccende svolte durante il giorno su suo ordine; le malignità delle sorellastre non si limitano a semplici prese in giro e a storpiature di nome, ma a dispetti volti a impedirle di compiere in modo efficiente le mansioni assegnatele, provocando, quindi, ulteriori aspri rimproveri e un aumento del carico di lavoro. Colui che dovrebbe essere suo alleato, il suo stesso padre, è ammaliato e soggiogato dalla nuova moglie, che lo allontana progressivamente e in modo irreparabile dalla figlia, affinché quest'ultima venga messa da parte a favore delle due sorellastre, belle e piacevoli esteriormente, ma in realtà subdole e infide, concentrate solo su se stesse e sulla propria realizzazione.

Cenerentola non si ribella, ma nemmeno accetta in modo totalmente passivo quanto le viene inflitto: ella piange mentre aiuta le sorellastre a prepararsi per andare al ballo; non

esita a recarsi sulla tomba della madre nel momento in cui ha bisogno di aiuto; è con le sue lacrime che annaffia il ramoscello di nocciolo, facendolo crescere e diventare un albero solido e robusto. È consapevole dell'ingiustizia di cui è vittima e attende con ansia il verificarsi di qualcosa che le permetta di allontanarsi per sempre da quella che è diventata la sua prigione; eppure, allo stesso tempo, ella non può semplicemente andarsene: si sentirebbe una traditrice nei confronti della madre, verso l'ultima raccomandazione fattale prima di morire, ossia quella di essere sempre buona e gentile. Sono parole che Cenerentola considera vincolanti, venire meno alle quali equivarrebbe a tradire la promessa fatta; devozione fondamentale e necessaria, dato che «il ricordo dell'idealizzata madre dell'infanzia, quando tenuto in vita come una componente importante della propria esperienza interiore, [può confortare e conforta] anche nelle peggiori difficoltà».²⁶ Rispettarne la volontà e i desideri, di fatto, diventa l'unico modo attraverso cui sente ancora viva la presenza della donna, insieme alla consapevolezza che il suo spirito la osserva continuamente e la protegge; presenza ben visibile nell'uccellino bianco e nelle colombe che presidiano costantemente la tomba e che ne costituiscono il braccio armato: è l'uccellino bianco a donare a Cenerentola, nel corso delle varie serate, l'abito e gli ornamenti per recarsi al ballo; per ben due volte, invece, le colombe avvertono il principe del sangue nella scarpetta, smascherando in tal modo le due sorellastre. Infine, sono sempre dei volatili ad aiutare la fanciulla nella cernita delle lenticchie gettate nella cenere dalla matrigna, nel tentativo di trovare un impedimento alla sua partecipazione al ballo.

Il rapporto che intercorre tra l'eroina e le sue sorellastre non è improntato solamente a una semplice antipatia; esso è impregnato di odio, di un sentimento talmente potente da portare le sorellastre a ricercare l'annientamento di quella che può essere considerata la

²⁶ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, cit., p. 245.

loro antagonista: esse ordinano, obbligano, impongono, cercano di prevalere a tutti i costi; «sono donne terribili e false, e non si arrestano davanti a niente pur di defraudare Cenerentola, che desidera conseguire la felicità unicamente in virtù della propria autentica individualità».²⁷ E nel momento in cui non superano la prova della scarpetta, non riescono a limitarsi ad accettare semplicemente il fatto: esse si mutilano il piede, si autoinfliggono una menomazione pur di prevalere e vincere. Ma, come in ogni fiaba degna di tale appellativo, è l'eroina ad avere la meglio e a sopraffarle definitivamente grazie all'aiuto delle colombe, che non esitano ad accecare le due sorellastre dopo che queste, presentatesi al matrimonio di Cenerentola, cercano di recuperare ipocritamente un rapporto mai esistito.

III.5.1. Analisi del testo e suddivisione in funzioni

Qui di seguito è riportato il testo della fiaba nella versione dei Grimm,²⁸ analizzato e suddiviso in funzioni:

<p>La moglie di un ricco si ammalò e, quando sentì avvicinarsi la fine, chiamò al capezzale la sua unica figlioletta e le disse: – Bimba mia, sii sempre docile e buona, così il buon Dio ti aiuterà e io ti guarderò dal Cielo e ti sarò vicina –. Poi chiuse gli occhi e morì. La fanciulla andava ogni giorno sulla tomba della madre, piangeva ed era sempre docile e buona. Quando venne l'inverno, la neve coprì la tomba di un suo bianco drappo, e quando il sole di primavera l'ebbe tolto, l'uomo prese moglie di nuovo.</p>	<p>Situazione iniziale (i) e allontanamento (e): in questa versione, la morte della madre è ben descritta (e²)</p>
<p>La donna aveva portato in casa due figlie, belle e bianche di viso, ma brutte e nere di cuore. Cominciarono tristi</p>	<p>Danneggiamento (X): l'antagonista e i falsi eroi tolgono ogni avere alla</p>

²⁷ Ivi, p. 257.

²⁸ Il testo è qui riportato nella traduzione di Clara Bovero, contenuta in J. e W. GRIMM, *Le fiabe del focolare*, cit., pp. 83-88.

<p>giorni per la povera figliastra. – Quella stupida oca, – esse dicevano, – dovrebbe stare in salotto con noi? Chi mangia il pane deve guadagnarselo: fuori sguattera! – le tolsero i suoi bei vestiti, le fecero indossare una vecchia palandrana grigia, e le diedero un paio di zoccoli. – Guardate la principessa, com'è agghindata! – esclamarono ridendo e la condussero in cucina. Là dovette sgobbare da mane a sera, alzarsi prima di giorno, portar l'acqua, accendere il fuoco, cucinare e lavare. Per giunta le sorelle gliene facevano di tutti i colori, la schernivano e le versavano ceci e lenticchie nella cenere, sicché doveva raccogliarli a uno a uno. La sera, dopo tante fatiche, non andava a letto, ma si coricava nella cenere, accanto al focolare. E siccome era sempre sporca e impolverata, la chiamavano Cenerentola.</p>	<p>protagonista, relegandola in cucina a svolgere lavori domestici (X^{15}), luogo a causa del quale le viene affibbiato il soprannome di Cenerentola</p>
<p>Una volta il padre, prima di andare alla fiera, chiese alle due figliastre che cosa dovesse portar loro. – Bei vestiti, – disse la prima. – Perle e gemme, – disse la seconda. – E tu, Cenerentola, – egli chiese, – che vuoi? – Babbo, il primo rametto che vi urta il cappello sulla via del ritorno, coglietelo per me -. Or egli comprò bei vestiti, perle e gemme per le due figliastre; e sulla via del ritorno, mentre cavalcava per un verde boschetto, un ramo di nocciolo lo sfiorò e gli fece cadere il cappello. Allora egli colse il rametto e se lo portò via.</p>	<p>Mediazione, momento di connessione (Y) e partenza (↑): in questo frangente, il padre assume momentaneamente il ruolo di eroe, costretto ad allontanarsi da casa, ricevendo dalla figlia (divenuta il mandante) l'ordine di recapitarle un ramo (Y^2)</p>
<p>Giunto a casa, diede alle figliastre quel che avevano desiderato, e il ramo di nocciolo a Cenerentola. Cenerentola lo ringraziò, andò sulla tomba della madre, piantò il rametto e pianse tanto che le lagrime vi caddero sopra e l'annaffiarono. Il ramo crebbe e divenne una bella pianta. Cenerentola ci andava tre volte al giorno, piangeva e pregava, e ogni volta si posava sulla pianta un uccellino bianco, che, se ella esprimeva un desiderio, le gettava quel che aveva desiderato.</p>	<p>Fornitura, conseguimento del mezzo magico (Z): il padre, tornato a casa, da eroe diventa involontariamente donatore, avendo inconsapevolmente portato a quello che è tornato a essere l'eroe il mezzo magico (Z^1), che viene accudito con cura dalla fanciulla</p>

<p>Ora avvenne che il re diede una festa che doveva durare tre giorni e invitò tutte le belle ragazze del paese, perché suo figlio potesse scegliersi la sposa.</p>	<p>Il re elabora l'evento che risulterà fondamentale per lo svolgimento degli eventi</p>
<p>Le due sorellastre, quando seppero che dovevano parteciparvi anche loro, tutte contente chiamarono Cenerentola e dissero: – Pettinaci, spazzola le scarpe e assicura le fibbie: andiamo a nozze al castello del re –. Cenerentola ubbidì, ma piangeva, perché anche lei sarebbe andata volentieri al ballo, e pregò la matrigna di accordarle il permesso. – Tu, Cenerentola, – esclamò quella, – sei così sporca e impolverata, e vuoi andare a nozze? Non hai vestiti né scarpe, e vuoi danzare? – Ma Cenerentola insisteva e la matrigna finì col dirle: – Ti ho versato nella cenere un piatto di lenticchie; se in due ore le sceglierai tutte, andrai anche tu –. La fanciulla andò nell'orto, dietro casa, e chiamò: – Colombelle mie, e voi, tortorelle, e voi uccellini tutti del cielo, venite e aiutatemi a scegliere le lenticchie,</p> <p style="text-align: center;">le buone nel pentolino, le cattive nel gozzino.</p> <p>Allora dalla finestra di cucina entrarono due colombe bianche e poi le tortorelle e infine, frullando e svolazzando, entrarono tutti gli uccellini del cielo e si posarono intorno alla cenere. E le colombelle accennarono di sì con le testine e ci si misero, pic, pic, pic, pic, e allora ci si misero anche gli altri, pic, pic, pic, pic, e raccolsero tutti i grani buoni nel piatto. Non passò un'ora che avevan già finito e volarono tutti via. Allora la fanciulla, tutta contenta, portò il piatto alla matrigna e credeva di poter andare a nozze anche lei. Ma la matrigna disse: – No, Cenerentola; non hai vestiti e non sai ballare, saresti soltanto derisa –. Ma Cenerentola si mise a piangere, e quella disse: – Se in un'ora riesci a raccogliere dalla cenere e scegliere due piatti pieni di lenticchie,</p>	<p>Lotta (L) e vittoria (V): l'antagonista, dopo la richiesta della figliastra (§), impone una serie di prove all'eroe (L²) per impedire che accompagni lei e le sue figlie al ballo; Cenerentola, grazie all'aiuto dei volatili convocati dalle colombe, riesce a superare tutte e due le sfide (V²) imposte dalla matrigna</p>

<p>verrai anche tu –. E pensava: «Non ci riuscirà mai». Quando la matrigna ebbe versato i due piatti di lenticchie nella cenere, la fanciulla andò nell’orto dietro casa e gridò: – Colombelle mie, e voi, tortorelle, e voi uccellini tutti del cielo, venite e aiutatemi a scegliere,</p> <p style="text-align: center;">le buone nel pentoline le cattive nel gozzino.</p> <p>Allora entrarono dalla finestra di cucina due colombe bianche e poi le tortorelle e infine, frullando e svolazzando, tutti gli uccellini del cielo, e si posarono intorno alla cenere. E le colombe accennarono di sì con le testine e ci si misero, pic, pic, pic, pic, e allora ci si misero anche gli altri, pic, pic, pic, pic, e raccolsero tutti i grani buoni nei piatti. E non passò mezz’ora che avevano già finito e volarono via. Allora la fanciulla, tutta contenta, portò i piatti alla matrigna, e credeva di poter andare a nozze anche lei.</p>	
<p>Ma la matrigna disse: – È inutile: tu non vieni, perché non hai vestiti e non sai ballare; dovremmo vergognarci di te –. Le voltò le spalle e se ne andò in fretta con quelle due figlie boriose.</p>	<p>Divieto (k): l’antagonista, nonostante il superamento delle prove da parte dell’eroe, gli vieta comunque di recarsi al ballo</p>
<p>Rimasta sola, Cenerentola andò sulla tomba della madre e gridò:</p> <p style="text-align: center;">- Piantina, scuotiti, scrollati, d’oro e d’argento coprivi.</p> <p>Allora l’uccello le gettò un abito d’oro e d’argento e scarpette trapunte d’argento e di seta. In fretta in fretta ella indossò l’abito e andò a nozze. Ma le sorelle e la matrigna non la riconobbero e credevano fosse una principessa sconosciuta, tant’era bella nell’abito d’oro. A Cenerentola non pensarono affatto e credevano se ne stesse a casa nel sudiciume a raccogliere lenticchie dalla cenere. Il principe le venne incontro, la prese per mano e ballò con lei. E non volle ballare con nessun’altra; non le</p>	<p>Infrazione (q), rimozione della sciagura e della mancanza (Rm) e trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R): l’eroe infrange il divieto imposto chiedendo aiuto allo spirito della madre, che le dona un aspetto adeguato al ballo (Rm⁶); dopo ciò, Cenerentola si reca a palazzo (R²). Da questo punto parte una triplicazione, che include anche le due funzioni successive</p>

<p>lasciò mai la mano, e se un altro la invitava, diceva: – È la mia ballerina.</p> <p>Cenerentola danzò fino a sera, poi volle andare a casa. Ma il principe disse: – Vengo ad accompagnarti, – perché voleva vedere da dove venisse la bella fanciulla.</p>	
<p>Ma ella gli scappò e balzò nella colombaia. Il principe aspettò che tornasse il padre e gli disse che la fanciulla sconosciuta era saltata nella colombaia. Il vecchio pensò: «Che sia Cenerentola?» e si fece portare un’ accetta e un piccone per buttar giù la colombaia; ma dentro non c’era nessuno. E quando tornarono a casa, Cenerentola giaceva sulla cenere nelle sue vesti sporche e un lumino a olio ardeva a stento nel focolare: da un’apertura posteriore ella era saltata prontamente fuor dalla colombaia ed era corsa sotto il nocciolo; là si era tolta le belle vesti e le aveva deposte sulla tomba e l’uccello le aveva riprese; ed ella, nella sua palandrana grigia, si era stesa sulla cenere, in cucina.</p>	<p>Salvataggio (S) e ritorno (↓): Cenerentola scappa dal principe, trovando un nascondiglio (S⁴); riesce a scappare anche alla trappola tesa dal padre, insospettito dalle parole del figlio del re, e a simulare di non essersi allontanata dall’abitazione</p>
<p>Il giorno dopo, quando ricominciò la festa e i genitori e le sorellastre erano di nuovo usciti, Cenerentola andò sotto il nocciolo e gridò:</p> <p style="text-align: center;">- Piantina, scuotiti, scrollati, d’oro e d’argento coprimi.</p> <p>Allora l’uccello le gettò un abito ancor più superbo del primo. E quando, così abbigliata, comparve a nozze, tutti si meravigliarono della sua bellezza. Ma il principe l’aveva aspettata, la prese per mano e ballò soltanto con lei. Quando la invitavano gli altri, diceva: – Questa è la mia ballerina –.</p>	<p>Infrazione (q), rimozione della sciagura e della mancanza (Rm) e trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R)</p>
<p>La sera ella se ne andò e il principe la seguì per veder dove entrasse; ma ella fuggì d’un balzo nell’orto dietro casa. Là c’era un bell’albero alto da cui pendevano magnifiche pere; ella si arrampicò fra i rami svelta come uno scoiattolo e il principe non sapeva dove fosse sparita.</p>	<p>Salvataggio (S) e ritorno (↓)</p>

