



DISPENSA

CORSO di laurea

Scienze della Formazione Primaria

Corso di

LETTERATURA PER L'INFANZIA

(4 cfu)

a cura della docente

Silvia Blezza Picherle

RACCOLTA ANTOLOGICA DI SAGGI E ARTICOLI

Anno Accademico 2010 - 2011

La fiaba: contenuti, stile, adattamenti, valore educativo

di Silvia Blezza Picherle

**** Tutti i testi presentati di seguito sono già stati pubblicati in volumi e saggi e le indicazioni bibliografiche si trovano a conclusione di ogni paragrafo. Per qualsiasi uso se ne voglia fare, si ricordi che i testi sono protetti dal copyright.**

1. Dagli adulti ai bambini¹

La letteratura per bambini e per ragazzi, come complesso di opere scritte *di proposito* per essi, conta più di due secoli di vita. Essa nasce nella modernità, quando si fa *slittare verso l'infanzia testi ormai improponibili e non più idonei per gli adulti*, quando si recuperano in forme colte elementi della narrativa popolare (i racconti delle *fate* nel Seicento francese) e quando emerge nella società un intento di controllo sull'infanzia (Cambi, 1996).

Il discorso della letteratura giovanile si usa farlo cominciare proprio con Gianbattista Basile, il quale pubblica una raccolta di fiabe in dialetto napoletano, *Lo cunto de li cunti overo lo trattenimmo de' peccerille*, che verrà edita nel 1674 a Napoli con il titolo di *Pentamerone*. Però, nonostante il titolo, l'opera è rivolta agli adulti. Tra le fiabe del volume ne troviamo alcune molto note, come *Cenerentola*, *il Gatto con gli stivali*, *La bella addormentata nel bosco*.

Il vero atto di nascita della Letteratura per l'infanzia lo si colloca invece nel 1697 con Charles Perrault (1697 - 1703), il quale dà alle stampe una raccolta di fiabe, *Contes de ma mère l'Oye* (*I racconti di mamma l'Oca*), scritte per le giovanette dell'epoca. Nel volumetto erano raccolte *La Bella Addormentata nel bosco*, *Cappuccetto Rosso*, *Barbablù*, *Il gatto con gli stivali*, *Le fate*, *Cenerentola* o *La pantofolina di vetro*, *Righetto del Ciuffo*, *Pollicino*.

Alla fine del Seicento le fiabe diventano genere di letteratura di moda tra gli adulti alla corte di Parigi. La fortuna del “fatismo” (fiabe di fate) è dovuta proprio alle dame francesi, alle donne intellettuali che tra il Seicento e il Settecento trovarono congeniale un genere che era stato quasi sempre di tradizione femminile. Tale letteratura non era stata comunque pensata per ragazzi.

Il Basile e il Perrault, senza alcuna intenzione di rivolgersi ai ragazzi o di creare una “letteratura” ad essi rivolta, diedero il felice esempio di un possibile innesto o trapianto di temi narrativi popolari, nati nell’oralità, nella letteratura.

La fiaba classica è stata originariamente una narrazione trasmessa in forma orale, rivolta agli adulti, sebbene l’uditorio, colto o popolare che fosse, era composto anche da bambini e da ragazzi. Con l’Illuminismo e con il trionfo della dea Ragione, i racconti fiabistici appaiono frivoli e vengono “passati” ai bambini. Per cui, con gli opportuni “adattamenti”, divenuti veri e propri stravolgimenti,

¹ **Tratto da:** S. Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 2003.

diventano di fatto letteratura per l'infanzia. Nel leggere e proporre fiabe ai bambini e ai ragazzi non dobbiamo mai dimenticare la loro origine, comprendendo che la presenza in esse di tante tematiche pesante, scabrose e orrifiche, è dovuta al loro primo destinatario, l'adulto.

1.2 Tipologia di fiabe²

Con il termine *fiaba* si intendono vari tipi di composizioni scritte:

- La *fiaba popolare* è quella di estrazione etnico-popolare che intende trascrivere il più fedelmente possibile la narrazione orale, così come viene proposta dalla viva voce dei "contafiabe". Tra queste ricordiamo, ad esempio, le raccolte del Pitré, del Nerucci, ecc.
- La *fiaba classica* è quella di origine popolare in cui gli autori, pur dichiarando espressamente di voler rimanere fedeli alla versione originale orale, di fatto nella trascrizione scritta operano abbastanza liberamente. Essi, infatti, modificano il testo orale, concedendosi quelle libertà dovute all'influsso della cultura del loro tempo ed alle loro personali idee e valutazioni. Tra queste ricordiamo, ad esempio, le raccolte dei F.lli Grimm, di G.F. Straparola, di G.B. Basile, di Afanasiev, di I. Calvino.
- La *fiaba d'arte, d'autore o letteraria* è quella che presenta tematiche nuove e non legate al passato oppure, pur traendo motivi e temi dalla tradizione popolare orale, li rielabora poi in un linguaggio letterario artisticamente raffinato e personale. Si tratta spesso di racconti nati proprio come testi scritti ed in tutti i casi con una struttura ed un linguaggio che si discostano fortemente dall'oralità. Tra queste si ricordano, ad esempio, le raccolte di H. C. Andersen, di C. Perrault, di Hoffmann, di Hauff, ecc.
- Per *fiaba moderna e/o contemporanea* si intende ogni racconto fiabesco, che è un'invenzione nuova ed originale dell'autore, sia per il contenuto sia per la struttura ed il linguaggio. Essa, comparsa nell'800 con H. C. Andersen, è una composizione nata volutamente ed esclusivamente per lo scritto e quindi adatta particolarmente ad essere letta piuttosto che raccontata. Per G. Rodari la *fiaba contemporanea* è quella che «tenterà d'inserire nella dimensione fiabesca cose, persone, problemi del nostro tempo: o che semplicemente userà il linguaggio fiabesco per parlare, con i bambini di oggi, delle cose di oggi: o che, muovendosi su la stessa linea, tenterà di rinnovare il linguaggio fiabesco» (in M. Argilli, 1995). Tra gli autori di fiabe contemporanee troviamo, ad esempio, G. Rodari, M. Argilli, L. Tumiatì, S. Marianelli, R. Piumini, ecc.
- H. C. Andersen, ad esempio, è stato l'inventore della fiaba moderna e le sue sono considerate fiabe d'arte o artistiche, proprio per l'originalità e la raffinatezza dello stile. C. Perrault scrive fiabe "classiche" nei contenuti ma il suo stile prezioso e letterario fa sì che le sue fiabe siano considerate d'arte o artistiche.

1.3 Una rappresentazione della vita³

a) Un mondo fantastico e meraviglioso

La fiaba classica di origine popolare è un racconto in prosa che si caratterizza per la sua connotazione fantastica, cioè per l'essere imperniata sul "meraviglioso". Essa ha solitamente come *protagonisti* gli esseri umani, a differenza della favola, composizione per lo più in versi, dove invece i personaggi principali sono animali che incarnano i vizi e i difetti degli uomini.

² **Tratto da:** S. Blezza Picherle, *Leggere nella scuola materna*, La Scuola, Brescia 1996, pp. 198-200.

³ **Tratto da:** S. Blezza Picherle, *La fiaba classica di origine popolare: narrazione e metafora dell'esistenza*, in M. Gecchele (a cura di), *Il Veneto e la cultura contadina e popolare fra passato e presente*, CentroStudiCampostrini, Verona 2008, pp. 37 – 52.

Nel mondo fiabesco accadono *avvenimenti straordinari*, inseriti però *in realtà consuete e conosciute*, come animali ed oggetti che prendono vita e parlano, oppure uomini che comprendono la lingua degli animali, e così via. E straordinari sono anche molti personaggi, come maghi, fate, streghe, orchi, draghi, gnomi, folletti, che spesso assommano in sé caratteristiche umane e bestiali. Ricordiamo, ad esempio, rifacendosi alle fiabe venete, l'Orco, un uomo enorme nero che aspettava i passanti sulla strada a gambe larghe, o il Salbanelo-Massariol, spiritello dispettoso che scombina i piani e complica la vita quotidiana, o ancora le Anguane, fate protettrici, creature dell'acqua con le vesti come onde e i capelli simili ad alghe verdi (Coltro, 1987).

Nelle fiabe non mancano altri *aspetti fantastici e prodigiosi*, cioè le formule e i doni magici, che permettono all'eroe di superare le prove più dure e più ardue del suo viaggio esistenziale. In particolare gli "oggetti segnale" o "doni magici" (la focaccia, la scodella, la scarpina, la bacchetta, la lampada, l'anello, ecc.) indicano subito che si produrrà qualche inatteso cambiamento e qualche strana trasformazione (Solinas Donghi, 1976). Secondo Lüthi questi doni non sono considerati come dei mezzi finalizzati a soddisfare i bisogni dell'eroe-protagonista o ad aiutarlo a sollevarsi dalle difficoltà economiche, bensì costituiscono delle occasioni, stimoli o aiuti che il destino gli fa trovare o elargisce affinché si compia l'avventura (Lüthi, 1982). Nonostante queste fantastiche straordinarietà, per Roger Caillois il fiabesco è un universo meraviglioso dove gli incantesimi e le magie sono considerati tanto naturali da non stupire il lettore (Caillois, 1985).

La specificità del racconto fiabesco è data però non solo dai contenuti tematici, ma anche, come sostiene J.R.R. Tolkien, dall'atmosfera. Per lui la fiaba è

un reame che contiene molte altre cose accanto a elfi e fate, oltre a gnomi, streghe, *trolls*, giganti e draghi: racchiude i mari, il sole, la luna, il cielo, e la terra e tutte le cose che sono in essa, alberi e uccelli, acque e sassi, pane e vino, e noi stessi, uomini mortali, quando siamo vittime di un incantesimo (Tolkien, *Albero e foglia*, 1976, pp. 14 – 15).

Con queste parole lo scrittore intende dire che non è il solo contenuto a rendere la fiaba specifica nel suo genere, quanto piuttosto il suo aspetto qualitativo, cioè l'*atmosfera* di magia e di meraviglia che vi domina.

b) Rappresentare l'esistenza

La *fiaba* però, ed in questo concordano scrittori e studiosi di diversa estrazione disciplinare, nonostante la sua dimensione fantastica, è fortemente *correlata alla vita vera*, così problematica, difficile e conflittuale nella sua essenza.

M. Lüthi sottolinea come la fiaba popolare europea, a differenza della leggenda, non intenda interpretare, spiegare, abbellire o trasfigurare il mondo. Essa quindi non intende mostrarci come le cose *dovrebbero andare* nel mondo, quanto piuttosto come esse *stanno* in realtà. La sua tipica caratteristica consiste quindi nel riuscire a rappresentarle in modo trasparente e chiaro, mentre nella vita esse appaiono intricate e complesse. La fiaba «non è la poesia di come dovrebbe essere il mondo, nel senso che ce ne mostra uno solamente possibile, un mondo che - contrariamente a quello reale - è così come dovrebbe essere, e sul quale si misura il mondo reale (...); non simula innanzi ai nostri occhi un bel mondo nel quale, per alcuni attimi, possiamo ristorarci lo spirito,

dimenticando ogni altra cosa (...). La fiaba intende piuttosto contemplare ed esprimere con le parole come le cose *stanno* in realtà in questo mondo (...), non ci mostra *un* mondo in ordine, ci mostra *il* mondo in ordine. (...) Anche agli orrori e le brutture della vita (morti, atrocità, prove) trovano una loro collocazione, cosicché tutto risulti in ordine» (Lüthi, 1982, pp. 110 – 111). Bruno Bettelheim, che ha analizzato alcuni racconti fiabeschi con criteri psicoanalitici, ritiene che la fiaba pone gli adulti ed i bambini di fronte ai principali problemi esistenziali, cioè l'amore, la gelosia, l'abbandono, la separazione, il bisogno di essere amato, la paura di non essere considerato, la vecchiaia, la morte, e lo fa in un modo chiaro, essenziale e conciso (Bettelheim, 1982). Ed il messaggio che essa può trasmettere, ai grandi ma soprattutto ai piccoli, è «che la lotta contro le gravi difficoltà della vita è inevitabile, è una parte intrinseca dell'esistenza umana, che soltanto chi non si ritrae intimorito ma affronta risolutamente avversità inaspettate e spesso immeritate può superare tutti gli ostacoli e alla fine uscire vittorioso (...); che una vita gratificante e positiva è alla portata di ciascuno nonostante le avversità, ma soltanto se non si cerca di evitare le rischiose lotte senza le quali nessuno può mai raggiungere una vera identità» (Bettelheim, 1982, pp. 13-14).

Pure lo scrittore Italo Calvino, nell'introduzione alla sua raccolta di *Fiabe Italiane*, ritiene che le fiabe sono *vere*, in quanto forniscono in forma simbolica una *spiegazione generale della vita* (Calvino, 2002, p. XXII). Infatti esse costituiscono una sorta di «catalogo dei destini che possono darsi ad un uomo e ad una donna» nel corso della loro esistenza, «dalla nascita che sovente porta con sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano» (Calvino, 2002, p. XV). Nei racconti fiabeschi, sottolinea Calvino, si ritrovano tutti i grandi *problemi* e le *difficoltà esistenziali* che gli esseri umani hanno incontrato ed incontreranno nel loro cammino terreno. A livello più generale essi raccontano «la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale, nonché la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto come termini di una dialettica interna ad ogni vita» (Calvino, 2002, p. XV). In essi si narra anche l'eterna lotta tra il bene e il male, tra la bontà e la cattiveria, tra la vita e la morte, tra la fortuna e le avversità, nonché il continuo conflitto umano tra il condizionamento e la libertà, mettendo in rilievo «la comune sorte (degli uomini) di soggiacere a incantesimi, cioè di essere determinati da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo compiuto per liberarsi e autodeterminarsi, inteso come dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il liberarsi liberando» (Calvino, 2002, p. XV). In questa narrazione di origine popolare si trova racchiusa inoltre tutta la filosofia di vita della povera gente, che si svolge, come sottolinea Dino Coltro, «tra due estremi contrapposti: la paura della morte, della fame, della miseria, del proprio “essere uomini” dentro un destino prefissato e la speranza nella vita eterna, nella buona sorte, cercata nella fortuna, assicurata dal lavoro, confermata dal guadagno, senza rifiutare le prove, la fatica, il dolore» (Coltro, 1987, p. 37).

La fiaba, pur nella sua essenzialità ed asciuttezza, ci pone di fronte alle grandi *passioni* che connotano l'*animo umano*, molte delle quali negative (la paura, la solitudine, il dolore, l'invidia, la gelosia, la cattiveria, l'odio, ecc.), perché creano sofferenza interiore ed originano pesanti conflittualità interpersonali. Non mancano però i sentimenti positivi e gioiosi come «l'amore incontrato prima di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto; la fedeltà a un impegno e la purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza e al trionfo; la bellezza come segno di grazia, ma che può essere nascosta sotto spoglie d'umile bruttezza come un corpo di rana» (Calvino, 2002, p. XV).

Alla luce di quanto detto sopra, possiamo considerare la fiaba come un autentico *racconto d'avventura*, non solo a livello della struttura e dell'intreccio⁴, ma anche per quanto riguarda i significati esistenziali che racchiude in sé. Essa infatti trasmette l'idea che la vita è un lungo viaggio avventuroso, irto di pericoli ed insidie, di ostacoli e tranelli, in cui l'uomo deve scegliere secondo ragione e cuore, imparando a cogliere le migliori opportunità. Tutto ciò al fine di costruire la propria esistenza nel modo più libero possibile, oltre i condizionamenti che oggettivamente vincolano gli uomini, soprattutto quelli più poveri e sprovveduti.

c) Il legame con il contesto socio-culturale

La *fiaba* di origine popolare può essere definita “vera” non solo perché fornisce una rappresentazione ed una spiegazione della vita, ma per il suo essere un *documento storico*, in quanto ricca di informazioni sulla realtà sociale ed economica di ben precisi luoghi e periodi storici. «La storia – scrive Giorgio Cusatelli – spesso invade la fiaba in modo drammatico, mettendo a nudo, a conferma della datazione medioevale della maggior parte dei testi, la condizione della servitù della gleba, e più in generale, le strutture economiche del mondo feudale» (Cusatelli, 1994, p. 8). Ad esempio, continua lo studioso, la carestia descritta all'inizio del *Pollicino*⁵ di Perrault (1697) ricorda quella vera e ben più drammatica di Angers del 1683, mentre la povertà e la miseria di cui parlano molte fiabe (*Hansel e Gretel*, ad esempio) non fa che rispecchiare la triste realtà esistenziale dei contadini e dei poveri artigiani. Anche i cibi citati nei più famosi racconti fiabeschi di origine popolare documentano la realtà storico-economica del periodo medioevale, in cui prevale l'attività agricola, l'allevamento su base familiare, la caccia ed in misura minore la pesca. La presenza nel testo di cibi ed animali particolari, come le patate ed i tacchini ad esempio, consentono inoltre di descrivere l'ambiente geografico con maggiore precisione (Cusatelli, 1994, pp. 19-32).

⁴Max Lüthi ritiene che la fiaba popolare europea abbia la struttura tipica del “racconto di avventura”, perché imperniata sull'azione e sul succedersi degli avvenimenti. Per questo «pone i suoi eroi in luoghi lontani e pericolosi e non si fissa sul tesoro, sul regno o sulla sposa che alla fine vengono conquistati, bensì sull'avventura in sé». Per cui tutti i personaggi vanno considerati all'interno di questa linea dell'azione, tanto che il protagonista, di solito sopravvalutato nel suo ruolo principale, è soltanto una figura al servizio dell'azione (M. Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Mursia, Milano 1979, pp. 108 – 110).

⁵ «Capitò un'annata assai brutta, e la carestia si fece tanto sentire che quei poveri sposi decisero di disfarsi dei loro figlioli».

Molti dei racconti fiabeschi più noti, attraverso le migrazioni dei popoli e il viaggiare itinerante dei contastorie, hanno attraversato i diversi paesi europei, sino ad approdare in altri continenti. Ecco perché possiamo trovare fiabe molto simili alle nostre europee, per il contenuto e la struttura, in India o nei paesi asiatici e africani. Secondo S. Thompson, la «grande somiglianza di contenuto tra i racconti di popoli diversi testimonia la sorprendente e sconcertante disseminazione in tutte le parti del mondo degli stessi tipi di fiaba e degli stessi motivi narrativi» (Thompson, 1967, p. 21). Però, in questo lungo cammino, il testo fiabesco si modifica gradualmente, nel senso che si carica della vita del luogo in cui viene narrato, riflettendo quindi le abitudini, i costumi, le tradizioni di un preciso ambiente geografico e sociale. Secondo Lella Gandini non cambiano le strutture, i personaggi o le vicende, bensì l'elaborazione degli "ingredienti" e le caratteristiche dello sfondo ambientale, compreso il linguaggio. «La regione o il luogo dove vengono narrate se ne appropriano e le trasformano facendole diventare parte della propria cultura. E' così che le fiabe diventano regionali e mantengono attraverso il tempo un sapore e dei saperi distinti» (Gandini, 1999, p. 68).

La fiaba dunque, sia essa originaria del posto o proveniente da realtà lontane, «è soggetta ad assorbire qualcosa del luogo in cui è narrata, un paesaggio, un costume, una moralità, o solo un vaghissimo accenno o sapore di quel paese» (Calvino, 2002, p. XXI). Ed anche la trasposizione scritta, seppure affievolisca i toni dell'espressione orale, «non arriverà mai a cancellare il suo carattere nativo, perché riflette il modo di parlare, di vivere, di lavorare della gente di una particolare zona geografica» (Coltro, 1987, p. 29).

Le *fiabe venete* ad esempio, secondo Giorgio Saviane, riflettono «la forza della montagna e la malinconia della pianura, connotati di una popolazione incline a essere riservata e insieme impulsiva, concreta ed anche un po' matta» (Coltro, 1987, pp. 5-6). In queste narrazioni fiabesche il popolo veneto appare in tutta la sua complessa identità, cioè conservatore e ribelle, duro e forte, coraggioso e tenace, disposto a sacrificarsi per migliorare la vita, profondamente religioso, con un forte senso dei legami familiari. Secondo Coltro nelle fiabe venete è fortemente presente innanzitutto la povertà, la miseria, la disoccupazione che quelle genti hanno sempre dovuto patire. Si tratta di una «povertà dura, anche se non disperata», in quanto i contadini veneti alla miseria si rassegnano, magari scherzandoci su, o combattendola con l'astuzia o con l'ausilio di poteri o oggetti magici (Coltro, 1987, pp. 31, 21). Allora il *viaggio*, l'"andare per il mondo", non assume solo un *valore iniziatico* ma diventa anche un preciso richiamo al *cammino d'emigrazione* intrapreso per sopravvivere o migliorare le condizioni di vita, un viaggio che ha lo scopo di incontrare la fortuna, cioè una vita migliore (Coltro, 2002, pp. 40, 42).

Si tratta di fiabe, continua Coltro, nelle quali si ritrovano tutte le credenze popolari, anche quelle più antiche, ed in cui si rispecchia il profondo senso religioso delle genti venete, da quello più arcaico e pagano a quello cristiano, nonché il loro pensiero morale e la filosofia di vita. Il popolo

contadino crede che ognuno sia segnato, fin dalla nascita, dal destino e che soltanto qualcuno riesce ad incontrare la fortuna ed a sciogliere i legami della sorte, magari attraverso i doni magici, ma più spesso attraverso prove durissime (Coltro, 1987, pp., 37, 38). Predomina quindi un profondo senso di “fatalismo”, nel momento in cui ci si affida alla divina Provvidenza, accettando il destino che il buon Dio ha assegnato a ciascuno. In questa prospettiva culturale, secondo Coltro, la rassegnazione appare una virtù che acquista il sapore di un sacrificio, sebbene ad essa si reagisca spesso, allontanandosi da casa per sfidare la sorte e cercare la fortuna.

1.4 Caratteristiche formali della fiaba classica di origine popolare⁶

Le *fiabe classiche* non sono una pura e semplice traduzione o trasposizione letterale dall'orale allo scritto. Si tratta piuttosto di una trascrizione letteraria, che comporta necessariamente un “prosciugamento dell'oralità”, in quanto molti elementi della narrazione orale o vengono perduti o vengono modificati (Lavinio, 1993). Gli autori, ad esempio, cambiano i tempi verbali oppure procedono ad integrazioni ed aggiunte (aggettivi, pronomi) per arricchire letterariamente il testo. Anche i F.lli Grimm, nonostante si fossero dichiarati fedeli trascrittori della “voce narrante popolare”, non riprodussero fedelmente l'oralità; infatti essi rielaborarono i testi secondo criteri stilistici propri, effettuando cambiamenti, tagli e censure (Pisanty, 1993). Pure I. Calvino con le sue *Fiabe Italiane* ha lavorato in modo simile ai Grimm in quanto, se da una parte ha cercato di rimanere fedele alla narrazione orale, dall'altra ha conferito all'intera raccolta un'omogeneità in cui si evidenziano il suo gusto ed il suo stile personali.

Le *fiabe classiche* di origine popolare, nonostante i cambiamenti e le modifiche che presentano rispetto alla versione originale dei narratori orali, conservano ancora, seppur in diversa proporzione nei vari autori, molti elementi caratteristici e tipici della fabulazione orale. Tra i tanti, ad esempio, ne ricordiamo alcuni.

- Le *formule fisse di apertura e di chiusura*, tra le quali, ad esempio, le seguenti molto conosciute: «C'era una volta»; «Nei tempi antichi c'era un re»; «In un paese molto molto lontano una volta»; «E così vissero felici e contenti»; «Larga la foglia, stretta la via, dite la vostra che ho detto la mia». In particolare le formule iniziali consentono al lettore di riconoscere immediatamente il genere e di attivare quindi lo schema mentale adatto per avviare l'interpretazione (Pisanty, 1993).

- Le *ripetizioni e riprese di parole o di versicoli* all'interno della narrazione stessa. Si ricordi, ad esempio, la classica espressione: «E cammina, cammina, cammina», oppure i seguenti versi famosi: «Raperonzolo, t'affaccia, lascia perder la tua treccia!», «Dal muro, specchietto, favella: nel regno chi è la più bella?». Tali ripetizioni servivano al narratore per molteplici scopi: per riempire le pause mentre cercava un'altra idea, per favorire la memorizzazione, per consentire al destinatario di orientarsi con una certa facilità all'interno della fiaba (Pisanty, 1993).

⁶ **Tratto da:** S. Blezza Picherle, *Leggere nella scuola materna*, La Scuola, Brescia 1996, pp. 199 – 201.

- Il *dialogo* che nei testi orali è un mezzo importante cui viene affidata la ritmicità del racconto. Il “dialogato” serve soprattutto per restituire allo scritto la dimensione "drammatico-teatrale" che caratterizza e rende molto tipico ed originale il racconto orale di ogni singolo narratore (Lavinio, 1993).

In particolare V. Propp, che ha studiato una serie di fiabe popolari russe di magia, ha rinvenuto una profonda analogia tra di esse per quanto riguarda la loro struttura morfologica. Egli sostiene infatti che la fiaba «è un racconto costituito da una serie limitata di movimenti e sequenze narrative ordinate secondo un rigoroso sviluppo sintagmatico». Lo schema compositivo della fiaba è dato infatti dall'avvicinarsi di varie *funzioni*, cioè dei vari *atti/azioni* che un personaggio può compiere (ad esempio, allontanamento, infrazione, delazione, danneggiamento, partenza, lotta, ritorno, ecc.). In questo caso l'identità dei personaggi è variabile, in quanto ad esempio, la funzione del «divieto» può essere sostenuto indifferentemente dalla mamma di Cappuccetto Rosso o da Barbablù o da altri ancora. Le funzioni elencate dal Propp sono trentuno, ma in ogni fiaba ne compare solo un numero minore. Ciò che conta infatti non è la quantità delle stesse, quanto l'*ordine* in cui si presentano nel racconto. Ad esempio, l'allontanamento avviene sempre e solo all'inizio della fiaba e mai in un altro punto della stessa. Perciò le fiabe prese in esame dal Propp presentano tutte più o meno la successione di uno stesso schema: succede un avvenimento che arreca un danno o crea un problema (una disgrazia, un furto, un rapimento, un assassinio, una trasgressione); entra in azione un eroe, che affronta le difficoltà e le prove, anche con l'aiuto di mezzi magici; la situazione si risolve positivamente con la vittoria del protagonista, che viene premiato in contrapposizione con l'antagonista che viene invece punito.

Secondo Beatrice Solinas Donghi la *fiaba è un racconto di avventure con dei precisi congegni narrativi* che procede «in un succedersi di aspettative realizzate e di sorprese prevedibili come rime; di tensione e risoluzione, sistole e diastole». M. Lüthi rileva come nello sviluppo della trama, si nota che la fiaba è, per la sua specifica struttura, un *racconto di avventura*, imperniato sull'azione e sul succedersi degli avvenimenti. Per questo motivo essa «pone i suoi eroi di fronte a grandi compiti, li invia incontro a lontani pericoli, e, in fondo, il suo interesse non si fissa sul tesoro, sul regno o sulla sposa che alla fine vengono conquistati, bensì sull'avventura in se stessa». Anche i *doni magici* che l'eroe riceve non sono considerati come dei mezzi per soddisfare i suoi bisogni o per sollevarsi dalle difficoltà economiche, bensì come occasioni, stimoli o aiuti che il destino gli fa trovare o elargisce affinché si compia l'avventura. In tal senso quindi anche i personaggi vanno considerati all'interno di questa avventura e secondo la precisa linea dell'azione che vi si sviluppa. Per cui, secondo Lühti, il protagonista, che in genere viene sopravvalutato per il suo ruolo prestigioso, in realtà sarebbe da considerare a livello paritetico rispetto alle altre figure secondarie, perché, proprio come loro, serve solo per sostenere l'azione avventurosa. Infatti, all'interno dell'azione narrativa fiabesca, anche i personaggi secondari mantengono una loro autonomia, perché

rappresentano importanti possibilità esistenziali. Inoltre la fiaba (soprattutto quella popolare di origine europea) è a tutti gli effetti un *racconto di avventura*, anche perché non si sofferma a descrivere né gli uomini né gli animali né gli ambienti. Ai personaggi, rileva ancora M. Lüthi, manca infatti lo spessore corporeo e la profondità psichica, nel senso che non si descrivono i cambiamenti del corpo o le malattie, né tantomeno di parla di emozioni, sentimenti o qualità che si esprimono invece soprattutto attraverso le azioni.

La fiaba classica, secondo B. Solinas Donghi, come ogni altro racconto letterario, per poter funzionare come "meccanismo", deve servirsi di particolari *congegni narrativi*. Si tratta di trovate ed espedienti, correlati all'immaginazione e alla fantasia, che, inseriti all'interno della narrazione, aprono la strada all'avventura e consentono lo svolgersi insperato degli avvenimenti. Sono vere e proprie "molle" del racconto, le quali fanno scattare determinati sviluppi ed eventi. C'è, ad esempio, tutta la categoria dei *divieti* (la stanza segreta), stringenti ed autorevoli, che però "devono" essere trasgrediti. Oppure vi sono i famosi *oggetti segnale* o i *doni magici* (la focaccia, la scodella, la scarpina, la bacchetta magica, la lampada, l'anello), i quali indicano subito che si produrrà qualche cambiamento inatteso e trasformazione strana. Altri esempi di simili trovate narrative sono i seguenti: il ballo; la cenere e la sporcizia come travestimento, simboli della caduta in basso e preludi di un riscatto finale; la morte o la scomparsa della madre, che lascia i figli in balia a difficoltà ed ingiustizie; la reclusione della fanciulla nella torre, come premessa per l'incontro con un innamorato, che trova il modo di rompere la clausura; la fuga magica, accompagnata dalle varie trasformazioni degli inseguitori e dagli imprevedibili ostacoli da superare.

1.5 Tra conformismo e sovversività⁷

La fiaba viene vista di solito come un racconto finalizzato alla conservazione delle tradizioni ed alla creazione di un modo di vivere conformistico, dove si accetta lo *status quo*. Ecco perché, sia nelle fiabe europee che in quelle regionali italiane, vengono esaltati gli atteggiamenti acquiescenti del popolo, in particolare la rassegnazione di fronte all'ingiustizia sociale, confidando in un compenso oltremondano più che in un'eguaglianza terrena. Eppure il racconto fiabesco, lungi dall'assumere una mera funzione conformativa e consolatoria, è sempre stato, soprattutto nelle narrazioni orali e nelle migliori e più fedeli trascrizioni, il "luogo" della trasgressività.

Secondo la studiosa Alison Lurie le *fiabe popolari* sono dei testi *sovversivi*, in quanto molto spesso, sebbene in forma mascherata, difendono i diritti della popolazione più debole (i poveri, le donne, i bambini) contro il sistema vigente e l'ordine costituito (Lurie, 1993, pp. 25-34). Si tratta di

⁷ **Tratto** da: S. Blezza Picherle, *La fiaba classica di origine popolare: narrazione e metafora dell'esistenza*, in M. Gecchele (a cura di), *Il Veneto e la cultura contadina e popolare fra passato e presente*, CentroStudiCampostrini, Verona 2008, pp. 37 – 52.

un aspetto importante e significativo, presente soltanto nelle trascrizioni che sono rimaste fedeli alla versione orale, nella quale i contastorie, fossero essi dei poveri contadini o delle donne, si prendevano la rivincita nei confronti del potere opprimente e dell'emarginazione sociale. Per quanto va sottolineato che questa tensione sovversiva non si trasforma in agire, in quanto, secondo Lombardi Satriani, «la denuncia e la protesta si svolgono nella sfera dell'immaginario e la rabbia si scarica nella protesta di tipo fantastico, ritornando alla vita quotidiana sgombri dal malessere accumulato» Coltro, 1987, p. 26.

Anche nelle fiabe venete l'ordine vigente non è accettato passivamente, in quanto «non sempre il povero accetta una disuguaglianza “sfuggita di mano al Padreterno”», cosicché non è raro scoprire nei testi uno spirito sovversivo che capovolge i ruoli della società reale (Coltro, 1987, p. 43). L'uomo vuole quindi spezzare le catene del destino o cercando il “dono magico” o allontanandosi da casa, al fine di sfuggire alle condizioni di miseria cui sembra condannato. Ma la disuguaglianza sociale e lo strapotere dei ricchi si combatte soprattutto con l'astuzia, che diventa l'arma di difesa contro i soprusi e le ingiustizie, capace di capovolgere una realtà predestinata e “sofferta” (Coltro, 1987, pp. 39, 42).

L'aspetto indubbiamente più trasgressivo delle fiabe popolari è rappresentato dal ruolo forte ed intraprendente che in essa rivestono le donne. Già Italo Calvino notava come una vecchia narratrice siciliana, l'analfabeta Agatuzza Messia, «facesse muovere personaggi femminili attivi, intraprendenti, coraggiosi», apertamente contrastanti con l'idea di donna passiva e chiusa, tipica della Sicilia (Calvino, 2002, p. XXIX). Aspetto questo che si ritrova in molte fiabe classiche, non solo di origine europea, dove le donne sono altrettanto abili ed attive degli uomini. Basti pensare, scrive la Lurie, al fatto che è stata Gretel e non Hansel a sconfiggere la strega, mentre l'eroe o l'eroina sono per lo più soccorsi da una fata-madrina o saggia donna, ed a creare guai è sempre una strega o una perfida matrigna (Lurie, 1993, p. 27). Sono stati i successivi adattamenti che hanno modificato i tratti femminili, in modo che il personaggio rispondesse ad un modello ideale di donna.

Oggi troviamo sul mercato nuove edizioni di fiabe europee ed extraeuropee, spesso magnificamente illustrate, nelle quali si scopre un'interessante rappresentazione della figura femminile, inedita rispetto a quella delle fiabe tradizionali. In esse compaiono delle vere e proprie eroine, forti ed intraprendenti, che non accettano la sottomissione al padre o al signorotto di turno, ma trovano il coraggio di affrontare prove ardue pur di ottenere la libertà.

Queste figure decise e dinamiche, spesso vincenti, dimostrano una viva intelligenza e una fine astuzia, oppure una pensosa saggezza, non disgiunte quasi mai dalla bellezza e dal fascino.

- Giovane donna preferisce il caldo o il freddo? –

Lei capì che quella domanda era molto importante, e che doveva pensare attentamente alla risposta.

- Caldo o freddo - pensava. - E' facile rispondere: il caldo... perché il freddo può far morire, mentre il caldo dà la vita... Però, se penso bene a quello che ho passato, lassù nel mondo caldo... Chura è stato trattato male e punito: solo io gli

voglio bene... Il Mondo di Sotto fa paura a tutti, ma qui ho incontrato più gentilezza che in quello lassù, dove brilla il sole -.

Alla fine guardò i vecchi negli occhi, e disse: - Il freddo. - (...) Sei stata saggia, Marwe, - dissero i tre vecchi, e a turno misero le mani nel vaso, e la caricarono di altri tesori.

(B. Doherty, *Storie di meraviglia* (1997), ill. J. Wijngaard, EL, Trieste 2000, pp. 25, 26).

Le protagoniste di molte fiabe, pur conservando i loro intimi tratti femminili, si trasformano in veri e propri cavalieri che lottano contro nemici terribili e insidiosi, non solo con la volontà ma anche con una grande forza fisica. Sono donne che non aspettano di essere salvate, ma diventano loro stesse le salvatrici, perché combattono contro le magie e gli incantesimi malefici. Esse però, a differenza degli uomini, non sono spinte dalla volontà di potere o dal desiderio della vittoria, bensì dall'amore, dalla passione e dal senso di giustizia. Riescono inoltre a contrastare e a aggirare lo strapotere dei nobili ricchi e potenti con l'astuzia, la saggezza, la lungimiranza, come pure con il possesso di poteri magici.

Gran parte di queste eroine rivelano il coraggio della sovversione nel momento in cui rifiutano di accettare quelle abitudini che, seppure consolidate nella tradizione, risultano lesive della loro dignità. Come accade ad una bella ragazza, abitatrice misteriosa di un lago, che trova il coraggio di abbandonare il marito dopo essere stata ingiustamente percossa, nonostante egli le avesse promesso che mai l'avrebbe fatto.

- Mi vuoi sposare? -

Lei pensò per qualche tempo, chinata sull'acqua, e poi gli disse: - Sarò la tua sposa fino a quando mi colpirai tre volte senza ragione. (...) La donna che il giovane aveva scelto era una buona moglie, affettuosa e lavoratrice. Teneva la casa ben pulita e lo aiutava nella fattoria. