

LE FIABE ITALIANE DI CALVINO TRA ORALITÀ E SCRITTURA*

1. Per il prestigio acquisito dalla letteratura scritta¹, il rapporto tra oralità e scrittura è stato spesso presentato sotto la forma di un prima e di un poi, attribuendo alle tradizioni orali caratteristiche di arcaicità e ingenuità primitiva: di inferiorità rispetto alla scrittura, ma anche di maggiore autenticità. Inoltre le differenze tra codice orale e scritto sono state a lungo sottovalutate, e solo in epoca recente l'oralità si è trasformata, da materia di studio dell'antropologia e delle tradizioni popolari, in oggetto d'interesse per linguisti e critici letterari.

Già Saussure, rimproverava alla scrittura di «offuscare» la visione della lingua, tanto da farlo parlare di «tirannia della lettera»: la parola scritta tende a sostituirsi nei nostri pensieri alla parola parlata, assurgendo al ruolo di modello incontestabile. Ma la contrapposizione tra uso scritto e parlato dei segni linguistici è più antica, come nota Tullio De Mauro:

«Nel *Fedro* (274 b – 275 d) Platone attribuisce al mitico faraone egiziano Thamus un elogio dei discorsi parlati e una serie di argomentazioni volte a deprezzare l'invenzione della scrittura, opera del dio Theuth. Al dio il faraone rimprovera di aver inventato un'arte che offre soltanto finzioni artificiali e spurie dei discorsi veri, che sono i discorsi parlati. Il discorso scritto è un figlio bastardo (νόθος) di quello orale e nient'altro»².

De Mauro assimila l'atteggiamento polemico di Socrate e Platone nei confronti della scrittura, a quello della maggioranza dei linguisti, che finora hanno sottolineato la secondarietà dell'uso scritto rispetto al discorso parlato; inoltre rimprovera ai sostenitori dell'equipollenza teorica di oralità e scrittura, di

* Vorrei ringraziare il prof. Rocco Paternostro e il prof. Claudio Colaiacomo, per i commenti e i suggerimenti con cui hanno seguito la stesura della mia tesi di laurea, da cui questo articolo è tratto.

1. Cfr. REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999, pp. 88-9.

2. TULLIO DE MAURO, *Tra Thamus e Theuth. Uso scritto e parlato dei segni linguistici*, in *Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica*, Bari, 1971, p. 96.

averne ignorato le differenze formali. Dopo Wittgenstein, non possiamo più ignorare che «il segno linguistico 'è vivente nell'uso'»³: cioè il suo significato è determinato solo quando è inserito in una concreta e particolare situazione extralinguistica, e – aggiungiamo noi – anche in base alle diverse modalità della sua realizzazione, scritte, o parlate.

In questa prospettiva Mc Luhan⁴ ha letto l'introduzione della scrittura in una società, come il fattore scatenante di una profonda trasformazione di ordine mentale, economico e istituzionale, a cui ne seguono altre introdotte dalla diffusione della stampa e dei media. Forte di questa lezione, Walter Ong⁵ ha contribuito a sfatare il pregiudizio per cui determinati tratti del pensiero, dell'espressione letteraria, filosofica, scientifica e della comunicazione orale tra alfabetizzati, vengono considerati come una qualità naturale dell'essere umano, mentre derivano dalle risorse che la tecnologia della scrittura mette a disposizione della coscienza umana.

Su questa scia Paul Zumthor propone una poetica generale dell'oralità, in cui le tradizioni orali non sono relegate alle civiltà arcaiche o marginali, ma inserite in un'ottica non storica, consapevole che «la nostra stessa cultura ne è impregnata e avrebbe difficoltà a vivere senza di esse»⁶; basta pensare all'esempio della radio o del disco. In quest'ottica gli ambiti del folklore e della cultura popolare – e con essi il concetto grimmiiano di *Naturpoesie*, esaltata ma anche subordinata rispetto alla poesia artistica – non coincidono con quello dell'oralità che anzi, inglobandoli, li supera. Dunque le distinzioni tra cultura egemone e cultura subalterna, tra poesia spontanea anonima e produzione letteraria non sono pertinenti a quella tra oralità e scrittura. Zumthor non definisce in negativo l'oralità, come assenza di scrittura, spesso sinonimo di analfabetismo; anzi la identifica con la vocalità preesistente al senso, perché prepara il luogo in cui il senso può dirsi.

3. *Ivi*, p.103.

4. MARSHALL MC LUHAN, *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

5. WALTER J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

6. PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 6.

Alessandro Portelli ha trasformato la contrapposizione orale/scritto, in un incrocio sfuggente e mutevole tra due assi di significanti mobili. Egli concepisce il linguaggio come un fenomeno che si articola alternativamente in una modalità scritta e una orale, delle quali nessuna è completamente autosufficiente: il suo «approccio orale, cioè additivo e paratattico», è teso non a sostituire una modalità della parola con un'altra, ma a giustapporle trasformandole entrambe in modo da ottenere una molteplicità di strumenti diversi, tra cui poter scegliere il più appropriato a seconda delle situazioni. Quest'approccio ci permette di cogliere i diversi modi in cui le culture della scrittura da una parte, e gli artisti influenzati dall'oralità dall'altra, colgono oggi il rapporto tra voce e presenza: nell'era elettronica, le tecnologie della parola tentano di reimpadronirsi della voce in un «incrocio fra sapere scritto e forma sonora». La nostra epoca registra infatti un rinnovato interesse per l'oralità da parte di scrittori e critici letterari: da una parte

«le teorie letterarie contemporanee che cercano di smuovere la staticità e la chiusura attribuite alla scrittura finiscono per utilizzare, consapevolmente o meno, termini e concetti che proprio dall'oralità provengono»⁷

mentre dall'altra

«Gli scrittori che hanno una relazione più intensa e diretta con culture dell'oralità ricorrono sistematicamente a metafore sintetiche di dissoluzione e consolidamento, congelamento e flusso, per rappresentare sia il lavoro di consolidare l'oralità in scrittura durevole, sia lo sforzo di immettere nella scrittura la mobilità, leggerezza, impalpabilità aerea della voce»⁸.

Dunque nell'età contemporanea il significato della letteratura non può più essere quello di fissare sulla pagina immobile il flusso naturale della voce umana; letteratura significa oggi imitare la fragilità e l'apertura del discorso orale per creare

«una scrittura che va facendosi invece fluida, malleabile, frammentaria, mol-

7. ALESSANDRO PORTELLI, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992, p. 26.

8. *Ivi*, p. 22.

teplice, mobile, interattiva, adattabile ad ogni singolo destinatario, come per andare oltre alla resistenza del testo»⁹.

Il viaggio che Italo Calvino ha compiuto nell'universo dell'oralità – con la realizzazione delle *Fiabe Italiane* – può essere considerato come un caso emblematico di questa tendenza. Il «tuffo» nel mare della fiaba rappresenta una fondamentale occasione di autochiarimento, in cui Calvino da una parte svela completamente quell'«elemento fiabesco» che già Pavese e Vittorini avevano individuato come una peculiarità della sua scrittura; dall'altra gli permette di rapportarsi alla tradizione con assoluta libertà e autonomia, utilizzando i materiali tradizionali per poi ricontestualizzarli nell'opera concreta, subordinandoli al suo progetto originale di scrittore – operazione degna di un vero poeta orale. La fiaba è inoltre un genere fondamentalmente orale nella sua genesi: sempre orientato verso l'oralità, anche nel caso delle fiabe scritte. Purtroppo il suo essere confinata agli studi sulle tradizioni popolari (infatti per molti anni stenta a diventare oggetto degli studi letterari) ha portato ad ignorare i problemi stilistici e linguistici legati alla trascrizione. La fiaba – nella sua duplice identità di documento etnologico e di opera d'arte – può dunque essere considerata come il genere letterario che permette di affrontare in modo esemplare il tema della circolazione delle forme letterarie dall'oralità alla scrittura, e viceversa.

Allo scopo di individuare le tracce dell'oralità nelle *Fiabe italiane* di Calvino, ho confrontato questo testo con alcune delle raccolte che Calvino ha successivamente trascritto in lingua dai vari dialetti. Mi riferisco in particolare ai testi di Giuseppe Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Palermo, 1875); di Gerardo Nerucci, *Sessanta novelle popolari montalesi* (Firenze, 1880); di Vittorio Imbriani, *La novellaja fiorentina* (Livorno, 1877)¹⁰.

Il risultato di questo confronto è la scoperta di una continua contaminazione tra voce e testo. Contaminazione che rivela la profonda connessione tra l'immaginario popolare su cui si fon-

9. *Ivi*, p. 33.

10. Per esigenze di brevità queste opere saranno di seguito indicate con le iniziali dei loro autori: P per Pitrè, N per Nerucci, I per Imbriani. Le *Fiabe italiane* saranno invece indicate con le iniziali FI.

da la fiaba (che perpetua i moduli stilistici, l'economia strutturale e l'agilità d'espressione del discorso orale) e la funzione esistenziale della letteratura: «la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere». Nelle *Lezioni americane* Calvino sottolinea infatti la funzione sciamanica e stregonesca della fiaba, in cui la battaglia contro il tempo – contro gli ostacoli che impediscono o ritardano il compimento di un desiderio o il ristabilimento di un bene perduto – si realizza quasi sempre attraverso il volo in un altro mondo:

«Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua»¹¹.

Esempio emblematico di questo procedimento è la fiaba intitolata *Testa di bufala* (FI 67, tratta da N 37), che Calvino considera una delle più suggestive e misteriose tra le fiabe italiane, tanto che «par chiedo a gran voce l'interpretazione dell'etnologo». Qui una testa di bufala conduce la protagonista in una dimora sotterranea e principesca, che si raggiunge percorrendo una scala di vetro: immagine suggestiva di leggerezza e insieme di trasferimento in un altro mondo. Al significato simbolico della fiaba come viaggio, come volo in un altro mondo, allude anche Mario Lavagetto in un saggio dal significativo titolo: «Una scala che affonda nelle viscere della terra» *Freud e la fiaba*¹². Il contributo più interessante di questo intervento di Lavagetto sta nell'aver individuato quel principio di piacere (piacere del testo, della narrazione), a cui il narratore popolare si adegua procrastinando le scadenze di chiusura e rinnovando così lo spettacolo prodotto dall'artificio verbale. Ma il titolo del saggio – che contiene una citazione da Benjamin – allude anche ad un'idea della fiaba come unica testimonianza di un mondo in cui «l'anima l'occhio e la mano risultano in stretta connessione»¹³; infatti, anche se l'atemporalità regna sovrana (ribadi-

11. ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 28.

12. MARIO LAVAGETTO, in *Tutto è fiaba*. Atti del convegno internazionale di studio sulla fiaba (Parma), Milano, Emme, 1980.

13. WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 259-260. Da qui è tratto anche il titolo del saggio.

ta dal «c'era una volta»), nella narrazione popolare affiorano accenni ai ritmi di lavoro e alle stagioni: la fiaba è una forma artigianale della narrazione, forse destinata ad estinguersi con il dissolversi di un mondo in cui il lavoro manuale dominava la produzione.

Ma torniamo alle raccolte di Nerucci e di Pitrè: esse sono emblematiche di due opposti atteggiamenti dell'autore rispetto all'oggetto di studio. Mentre Pitrè si propone di registrare la voce del popolo senza alcun intervento personale, secondo i canoni di una scrupolosa fedeltà al dettato del narratore orale; il libro di Nerucci si presenta come il libro di uno scrittore, aperto ai più svariati influssi culturali e contraddistinto da un linguaggio omogeneo e unitario. Mentre il primo è afflitto dalla mania dei riscontri (ogni fiaba è corredata da un nutrito elenco di varianti folkloristiche); il secondo cita spesso fonti prettamente letterarie – le *Mille e una notte*, poemetti popolari, novelle di Boccaccio – mostrando il momento del trapasso tra fiaba e novella, tra racconto di meraviglie magiche e racconto di fortuna o bravura individuale.

Da una parte dunque il metodo di Pitrè, che consiste nel raccogliere «ogni cosa dalla viva voce del popolo minuto e privo affatto d'istruzione»¹⁴, nel registrare la voce dei narratori – «quasi tutte donne» – senza alcuna correzione («mai una interpolazione, un ritocco qualunque»¹⁵) perché:

«dove l'arte dell'uomo di lettere entra o per modificare un periodo, o per togliere una ripetizione, o per ricondurre a suo luogo una circostanza, la scienza perde il frutto che s'impromette. Quanto a me, è ben noto che io ho colto quasi a volo la parola del mio narratore, e quale è uscita dalle sue labbra tale la ho, per così esprimermi, stenografata»¹⁶.

Questo metodo rispecchia un particolare momento storico e culturale – la raccolta di Pitrè (1875) risale agli stessi anni in cui Verga componeva *I Malavoglia* (1881) – quello dell'entrata in scena del popolo nella letteratura e nel folklore:

14. P, p. XVI.

15. P, p. XVI.

16. P, p. XVI.

«Con il Pitrè il folklore prende coscienza della parte che nell'esistere stesso d'una tradizione di racconto ha la creazione poetica di chi narra, quel qualcosa che [...] per la fiaba dev'essere ricreato ogni volta, cosicché al centro del costume di raccontar fiabe è la persona – eccezionale in ogni villaggio o borgo – della novellatrice o del novellatore, con un suo stile, un suo fascino. Ed è attraverso questa persona che si mutua il sempre rinnovato legame della fiaba atemporale col mondo dei suoi ascoltatori, con la Storia»¹⁷.

Da qui la particolare attenzione che Pitrè dedica alle sue novellatrici, il cui nome e mestiere è sempre menzionato alla fine di ogni fiaba, e la necessità di intervenire in nota a spiegarne i gesti e le espressioni del viso, che la scrittura non può riprodurre. Si rivela così l'abilità di Agatuzza Messia «di settant'anni, cucitrice di coltroni d'inverno al Borgo, nel Largo Celso nero, n. 8», artefice delle narrazioni più riuscite:

«Chi legge, non trova che la fredda, la nuda parola; ma la narrazione della Messia più che nella parola consiste nel muovere irrequieto degli occhi, nell'agitar delle braccia, negli atteggiamenti della persona tutta, che si alza, gira intorno per la stanza, s'inchina, si solleva, facendo la voce ora piana, ora concitata, ora paurosa, ora dolce, ora stridula, ritraente la voce de' personaggi e l'atto che essi compiono.

Della mimica nelle narrazioni, specialmente della Messia, è da tener molto conto, e si può esser certi che, a farne senza, la narrazione perde metà della sua forza ed efficacia. Fortuna che il linguaggio resta qual'è, pieno d'ispirazione naturale, a immagini tutte prese agli agenti esterni, per le quali diventano concrete le cose astratte, corporee le soprasensibili, vive e parlanti quelle che non ebbero mai vita o che l'ebbero solo una volta»¹⁸.

Dall'altra parte «il bellissimo libro del Nerucci [...] un libro in un bizzarro vernacolo del contado pistoiese, presentato come testo di lingua e bella lettura»¹⁹ (e infatti privo del corredo di note e di informazioni sui narratori, che caratterizza solitamente le raccolte dei folkloristi). Un dialetto «rimaneggiato» dalla sapiente mano di uno scrittore, che offre «un saggio dello straordinario vernacolo di quando i montalesi vogliono parlare in ita-

17. I. CALVINO, *Fiabe Italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1991, p. XXVII.

18. P, p. XIX.

19. FI, p. XXIV.

liano, un toscano duro, storpiato, arrotato, ma finalmente senza vezzi, se non la presunzione del dialetto che s'atteggia a «lingua», con effetti quasi parodistici»²⁰. La ricchezza ed espressività di questo dialetto è tale da mettere in difficoltà lo stesso Calvino, combattuto tra l'esigenza di «tener tutto sul piano d'un italiano mai troppo personale e mai troppo sbiadito»²¹, e quella di rendere

«il tono parlato, il caratteristico stile narrativo montalese: un modo di raccontare senza fretta né economia, zeppo di particolari fino a diventare in certi punti verboso e prolisso, senza scorciatoie, senza forza di sintesi, e che ha il suo sapore appunto in questa straordinaria facilità verbale.

Ho detto come il mio lavoro di trascrizione o riscrittura, applicato ai testi toscani, sia stato spinoso, come un bilancio in sicura perdita. Ed è appunto su quella quindicina di fiabe che ho tratto da Nerucci – proprio perché sono le più belle, quelle che già hanno uno «stile» – che è stato più brutto lavorare»²².

Come quelle di Pitrè, le fiabe di Imbriani rappresentano un documento del livello stilistico della narrazione orale, perché – diversamente dall'intendimento di Nerucci – si basano su un metodo di trascrizione stenografico, come suggerisce il sottotitolo dell'opera, «fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare»:

«Ma mi stava a cuore di ritrarre esattamente la maniera, in cui fraseggia e concatena il pensiero il volgo; e non avrei raggiunto lo scopo, colorendo da me, con qualche lieve ritocco, qualche sfumatura, qualche velatura, qualche piccola sostituzione o correzione».

Si noti come anche Imbriani riproponga il pregiudizio della presunta ingenuità primitiva del discorso orale; invece di spiegarne le peculiarità come una conseguenza della tecnica della memorizzazione orale:

«de ho stenografate, mentre si narravano da contadine, operaje, domestiche; e quindi trascritte senza farmi lecito di mutar sillaba alla dicitura ingenua primitiva. Non ho cancellato una ripetizione, non un foderamento

20. FI, p. XXII.

21. FI, p. XVIII.

22. FI, p. XXXIII.

di parole; non ho supplito lacune. Avrei stimato delitto l'alterar checchessia, anche dove fondatamente poteva credere di migliorare».

Risulta così evidente lo specifico modo popolare di raccontare una storia, anche se, nonostante la fedelissima trascrizione, il passaggio dalla concreta espressione orale alla pagina stampata non rende conto delle pause, delle inversioni del ritmo, delle variazioni di intonazione e dei gesti che caratterizzano la narrazione orale. Le differenze di stile – sia nella fantasia che nell'abilità narrativa – sono dovute all'alternarsi di diverse personalità di narratori (anche se Imbriani, a differenza di Pitrè, non registra i nomi di informatrici e informatori). Anzi l'attenzione alle «diversità di sesso, di età, di carattere, di educazione, di condizione sociale di chi narrava», denota una particolare sensibilità nei confronti di una cultura popolare che i contemporanei di Imbriani giudicavano come un agglomerato informe e inarticolato di ingenue sopravvivenze del passato.

Per quanto riguarda Calvino, egli non può essere annoverato né tra i fautori dell'esattezza documentaria, né tra i sostenitori della necessità di un rimaneggiamento colto della fiaba. Il criterio del suo lavoro consiste piuttosto nel cancellare le tracce dell'intervento dei folkloristi – che, regione per regione, avevano condotto le raccolte con criteri diversi – per restituire ad ogni fiaba le caratteristiche del modo di raccontare del luogo, scegliendo la versione che «messe le sue radici in un terreno, ne ha tratto più succo»: quel qualcosa di unico e originale che la trasmissione orale attribuisce al racconto.

«Il mio lavoro è consistito nel cercar di fare di questo materiale eterogeneo un libro; nel cercar di comprendere e salvare, di fiaba in fiaba, il «diverso» che proviene dal modo di raccontare del luogo e dall'accento personale del narratore orale, e d'eliminare – cioè di ridurre ad unità – il «diverso» che proviene dal modo di raccogliere, dall'intervento intermediario del folklorista»²³.

A proposito della diatriba sulla artisticità o meno di una simile operazione – che risale ai contemporanei dei Grimm – Calvino si immedesima completamente con la concezione dell'originalità tipica delle culture orali: la creatività non consiste

23. FI, p. XXII.

nel creare qualcosa di nuovo dal nulla, ma nel saper adattare i materiali tradizionali in maniera efficace ad ogni individuo, situazione o pubblico.

«In tutto questo mi facevo forte del proverbio toscano caro al Nerucci: «La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella»²⁴, la novella vale per quel che su di essa tesse e ritesse ogni volta chi la racconta, per quel tanto di nuovo che ci s'aggiunge passando di bocca in bocca»²⁵.

Come ha affermato Cirese, Calvino nell'introduzione e nelle note, non *confessa* i suoi interventi, ma li *dichiara*: cioè indica molto onestamente ciò che appartiene alle fonti (rappresentate per il 96,7% da testi a stampa facilmente accessibili), e ciò che è frutto del suo lavoro di elaborazione stilistica e di «contaminazione» narrativa: così è possibile misurare e valutare lo scarto tra il patrimonio tradizionale – altrimenti precluso al grande pubblico – e il prodotto finale.

Ma, nonostante questo intervento – assimilabile (più che ad una traduzione) alla performance di un poeta orale, che cuce assieme materiali preesistenti in modo singolare – le *Fiabe italiane* mantengono intatte molte delle peculiarità del discorso orale; quelle caratteristiche che agevolano la memorizzazione di un patrimonio culturale che, senza la trascrizione sulle pagine di un libro, sarebbe destinato a scomparire. Si tratta dell'andamento prevalentemente paratattico e ridondante del discorso, dell'uso di formule mnemoniche e di motivi ricorrenti organizzati in una scansione metrica e ritmica; dell'assemblaggio di blocchi mobili e intercambiabili montati con procedimenti combinatori, che generano il caratteristico effetto *patchwork* in una serialità potenzialmente infinita; del rispetto per gli anziani depositari della tradizione, insieme allo strettissimo legame con l'esperienza umana ordinaria e all'interazione dialogica col contesto reale dell'enunciazione; della preferenza per tutto ciò che è concreto piuttosto che astratto; del tono agonistico, enfatico e partecipativo, e della conseguente tendenza a demandare la risoluzione delle controversie al piano verbale piuttosto che a quello della realtà oggettiva delle cose; del ricorso a figure esageratamente

24. N, p. LVIII.

25. FI, p. XXIV.

eroiche e bizzarre (come ausilio mnemonico) e della tendenza alla schematizzazione caratteriale.

Giovanna Cerina, che ha analizzato gli aspetti semiotici della fiaba, sostiene che «anche la fiaba nata direttamente come fiaba scritta esige di essere collocata in una situazione di oralità, seppure di oralità simulata»²⁶. Il fatto che si introduca un narratore che finge di rivolgersi oralmente a dei lettori-ascoltatori (evidente nelle raccolte di Straparola, Basile, Capuana e Rodari), non rispecchia solo una convenzione letteraria (codificata dal *Decameron*), ma è motivato anche dall'esigenza della scrittura di surrogare l'esperienza della narrazione orale: «il codice fiabesco è la risultante di un'operazione sincretica dove oralità e scrittura s'incrociano e si enfatizzano»²⁷. Dunque l'oralità rappresenta uno dei caratteri fondamentali del codice fiabesco, che – assieme alla potenziale «duttilità» e «trasmutabilità» del testo – permangono anche dopo l'attualizzazione in una forma scritta.

L'operazione compiuta da Calvino consiste nell'amplificare il ritmo e l'economia espressiva della fiaba, cioè quelle peculiarità della narrazione orale in cui egli riconosce il segreto per catturare l'attenzione, per ottenere quegli effetti che tengono vivo il desiderio di ascoltare il seguito. Dunque non si può non concordare con questa conclusione di Cristina Lavinio:

«il raffronto tra i testi riscritti da Calvino e le loro rispettive fonti permette però di andare molto al di là delle dichiarazioni dell'autore e consente di qualificarne l'operazione non come una semplice traduzione-riscrittura, ma come una felice produzione di fiabe nelle quali sono evidenti il gusto e lo stile dell'artista: Calvino finisce così per 'creare' le fiabe italiane, riconducendo all'unità della propria cifra stilistica le diverse fiabe dialettali assunte come punto di partenza»²⁸.

Questo lavoro affidatogli da Einaudi – a cui Calvino si dedica dapprima quasi contro voglia, privo di entusiasmo e «disarma-

26. GIOVANNA CERINA, *La fiaba tra oralità e scrittura: aspetti semiotici*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Atti del Convegno. Cagliari, 14-16 aprile 1980, a cura di G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas, Roma, Bulzoni, p. 116.

27. *Ibidem*.

28. CRISTINA LAVINIO, *La magia della fiaba: tra oralità e scrittura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1993, p. 156.

to d'ogni fiocina specialistica» – si rivelerà come un'occasione fondamentale di autochiarimento, come il riconoscimento di una sintonia avvertita al punto di arrivo di un percorso di ricerca. «Le fiabe sono vere», arriva a dichiarare Calvino: quasi a voler sottolineare la consonanza tra la fiaba – in cui l'intento moralistico implicito è costantemente dominato dalla spinta verso il meraviglioso – e la sua scrittura, che risolve il contenuto in particolari soluzioni costruttive e stilistiche, nel modo di progettare i personaggi e gli intrecci, evitando sempre di assumere un tono apertamente saggistico.

È stata più volte sottolineata l'analogia con l'operazione dei Grimm, nonostante la diversità delle motivazioni ideologiche: i Grimm volevano contribuire alla costruzione dell'identità nazionale tedesca, mentre Calvino – nel clima della neonata Repubblica – partecipa alla costruzione della letteratura nazional-popolare già auspicata da Gramsci; ma entrambi approdano ad una «rielaborazione d'autore»:

«Per cui la sua traduzione di fiabe si configura come un esercizio di stile e un viaggio attraverso i meccanismi della narrazione e le combinazioni illimitate che ne scaturiscono: il Calcino de *Il castello dei destini incrociati* (per citare uno dei suoi romanzi in cui l'interesse per la combinatoria narrativa è particolarmente evidente, tanto da esserne il tema centrale) si forma su questo terreno, così come l'asciutto, preciso e prosciugato italiano «medio» e privo di enfasi della scrittura calviniana trova modo di rafforzarsi, se non di costruirsi, in tale esercizio stilistico di traduzione-riscrittura di fiabe: un esercizio (ma forse dire esercizio è riduttivo, dato l'alto grado di artisticità dei risultati) centrale per capire l'intero Calvino scrittore e narratore tra i maggiori del nostro tempo»²⁹.

2. Nelle pagine seguenti cercheremo di individuare i tratti caratteristici della narrazione orale che permangono nonostante l'opera di trascrizione e di rielaborazione compiuta da Calvino con le *Fiabe italiane*.

La struttura del periodo nel discorso orale predilige un andamento paratattico (frasi autonome elaborate con uno stile additivo) e raramente fa uso di subordinate, come in questo brano tratto da *Le due cugine* (FI 183, P 62):

29. *Ivi*, p. 159.

Una volta si racconta che c'erano due sorelle, l'una Marchesa e l'altra caduta in bassa fortuna. La Marchesa aveva una figlia brutta, l'altra aveva tre figlie che campavano col lavoro delle loro mani. Un giorno non potendo pagare la pigione, furono messe tutte su una strada. Passò di lì un cameriere della Marchesa e andò a dirlo alla padrona, e tanto fece, poveretto, che riuscì a convincerla a ospitarle in un soppalco sopra il portone. La sera le ragazze si sedevano a lavorare alla luce d'un fanale per risparmiare l'olio della lampada. Ma a quella tiranna della zia Marchesa pareva di rimetterci, e fece spegnere il fanale, così le ragazze filavano al lume della luna. Una sera la sorella più piccola decise di restare a filare finché la luna non fosse tramontata. E man mano che la luna calava, lei filando le andava dietro. Così andando e filando, la colse una tempesta, e andò a ripararsi in un vecchio convento.

‘Na vota s’arricconta ca cc’erunu dui soru, una caduta in bassa fortuna, l’altra Marchisa. La Marchisa avia ‘na figghia laida, l’altra n’avia tri, ca si campavunu cu li manu. Un jornu, ‘un putiennu pajàri lu lièri di la casa, fuòru furzati a stàrisi ni la strada. Truvànnusi pi casu a passari di ddà un cammarieri di la Marchisa, cci lu iju a cuntari a la patruna, e tantu fici, mischinu, ca ci fici dari di la patruna ‘un dammusu sutta di lu purtuni. La sira li picciotti s’assittavunu, mischini, a lu lustru di lu fanali, a travagghiari, pi sparagnari l’uògghiu di la cannila; ma la tiranna zia Marchisa, ‘un cci vosi dari stu piaciri, e la sira lu facia astutari lu fanali. ‘N vidiennu chistu, li picciotti filavunu a lu lustru di la Luna. ‘Na sira la minzana vosi arristari pi fina ch’avissi stramuntatu la Luna, e filannu filannu si ni iju appriessu d’idda. Caminu faciennu, cci attuppau ‘na timpesta; pinsau di giustu di arriparàrisi na un gran casamientu.

Ma la ricchezza di questa fiaba è anche nell'avvio realistico, nello stretto legame con un contesto di povertà e fatica, che caratterizza molte delle fiabe siciliane. Altro esempio di andamento paratattico del discorso, con l'accostamento di brevi frasi tramite congiunzione, è anche l'avvio di *Testa di bufala* (FI 67, N 37), in cui la traduzione di Calvino può dirsi quasi letterale (il suo lavoro consiste nell'eliminare il lessico dialettale e nel riassorbire la prolissità del narrare rendendo lo stile più omogeneo al resto del libro):

Un contadino nel campo s'arrovellava a zappare la sua grama terra, quando diede col ferro in qualcosa di duro. Scalzò adagio dai lati e venne fuori una *testa di bufala*, grande il doppio di tutte le teste di tutte le bufale, con le corna ritte, il pelo lucido e gli occhi aperti, che pareva viva.

Un contadino nel campo s'arrovellava a zappare una terra molto soda, quando a un tratto diede col ferro su qualcosa di duro, sicchè cominciò a scalzare adagino da' lati e gli viense fora una testa di bufala, ma grossa spropositata, con le su' corna, il pelo e gli occhi luccichenti, in somma la pareva proprio viva.

Si noti qui l'uso della ripetizione per enfatizzare la grandezza spropositata della testa di bufala. La presenza di un essere umano con la testa di bufala, è un esempio della pratica di creare personaggi bizzarri, vistosi o eroici – letteralmente «memorabili» – che generalmente nel discorso orale fungono da aiuto mnemonico.

L'andamento paratattico è ancora più accentuato nella fiaba *Il vaso di maggiorana* (FI 21, I 42), specie nel testo milanese di partenza:

Stella Diana, compreso lo scherzo, s'arrabiò e si ritirò dalla terrazza, e subito pensò di rispondergli con un altro scherzo. Si vestì da uomo e si mise alla vita una bella cintura preziosa; salì in groppa a una mula e si mise a passeggiare per la via dove stava quel signore.

Lee, l'era rabiada perché el gh'ha fàa sto scherz; e lee, la pensava de faghen vun a lu. L'ha miss ona bellissima zenta in vita, magnifica, e l'ha ciappàa ona mula, e l'è andada a cavall e l'è passada via dove el stava lu, a posta pe fass vedè, che la gh'aveva sta zenta insci preziosa.

L'uso di formule mnemoniche, di proverbi e modi di dire tratti dalla tradizione locale, di motivi ricorrenti, sono tutti elementi preponderanti nella struttura della fiaba, la cui organizzazione in una scansione metrica, crea quel ritmo e quella rapidità di dialogo che tanto ha affascinato Calvino. L'oralità ha a che fare col suono instabile, deperibile ed evanescente: la parola parlata esiste solo nel momento in cui sta morendo, dunque è necessario richiamarla alla mente articolando il pensiero in moduli mnemonici ad alto contenuto ritmico (creati appositamente per essere successivamente recuperati durante il discorso). È questa la ragione per cui il pensiero orale fa largo uso di temi standard, proverbi, ripetizioni, antitesi, allitterazioni, assonanze, epiteti ed espressioni formulaiche.

In primo luogo l'uso delle formule di apertura e chiusura, che segnano il confine tra realtà e finzione: fungono da cerniera che allo stesso tempo separa e collega due dimensioni spazio temporali diverse, il mondo quotidiano della situazione narrativa e il mondo incantato e remoto della fiaba (ad esempio attraverso le interferenze dell'istanza enunciativa). Il *C'era una volta* è tanto stereotipato da rendere impercettibile il fatto che spesso la desinenza verbale non è concordata con soggetti plurali

(es.: *C'era una volta un Re e una Regina*³⁰, oppure *C'era una volta marito e moglie*³¹). Le formule di chiusura, spesso spostano ironicamente l'attenzione dai fatti narrati introducendo l'io del narratore, come spesso avviene nelle narrazioni autobiografiche. Esempi del genere sono innumerevoli nelle *Fiabe italiane*:

Loro restarono felici e contenti
E noi siam qui che ci freghiamo i denti³².

Iddi arristaru filici e cuntenti
E nui semu cca e nni stricamu li denti.

E ci fu un gran banchetto con una
tavola lunga per tutta la Spagna³³.

E cci fu un gran fistinu pi tutta la
Spagna. Iddi arristaru filici e cuntenti,
nuàtri ccà nni munnamu li denti.

Così stettero e godettero
Ed a me nulla mi dettero.

Se la godiano e se ne stiedano,
E a me nulla mi diedano.

Così vissero e godettero,
Sempre in pace se ne stettero
Ed a me nulla mi dettero.

Così vissero e godettero,
Sempre in pace se ne stettero
Ed a me nulla mi dettero.

E si vissero e si godettero e in pace sempre stettero e a me nulla mi dettero³⁴.

In altri casi le formule di chiusura indicano un reale cambio di turno tra i narratori (*dite la vostra, che ho detto la mia*), o segnalano la conclusione interpellando l'ascoltatore (*E così questa novella è finita. O non è bella?*): questo genere di formule vengono invece omesse da Calvino.

Una fiaba tutta dialoghi e formule ripetute insistentemente, pervasa da un ritmo incalzante (quasi da filastrocca infantile), che spinge ad ascoltarla attentamente e a leggerla tutta d'un fiato, è *La sorella del Conte* (FI 167, da P 7), secondo Calvino «la più bella fiaba d'amore italiana». Qui l'incontro tra i due pro-

30. *La ragazza mela*, FI 85, da P 6.

31. *Prezzemolina*, FI 86, da I p. 209. Ma cfr. anche LAVINIO, *La fiaba tra...*, cit., p. 99.

32. *Gràttula - Beddàttula*, FI 148, da P 42.

33. *Rosamarina*, FI 161, da P 37.

34. Queste ultime due formule, molto simili, sono tratte da due fiabe con fonti diverse: una da *Il Palazzo delle scimmie*, FI 63, N 10; l'altra da *Prezzemolina*, FI 86, I p. 209.

tagonisti, il Reuzzo e la Contessina, si ripete ogni sera con le stesse modalità, ma non crea un effetto di ridondanza fastidiosa perché si risolve nell'allegra musicalità dei dialoghi tra i due, o – come afferma Calvino – in un «sospiro di malinconica gioia sensuale»; come si vede nel brano che segue (che ricorre identico ben quattro volte):

Una notte, la Contessina spostò un poco il quadro e guardò nella camera del Reuzzo. Vide un prezioso lampadario acceso e gli disse:

Lampada d'oro, lampada d'argento,

Che fa il tuo Reuzzo, dorme o veglia?

E il lampadario rispose:

Entrate, Signora, entrate sicura.

Il Reuzzo dorme, non abbiate paura.

Ella entrò e andò a coricarsi a fianco del Reuzzo. Il Reuzzo si desta, l'abbraccia, la bacia, e le dice:

Signora donde siete, donde state?

Di quale stato siete?

E lei, facendo ridere la sua boccuccia d'oro, rispondeva:

Reuzzo, che chiedete, che guardate?

Tacetevi ed amate.

Una notte idda spinci lu quattu tanticchia; vidi nni lu Riuzzu un priziusu lamperi addumatu, e cci dici: – «Lamperi d'oru, lamperi d'argentu, Chi fa lu tò Riuzzu, dormi e vigghia?»

Elu lamperi arrispunniu:

«Trasiti, Signura, – Trasiti sicura,

Lu Riuzzu dormi – 'Un aviti paura»

'Nca idda trasìu, e si va a curca allatu di lu Riuzzu. Lu Riuzzu s'arri-spigghia, l'abbrazza e la vasa e cci dici:

– «Signura, dunni siti, dunni stati?

Di quali statu siti?»

Ed idda, facennu ridiri dda vuccuzza d'oru, arrispunniu:

– «Riuzzu, chi dicitì, chi spijati?

Zittitivi, e guditì».

L'uso di proverbi e modi di dire è evidente nel «dettato sentenzioso della Messia», che, pur nascendo sempre da una dato realistico, da una rappresentazione della condizione del popolo, si volge al meraviglioso con una narrazione piena di colori e di oggetti, creando personaggi femminili intraprendenti e coraggiosi, in contrasto con l'idea di donna passiva che solitamente si attribuisce alla Sicilia. Calvino restituisce dunque fedelmente la ricchezza inventiva del suo racconto, sempre ancorato al buon senso popolare. Anche qui gli esempi sono innumerevoli:

Chiamata di Re, tanto buona non è ³⁵ .	Chiamata di Re, si soli diri, tanta bona nun è.
Il Re, che ormai aveva perso la testa...	Lu Riuzzu ca pi idda avirria fattu caz-zicatùmmuli ³⁶ .
Il tempo passa, la vecchiezza accosta.	Lu tempu passa, la vicchizza accosta.

Quest'ultimo è tratto da *Il Re di Spagna e il Milord inglese* (FI 158, da P 74), in cui la protagonista va d'amore e d'accordo con sua suocera, cosa rara, perché:

Suocere e nuore calarono giù dal cielo litigando. Ma si sa che Farfarello cerca sempre d'infilarsi nell'oliera.	Li soggiri e li nori calaru di lu celu scarriati. Ma, comu Farfareddu va circannu di 'nfilarsi 'nta sempre d'infilarsi nell'oliera. l'oghhiàbrù... ³⁷
I Milordi, si sa, sono re senza corona.	Li Milordi si sannu: su' re senza curuna.

Qui Calvino – che mantiene la grafia «Milordi», come nella storpiatura dialettale – sottolinea la natura metastorica del personaggio del Milord inglese, che appartiene al folklore meridionale. Quasi per coerenza con la sua intrusione di personaggio moderno nel mondo della fiaba, pagherà il suo errore sulla ghigliottina – invece che sul tradizionale patibolo.

Capace a dipingere uccelli in aria ³⁸ .	Pincia accedi 'nta l'aria.
Qui si cola l'oro ³⁹ .	Cca si cula l'oru.
Gli alberi hanno occhi e orecchi ⁴⁰ .	Li macchi hannu occhi, e li mura hannu oricchi.

35. *Gràttula - Beddàttula*, FI 148, P 42.

36. Far capitomboli per uno: cioè cose assurde e difficili che nessuno farebbe. Da *La colomba ladra*, FI 153, P 101.

37. Qui Pitрэ interviene in nota per sottolineare come i discorsi dei personaggi siano identici a quelli che si sentono quotidianamente nelle circostanze reali della vita.

38. La ragazza era abile a cogliere al volo qualsiasi concetto e a saperlo subito esprimere sulla carta.

39. Cioè si fa perfetta giustizia, si ara diritto.

40. *Rosamarina*, FI 161, P 37.

Un conte, ricco quanto il mare...⁴¹

Un cunti, riccuni quantu lu mari.

Che ha più anni lui della civetta⁴².

Vecchiu, c'havi d'anni cchiù di la cucca.

Finché ci son denti in bocca, non si sa quel che ci tocca⁴³.

Calvino è inoltre particolarmente sensibile alla centralità della scansione ritmica – imposta al discorso orale dalle necessità della memorizzazione – e resa evidente dall'uso della rima, dell'allitterazione, di echi sonori di ogni sorta. Tutti questi procedimenti, nei casi di massima densità, interferiscono col senso, riducendo le frasi a concatenazioni prive di un significato codificato, a pure suggestioni sonore che non si distinguono dal vocalizzo, come spesso avviene nelle rime infantili: «Il ritmo è senso, un senso intraducibile in lingua con altri mezzi»⁴⁴.

A questo proposito è da sottolineare nelle *Fiabe italiane* l'uso frequente del discorso diretto, si veda ad esempio la rapidità e il ritmo dei dialoghi tra il Principe e la protagonista di *Gràttula* – *Beddàttula* (FI 148, da P 42), una fiaba del tipo di Cenerentola; che al patetico moralismo dei Grimm e di Perrault, contrappone invece «un puro gioco di fantasiose meraviglie»⁴⁵. Questo battibecco è ripetuto tre volte:

– Come state, signora?

Signura, comu statì?

– *Come estate così inverno.*

Commu 'mmernu

– Come vi chiamate?

Comu vi chiamati?

– Col mio nome

Cu lu nmomu

– E dove state?

Unn'abbitati?

– Nella casa con la porta

Nna la casa cu la porta

– In che strada?

'Nna quali strata

– Nella vanedda⁴⁶ del polverone.

Nna la vanedda di lu pruvulazzu

– Signora voi mi fate morire!

Chi siti curiusa! Mi faci morire!

– Fate pure!

Putiti cripari!

41. *La sorella del Conte*, FI 167, P 7. Annota Pitrè che nei paesi di mare è comunissimo il proverbio «Lu mari è ricca».

42. *Sperso per il mondo*, FI 172, P 27.

43. *Belinda e il Mostro*, FI 59, da N 16. Ma il proverbio è tratto da una versione romanesca, che Calvino integra con quella di Nerucci.

44. P. ZUMTHOR, *La presenza della...*, cit., p. 204.

45. FI, p.1036.

46. *Vanedda*: vicolo.

Appare qui evidente (il corsivo è mio) l'esigenza di una maggiore chiarezza e coerenza logica, che caratterizza la scrittura calviniana: infatti al generico nonsenso della risposta di Ninetta (*commu 'mmernu*) – basato sull'equivoco implicito nella domanda *come stati*, che allo stesso tempo significa sia *come state*, sia *come estate* – egli sostituisce la relazione consequenziale espressa da *come... così*. Nella stessa fiaba, la seguente filastrocca compare ben quattro volte:

Gràttula-Beddàttula,
Sali su e vesti Nina
Falla più bella di come era prima.

Gràttula-beddàttula,
Acchiana susu e vesti a Nina,
E falla cchiù galanti ch' 'un era assira.

La narrazione ricca di brio e velocità è evidente anche in *Rosamarina* (FI 161, P 37), in cui appare il motivo ricorrente della donna-pianta (cfr. *La mortella* di Basile). A proposito di questa fiaba, annota Calvino esplicitando come sempre molto onestamente il proprio intervento rispetto alla fonte: «La danza della ragazza al suono del *friscalettu* è l'unica cosa che ho aggiunto io, ma un ritmo di danza è già nel testo palermitano». Effettivamente questo ritmo è già tutto nella musicalità e nella freschezza del dialetto siciliano della narratrice, che Calvino felicemente riproduce:

Questo giovane Re di Spagna aveva la gran passione di suonare lo zufolo, e tutti i giorni girava per il giardino zufolando e ballando. Zufolava e ballava, e tra le fronde del rosmarino compare una bella fanciulla dai lunghi capelli, e si mette a danzare accanto a lui.

– Donde venite? – lui le chiede.

– Dal rosmarino, – lei risponde.

E finita la danza tornò tra le fronde del rosmarino e non si vide più. Da quel giorno il Re sbrigava in fretta gli affari dello Stato e andava in giardino con lo zufolo, suonava e la bella fanciulla usciva di tra le foglie, e insieme ballavano e discorrevano tenendosi per mano.

Stu Re di Spagna avia tri soru, e iddu s'allianava di suonari lu friscalettu.

'Na jurnata mentri sunava si vidi cumpàriri 'na dunzella. Iddi cci dici: – «D'unni viniti?» – «Io sugnu 'nta lu pedi di la rosamarina». Vulistivu vidiri a lu re! 'Un niscìu cchiù: finia l'affari di lu Regnu, e scinnia 'nta la fiuretta, sunava lu friscalettu, e idda niscia, e s'allianava a discurriri cu idda.

Il meraviglioso miracolo della frutta che cresce rigogliosa da un campo che Peppi – protagonista di *Sperso per il mondo* (FI 172,

P 27) – ha seminato con le ossa del bue, è lo spunto per un brano in cui Calvino coglie appieno lo spirito del discorso orale, tutto legato alla concretezza degli oggetti e della natura:

– Non è sogno, non è sogno: questa è mela che si tocca! – E il marito risponde: – Non è sogno, non è sogno: son ciliegie che ho già in bocca! – e tendeva la mano e coglieva ciliegie.

– «Talè, iddu lu sonnu veru è!» Arrispunni lu maritu: – «Quantu viju!» Stenni la manu, e cogghi ‘nna pocu di cirasi. Commu cogghiù sti cirasi: – «Oh chi billizza!».

L’attenzione per il ritmo spinge in alcuni casi Calvino a rendere il racconto più sbrigativo rispetto alla fonte dialettale, come nel caso di *I tre racconti dei tre figli dei tre mercanti* (FI 163, P 103). La sintesi non serve a rendere la lingua stilisticamente più elegante o più corretta, ma a mantenere costantemente serrato il ritmo del racconto. Si tratta di una fiaba del tipo «a cornice» – in cui tre avventure diverse s’intersecano all’interno della vicenda principale – come *Il pappagallo* (FI 15); ed è inoltre uno dei rari casi di finale sospeso, che Calvino mantiene, pur considerandolo una peculiarità dei novellieri letterati:

La Signora si mise a pensare quale delle tre storie era la più terribile. E pensa che ti pensa, non ha ancora deciso.

E fin’ a ora, ancora ‘un ha potuto sapiri cu’ è lu cchiù piatusu.

Si noti che anche qui – come in altre fiabe – Calvino introduce un’espressione assente nel testo di partenza (*pensa che ti pensa*), che si uniforma però decisamente agli stilemi del genere fiabesco.

Nelle fiabe italiane Calvino individua inoltre «una continua e sofferta trepidazione d’amore», testimoniata dalla fortuna del motivo di Amore e Psiche: il motivo dell’amore precario per uno sposo soprannaturale, del quale non si può rivelare il nome o il segreto, se non lo si vuole perdere; un motivo dunque complicato da un senso d’insicurezza costitutivo del legame affettivo. Tutte le diverse storie che attingono a questo mito⁴⁷, ri-

47. Cfr.: *La sorella del Conte* (FI 167, da P 7), *Il figlio del Re nel pollaio* (FI 174, da P 32), *Belinda e il mostro* (FI 59, da N 16), *Il palazzo incantato* (FI 66, da N 59), e molte altre.

fiutano lo schema elementare innamoramento-traversie-nozze, anzi lo invertono antepo-
nendo il possesso della persona amata alla sua conquista, cosicché questi «amanti inconoscibili [...] si hanno davvero solo nel momento in cui si perdono». Secondo gli etnologi questo mito ha origine dal racconto di un amore che – nato durante l’iniziazione – è destinato a non aver seguito; e dalla ribellione di una donna, fino al ritrovamento del giovane amato. Dalla crisi di questa istituzione nascono le fiabe di conquista di una principessa che non s’è mai vista e di cui ci si è innamorati dal nome, dal suo ritratto, o per uno strano sortilegio.

Gli innumerevoli motivi ricorrenti si intrecciano con l’insieme dei tipi individuati dagli etnologi⁴⁸, formando blocchi mobili e intercambiabili, che Calvino si diverte ad assemblare con procedimenti combinatori, riproducendo l’effetto *patchwork* caratteristico della narrazione orale, in una serialità potenzialmente infinita. Fino ad arrivare all’estremo de *L’uccel bel-verde* (FI 87, I p. 81) in cui Calvino integra la versione di Imbriani con particolari tratti da molte altre versioni: la fiaba di Calvino risulta più ricca e varia del testo fiorentino di partenza, in cui la ricerca delle tre meraviglie si risolve in un solo viaggio compiuto dai tre protagonisti. Egli complica invece la vicenda introducendo i tre elementi magici uno alla volta, moltiplicando le ricerche e dilazionando il momento della risoluzione finale.

«venivo a poco a poco preso come da una smania, una fame, un’insaziabilità di versioni e di varianti, una febbre comparatistica e classificatoria. [...] per cui avrei dato tutto Proust in cambio d’una nuova variante del «ciuchino caca-zecchini» [...]. Ero stato in maniera impreveduta, catturato dalla natura tentacolare, aracnoidea dell’oggetto del mio studio; e non era questo un modo formale ed esterno di possesso: anzi mi poneva di fronte alla sua qualità più segreta: la sua infinita varietà ed infinita ripetizione»⁴⁹.

Qui Calvino fa sua la lezione di Propp, sottolineando la sorprendente capacità della fiaba di rendere – nonostante l’uniformità e la ripetibilità della sua «struttura monotipica» – la

48. Cfr. STITH THOMPSON, *La fiaba nelle tradizioni popolari*, Milano, Il Saggiatore, 1967, che Calvino considera come «la fonte fondamentale delle mie competenze».

49. FI, p. XIV.

varietà dell'esperienza umana reale, fino a farsi «catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e una donna»⁵⁰. La fiaba appare dunque come il luogo in cui si realizza l'affermazione individuale, in cui la maturazione raggiunta affrontando un'avventura – scontro, ricerca o conflitto che sia – svela al personaggio la sua verità essenziale.

Oltre all'andamento prevalentemente aggregativo del discorso orale (gruppi di elementi o espressioni parallele e opposte), Calvino riproduce le ripetizioni che necessariamente si accompagnano ad una organizzazione del pensiero di tipo mnemonico. La ridondanza è una conseguenza della necessità di non interrompersi mentre si pensa a cosa dire dopo, ed è amplificata dalla presenza di un uditorio la cui attenzione deve essere mantenuta viva. Emblematica a questo proposito è la fiaba 21, *Il vaso di maggiorana* (da I p. 42):

«La rustica galanteria del «dispetto» in versi sostiene questo gracile intreccio narrativo, di diffusione europea, e che è già *in nuce* nella *Viola* del BA-SILE (II, 3) insieme a altri motivi. I versi (che qui ho liberamente contaminato) variano nelle diverse regioni, ma seguono sempre lo stesso repertorio di scherzi»⁵¹.

In effetti questa fiaba si sviluppa solo sulla base del dialogo di seguito riportato, che si ripete quasi identico ben cinque volte, arricchito da una serie di scherzi e beffe a ritmo serrato che i due protagonisti si scambiano vicendevolmente (e che da soli costituiscono lo sviluppo narrativo della fiaba). Ogni «dispetto» si può dire davvero compiuto solo quando si realizza sul piano verbale, cioè quando la vittima si rende conto di essere stata beffata ascoltando uno dei versi del suo antagonista⁵². Si noti a questo proposito il tono agonistico tipico del discorso orale:

Stella Diana, Stella Diana,
Quante foglie ha la tua maggiorana?

Stella Diana, quanti foeuj fa la soa
maggiorana?

50. FI, p. XVI.

51. FI, p. 983.

52. Questo genere di fiaba si può facilmente collegare ai *dozens*, «combattimenti verbali» che Portelli descrive come una delle forme di comunicazione tipiche delle culture ad oralità residua diffuse nei ghetti delle metropoli nordamericane.

E la ragazza gli rispose:
O bel nobile cavaliere,
Quante stelle c'è nel cielo?
E lui:
Le stelle del cielo non si posson contare.
E lei:
La mia maggiorana non si deve guardare⁵³.

E lee, la ghe dis:
Elu, sur nobil cavalier, quante stelle gh'è in del ciel?
Lu, el dis:
I stell che gh'è in del ciel non se pol contare.
E lee, la ghe dis:
La mia maggiorana non si può rimirare.

Sono da segnalare in questa fiaba anche le variazioni di registro che caratterizzano lo statuto sociale dei personaggi (una fanciulla del popolo e un signore), come nel dialogo tra il re e la contadina furba nell'omonima fiaba calviniana.

Ma i fenomeni di ridondanza e triplicazione (o quadruplicazione) di termini ed episodi – con lo stesso intento di ausilio mnemonico già visto per le formule – sono particolarmente frequenti in Calvino. Ad esempio la metafora temporale di transizione del *cammina*, *cammina* serve a rendere la dilatazione dello spazio e tempo percorsi; mentre gli episodi che si susseguono identici sono spesso frutto della mancanza di memoria del già narrato.

Io sono chitarraio, mio padre è chitarraio, mio nonno è chitarraio, e tutto il mio parentado è chitarraio.

Io sugnu citarraru, mè patri è citarraru, mè nannu è citarraru, tutta la mè 'ridità è citarraru.

Questa frase è tratta da *I tre racconti dei tre figli dei tre mercanti* (FI 163, da P 103; ma si noti già nel titolo la ripetizione del numero magico tre); mentre ne *Il figlio del Re nel pollaio* (FI 174, da P 32) si ha: «Il gomitolo, rotola rotola, cammina cammina, non finiva mai». Inoltre nella stessa fiaba si ripete per tre volte questa ninna nanna, che il principe vittima d'un incantesimo canta a suo figlio:

Se mio padre lo sapesse
Che *sei figlio* di *suo figlio*
Tra *fasc* d'oro saresti *fasciato*,
Tra *culle* d'oro saresti *cullato*,

«Re d'Annimulu sapissi
Chi si' figghiu di so figghiu,
'Ntra fasci d'oru si' 'nfasciatu,
'Ntra nachi d'oru si' annacatu,

53. FI 21, da I p. 42.

Notte e giorno starei con te,
Dormi dormi, figliolo del Re⁵⁴.

Tutta mnotti staria cu tia;
Dormi, dormi, o vita mia!»

Nella stessa fiaba, ricorrono due volte i seguenti versi, in cui la simmetria dell'assonanza tra *nu nni... nu nni / nun è ... nun è*, è riproposta nella versione italiana dalle coppie *ancor... ancor / ora... ora*:

I galli ancor non cantano,
L'orologio ancor non suona,
Non è ora, non è ora.

Gaddi nu nni cantanu,
Roggi nu nni sona;
Nun è ura, nun è ura!

In *Belinda e il mostro* (FI 59, da N 16), tutte le sere durante la cena si ripete la stessa scena del mostro che appare per chiedere a Belinda se gli vuole bene e se sia disposta a sposarlo, ma la risposta è sempre la stessa; mentre due volte compare l'episodio del ritorno a casa della protagonista in occasione del matrimonio di una delle sorelle (in Calvino addirittura tre volte, perché integrandola con una versione romanesca molto simile, aggiunge l'episodio della visita al padre in punto di morte). In *Testa di bufala* il padre mostra per tre volte la testa di bufala ad ognuna delle figlie, ma solo l'ultima non fugge terrorizzata; inoltre il principe, per tre volte chiede alle sue pretendenti di assolvere a compiti impossibili. Nella fiaba 68, *Il figliolo del Re di Portogallo* (da N 25), sia per il protagonista, Pietro, che per le due donne che partono alla sua ricerca, si ripetono le stesse vicende e gli stessi incontri. In *Fanta-Ghirò, persona bella* (FI 69, da N 28), l'avventura delle principesse che tentano di comandare l'esercito paterno si ripete per tre volte, ma mentre le prime due falliscono, la più giovane e bella, Fanta-Ghirò riesce ad evitare la guerra conquistando il re nemico. Quest'ultimo esprime i suoi dubbi sul sesso della protagonista ripetendo quattro volte la seguente formula:

Fanta-Ghirò, persona bella,
Ha gli occhi neri e dolce la favella,
O mamma mia mi pare una donzella.

54. Il corsivo è mio.

Nella fiaba 72, *La contadina furba* (N 3,15), la formula recitata dalla protagonista:

Il mortaio è grande e bello,
Ma villanaccio, dov'è il pestello?

Il mortaio è grande e bello!
Villanaccio, dov'è il pestello?

viene poi ripetuta dal re, ma con una correzione dettata dallo statuto sociale del personaggio («perché i re sono persone educate»):

Il mortaio è grande e bello,
Ma mi manca il suo pestello.

Il mortaio è grande e bello!
Ma ci manca il su' pestello.

Ne *Il viaggiatore torinese* (FI 73, N 48), una specie di «*Robinson Crusoe* rustico» – simile al romanzo di Defoe anche per alcuni motivi come l'opposizione paterna alla vocazione di viaggiatore del figlio, l'industriosità del naufrago, le riflessioni sull'inutilità della ricchezza per un uomo escluso dalla società – si ripete identica ogni notte l'apparizione nel sepolcro di un animale simile al bue.

Nella 22, *Il giocatore di biliardo* (I p. 411) il giovane protagonista alla ricerca della sua promessa sposa, chiede informazioni sul Re del Sole a tutti i vecchi dei paesi che attraversa, a testimonianza del grande rispetto attribuito agli anziani, specializzati nel tramandare le conoscenze acquisite nell'ambito delle culture orali.

Uliva (FI 71, N 39), la storia di una perseguitata dalle mani mozzate, è invece un esempio dell'influenza della tradizione dei racconti popolari misti di sacro e profano, in cui la violenza dell'intolleranza religiosa (la truculenza del padre ebreo nei confronti della figlia) si contrappone ad un «sapore di allegra natura»; come nella suggestiva immagine dell'albero che abbassa i suoi rami per permettere alla ragazza di addentare le pere. Ma l'influenza delle diverse tradizioni locali è una conseguenza del legame del discorso orale con l'esperienza quotidiana, e col contesto reale dell'enunciazione. Nelle culture orali, che non conoscono categorie astratte e scientifiche, il racconto – cioè l'elaborazione dell'esperienza umana immersa nel flusso del tempo – è il modo più naturale per trasmettere la conoscenza oggettiva, sempre assimilata all'interazione familiare e immediata tra gli uomini.

Dunque, una dopo l'altra, queste fiabe mostrano il loro legame con la storia della regione o del paese da cui provengono: in Sicilia la narrazione colorita e l'inclinazione al meraviglioso si sviluppano sempre a partire da un dato realistico, di vita quotidiana; mentre la dovizia di particolari nella descrizione di corti, ministri e consiglieri, trova ragione nell'esperienza storica delle narratrici. In Toscana invece – dove i re non sono mai stati visti troppo da vicino – non si parla di castello ma di palazzo, non di principe ma di figlio del re (così può anche darsi che due re egualmente potenti si ritrovino vicini di casa). Mentre in Sicilia la figura del re è connessa ad un'idea istituzionale (attribuzione regale, gerarchia aristocratica, stato territoriale), in Toscana indica solo una condizione di ricchezza assimilabile a quella di un gran signore. È per questo che i re – nelle fiabe siciliane – non prendono mai una decisione senza consultare i consiglieri: ad esempio ne *La sorella del Conte* (FI 167, da P 7), quattro volte il Reuzzo chiama: «Cunsigghiu! Cunsigghiu!».

Altra peculiarità delle fiabe di origine siciliana è l'intensa rappresentazione delle condizioni del popolo, come in *Sperso per il modo* (FI 172, da P 27), su cui Calvino:

«È uno dei maggiori monumenti della narrativa popolare italiana. Il repertorio fiabistico tradizionale è ridotto al mondo dell'esperienza reale del contadino: la questua del lavoro di masseria in masseria, i contratti da capestro, la solidarietà del vecchio animale e la necessità del suo sacrificio, senza una parola di rimpianto o di pietà. E il bando per vincere la principessa dalla costumanza cavalleresca discende a una prova di forza contadina, non è più un combattimento equestre ma una data superficie da arare; e i miracoli non possono essere altro che piante che crescono in fretta, frutti fuori stagione, oppure la giornata che si prolunga, per intercessione del Sole, onnipotente signore e amico»⁵⁵.

Ma si veda anche l'intervento del narratore a commento del lieto fine (tradotto fedelmente da Calvino):

E così Peppi da bovaro morto di fame diventò Reuzzo.

E accussi Peppi di mortu di fami vujareddu addivintau Riuzzu.

55. FI, p. 1045-6.

La condizione di estrema miseria della famiglia («erano poveri in canna»), costituisce il dato di partenza di molte altre fiabe, come *Il figlio del Re nel pollaio*, in cui la protagonista si allontana da casa alla ricerca di qualcosa da mangiare; o come *Le due cugine* (FI 183, P 62, cfr. p. 11), che Calvino così commenta:

«L'immagine di fatica, di pazienza, di dolore della ragazza che per continuare a lavorare segue la luna, è la gemma di questa fiaba che si sviluppa da un nocciolo quasi di romanzo sociale borghese, con la zia Marchesa e le filatrici senza luce al mezzanino».

Diverso il contesto delle fiabe tratte dalla raccolta di Imbriani, come *Il giocatore di biliardo* (FI 22, da I, p. 411), che si presenta evidentemente come fiaba cittadina: «Il giovanotto sfaccendato pei caffè, il signore sconosciuto sfidato al biliardo...». Ma uno dei luoghi più curiosi è certamente Montale Pistoiese – dove nascono le fiabe di Nerucci – paese in cui è più chiaramente rintracciabile il momento del trapasso tra la fiaba di magia e il racconto borghese. Emblematica a questo proposito è *Il figlio del Mercante di Milano* (FI 62, N 19), su cui Calvino annota:

«appartiene a un tipo di fiaba molto antico e oscuro: il giovane che trae da certe sue avventure – dovunque le stesse, in cui hanno parte un cane, un cibo avvelenato, degli uccelli – un indovinello di versetti insensati e lo propone a una principessa risolutrice d'enigmi, e così vince la sua mano. A Montale l'eroe non è il solito predestinato, ma è un giovane d'iniziativa pratica, disposto a rischiare, che sa far fruttare i guadagni e rifarsi delle perdite. Tant'è vero che – comportamento assai strano per un eroe di fiaba – anziché sposare la principessa, la esime da ogni impegno verso di lui in cambio di un vantaggio economico; e questo gli succede non una ma due volte di seguito, la prima in cambio d'un oggetto magico (o meglio, dell'autorizzazione a guadagnarselo) e la seconda, ancor più praticamente, in cambio d'una rendita fissa. L'origine soprannaturale delle fortune di Menichino passa in seconda linea di fronte alla sua vera abilità che è quella di far fruttare questi poteri magici e di sapersene conservare i vantaggi. Ma la vera, prima virtù di Menichino è un'altra: è la sincerità, il saper riscuotere fiducia dalla gente; una virtù da uomo d'affari»⁵⁶.

Il protagonista non è vittima della sorte come tutti i personag-

56. FI, p. XXXII.

gi delle fiabe, ma è decisamente artefice del suo destino («Se ci trovo la mia convenienza, io ci sto»; «perché se trovo convenienza, io accetto»). Quando finiscono le sue fortune non accusa la cattiva sorte, ma se stesso, perché non è stato abbastanza furbo da evitare di commettere un fatale errore: «Ma fu inutile il piangere: la colpa ‘gli era sua e lo striderci era ‘nvano». A proposito dell’assenza di lieto fine in questa fiaba, Calvino propone due spiegazioni: da una parte si tratterebbe di un avvicinamento ai metodi della narrazione romanzesca moderna; dall’altro il finale combacia con lo schema tradizionale delle fiabe di desideri accontentati, che si concludono con la perdita delle ricchezze ottenute per magia. «Simili stramberie enigmistiche» – avverte Calvino riferendosi agli indovinelli proposti alla principessa dal protagonista – sono state individuate nelle tradizioni degli indovinelli in tutta Europa, e nella letteratura medievale; del resto è tipica della narrazione orale la commistione con altri generi della tradizione popolare.

Altro indizio del legame del discorso orale con il contesto, sono i frequenti riferimenti alla situazione reale dell’enunciazione, in cui interagiscono narratori e narratari (ad esempio con l’uso di elementi deittici, probabilmente accompagnati da gesti ostensivi). Rimandano alla presenza del narratario, le espressioni come *eccoti, che ti fa?, guà, sapete?* – spesso registrate da Imbriani, ma omesse da Calvino – con la funzione di accrescere l’attesa per il seguito.

L’attenzione di Calvino si concentra invece sui commenti dei narratori – veri e propri interventi di regia, indirizzati agli ascoltatori, allo scopo di focalizzarne l’attenzione su un particolare aspetto della vicenda narrata – e sui moduli linguistici che segnalano le svolte narrative e i passaggi di scena (in una coinvolgente prima persona plurale): *venghiamo a..., lasciamo...* (mentre sono al singolare i recuperi di informazioni retroattive dovuti a dimenticanze del narratore, come *Mi sono scordata un’altra cosa*⁵⁷).

Ad esempio la narratrice di *Il re nel paniere* (FI 88, I p.30), si rivolge spesso all’uditorio, per ammettere la sua inconsapevo-

57. Da *L’Uccel-bel-verde*, I p. 81, e poi in FI 87: una fiaba narrata da una signora colta e dunque con periodi lunghi, sintassi complessa e uso del discorso indiretto.

lezza di alcuni particolari: come per il prezzo delle matasse d'oro vendute dal re travestito da merciaio («il prezzo proprio non lo so, ma potrei anche dire immaginandolo»); o per la definizione della «verdèa» («l'è roba che si mangia come una conserva, io m'immagino; ma cosa sia appunto io non so»). Purtroppo in questo caso certe sfumature si perdono nella versione calviniana. Lo stesso avviene per la Messia in *Gràttula-Beddàttula*, quando ad un certo punto la narratrice si interrompe: «Metti pi mia: mi scurdava lu megghiu» – Pitre spiega in nota che quest'espressione è «quasi un rimprovero che il narratore fa a se stesso per ricordarsi bene della storiella; infatti l'esclama quando finge o si dimentica veramente del filo da tenere» – e Calvino traduce con un semplice «intanto». In altri casi però egli valorizza questi interventi, come con l'abile narratrice di Uliva, «la Luisa vedova Ginanni» – l'Agatuzza Messia di Nerucci – che alterna continuamente la narrazione delle vicende di Uliva a quelle del suo sposo perduto che la crede morta, senza mancare di darne notizia all'uditorio: «Ma torniamo all'Uliva...», «Ma lasciamo lei e torniamo al re...». Anche ne *Il Re di Spagna e il Milord inglese* (FI 158, P 74), Calvino traduce il commento della Messia:

E questa vecchia che le sapeva tutte le risposte.

Vidi sta sorti di vecchia quantu nni sapia cumminari!

Altri interventi di regia sono in *Sperso per il mondo* (FI 172, P 27):

– Ebbene, – disse Peppi, – vi voglio mostrare il cuore d'un villano –. (*Lo-ro lo chiamavano sempre villano*).

– «Ebbeni, (cci dissi Peppi) vi vògghiu fari vidiri lu cori di lu viddanu» (*iddi ci dicianu ch'era viddanu*).

ne *Il figlio del Re nel pollaio* (FI 174, P 32), ad indicare il passaggio da una vicenda ad un'altra che si svolge simultaneamente:

Il ciabattino, intanto...

Lassamu a iddi e pigghiamu a so patri...

Lasciamo loro e andiamo alla Regina.

Lassamu a chisti e pigghiamunni la Riggina.

ne *Il figliolo del Re di Portogallo* (FI 68, N 25), appare un vero e proprio flashback:

Facciamo un passo indietro e torniamo alla moglie e alla cameriera che Pietro aveva lasciato in quel capanno di frasche, quando l'uccellino gli aveva portato via l'anello.

Ma per fare un passo addietro, ritorniamo alla moglie e alla cameriera che Pietro aveva lasciato in quel capanno di frasche, quando l'uccellino gli portò via l'anello.

Come i narratori tradizionali, Calvino adegua il materiale al pubblico potenziale (eterogeneo per collocazione sociale e posizioni ideologiche, ma con una forte componente infantile), in base ad una logica del destinatario che si realizza attraverso il controllo della violenza, la limitazione della sensualità, la correzione di toponimi (nei casi in cui la maggiore competenza geografica li renderebbe inverosimili), l'espunzione delle metafore che si fondano su un comune orizzonte di competenze tecnologiche, non più condiviso dai lettori.

Il discorso orale è prevalentemente «situazionale», cioè non ricorre mai ad astrazioni slegate dalla realtà sensibile delle cose, ma preferisce usare concetti operativi, riferiti all'ambito dell'interazione umana. A questa tendenza si uniforma Calvino quando – in *Belinda e il mostro* (FI 59, N 16) – descrive il dolore di un padre rappresentandolo attraverso oggetti concreti: «come avesse avuto cento spine in cuore», o «piangendo da commuovere anche i sassi». Ad esempio in *Sperso per il mondo* (FI 172, P 27) – tranne nel caso dell'aggettivo *malinconioso* (*malincunnu* nella fiaba siciliana) – la descrizione dello stato d'animo del protagonista non fa mai uso di idee astratte, ma si serve sempre di concetti operativi, strettamente legati all'ambito concreto della situazione reale dell'enunciazione, così anche le emozioni possono essere assimilate ad oggetti concreti:

con tanto di muso

cu lu mussu tantu

sempre intrombato

sempri cu la trumma

col viso lungo come una tromba lunga sette canne

cu la trumma setti canni

Sottolinea a questo proposito Calvino, che la genericità tipica del linguaggio fiabesco, si trasforma in estrema precisione linguistica e tecnica quando il narratore tratta argomenti che riguardano la sua esperienza di vita quotidiana, come le opera-

zioni della lavandaia per la Messia di *Sfortuna* (FI 149, P 86); o il lavoro del contadino per Antonio Loria in *Sperso per il mondo* (FI 172, P 27).

Essendo il parlato più enfatico e partecipativo rispetto alla scrittura, sono frequenti gli atteggiamenti agonistici e l'uso di proverbi e indovinelli come sfida ad ingaggiare uno scontro verbale, in cui

«l'interlocutore non si limita ad agganciare la propria battuta, ma ribatte con una vera e propria stoccata verbale, para il corpo e lo respinge sull'attaccante: e l'abilità sta nell'utilizzare contro l'avversario – come in ogni buona tecnica di combattimento – l'energia del suo stesso colpo, rinviandoglielo con la minima modificazione possibile»⁵⁸.

Come nelle fiabe *Il re nel panier*e (FI 88, I p. 30) e *Il vaso di maggorana* (FI 21, I p. 42) che hanno in comune il tono beffardo con cui i protagonisti si fronteggiano in un susseguirsi di burle e relative vendette. Ma spesso è proprio il narratore che sfida l'uditorio a mettere in dubbio le sue parole e a verificare la sua autorità sui fatti narrati; come nel finale de *La contadina furba* (FI 72, N 3 e 15), con un'apostrofe all'ascoltatore che purtroppo si perde in Calvino:

Il Re si mise a ridere e fecero la pace. Tornarono a palazzo reale, e ancor oggi ci vivono, e da quel giorno il Re non compare mai in tribunale senza la moglie.

Il Re si mettiede a ridere a queste parole e abbracciò Caterina; sicché fecian le paci e ritornorno al palazzo; addove, se son vivi sempre, ci saranno tavia. *Andate dunque a vedere.*

Si noti però l'accumulo di frasi autonome poste l'una accanto all'altra senza alcuna subordinazione, ma legate solo dalla congiunzione.

Infine a volte sembra che le culture orali sopravvalutino il potere della retorica, perché sono orientate fondamentalmente più verso la parola che verso l'oggetto concreto. Dunque, a differenza che in quelle tecnologiche, la risoluzione delle controversie non dipende dall'influenza visiva del mondo oggettivo delle cose, ma dall'uso efficace delle parole, e di conseguenza,

58. GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *I linguaggi del sapere*, Bari, Laterza, 1990, p. 223.

dell'interazione umana⁵⁹. Su questa consuetudine è costruita *La contadina furba*: la storia delle prove d'astuzia compiute da una contadina per risolvere i quesiti impossibili proposti dal re (l'astuzia del «né nuda né vestita» è anche in *Bertoldo, Bertoldino e Cacasemmo*). La protagonista, con la sua abilità verbale, riuscirà a conquistare il re e – divenuta regina – a mettere in dubbio l'autorità del marito sul popolo, con sentenze più sagge delle sue. Il potere attribuito alla parola parlata è poi evidente nell'uso di formule magiche, che permettono agli eroi delle fiabe di superare gli ostacoli che li separano dal lieto fine.

Cristina Lavinio⁶⁰, che ha confrontato i titoli delle *Fiabe italiane* con quelli delle fonti dialettali (spesso introdotti successivamente dai raccoglitori), ha rilevato un intervento massiccio da parte dell'autore: solo 18 titoli restano immutati, 38 sono tradotti fedelmente dai vari dialetti, 159 differiscono da quelli delle raccolte originali. Comunque tali titoli si uniformano decisamente alle regole del genere fiabesco, anzi i casi di ampliamento evidenziano il carattere magico di personaggi, ambienti, oggetti, enfatizzandone l'appartenenza al codice fiabesco. Calvino si uniforma dunque alla tecnica con cui è costruita la fiaba tradizionale: che «si vale insieme del rispetto delle convenzioni e della libertà inventiva»⁶¹.

Come si è visto le *Fiabe italiane* costituiscono spesso una traduzione quasi letterale delle fonti dialettali, ad esclusione delle fiabe montalesi, la cui rielaborazione è orientata a semplificare e scarnificare la lingua di Nerucci, che risulta prolissa e verbosa, costruendo periodi lunghi e ricchi di subordinate. Al contrario la prosa calviniana – qui più fedele a come si può ipotizzare fosse il dettato del narratore orale – risulta più asciutta e ancorata ai fatti. Anzi egli sembra accentuare la presenza del dialogato:

«Infatti Calvino sviluppa scene dialogiche assenti nei testi di partenza o aggiunge battute nei dialoghi, ampliando quelli originari. [...] Quello di

59. A questo proposito Ong parla di culture «verbomotorie», prendendo a prestito un concetto usato da Marcel Jousse per le antiche culture ebraiche e aramaiche.

60. C. LAVINIO, *La magia della fiaba: tra oralità e scrittura*, cit.

61. FI, p. XLIX.

Calvino è però un dialogato tipicamente ‘scritto’, se non altro perché, quando non sia affidato alle semplici linee grafiche il compito di segnalare inequivocabilmente la presenza, le battute dialogiche sono introdotte o intercalate da verbi di comunicazione spesso specifici, ben diversi dal generico *dice* che introduce i discorsi diretti nell’oralità [...]. Il dialogato è un mezzo cui, già nei testi orali, è affidata la ritmicità del racconto: a tali aspetti di ritmicità Calvino è particolarmente sensibile»⁶².

Ad esempio nel *Pappagallo* (FI 15, fiaba a cornice che introduce le raccolte di Pitre e Comparetti) Calvino inserisce le interruzioni proprio nei punti culminanti delle storie narrate dal pappagallo, mentre nella fonte esse si collocavano alla fine di ogni storia: questa scansione ritmica evidenzia i punti cruciali ed accresce la suspense.

La maggiore precisione ed esattezza – rileva Lavinio – non è riservata solo ai *verba dicendi*, ma è un’esigenza complessiva del discorso, che si risolve in un gusto per la descrizione e per dettagli che la fiaba orale di solito non menziona (a meno che non siano rilevanti per l’azione). Le amplificazioni riguardano non solo gli oggetti, ma anche i sentimenti dei personaggi, secondo una tendenza all’«ingentilimento» dei testi che elimina i particolari più cruenti. È inoltre presente una ricerca di simmetrie e razionalità che induce Calvino a introdurre triplicazioni assenti nelle fonti; mentre l’esigenza di coerenza logica lo porta ad eliminare «uno dei tratti più caratteristici dello stile astratto della fiaba, cioè la mancanza di motivazione»⁶³, e ad aggiungere un «accento ironico». Si tratta, come si vedrà più avanti, della messa in opera – anche nell’esperienza delle *Fiabe italiane* – di quei valori che caratterizzano la poetica calviniana e tutta la sua produzione successiva.

Gli elementi che automaticamente si perdono nella riscrittura calviniana – ma anche nella trascrizione più fedele – sono invece quelli relativi alla drammatizzazione: espedienti mimici, gestuali e paralinguistici (intonazione, ritmo e velocità, pause, sospiri, risate, variazioni della voce), interventi dell’uditorio. Ne sono una spia: l’uso frequente del discorso diretto con l’inserzione di *dice* senza segnalazione dei cambi di turno tra in-

62. C. LAVINIO, *La magia della...*, cit., pp. 164-7.

63. *Ivi*, p.175.

terlocutori (perché probabilmente era indicata da un cambio di voce); i discorsi diretti riferiti all'interno di un discorso indiretto sono sostituiti da formule riassuntive come *così e così* oppure *questo e questo*; le interiezioni, che forniscono giudizi di valore, rammarico e gioia del narratore sui fatti; gli ideofoni e i fonosimboli, che variano sensibilmente da regione a regione.

Giovanna Cerina⁶⁴ distingue la fiaba orale da quella scritta proprio in base al loro rapporto con la dimensione temporale: nella prima le azioni sono disposte lungo un asse temporale e consequenziale (la relativa fissità delle funzioni individuate da Propp è legata alle esigenze della narrazione orale che dispone i fatti sull'asse lineare della catena parlata); a differenza della seconda che, disponendo del supporto dello spazio fisico della pagina, facilita gli spostamenti e le inversioni temporali. In questo sistema spazio-temporale il campo d'azione del personaggio è sottomesso alle regole di casualità: l'eroe non può che essere uno strumento passivo del fato e la sua capacità di movimento si esplica solo sul piano spaziale, non psicologico o ideologico. Per questo l'identità dell'eroe rimane inalterata dall'inizio alla fine, come quella degli eroi mitici dell'epica. Come si è visto però Calvino individua in alcune fiabe – come quelle montalesi – uno sviluppo diverso, che infrange decisamente questo codice.

La differenza tra oralità e scrittura è evidente anche nell'uso dei tempi verbali: mentre le fiabe scritte e colte utilizzano la distensione dei tempi narrativi (imperfetto, passato remoto, trapassato, condizionale); nelle fiabe orali si riscontra una prevalenza dei tempi commentativi (presente, futuro, passato prossimo, imperativo), dovuta allo stretto legame con il contesto pragmatico e culturale dell'esecuzione. Si tratta della spia di un generale atteggiamento commentativo, che non si esprime in una morale esplicitata alla fine del testo, ma in interventi di approvazione o biasimo che rinviano ad una comune concezione del mondo. Ad esempio Cristina Lavinio ha rilevato nelle fiabe di Calvino una prevalenza di tempi narrativi che a volte tocca il 100%; mentre in quelle di Nerucci, che cerca programmaticamente di simulare la narrazione orale, si hanno valori compresi

64. CERINA, *La fiaba tra...*, cit., p. 129.

tra il 75,2 e l'82,7%. Qui il presente compare solo nel caso di appelli ai destinatari (*figuratevi, che ti fa?*), negli interventi di regia (*lasciamo, torniamo, veniamo*), o nei riferimenti ad una morale comune. Al contrario nelle fiabe di Imbriani – stenograficamente trascritte – si rileva una dominanza di tempi commentativi (tra il 70,9 e il 78,7%).

«Tutti i fenomeni, frequenti nelle fiabe orali, che rinviano variamente alla situazione dell'enunciazione narrativa reale (elementi deittici, appelli all'uditorio per richiamarne l'attenzione e per accrescerne l'attesa rispetto al seguito del racconto), comportano l'uso di un tempo presente (sia indicativo sia imperativo), corrispondente al presente reale dell'*hic et nunc* di tale situazione e che ad essa rinvia in modo esoforico. Tale uso [...] segnala infatti un modificarsi della «prospettiva di comunicazione» ed è associato, spesso, alla prima o alla seconda persona singolare o plurale. È un presente che potremmo definire 'enunciativo' e di *primitissimo piano*»⁶⁵.

Nonostante le formule di apertura e chiusura usino spesso l'imperfetto, una volta presentata la situazione iniziale, quando si entra nel vivo dell'azione (segnalata da sintagmi come *una volta, un giorno*) il presente storico prende il sopravvento, soprattutto nella ricorrenza del verbo 'dire' (non sono necessari altri *verba dicendi*), che attribuisce al racconto un tono «recitato». Altro presente è quello delle metafore temporali di transizione come *cammina, cammina*, facilmente reperibile anche nelle fiabe scritte.

«Anche nei testi raccolti da Pitrè troviamo le caratteristiche già evidenziate come proprie dello stile narrativo orale a partire dalle raccolte di altri autori: i rinvii deittico-esoforici al contesto, eletto a vero e proprio «spazio scenico» – mentre le parole sono accompagnate da gesti al cui riguardo spesso Pitrè fornisce informazioni in nota – le formule di «contatto» costituite dagli appelli frequenti all'uditorio, interiezioni e fonosimboli, frasi nominali, costrutti enfatici, all'interno di una sintassi prevalentemente paratattica che procede spesso per concatenazioni successive in una serie di brevi enunciati, che iniziano riprendendo come Dato l'elemento Nuovo appena introdotto (cosa che conferisce loro una notevole ritmicità)»⁶⁶.

Lo studio della fiaba, dunque, non si deve fondare sugli stessi

65. LAVINIO, *La magia della...*, cit., p. 58.

66. *Ivi*, p. 83.

canoni estetici validi per la scrittura, come ad esempio l'enfaticizzazione dell'originalità e dell'unicità imposte dal Romanticismo in poi, ma su criteri specifici, nella consapevolezza del suo statuto di genere intrinsecamente orale, anche nel caso delle fiabe scritte:

«La letteratura orale è infatti governata da un altro tipo di estetica, quella della ripetizione e della fruizione ripetitiva. È un'estetica 'rassicurante', che forse corrisponde a un bisogno più diffuso di quanto pensiamo, se sta alla base tanto del fatto che i bambini amano sentirsi raccontare spesso le fiabe che già conoscono, quanto del grande successo popolare di serials o tele-novelas, dalla struttura estremamente scontata e ripetitiva.

Né si tratta di un tipo di estetica valido solo a livello infantile e popolare; c'è anzi un intero ambito artistico, quello musicale, in cui la funzione ripetitiva è di regola, dato che tutti amiamo ascoltare spesso i nostri brani preferiti»⁶⁷.

Questa estetica è ovviamente motivata da esigenze mnemoniche, che si riflettono nell'uso frequente del «racconto singolarativo anaforico («raccontare n volte quanto si è verificato n volte»⁶⁸, come ne *La Verdea*, in cui si ha la frequente triplicazione); ma anche nelle ripetizioni reperibili solo a livello di intreccio e non di fabula (ripetizione con profusione di dettagli di quanto è stato già narrato, che si risolve in analessi; e profezie, prolessi). Lo stesso vale per le descrizioni stereotipe degli attributi che caratterizzano i personaggi, per le formule di passaggio e per le inserzioni in versi. Il modello narrativo unitario soggiacente a tutte le fiabe (la 'morfologia' della fiaba), svolge la stessa funzione mnemonica delle formule nell'epica: esso è stato paragonato alla *langue* (in senso saussuriano) rispetto a cui i testi fiabeschi concreti sarebbero atti di *parole*⁶⁹. Dunque la varietà della fiaba e il suo gusto per la contaminazione creativa (intertestualità) sono legate alla sua natura di testo orale, che solo la scrittura può fissare in una forma definitiva (su cui si basano i vari indici dei motivi e dei tipi).

Tutti questi procedimenti dell'oralità finiscono per diventa-

67. LAVINIO, *La magia della...*, cit., pp. 113-14.

68. *Ivi*, p. 130.

69. Cfr. JAKOBSON - BOGATIREV, *Il folklore come forma di creazione autonoma*, «Strumenti critici», I (1967), pp. 223-238.

re caratterizzanti della fiaba in genere, tanto da permeare le stesse forme scritte: anzi nelle fiabe di Calvino «si può trovare addirittura un'exasperazione degli elementi tipici del genere, con triplicazioni sistematiche, reiterazione quasi ossessiva dei versicoli di scansione e sottolineatura dei momenti cruciali, e così via»⁷⁰.

A questo punto la conclusione di Cristina Lavinio – le cui riflessioni si sono rivelate preziose per la comprensione e l'analisi del genere fiabesco – è che ogni forma di trascrizione e di passaggio dal discorso orale alla scrittura, rappresenta un'operazione arbitraria o comunque poco fruttuosa perché provoca un impoverimento:

«La scrittura-trascrizione, comunque, anche la più fedele, impoverisce ed appiattisce inevitabilmente [...] il testo orale, lo priva dei molti tratti che lo caratterizzano come fatto estetico ed in un certo senso facilita la sua discesa da prodotto artistico a mero reperto. Inoltre, fissandolo in una forma scritta, lo deforma, costringendolo entro le norme e i canoni di un codice scritto che spesso risulta del tutto inadeguato»⁷¹.

Si pensi ad esempio alla difficoltà di resa grafica del dialetto (per cui non esistono convenzioni precise), o all'arbitrarietà della punteggiatura nel frammentare i blocchi tonali del discorso orale. Una deformazione e un impoverimento che hanno autorizzato anche coloro che riconoscono nella fiaba un prodotto artistico, a manipolarla: ma nei casi di riscrittura letteraria, ad esempio nelle *Fiabe italiane*, «Calvino continua ad essere Calvino, con le proprie scelte stilistiche e narrative»⁷². Un altro esempio è costituito dalle raccolte di Imbriani e Nerucci, che hanno in comune diverse fiabe: mentre il primo stenografa, il secondo cancella molti dei segni dell'oralità, tanto che le sue favole portano impresso il marchio della scrittura. Comunque entrambi riconoscono lo scarto tra la lingua della comunicazione usuale, e quella delle narrazioni, che tende a nobilitarsi a causa della presenza dello scrittore (*pretenzione a dir politico*).

A questo punto, l'affermazione di Cristina Lavinio, non mi

70. LAVINIO, *La fiaba tra...*, cit., p. 134.

71. *Ivi*, p. 108.

72. *Ivi*, p. 109.

sembra del tutto condivisibile: infatti credo che i risultati di un'opera di trascrizione o di riscrittura, dipendano non dall'operazione in sé, ma soprattutto dalla serietà dei criteri adottati, dall'intento di porsi «come un anello dell'anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano»⁷³, e dalla consapevolezza di rinnovare una tradizione – quella orale – che altrimenti rischierebbe di scomparire. Secondo Lavinio

«le fonti delle *FI* non possono essere comunque considerate trascrizioni fedeli di testi orali, neanche nel caso dei testi in piemontese: risalgono del resto a un'epoca, la seconda metà dell'Ottocento, in cui non si avevano a disposizione strumenti di registrazione e in cui, al massimo, si poteva ricorrere a una trascrizione stenografica. Ma non tutti i raccoglitori [...] usavano questo sistema o se ne servivano con scrupolo, attenti a non tralasciare quelle che potevano sembrare «zeppe» o commenti inutili rispetto alla storia narrata. E *Calvino* è ben consapevole che nessuna delle sue fonti è fedele al «dettato popolare».

*Spesso tuttavia [...] permangono alcuni moduli stilistici e narrativi orali e popolari. È interessante notare come la riscrittura di *Calvino* cancelli la maggior parte di tali moduli. Infatti omette: a) appelli faticosi tesi a mantenere e sollecitare l'interesse dei destinatari [...]; b) commenti molto semplici (quasi formule) [...]; c) interventi di regia [...] presente «scenico» [...] lo sostituisce con il passato remoto»⁷⁴.*

Fermo restando il giudizio sulle fonti – la cui esattezza documentaria è piuttosto discutibile rispetto ai canoni attuali – non si può affermare che *Calvino* cancelli «la maggior parte» dei moduli stilistici e narrativi orali: in primo luogo perché la conclusione di Lavinio è dettata da un confronto molto parziale (si riferisce alle sole fiabe piemontesi: 10 su 200); in secondo luogo perché non tutti gli appelli faticosi, i commenti dei narratori e gli interventi di regia sono stati cancellati da *Calvino*: nelle pagine precedenti abbiamo osservato solo alcuni esempi della sua capacità di rendere nella pagina scritta il ritmo e l'agilità espressiva della narrazione orale. Infine perché i moduli caratteristici dell'oralità non possono essere ridotti a questi soli tre aspetti stilistici, ché anzi essi riguardano l'organizzazione del pensiero e del discorso, l'intera visione del mondo di

73. *FI*, p. XXIV.

74. LAVINIO, *La magia della...*, cit., pp. 162-4. Si tratta degli aspetti situazionali e commentativi dell'oralità. Corsivo mio.

un individuo immerso nell'ambito di una cultura prevalentemente orale.

Dunque – pur dovendo ammettere che Calvino a volte sacrifica alcuni dei tratti caratteristici della fiaba come genere orale, in favore di un'esigenza di maggiore razionalità ed esattezza – non si può non riconoscere che egli altrove deliberatamente enfatizza, quelle peculiarità della narrazione orale in cui riconosce una sintonia con la sua poetica (come si vedrà nelle pagine seguenti) e con la funzione esistenziale della letteratura in generale.

È infatti evidente che la rielaborazione calviniana si vale appieno della potenziale duttilità e trasmutabilità del genere fiabesco, in cui l'originalità non consiste nel creare dei materiali ex novo, ma nel ristrutturare formule e temi preesistenti: nel modo singolare di rapsodizzare, di cucire assieme materiali appartenenti ad una tradizione orale facilmente identificabile⁷⁵. La contrapposizione tra la sua sorprendente varietà ed eterogeneità, e la sua non meno sorprendente uniformità e ripetibilità – che Propp aveva individuato come la ragione del fascino e dell'ambivalenza della fiaba – è certamente all'origine dell'interesse calviniano per il gioco combinatorio.

Se da una parte omette alcuni degli appelli all'uditorio, e degli interventi di regia, dall'altra Calvino adegua i materiali tradizionali al pubblico potenziale del libro. Inoltre – con l'andamento prevalentemente paratattico, aggregativo e ridondante, la rapidità e il tono agonistico dei dialoghi, l'uso di espressioni formulaiche, di proverbi, di echi sonori di ogni sorta – egli accentua decisamente la scansione metrica, l'essenzialità e il ritmo serrato che caratterizzano la narrazione orale.

Ovviamente si tratta solo di tracce – perché, come afferma Cristina Lavinio, «l'ambito della scrittura è infatti tutt'altro che innocente»⁷⁶ – degli indizi di un interesse stilistico e struttura-

75. Solo con l'invenzione della scrittura e la nascita della letteratura, il linguaggio si trasforma da un bene che deve essere conservato e tramandato - perché espone un mistero del mondo che non può essere messo in discussione - in un bene la cui autorità si basa solo sull'individuo che lo pronuncia, la cui commercializzazione è ratificata dal diritto d'autore.

76. LAVINIO, *La magia della...*, cit., p. 181. Si riferisce alla differenza tra (ri)esecuzione e (ri)scrittura.

le, che risulta decisamente significativo per la comprensione della produzione calviniana successiva.

3. La fiaba, o – più precisamente – l'elemento fiabesco, ha segnato l'opera di Calvino fin dal suo esordio, quando *Il sentiero dei nidi di ragno* faceva dire a Vittorini che il suo stile si muove «tra realismo e carica fiabesca». Nel primo romanzo la disposizione naturale alla favola era alimentata dall'esperienza concreta della Resistenza:

«Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte accanto al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca di effetti angosciosi e truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa *tradizione orale* appena nata, nei fatti, nel linguaggio»⁷⁷.

Ma in seguito si trasforma in una scelta consapevole:

«Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco in mio proposito ed io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento lo seppi fin troppo e cercai di confermare la definizione».

Quest'intenzione si realizza pienamente con la trilogia *I nostri antenati* e con la parallela traduzione e rielaborazione delle *Fiabe italiane*. Il compito di Calvino consisteva nel cancellare tutte le tracce dell'intervento intermediario dei folkloristi, per restituire ad ogni fiaba le caratteristiche proprie del modo di raccontare del luogo, e soprattutto l'accento personale del narratore orale:

«Ho inteso di mettermi anch'io come un anello dell'anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano, anelli che non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma (e qui il proverbio e Benedetto Croce s'incontrano) i suoi veri «autori»⁷⁸.

Croce infatti aveva affermato a questo proposito: «la loro ori-

77. CALVINO, introduzione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 7-8 (corsivo mio).

78. FI, p. XXIV.

gine, ossia il loro autore, è in ciascuno che narri o rinarrì una fiaba con accento nuovo e la crei così per il suo conto»⁷⁹; mentre il proverbio toscano a cui si riferisce Calvino è questo: «La novella nun è bella se sopra nun ci si rappella». E testimonia il momento in cui il folklore prende coscienza del peso che, nella tradizione orale, ha la creazione poetica del novellatore (più frequentemente una donna). Infatti nelle culture ad oralità primaria, «l'originalità non consiste nell'introdurre nuovi materiali, ma nell'adattare quelli tradizionali in maniera efficace ad ogni individuo, situazione o pubblico»⁸⁰.

Si realizza così il proposito iniziale di elaborare un italiano «mai troppo personale e mai troppo sbiadito», libero dalle espressioni colte, capace di rendere la ricchezza espressiva del dialetto e di conservare l'andamento del discorso orale – mantenendo quel corollario di formule e di ripetizioni che necessariamente si accompagnano ad una organizzazione del pensiero di tipo mnemonico.

«Ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate»⁸¹.

Ecco il primo motivo che accomuna Calvino alla fiaba, anzi alle «fiabe di prova», incentrate sul tema della realizzazione di sé attraverso la figura della maturazione raggiunta affrontando un'avventura che svela al personaggio la sua verità essenziale. Protagonista di queste fiabe è spesso un bambino, emblema dell'essere umano incompiuto, così come i personaggi calviniani rappresentano tutti casi esemplari di incompiutezza, combattuti tra il tentativo di affermazione della propria pre-

79. BENEDETTO CROCE, recensione a Propp del 1949, in ALBERTO CIRESE, introduzione a *Tutto è fiaba*. Atti del convegno internazionale di studio sulla fiaba (Parma), Milano, Emme, 1980, p. XV.

80. W.J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, cit., p. 92.

81. CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, p. 19.

senza nel mondo e la rassegnazione all'omologazione e all'eteronomia; dunque l'umanità, l'individualità, l'identità personale sono posti per loro come obiettivo, come compito.

Dal visconte Medardo, colpito da una palla di cannone che ha separato la sua metà buona da quella cattiva; al giovane Cosimo che rifiuta di vivere in società per rifugiarsi sugli alberi e passare lì tutta la vita, riuscendo anche a vivere una storia d'amore e ad incontrare Napoleone; dal cavaliere Agilulfo, che non c'è ma sa di esserci, sempre accompagnato dallo scudiero Gurdulù che invece c'è ma non lo sa; fino all'estremo di un'identità astratta come il Qfwfq cosmicomico, che riduce il personaggio ad una funzione, Calvino ha creato tutta una galleria di personaggi che non sono quasi mai interamente umani, anzi sono «esseri umani smascherati, il cui aspetto esteriore riproduce emblematicamente una determinata condizione storico-esistenziale»⁸². Una condizione di mancanza, di incompiutezza o di privazione a cui bisogna porre rimedio, come il «danneggiamento» – secondo Propp l'unica funzione comune a tutte le fiabe di magia – che stimola l'eroe ad affrontare quell'infinita varietà di incredibili avventure che costituisce l'intreccio della favola.

Nella fiaba Calvino scopre l'archetipo del racconto di avventura, un principio di riduzione della realtà ad una serie di cimenti – nel senso galileiano del termine – fra un individuo alla conquista della sua identità, e la realtà esterna in cui tale identità si mette alla prova. Con ciò non si vuole ridurre l'opera di Calvino ad un repertorio di iniziazioni riuscite o mancate; anzi è più facile incontrare in essa stati di sospensione, di dubbio, per cui l'asse del racconto si sposta verso un futuro incerto, fino ad assottigliare sempre di più quella speranza, ormai disincantata, che rimane come principio etico irrinunciabile. Inoltre l'idea di iniziazione si basa su un assetto stabile dei rapporti sociali e dei valori su cui si fonda, condizione in cui i personaggi calviniani non possono certo riconoscersi. Da qui la necessità di un atteggiamento di continua ricerca, della disponibilità a mettere alla prova i propri valori e le proprie co-

82. BARENGHI, *Il fiabesco nella narrativa di Calvino*, in *Inchiesta sulle fate*, Italo Calvino e la fiaba, a cura di D. Frigessi, Bergamo, Lubrina, 1988.

noscenze, sempre nella consapevolezza della loro imperfezione e inadeguatezza.

Il modello narrativo della fiaba come racconto di un destino – ecco qui affiorare un altro dei motivi del suo interesse per la fiaba – si traduce in Calvino nel rifiuto di rappresentare la coralità per concentrarsi su un tratto determinato di una singolare esperienza umana; senza indugiare sull'introspezione psicologica o sulla connotazione sociologica del suo personaggio. Anzi la riduzione al minimo del contesto – che appare a Calvino come un «atto di moralità letteraria» – serve a valorizzare solo i punti cruciali: quelli delle prove o delle scelte che meglio evidenziano la tensione tra il protagonista e il mondo esterno: conoscere il mondo e conoscere se stessi sono due momenti di un unico processo.

«Ma il personaggio del ragazzo era entrato nella letteratura dell'Ottocento per il bisogno di continuare a proporre all'uomo un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria, come è possibile solo al fanciullo»⁸³.

Inoltre nel fiabesco calviniano, ogni singola invenzione vale come strumento di conoscenza della realtà, svelando sempre inattesi rapporti e gerarchie: anche il ricorso all'immaginazione più sfrenata non è mai puramente decorativa e fine a se stessa, ma si accompagna sempre ad una vigile e serrata sorveglianza critica e razionale.

«Al centro della narrazione per me non è la spiegazione di un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione di un cristallo»⁸⁴.

Così come Propp definiva le funzioni in base al loro significato per lo sviluppo della fiaba, allo stesso modo il gioco combinatorio che Calvino realizzerà partendo dai tarocchi viscontei, è inserito in uno schema generale di composizione, a cui ogni variazione si uniforma:

83. CALVINO, *Natura e storia del romanzo*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 36.

84. CALVINO, *Definizioni di territori*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 261.

«Sentivo che il gioco aveva senso solo se impostato secondo certe ferree regole; ci voleva una necessità generale di costruzione che condizionasse l'incastro d'ogni storia nelle altre, se no tutto era gratuito»⁸⁵.

Calvino mostra come la letteratura, pur dovendo trarre conoscenza da tutti i rami del sapere e dell'esperienza umana – addirittura dai discorsi scientifici, di cui egli si serve «come carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione, e vivere anche il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza»⁸⁶ – debba comunque dotarsi di modi peculiari e altrimenti inaccessibili, di rielaborare e arricchire questa esperienza stessa: qui si vede la sua decisa affermazione dell'insostituibilità della letteratura.

«Mi interessa della fiaba il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità, il modo in cui il senso di una vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi. Così mi sono interessato al rapporto tra la fiaba e le più antiche forme di romanzo, come il romanzo cavalleresco del Medioevo e i grandi poemi del nostro Rinascimento»⁸⁷.

Quest'affermazione rende conto della molteplicità di riferimenti con cui Calvino lavora, che si estendono dal poema cavalleresco al romanzo picaresco e d'avventura, dalla novella al conte-philosophique. Si tratta di diverse forme narrative accomunate dal loro essere indipendenti o periferiche rispetto alla tradizione del realismo romanzesco dell'Ottocento. Il rifiuto del linguaggio narrativo realistico ottocentesco e la riluttanza a tracciare un quadro globale della vita della collettività sociale, sono dunque il punto di partenza della strategia narrativa unilineare che accomuna l'opera calviniana al genere fiabesco, determinando la centralità di un unico protagonista che si muove in un contesto spazio-temporale vaghissimo. L'essenza dell'essere umano si rivela così nel suo confrontarsi con l'oggettività delle cose: ne deriva un senso di isolamento e inappartenenza curiosamente legato ad un atteggiamento decisamente

85. CALVINO, prefazione a *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 1279.

86. CALVINO, premessa a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1300.

87. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 67.

esplorativo, di forte apertura verso la realtà, che si realizza tramite l'azione e la riflessione. Lo stesso squilibrio o problema iniziale che l'individuo si trova ad affrontare, non è tanto strumento di affermazione individuale – visto che non è quasi mai del tutto risolto – quanto tappa di un processo di scoperta di sé e della realtà, che determina sicuramente una crescita di consapevolezza. Ecco comparire così nell'opera di Calvino i tratti caratteristici del romanzo europeo del Novecento, parallelamente ad un rifiuto di soluzioni avanguardistiche, che avrebbero necessariamente comportato una restrizione del pubblico.

Ma ciò che più colpisce nella memoria letteraria di Calvino, è l'apertura e la libertà con cui egli ricontestualizza i materiali della tradizione letteraria nell'opera concreta, subordinandoli cioè al suo progetto originale di scrittore – operazione analoga a quella compiuta con la fiaba.

Calvino individua la funzione morale della narrazione «più nell'istituzione stessa della fiaba, nel fatto di raccontarle e d'udirle», che nei contenuti. A conferma di quanto questa convinzione sia radicata nell'intendimento popolare, compare la fiaba 15, in cui un *Pappagallo*, con la sua capacità di concatenare diverse fiabe fino a crearne una interminabile, difende «la virtù d'una fanciulla». Il codice fiabesco permette dunque di procrastinare all'infinito il tempo del racconto, sperimentando le molteplici potenzialità del narrare:

«“La marchesa uscì alle cinque”? No, l'attacco perfetto deve creare una distanza; era il naturalismo che pretendeva d'introdurre il lettore *in medias res* con un atto brutale e arbitrario. Meglio “Era una notte buia e tempestosa”, il viaggio negli spazi interiori del romanticismo. Lo scrittore vorrebbe scrivere un'opera che fosse solo un *incipit*, la promessa di un tempo di lettura che si stende davanti alla mente, un'attesa che non perda nulla della propria potenzialità realizzandola in un testo ed escludendo tutti gli altri sviluppi in essa impliciti. Ma come sarebbe costruita quest'opera allora? S'interromperebbe dopo la prima proposizione? Prolungherebbe all'infinito i preliminari? Incastrerebbe un inizio di narrazione nell'altro, come nelle *Mille e una notte*, moltiplicando l'imbricazione dei racconti?»⁸⁸.

Il pappagallo dunque come emblema dell'arte di raccontare

88. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1382-3.

esprimendo la propria libertà inventiva nel rispetto delle convenzioni; l'imposizione di regole fisse infatti non soffoca la ricchezza della narrazione – anzi la stimola – come cercherà di dimostrare Calvino nel suo periodo combinatorio.

«Se in un'epoca della mia attività letteraria sono stato attratto dai folktales, dai fairytales, non è stato per fedeltà a una tradizione etnica [...] né per nostalgia delle letterature infantili [...] ma per interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate»⁸⁹.

Ecco che, nelle *Lezioni americane*, Calvino esplicita chiaramente le ragioni del suo interesse per la fiabistica: le sue «Sei proposte per il prossimo millennio» – meglio di qualsiasi lettura critica – forniscono un'ipotesi sulla sopravvivenza della letteratura nella società contemporanea; e ci illuminano sulle motivazioni di un'operazione così curiosa come continuare a raccontare fiabe alle soglie del duemila (epoca in cui esse sono ridotte a semplice divertimento per ragazzini). Ma chiariscono anche l'origine del fascino esercitato dall'oralità sul nostro scrittore: l'esaurimento della tradizione orale come modalità del narrare, non implica necessariamente la perdita delle qualità stilistiche e dei valori che essa perpetua, che possono essere opportunamente trasposti dal racconto orale a quello scritto. Ad esempio con una scrittura capace di imitare la fragilità e l'apertura del discorso orale, capace di andare oltre alla resistenza del testo facendosi fluida, mobile, molteplice, frammentaria, come la voce. Vediamo allora nel dettaglio i valori in cui Calvino riconosce l'insostituibilità della letteratura, e su cui si basa la sua fiducia nel futuro del libro e della letteratura nell'era tecnologica: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità (l'ultima conferenza, dedicata alla consistenza, non è stata mai scritta).

L'apologia calviniana della *leggerezza* determina la scoperta di una connessione tra l'immaginario popolare orale su cui si fonda la fiaba, e la funzione esistenziale della letteratura: «la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere». La fiaba si risolve quasi sempre tramite il volo in un altro mondo: dai riti di possessione sciamanici ai manici di scopa delle stre-

89. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 37.

ghe, si tratta della «funzione R, trasferimento nello spazio tra due reami», realizzata attraverso dei traslatori (cavallo, uccello o nave volante) che i contadini russi identificano con i portatori delle anime dei defunti. Sulla base di questa definizione, Propp avanza l'ipotesi che la fiaba rifletta le credenze sulla peregrinazione delle anime dei morti:

«Non mi pare una forzatura connettere questa funzione sciamanica e stregonica documentata dall'etnologia e dal folklore con l'immaginario letterario; al contrario penso che la razionalità più profonda implicita in ogni operazione letteraria vada cercata nelle necessità antropologiche a cui essa corrisponde»⁹⁰.

Riferimento emblematico è il misterioso racconto di Kafka intitolato *Il cavaliere del secchio* (1917), che – come le fiabe – prende l'avvio da una situazione di mancanza: durante un terribile inverno di guerra il protagonista esce alla ricerca di carbone, con in mano solo un secchio vuoto, «segno di privazione e desiderio e ricerca»; la moglie del carbonaio, che non vuole fargli credito, lo scaccia come fosse una mosca, e il secchio è così leggero che vola via col suo cavaliere, perdendosi oltre le Montagne di ghiaccio. Qui probabilmente – afferma Calvino – il secchio vuoto non troverà di che riempirsi, tanto più che se fosse pieno non permetterebbe di volare: «Così, a cavallo del nostro secchio, ci affacceremo al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi. La leggerezza, per esempio, le cui virtù in questa conferenza ho cercato di illustrarvi»⁹¹.

Calvino riconosce nel ritmo e nell'economia espressiva del racconto, il segreto per catturare l'attenzione, per ottenere quegli effetti che tengono vivo il desiderio di ascoltare il seguito. Ma già Boccaccio, in una novella dedicata all'arte del racconto orale (*Decameron* VI, 1) – citata nella conferenza dedicata alla *rapidità* – individuava i difetti del narratore maldestro nelle offese al ritmo e alla proprietà stilistica, che si risolve in prontezza d'adattamento e in agilità d'espressione: «la novella è un cavallo», un mezzo di trasporto con una sua andatura. Lo san-

90. CALVINO, *Lezioni americane*, pp. 28-29.

91. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 30.

no bene le abili narratrici siciliane, quando avvisano che «*lu cuntù nun metti tempu*»:

«La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni, per esempio quando la fiaba consiste in una serie di ostacoli da superare. Il piacere infantile d'ascoltare storie sta anche nell'attesa di ciò che si ripete: situazioni, frasi, formule. Come nelle poesie e nelle canzoni le rime scandiscono il ritmo, così nelle narrazioni in prosa ci sono avvenimenti che rimano tra loro»⁹².

Queste peculiarità della narrazione orale, possono essere salvate tramite una scrittura che riproduca nel lettore le stesse sensazioni di agilità e rapidità, realizzando la comunicazione tra tutte le cose esistenti e possibili, anche le più diverse e lontane:

«in un'epoca in cui altri media velocissimi e di estesissimo raggio trionfano, e rischiano d'appiattare ogni comunicazione in una crosta uniforme e omogenea, la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto»⁹³.

Quest'apologia della rapidità non è dunque in contrasto con una poetica dell'iterazione e della digressione, purché esse rispondano ad una strategia agile e disinvolta, che permetta di saltare da un argomento all'altro, procrastinando all'infinito il momento della fine – come in alcune delle *Fiabe italiane*.

La terza conferenza riguarda l'*esattezza*, che si ottiene attraverso una chiara definizione del disegno dell'opera, l'evocazione di «immagini visuali nitide, incisive e memorabili», la precisione di un linguaggio capace di rendere le più varie sfumature del pensiero e dell'immaginazione. L'opposizione tra il disordine che caratterizza la vita reale – «la perdita di forma» – e l'ordine che Calvino tenta di ricreare attraverso la letteratura, si realizza attraverso la sua predilezione per le forme geometriche e le simmetrie, come nel periodo combinatorio. Quest'ordine ricreato dalla letteratura, non aspira però alla fissità e perentorietà tipiche della scrittura – da cui deriva l'impres-

92. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 37.

93. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 45.

sione del carattere «morto» del segno scritto – ma tende all'apertura della mobile prospettiva offerta dalla voce, dal cui nesso stretto e immediato col vissuto, scaturisce l'impressione del carattere «vivo» del parlato:

«L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso non fisso, non definitivo, non irriducibile in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo»⁹⁴.

La forma su cui si regge l'opera letteraria è dunque simile da una parte al cristallo, «ponte tra il mondo minerale e la materia vivente», ma anche immagine di regolarità strutturale; e dall'altra alla fiamma, come simbolo di un movimento incessante, all'interno di una forma globale.

«Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia, ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate»⁹⁵.

Di questo percorso in cui *Le città invisibili* rappresentano il traguardo, il viaggio nel mondo della fiaba si può considerare una tappa, in cui il nostro scrittore si mette alla prova, sperimentando l'inesauribile varietà di possibili combinazioni offerta dall'arte del racconto orale.

La quarta conferenza, dedicata alla *visibilità*, esprime la preoccupazione per il pericolo di perdere quella facoltà umana fondamentale che consiste nel «potere di mettere a fuoco visioni ad occhi chiusi», a causa del violento bombardamento di immagini prefabbricate offerte dai media visivi. Nonostante non offra esplicitamente una soluzione a questo dilemma, Calvino rimane decisamente convinto che «tutte le 'realtà' e tutte le 'fantasie' possono prendere forma solo attraverso la scrittura», che resta il terreno privilegiato su cui si esprimono la fantasia e l'immaginazione umana.

94. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 68.

95. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 70.

Il tema della *molteplicità*, a cui è dedicata l'ultima conferenza a noi pervenuta, rimanda alla necessità di cogliere la complessità del reale attraverso una visione del mondo che non rifugga dal «senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato»⁹⁶. Qui Calvino propone un'idea del romanzo contemporaneo come metodo di conoscenza, come rete di connessione tra tutti i fatti possibili «che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite»⁹⁷. Da questa aspirazione scaturisce l'«iper-romanzo» *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma il principio di «campionatura della molteplicità del narrabile» è anche alla base de *Il castello dei destini incrociati*.

«Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. Ma forse la risposta che più mi sta a cuore è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...»⁹⁸.

Ma non è forse tipica delle composizioni mitiche e favolistiche, questa sensibilità nei confronti della molteplicità di personaggi e voci che vanno al di là del repertorio umano, come gli uccelli e gli alberi parlanti? E non appartiene forse alla cultura orale, l'idea dell'individuo come portatore di una biblioteca, di un patrimonio di conoscenze da tramandare? E infine, non è tipica delle poetiche dell'oralità, la concezione dell'originalità come capacità di creare l'opera riordinando in modo nuovo materiali già dati? stabilendo sempre nuove connessioni?

96. CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 54.

97. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 105.

98. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 120.

Ciò che voglio affermare, alla fine di questa indagine, è che nella genesi delle *Fiabe italiane* risulta evidente la scelta consapevole di adoperare quei moduli – costitutivi della fiaba come genere intrinsecamente orale – in cui Calvino riconosce una sintonia con la sua poetica. Questa conclusione è determinante sia per l'interpretazione delle opere successive dello stesso Calvino, sia per la comprensione degli indirizzi più attuali della letteratura contemporanea. Abbiamo visto infatti come l'esperienza di Calvino, e la sua particolare sensibilità verso i fenomeni tipici del racconto orale, sia la spia di una tendenza più generale, in cui il rinnovato interesse per l'oralità, nonostante l'avanzare dell'era tecnologica – la scrittura, si è visto, non è mai un'operazione neutrale – si risolve nella costante ricerca di una parola scritta che superi la sua intrinseca staticità e chiusura, per assumere su di sé l'incompiutezza, l'evanescenza e la precarietà che rappresentano allo stesso tempo il rischio e il fascino della voce.

SONIA SABELLI