<p>Ma aspettò che arrivasse il padre e gli disse: – La fanciulla forestiera mi è scappata e credo si sia arrampicata sul pero –. Il padre pensò: «Che sia Cenerentola?» Si fece portare l’ascia e abbatté l’albero, ma sopra non c’era nessuno. E quando entrarono in cucina, Cenerentola giaceva sulla cenere come al solito: era saltata giù dall’altra parte dell’albero, aveva riportato le belle vesti all’uccello sul nocciolo e indossato la sua palandrana grigia.</p>	
<p>Il terzo giorno, quando i genitori e le sorelle se ne furono andati, Cenerentola tornò sulla tomba di sua madre e disse alla pianticella:</p> <p style="text-align: center;">- Piantina, scuotiti, scrollati, d’oro e d’argento coprими.</p> <p>E l’uccello le gettò un abito sfarzoso e rilucente come non ne aveva ancora avuti; e le scarpette erano tutte d’oro. Quando ella comparve a nozze con quell’abito, non ebbero più parole per la meraviglia. Il principe ballò soltanto con lei; e se qualcuno la invitava, egli diceva: – Quella è la mia ballerina.</p>	<p>Infrazione (q), rimozione della sciagura e della mancanza (Rm) e trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R)</p>
<p>Quando fu sera, Cenerentola se ne andò e il principe volle accompagnarla, ma ella fuggì via così rapida che non riuscì a seguirla. Ma il principe era ricorso a un’astuzia e aveva fatto spalmare tutta la scala di pece: quando la fanciulla corse via, la sua scarpetta sinistra vi rimase appiccicata. Il principe la raccolse: era piccola, elegante e tutta d’oro.</p>	<p>Salvataggio (S) e ritorno (↓): in questo caso, tuttavia, il salvataggio non è completo, dato che il principe, messa in atto una trappola, si impadronisce di una delle scarpette dell’eroe, elemento che risulterà essenziale per il riconoscimento finale</p>
<p>La mattina dopo andò dal padre di Cenerentola e disse: – Sarà mia sposa soltanto colei che potrà calzare questa scarpa d’oro –. Allora le due sorelle si rallegrarono, perché avevano un bel piedino.</p>	<p>Il principe si reca nel luogo dove aveva perso le tracce della protagonista per portare avanti la procedura di riconoscimento</p>
<p>La maggiore andò con la scarpa in camera sua e volle provarla davanti a sua madre. Ma il dito grosso non</p>	<p>Pretese infondate (F): le sorellastre, nel tentativo di ottenere l’ambito</p>

<p>entrava e la scarpa era troppo piccola; allora la madre le porse un coltello e disse: – Tagliati il dito; quando sei regina, non hai più bisogno di andare a piedi –. La fanciulla si mozzò il dito, serrò il piede nella scarpa, contenne il dolore e andò dal principe. Egli la mise sul cavallo come sua sposa e partì con lei.</p>	<p>premio, provano a turno la scarpetta, privandosi di parti del piede pur di riuscire a calzarla</p>
<p>Ma dovevano passare davanti alla tomba; due colombelle, posate sul cespuglio di nocciolo, gridarono:</p> <p style="text-align: center;">- Volgiti, volgiti, guarda: c'è sangue nella scarpa. Strettina è la scarpetta. La vera sposa è ancor nella casetta.</p> <p>Allora egli le guardò il piede e ne vide sgorgare il sangue. Voltò il cavallo, riportò a casa la falsa fidanzata, e disse che non era quella vera e che l'altra sorella provasse a infilare la scarpa.</p>	<p>Smascheramento (Sm): le colombe e la presenza di sangue nella scarpetta permettono al principe di smascherare i falsi eroi</p>
<p>Essa andò nella sua camera e riuscì facilmente a infilare le dita, ma il calcagno era troppo grosso. Allora la madre le porse un coltello e disse: – Tagliati un pezzo di calcagno; quando sei regina, non hai bisogno di andare a piedi –. La fanciulla si tagliò un pezzo di calcagno, serrò il piede nella scarpa, contenne il dolore e andò dal principe. E questi la mise sul cavallo come sua sposa e andò via con lei.</p>	<p>Pretese infondate (F)</p>
<p>Quando passarono accanto al nocciolo, le due colombelle gridarono:</p> <p style="text-align: center;">- Volgiti, volgiti, guarda: c'è sangue nella scarpa. Strettina è la scarpetta. La vera sposa è ancor nella casetta.</p> <p>Egli le guardò il piede e vide il sangue che sgorgava dalla scarpa, sprizzando purpureo sulle calze bianche. Allora voltò il cavallo e riportò a casa la falsa fidanzata.</p>	<p>Smascheramento (Sm)</p>
<p>– Neppur questa è la vera, – disse, – non avete altre figlie? – No, – disse l'uomo, – c'è soltanto una piccola</p>	<p>Identificazione (I): nonostante le rimostranze del padre e della</p>

<p>Cenerentola tristanzuola, della moglie che mi è morta: è impossibile che sia la sposa -. Il principe gli disse di mandarla a prendere, ma la matrigna rispose: - Ah no, è troppo sporca, non può farsi vedere -. Ma egli lo volle assolutamente e dovettero chiamar Cenerentola. Ella prima si lavò ben bene le mani e il volto, poi andò a inchinarsi davanti al principe, che le porse la scarpa d'oro. Allora ella si mise a sedere sullo sgabello, tolse il piede dal pesante zoccolo e l'infilò nella scarpetta: le stava a pennello. E quando si alzò, e il re la guardò in viso, egli riconobbe la bella fanciulla con cui aveva danzato e gridò: - Questa è la vera sposa! - La matrigna e le due sorellastre si spaventarono e impallidirono dall'ira, ma egli mise Cenerentola sul cavallo e se ne andò con lei. Quando passarono accanto al nocciolo, le due colombelle bianche gridarono:</p> <p style="text-align: center;">- Volgiti, volgiti, guarda: non c'è sangue nella scarpa, che non è troppo piccina. Porti a casa la vera sposina.</p> <p>E poi scesero a volo, si posarono sulle spalle di Cenerentola, e lì rimasero, l'una alla destra, l'altra a sinistra.</p>	<p>matrigna, il principe riesce a provare la scarpetta a Cenerentola; il riconoscimento è confermato definitivamente dalle parole delle colombe</p>
<p>Quando stavano per esser celebrate le nozze, arrivarono le sorellastre, che volevano ingraziarsi Cenerentola e partecipare alla sua fortuna. E mentre gli sposi andavano in chiesa, la maggiore era a destra, la minore a sinistra di Cenerentola; e le colombe cavarono un occhio a ciascuna. Poi, all'uscita, la maggiore era a sinistra, la minore a destra; e le colombe cavarono a ciascuna l'altro occhio. Così furono punite con la cecità di tutta la vita, perché erano state false e malvagie.</p>	<p>Nozze (N) e punizione (Pu): le sorellastre, dopo aver tentato di ingraziarsi Cenerentola, vengono accecate come punizione per i comportamenti tenuti nei confronti della protagonista</p>

I ruoli di questa versione risultano ben definiti: l'antagonista si oppone all'eroe-vittima, coadiuvato, in tale sfera d'azione, dai due falsi eroi (le sorellastre), che si pongono come perfetta alternativa a Cenerentola, ricalcandone il desiderio di vittoria finale e raggiungimento del premio – salvo venire miseramente smascherate proprio quando sembravano avere ottenuto ciò a cui ambivano, per subire, alla fine della narrazione, una tremenda punizione ad opera degli aiutanti. Essi, ossia gli uccelli inviati dallo spirito della madre – e che alloggiano sui rami del nocciolo cresciuto sulla sua tomba –, accorrono in soccorso di Cenerentola ogniqualvolta ella ne abbia bisogno, ne soddisfano qualsiasi desiderio e contribuiscono attivamente alla risoluzione della vicenda.

Caso particolare, invece, è quello presentato – ancora una volta, come in Basile – dalla figura del padre: la sua è una presenza di contorno, utile solo per il matrimonio che contrae all'inizio del racconto e che introduce sulla scena l'antagonista e i falsi eroi, mantenendo, lungo tutto il resto della narrazione, una posizione defilata. Di lui si sa solamente che è completamente assoggettato al volere della nuova moglie, dimentico del suo ruolo di genitore tanto da arrivare a cercare di stanare la figlia dal suo nascondiglio al termine del ballo, con l'implicita (e chiara) volontà di impedirle di recarsi ancora alla festa. L'unico momento in cui la sua presenza è da considerarsi fondamentale è quello del viaggio, in cui è costretto ad allontanarsi da casa per lavoro. Tale punto richiama, con tutta evidenza, il viaggio presente in Basile: anche in questo caso, infatti, si verifica un passaggio di sfere d'azione, grazie al quale il padre assume il ruolo dell'eroe al posto della figlia, diventando però un eroe-cercatore, al quale viene ordinato dal mandante (ovvero Cenerentola) di portare in dono il primo ramo trovato lungo il percorso. I due episodi, tuttavia, differiscono quanto a donatori: se, infatti, in Basile tale personaggio è una figura esterna, sconosciuta all'eroe e alla sua famiglia, nel caso dei Grimm, invece, è il padre

stesso che assume questo ruolo – anche se si tratta di un donatore inconsapevole, data la sua ignoranza riguardo all'effettivo valore del ramo di nocciolo regalato alla figlia. Il momento della consegna, del passaggio dell'oggetto da un personaggio all'altro, ristabilisce i ruoli originari, conferendo nuovamente a Cenerentola lo *status* di eroe-vittima, mentre il padre torna nell'ombra, a occupare una posizione quasi inesistente.

CAPITOLO QUARTO

LA FIABA NEL MONDO CONTEMPORANEO

IV.1. La fiaba come “racconto della buonanotte”

Oggi il racconto fiabesco è immancabilmente associato al mondo dell’infanzia: classica è la cosiddetta “fiaba della buonanotte”, quella che ogni fanciullo si aspetta di ascoltare prima di addormentarsi e sognare di principi che, sul loro cavallo bianco, si recano a soccorrere la principessa – il suo unico vero amore –, per poi sposarla e vivere per sempre felici e contenti. È una concezione, questa, che è entrata nell’immaginario collettivo a tal punto da essere quasi automatica la speranza nell’arrivo di un principe azzurro a salvare le giovani fanciulle bisognose; così come è praticamente inevitabile vestirsi da principessa a Carnevale, nel tentativo di assomigliare a quei personaggi che accompagnano i bambini nel corso della loro infanzia e che, di fatto, costituiscono il loro primo approdo alla letteratura. Il grande potere che la fiaba possiede, quindi, è quello di semplificare «tutte le situazioni. I suoi personaggi sono nettamente tratteggiati. [...] Tutti i personaggi sono tipici anziché unici».¹

È fondamentale notare come quelle narrate da madri e nonne la sera non siano altro, in realtà, che adattamenti delle fiabe più celebri, contenute nelle raccolte di Basile, Perrault

¹ B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato*, cit., p. 14.

e i fratelli Grimm, modificate ed edulcorate per essere ascoltate da orecchie innocenti. Per questo motivo, ogni riferimento a stupri, incesti o atti di cannibalismo sparisce, lasciando il posto ad antagonisti che agiscono semplicemente sulla base di invidie e gelosie, per trovare comunque la sconfitta nel finale e venire puniti: «il male è onnipresente come la virtù. Praticamente in ogni fiaba il bene e il male sono onnipresenti nella vita e le inclinazioni verso l'uno o l'altro sono presenti in ogni uomo».² L'inserimento, nel racconto, di personaggi positivi e negativi permette al bambino di accostarsi a una conoscenza primordiale della vita, in cui le sfaccettature di bene e male si sfidano e convivono quotidianamente. Compito della fiaba è quello di indirizzarlo verso la situazione più giusta, rendendo, di fatto, fondamentale la punizione. Se ogni racconto, infatti, promuove un intento morale, volto a formare il carattere e i valori di un fanciullo, la presenza di una punizione nei confronti del cattivo della vicenda diventa necessaria; «l'eroe viene premiato e la persona cattiva incontra il meritato destino, soddisfacendo in tal modo il profondo bisogno che il bambino ha del trionfo della giustizia».³

Raccontare una fiaba a un ragazzino vuol dire permettergli l'accesso a un mondo che si dimostra completamente diverso da quello a cui è abituato, in cui la fantasia prende il sopravvento, si pone al comando di tutto ciò che regola un universo parallelo a quello quotidiano. Nel mondo delle fiabe è normale che un gatto riesca a imbrogliare il re facendo diventare ricco il suo padrone, che una zucca si trasformi in una meravigliosa berlina dorata, che a una fanciulla crescano i capelli a tal punto da poter essere utilizzati come corda dalla madre, che una principessa cada in un sonno lungo cent'anni. Non solo il bambino ascolta quello che gli viene raccontato, ma lo assimila a tal punto da sperare che possa accadergli qualcosa di analogo, di diventare egli stesso protagonista di una vicenda

² *Ibidem.*

³ *Ivi*, p. 141.

di tal genere; sono racconti che «sono percepiti come meravigliosi perché il bambino si sente compreso e apprezzato fin nel profondo dei suoi sentimenti, speranze e ansie, senza che essi debbano essere trascinati alla superficie ed esaminati alla cruda luce della razionalità».⁴ ogni elemento, quindi, diventa simbolo di una caratteristica, di un modo di essere, di una speranza, che aiutano chi ascolta a comprendere maggiormente ciò che lo circonda. Tuttavia, ciò può avvenire solamente se si accetta di estraniarsi dalla cruda realtà per permettere alla fantasia di accedere alla mente e al cuore di un ascoltatore attento e desideroso di lasciarsi incantare, senza analizzare criticamente ogni minimo punto; necessario è che «chi racconta meravigliose fiabe a bambini debba o possa giocare, e in ogni caso effettivamente lo faccia, sulla loro credulità, sulla mancanza di esperienza che rende meno facile per i bambini distinguere fatto da finzione in casi particolari, sebbene la distinzione di per sé sia fondamentale per la mente umana normale – e per le fiabe».⁵

«La caratteristica della buona fiaba» scriveva Tolkien, «è che, per quanto terribili siano gli avvenimenti, per quanto fantastiche o spaventose le avventure, essa è in grado di provocare nel bambino o nell'adulto che l'ascolta, nel momento in cui si verifica il “capovolgimento”, un'interruzione del respiro, un sobbalzo del cuore, di portarlo vicino al pianto o addirittura di indurlo effettivamente a piangere».⁶ Quindi racconto fiabesco come sinonimo di qualcosa che è in grado, ancora oggi, di sorprendere, stupire, emozionare, sperare che arrivi il lieto fine; concezione, questa, perfettamente riscontrabile anche nella modalità odierna di utilizzo del termine “fiaba”, generalmente accostato a una vicenda – in questo caso reale – atipica, che sembra prendere spunto direttamente dalle narrazioni raccontate prima di addormentarsi: è “da fiaba” un matrimonio considerato perfetto e meraviglioso, sia per l'organizzazione e l'avvicendamento degli eventi, sia per la storia dei

⁴ Ivi, p. 23.

⁵ J.R.R. TOLKIEN, *Albero e foglia*, cit., p. 53.

⁶ Ivi, p. 92.

due sposi, le cui vite non si pensava si sarebbero mai incontrate – così come sono definite “Cenerentola” tutte le fanciulle dallo *status* sociale non elevato che convolano a giuste nozze con esponenti della classe sociale più ricca (o addirittura nobile, come la maggior parte delle principesse ereditarie o regine presenti oggi in Europa, i cui matrimoni sembrano ricalcare la storia della fanciulla dalle scarpette di cristallo) –; oppure un episodio inaspettato, inatteso, ma talmente particolare da essere considerato atipico, quasi avulso dalla quotidianità, e considerato un *unicum*, prezioso e memorabile, nella vita e nell’esperienza di chi è coinvolto.

Permettere la circolazione di narrazioni proprie del genere fiabesco tra un pubblico appartenente all’età infantile equivale a fornire le basi per una comprensione amplificata della realtà circostante, grazie anche all’utilizzo di metafore che rendono maggiormente accessibili le vicende che si desidera portare all’attenzione dei bambini coinvolti; semplificazioni che permettono una più facile e immediata identificazione con gli avvenimenti loro riportati. Ogni fiaba, di fatto, equivale a un insegnamento, a un passaggio che è necessario affrontare per poter procedere verso la successiva fase, attraverso la quale «i bambini sono chiamati a crescere [...]. Non a perdere l’innocenza e la capacità di meravigliarsi, ma a procedere lungo le tappe di un viaggio prestabilito, durante il quale non è certo meglio l’andare fiducioso che l’arrivare».⁷

IV.2. Il racconto fiabesco e le sue rivisitazioni

Numerosi sono i mezzi attraverso i quali il genere fiabesco, nel XX secolo, ha la possibilità di venire conosciuto e diffondersi. Richiamando la funzione educativa a

⁷ Ivi, p. 63.

beneficio dell'età infantile che si ritiene esse ricoprono nell'era contemporanea, certamente non è attraverso la lettura diretta di Basile o dei fratelli Grimm che si verifica questa circolazione, prendendo principalmente in considerazione la crudezza delle descrizioni di determinati avvenimenti, ritenute non adatte al pubblico cui ci si rivolge.

Un primo mezzo è sicuramente rappresentato dalle innumerevoli raccolte che vengono ciclicamente pubblicate e vendute. Non si tratta, tuttavia, di testi appartenenti a un solo autore o composti a partire da uno stile preciso, perfettamente riconoscibile e inquadrabile in un determinato genere; quanto piuttosto di una ripresa delle storie più conosciute e celebri – naturalmente rinarrate per risultare più adatte a essere raccontate a bambini –, corredate da illustrazioni ispirate dalle vicende.⁸ In queste raccolte immancabili sono i racconti di *Cenerentola*, *Biancaneve*, *La bella addormentata*, accompagnate talvolta dal *Gatto con gli stivali* e da *Pollicino*. Molto spesso presente è anche la fiaba della *Sirenetta*, non ripresa dalla tradizione fiabistica già citata, ma nuova invenzione di Hans Christian Andersen,⁹ insieme a quello che può essere considerato un mero riassunto di *Pinocchio*, romanzo dello scrittore italiano Carlo Collodi,¹⁰ oggi considerate a pieno titolo parte del repertorio del racconto fiabesco noto ai più (certamente anche grazie all'azione operata da Walt Disney).

⁸ Un caso particolare e degno di nota è sicuramente quello rappresentato da Tony Wolf (pseudonimo di Antonio Lupatelli), celebre illustratore italiano, a lungo collaboratore di Dami Editore e di Fabbri Editori, case editrici specializzate nella pubblicazione di testi destinati a un pubblico di età infantile. Deve la sua fama soprattutto alla peculiarità di raccontare le storie attraverso la trasformazione di ogni personaggio in un animale antropomorfo, che si veste e si comporta esattamente come un essere umano.

⁹ Hans Christian Andersen (1805-1875), scrittore e poeta danese, celebre per fiabe come *La principessa sul pisello*, *Il brutto anatroccolo*, *La piccola fiammiferaia*, oltre alla celeberrima *Sirenetta*.

¹⁰ Carlo Lorenzini, in arte Collodi (1826-1890), scrittore e giornalista italiano, conosciuto soprattutto per essere l'autore de *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*.

IV.2.1. Una raccolta particolare: le *Fiabe Sonore*

A tal proposito, interessante è l'operazione portata avanti da Fabbri Editori, nella seconda metà del XX secolo, grazie alla collana delle *Fiabe Sonore*: pubblicata a uscite settimanali in un periodo compreso tra il 1966 e il 1970, essa era costituita da sessanta fiabe, riprese da innumerevoli favolisti europei (i già citati Basile, Perrault, Grimm, come anche Andersen, il meno noto Ludwig Bechstein¹¹ e la tradizione dei *Contes des Fées*, soprattutto nella figura di Madame Leprince de Beaumont) e non – vista anche la presenza di racconti appartenenti alla tradizione orientale delle *Mille e una Notte*. La peculiarità di questa collana, divenuta talmente celebre da essere riproposta periodicamente, risiede proprio nella modalità di divulgazione delle narrazioni: ogni uscita è composta da un albo, contenente il racconto integrale e accurate illustrazioni, opera di vari artisti; il racconto, inoltre, è accompagnato da una breve poesia di apertura e una di chiusura – diventata una vera e propria cifra stilistica di riconoscimento –, che immettono immediatamente il lettore all'interno della storia, contribuendo a creare il clima adatto a entrare in contatto diretto con i personaggi e le loro vicende. A rendere “sonore” le fiabe è la presenza di un 45 giri per ogni albo (supporto che, nel corso degli anni e a seconda delle riedizioni, viene sostituito prima dall'audiocassetta e, in un secondo tempo, dal cd), il cui ascolto era considerato complementare alla semplice lettura: ogni disco, infatti, conteneva la recitazione puntuale di quanto scritto ad opera del cosiddetto “Cantafiabe”, narratore onnisciente, che accompagna chi ascolta nel vero e proprio cuore della narrazione, interagendo, dove necessario, con gli altri personaggi, quasi si trattasse di una *pièce* teatrale in piena regola; una forma di racconto, quindi, che riprende e ricorda la pratica della trasmissione orale delle storie, come fosse un omaggio alla modalità originale

¹¹ Ludwig Bechstein (1801-1860), scrittore e filosofo tedesco, autore di raccolte contenenti fiabe riprese dal folklore tedesco; tra queste, è necessario ricordare *La principessa incantata*.

attraverso cui le fiabe erano narrate, nel tentativo di riproporre ancora l'antica tradizione del racconto accanto al focolare.

IV.2.2. Gli adattamenti cinematografici: il caso di *Cenerentola*

Diversa ma, allo stesso tempo, altrettanto significativa è la divulgazione avvenuta mediante il mezzo di trasmissione oggi più potente, quello del cinema e del piccolo schermo. Il mondo delle fiabe, infatti, ha sempre rappresentato una miniera di informazioni e intrecci da cui attingere con successo, considerata pressoché inesauribile, fonte costante di aneddoti curiosi e novità.

Si prenda in considerazione, ancora una volta, la fiaba di Cenerentola, la quale, grazie alla sua ampia diffusione, ha goduto di innumerevoli adattamenti fin dai primi anni dell'invenzione dei fratelli Lumière: si contano, all'incirca, ventisei trasposizioni per il grande schermo – la versione più antica risale al 1899 ed è opera di Georges Méliès, regista e attore francese,¹² anche se la più celebre resta sicuramente quella firmata Disney del 1950, vera e propria icona della casa di produzione – e più di dieci per il piccolo, a testimonianza del grande successo e dell'importanza riscossa dalla narrazione. Interessanti e degne di nota sono, in particolare, i film girati nei primi anni del XXI secolo e ambientati nei primi anni Duemila, nei quali si è cercato di adattare un racconto antico di secoli a un'epoca in cui l'incanto sembra, sempre di più, lasciare spazio alla disillusione. Ecco allora che Cenerentola si trasforma in una giovane studentessa americana, orfana di padre, che vive della carità della matrigna (di cui diventa la tuttora), innamorata del bello della scuola (che ovviamente non la degna di uno sguardo). Il momento fondamentale è, ancora una volta – esattamente come nel racconto –, il ballo, trasformato nella stereotipata festa

¹² A Méliès (1861-1938) è attribuita l'invenzione del cosiddetto "cinema fantastico" e della tecnica del montaggio, oltre che della pratica vera e propria della regia.

mascherata delle scuole superiori americane; espediente grazie al quale la protagonista ha l'occasione di avvicinare e conoscere (finalmente) il suo principe azzurro, salvo poi scappare, al rintocco della mezzanotte, per evitare di essere scoperta dalla matrigna. In questo caso, tuttavia, non è la scarpetta a essere persa (dal momento che non troverebbe giustificazione il fatto di poter essere calzata da una sola ragazza), quanto piuttosto un oggetto più moderno, identificativo dei tempi in cui è ambientato il racconto, come il cellulare¹³ o il lettore mp3.¹⁴ Si tratta indubbiamente di commedie adatte a un pubblico adolescenziale – visto anche l'utilizzo di attori conosciuti principalmente dai fruitori del genere –, ma che permettono di focalizzare, una volta di più, l'attenzione su un racconto estremamente sfaccettato e dalle varie interpretazioni, dimostrandone la versatilità e la possibilità di rappresentare ancora un punto fermo per le generazioni odierne.

Sicuramente ispirato alla vicenda di *Cenerentola*, anche se non sua trasposizione puntuale, è *Pretty Woman*, commedia cult del 1990, considerato il lavoro più celebre del regista Garry Marshall – e che ha consacrato nell'Olimpo di Hollywood Richard Gere e Julia Roberts. Protagonista, in questo caso, è una prostituta appassionata di motori e automobili, che, grazie a questa sua particolare propensione, cattura l'attenzione di un miliardario scapolo, il quale, in procinto di concludere un affare importante ed estremamente redditizio, decide di assumerla per una settimana come accompagnatrice. Nel film, i tratti salienti della fiaba sono presenti pressoché tutti: la protagonista, Vivian, passa da una situazione di disagio a una di estrema ricchezza grazie all'intervento di un ricco affarista, Edward, incarnazione del principe, che la eleva al suo *status*. A fungere da fata madrina è il direttore dell'hotel, Barney, che la istruisce sugli usi delle dame dell'alta

¹³ Nel caso di *A Cinderella Story* (2004), regia di Mark Rosman, con Hilary Duff, Chad Michael Murray, Julie Gonzalo, Jennifer Coolidge.

¹⁴ Nel caso di *Another Cinderella Story* (2008), regia di Damon Santostefano, con Selena Gomez, Andrew Seeley, Jane Lynch, Jessica Parker Kennedy.

società e la aiuta a procurarsi tutto ciò che era ritenuto necessario, a partire da abiti eleganti e raffinati acquistati nelle migliori *boutique* di Los Angeles. L'assenza della matrigna e delle sorellastre trasferisce il ruolo di antagonista al socio di Edward, Philip, il quale, dopo aver accusato la giovane di aver cambiato il carattere del protagonista e, quindi, mandato a monte l'affare, tenta di violentarla, venendo fortunatamente fermato e cacciato da Edward. Il ballo è qui sostituito da una serata all'opera, durante la quale Vivian, in uno splendido abito rosso, suscita l'ammirazione di tutti i presenti – oltre a quella di Edward, che la omaggia di un dono prezioso, una collana di diamanti, scena divenuta iconica per gli amanti del genere. Nessuna scarpetta perduta, dal momento che l'identità della giovane è nota fin dall'inizio della narrazione; tuttavia, è possibile comparare la prova finale, e quindi la scelta e il successivo matrimonio, al momento in cui Edward decide di recarsi, invece che all'aeroporto, da Vivian per dichiararle il suo amore, momento che sancisce il definitivo riconoscimento e la sua totale e completa accettazione, raggiungendo in tal modo l'inevitabile lieto fine.

IV.2.3. *Once upon a time*: la fiaba e la televisione

Considerando i programmi trasmessi dalla televisione, invece, un caso di ripresa e diffusione particolare del genere fiabesco è sicuramente rappresentato da *Once upon a time* (in Italia *C'era una volta*), serie americana prodotta dall'emittente ABC.¹⁵ È evidente, fin dal titolo, il legame esistente con il mondo del racconto: la peculiarità della serie, infatti, risiede proprio nell'utilizzo che gli autori attuano delle storie, riprendendole e intrecciandole in modo tale che i personaggi e le vicende entrino in contatto diretto, influenzandosi e interagendo reciprocamente. La vicenda prende avvio nel momento in cui

¹⁵ Sigla di American Broadcasting Company, nasce nel 1943 ed è controllata dalla The Walt Disney Company.

la protagonista, la giovane Emma Swan – dopo essere stata trovata e contattata da Henry, il figlio che aveva dato in adozione alla nascita –, giunge a Storybrooke, immaginario paese del Maine; un luogo, questo, intriso di magia, nel quale ogni abitante non è quello che sembra. Essi, in realtà, sono stati catapultati dalla Foresta Incantata, patria di tutte le fiabe, nella piccola cittadina a causa di una maledizione inflitta dalla regina cattiva per vendicarsi del risveglio della figliastra, Biancaneve. Gli abitanti, tuttavia, non ricordano la loro situazione precedente, dal momento che soffrono di una forte amnesia causata dalla condanna; essi sono convinti di essere nati e cresciuti a Storybrooke, anche se non hanno alcuna memoria della loro infanzia e di qualunque altro tipo di evento pregresso. Elemento fondamentale è l'assenza di tempo, che richiama il concetto di atemporalità caro alle fiabe: ogni giorno è esattamente uguale al precedente, e anche l'invecchiamento dei personaggi è bloccato, cosa di cui, tuttavia, non riescono a rendersi conto. Le stesse lancette dell'orologio cittadino sono ferme nella stessa posizione da tempo immemore. L'unica a conoscere la verità è l'artefice del castigo, la regina cattiva (ora sindaco di Storybrooke e madre adottiva di Henry), che si adopera ogni giorno affinché la situazione non subisca modifiche. Questo fino all'arrivo di Emma, la Salvatrice, figlia perduta di Biancaneve e del principe – nata nella Foresta Incantata, ma inviata, subito dopo la nascita, nel mondo reale, così da poter essere salvata –, l'unica a poter sciogliere l'incantesimo e a ripristinare la vera condizione degli abitanti. Ella, quindi, non può far altro che entrare in contatto con un mondo che ha sempre ritenuto appartenere solamente alla fantasia, ma alla cui realtà Henry (che conosce la verità e si adopera per essa) la sprona continuamente a credere: diventa amica della madre e di Cenerentola, aiuta il cacciatore (lo sceriffo cittadino) a mantenere l'ordine pubblico, conversa amichevolmente con il grillo parlante (divenuto uno

psicanalista), si scontra quotidianamente con il sindaco, il quale, consapevole della sua vera identità, cerca di ostacolare in ogni modo possibile la nuova arrivata.

Ogni puntata è dedicata a un personaggio in particolare, con una continua alternanza tra il mondo delle fiabe e quello di Storybrooke, non limitandosi a raccontare la storia secondo la versione nota a tutti, ma cercando di approfondire i caratteri dei protagonisti e tentando di fornire delle motivazioni valide per i loro comportamenti. Quelli che normalmente sono considerati personaggi appartenenti alla carta stampata, in tal modo, diventano veri e propri esseri umani, soggetti alle conseguenze delle loro azioni, dalle quali non esiste via di fuga, se non l'accettazione e un cambiamento negli atteggiamenti e nelle decisioni successive. In questo modo, nessuna storia è realmente definita, quanto piuttosto in continua evoluzione, consentendo agli autori della serie di attingere continuamente alle raccolte fiabesche – elemento che permette di portare il pubblico a conoscenza di racconti poco conosciuti, generalmente lasciati in disparte a favore delle cosiddette fiabe classiche – non esitando a introdurre nuovi personaggi a completamento di quelli già esistenti.

IV.3. Walt Disney e la rappresentazione animata delle fiabe

Era il 1937 quando, nelle sale cinematografiche, uscì *Biancaneve*, il primo esempio di lungometraggio animato; esso era opera di Walt Disney,¹⁶ disegnatore statunitense che, mettendo in pratica il suo celebre motto – “se puoi sognarlo puoi farlo” –, fece fortuna grazie all'invenzione del personaggio di Topolino, protagonista di una serie di cortometraggi animati muti e che, insieme agli altri personaggi antropomorfi appartenenti all'universo Disney (Minnie, Pluto, Pippo, Orazio, Clarabella, Paperino, Paperina, Zio

¹⁶ Walter Elias Disney (1901-1966), animatore, imprenditore e produttore cinematografico statunitense, fondatore della Walt Disney Company, è considerato il padre dei film d'animazione.

Paperone, Brigitta, solo per citarne alcuni), fece la fortuna del suo inventore, tanto da essere ancora oggi uno degli elementi basilari dell'animazione e del *merchandising* della casa di produzione.

Con *Biancaneve* ha inizio un nuovo filone, quello dei film d'animazione, grazie al quale la fiaba torna alla ribalta, intrisa di nuova fama e rinnovata forza; fenomeno destinato a durare nel tempo, fino ad arrivare al giorno d'oggi, in cui l'espressione "cartone Disney" è diventato sinonimo di racconto fiabesco, anche quando a essere ripresa non è una narrazione appartenente al genere. Ogni adattamento, infatti, costituisce quasi un nuovo intreccio, una storia a sé stante nella quale inserire elementi inediti, soprattutto allo scopo di rendere più innocente la narrazione edulcorandola, se non, addirittura, modificandone il finale. Basti pensare alla *Sirenetta*, in cui, a differenza della fiaba di Andersen (nella quale la protagonista si trasforma in schiuma di mare), la giovane Ariel riesce a coronare il suo sogno d'amore sposando il principe Eric; oppure al *Gobbo di Notre-Dame* – la cui vicenda, invece, viene ripresa dal celebre *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo –, nel quale, a differenza del romanzo originale, la zingara Esmeralda non muore insieme al gobbo Quasimodo, ma, dopo aver sconfitto il malvagio Frollo, convola a giuste nozze con il capitano Febo. Certamente non riguardano il finale, ma non risultano meno drastici, i cambiamenti apportati al racconto della *Bella Addormentata*, la cui protagonista, dopo la maledizione lanciata dalla strega (e prontamente modificata da una delle fate), viene nascosta da queste ultime nel folto della foresta fino al compimento del suo sedicesimo anno d'età; Aurora, la giovane principessa, tuttavia, non solo non cade in un sonno lungo cent'anni, ma addirittura già conosce colui che la salverà, il principe Filippo, al quale è stata promessa in sposa dal padre appena nata. Altrettanto interessante è il caso di *Hercules* – ispirato al mito greco delle dodici fatiche di Eracle –, nel quale il protagonista, oltre a

essere figlio di Zeus e di Era (mentre nel racconto originale era frutto dell'ennesima scappatella del padre degli dèi con la mortale Alcmena), si ritrova a combattere contro il re dei morti, Ade, diventato acerrimo nemico dell'intero Olimpo.

Le fonti a cui Walt Disney e i suoi sceneggiatori attingono sono innumerevoli ed estremamente varie: si passa dalla raccolta delle fiabe francesi (*La bella e la bestia*, *Cenerentola*) e da quella dei fratelli Grimm (*La bella addormentata*, *Rapunzel*) a quella delle fiabe d'autore (*La sirenetta*, *Frozen*); dalle grandi leggende popolari (*Hercules*, *La spada nella roccia*, *Robin Hood*, *Atlantis*, *Mulan*) alla letteratura per ragazzi (*Alice nel paese delle meraviglie*, *Le avventure di Peter Pan*, *Pinocchio*, *Le avventure di Winnie the Pooh*, *Il pianeta del tesoro*); dai grandi romanzi (*Il gobbo di Notre-Dame*, *Tarzan*, *Il libro della giungla*, *Basil l'investigatopo*) a vicende storiche (*Pocahontas*). Ogni lungometraggio riporta alla ribalta, e all'attenzione di chi guarda, sia storie celebri che poco conosciute, se non addirittura mai ascoltate; ha, di fatto, il potere di dare nuova linfa a vicende che, in questo modo, godono di una rinnovata diffusione, grazie anche all'ausilio di narrazioni accattivanti, che infondono curiosità e desiderio di conoscenza nello spettatore; esse, fondamentalmente, nascono con il preciso intento di avvicinare il pubblico infantile (al quale tali trasposizioni sono principalmente indirizzate) a un mondo, quello letterario, che, se non adeguatamente presentato e diffuso, rischia oggi di essere accantonato e dimenticato.

L'atto di raccontare – o rappresentare visivamente – una fiaba, quindi, può essere visto come il primo tentativo, da parte di un individuo, di addentrarsi all'interno di un genere letterario, di esplorarlo e studiarlo, anche – e soprattutto – attraverso l'utilizzo della fantasia, la quale, «dal momento che tenta soprattutto di fare qualcos'altro (qualcosa di

nuovo), è capace di aprire il vostro forziere e di farne volar via tutte le cose racchiusevi, come uccelli da una gabbia».¹⁷

¹⁷ J.R.R. TOLKIEN, *Albero e foglia*, cit., p. 80.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

BETTELHEIM, BRUNO, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. di Andrea D'Anna, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 2014 (New York 1976).

CALVINO, ITALO, *Introduzione* (1956), in ID., *Fiabe italiane. Volume primo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2014 (Torino 1956).

—, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2015 (Torino 1988).

COCCHIARA, GIUSEPPE, *Prefazione* (1951)., in JACOB e WILHELM GRIMM, *Le fiabe del focolare*, trad. it. di Clara Bovero, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2006 (Berlin 1812/1822)

GINZBURG, CARLO, *Ossa e pelli*, in ID., *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1997 (1989).

LAVAGETTO, MARIO, *Introduzione* (1988), in I. CALVINO, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2015 (Torino 1988).

MUZZIOLI, FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci Editore, 2013, (1994).

PROPP, VLADIMIR JA., *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000 (Sankt-Peterburg 1928).

RAK, MICHELE, *Il racconto fiabesco* (1986), in G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de peccerille*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti Editore, 2013 (1986).

—, *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2011 (2007).

—, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2005.

TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL, *Albero e foglia*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Milano, Bompiani, 2004 (London 1964).

BIBLIOGRAFIA DELLE RACCOLTE DI FIABE ANALIZZATE

I racconti delle fate. Fiabe francesi alla Corte del Re Sole, a cura di Elena Giolitti, Roma, Newton Compton Editori, 2013 (1994).

BASILE, GIOVAN BATTISTA, *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de peccerille*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti Editore, 2013 (1986).

CALVINO, ITALO, *Fiabe italiane. Volume primo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2014 (Torino 1956).

—, *Fiabe italiane. Volume secondo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2014 (Torino 1956).

—, *Fiabe italiane. Volume terzo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2014 (Torino 1956).

GRIMM, JACOB e WILHELM, *Le fiabe del focolare*, trad. it. di Clara Bovero, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2006 (Berlin 1812/1822).

RINGRAZIAMENTI

Scrivere questa tesi, oltre che complesso, impegnativo, ma, soprattutto, piacevole – e appagante –, non è stato decisamente frutto di una sola persona. Essa è il risultato della grande pazienza, dell'aiuto, della comprensione e dell'interesse di individui che non hanno smesso di credere un attimo in me e nella possibilità che parlare di fiabe non fosse solo il desiderio infantile di una bambina mai davvero cresciuta, quanto piuttosto la concreta opportunità di esplorare e studiare un campo spesso dato per scontato e sottovalutato, anche se, in realtà, si tratta di un genere letterario ricco di tradizione e di storia, oltre che estremamente affascinante.

Un ringraziamento particolare e doveroso va al mio relatore, il professor Alberto Zava, che, dimostrando pazienza e disponibilità, ha permesso che questo elaborato vedesse la luce.

Tanti sono gli amici che desidero ricordare, e a cui va la mia riconoscenza più sincera: Aurora, Irene, Giorgia, Elisa, Athena e Barbara per essermi state accanto e aver condiviso gioie e dolori di questo lungo percorso; i Marii del Monaco, per rendere spensierate le mie giornate con battute senza senso e prese in giro, non smettendo mai di spronarmi e di ricordarmi che sottovalutarsi raramente porta a qualcosa di concreto; alle mie insostituibili compagne di cartoni Disney, complici di serate passate a cantare a squarciagola insieme ai protagonisti delle nostre storie preferite, non facendomi mai sentire

sola nella mia pazzia; i ragazzi del Leo Club, che con la loro voglia di vivere, il desiderio di mettersi in gioco e il loro immancabile spirito di iniziativa mi ricordano che essere Leo non vuol dire solamente andare a feste e divertirsi; Alessandra, una vera e propria seconda mamma, che mi ha aiutato nei momenti di sconforto e sostenuto quando la nostalgia sembrava avere il sopravvento; Martina, che, dopo quasi dodici anni di preziosa e unica amicizia – e dopo essersi sorbita anni e anni di letture telefoniche di improbabili manoscritti –, non si è ancora stufata della sottoscritta e non mi ha mai abbandonata, continuando, al contrario, a cercare di tenermi con i piedi per terra, a contatto con la realtà, impresa decisamente di non facile attuazione.

Indimenticabili, inoltre, sono stati coloro che hanno avuto parte – più o meno attiva – alla stesura di questo testo, e verso cui provo un’eterna e infinita gratitudine: la “Ce stanno i botti family”, la mia famiglia siciliana, compagni di estati bellissime e indimenticabili, grazie ai quali l’idea di questa tesi è nata, durante una serata di inizio febbraio passata a disquisire dietro il monumento di piazza Bucalo; Erika, che, in un momento di particolare indecisione sulla scelta dell’argomento, mi ha spronata e indirizzata verso un mondo che ritiene essere adatto a me; Luca, che non mi ha lasciata sola nei momenti di sconforto e di dubbio, aiutandomi a trovare ogni volta la strada più giusta senza mai arrendersi; Alessandra, rara e preziosa, per non aver mai battuto ciglio davanti a incertezze e indecisioni, incrollabile nella sua fede in me, senza mai esitare, sempre pronta a tendermi la mano e a tirarmi su, con forza e coraggio, tutte le volte in cui sono caduta; Chiara, insostituibile amica e compagna di università, di lotte con gli esami e con i professori, di letture condivise delle nostre tesi, di perplessità, di incitamenti ad andare avanti e a non mollare, sempre fiduciosa, motivata, estremamente brillante, mai stanca di porgere un sorriso e un incoraggiamento quando necessario.

Infine, una menzione speciale va alla mia famiglia: ai miei fratelli, che mi hanno fatto percepire il loro appoggio anche durante i litigi e le incomprensioni, uniti nonostante nella distanza; ai miei nonni, vera colonna portante, per il sostegno totale, per la stima, la fiducia e l'affetto incondizionato – e per avermi introdotta, con i loro racconti, in un mondo magico e senza tempo –; ai miei genitori, per non avermi mai fatto mancare il loro supporto, per aver nutrito una fede salda e incrollabile, mai diffidenti, mai dubbiosi, ma sempre incoraggianti e propositivi. Senza di essi, io oggi non sarei qui. Ed è a loro, al loro coraggio, alla loro forza, e al loro amore assoluto nei miei confronti, che dedico questo lavoro.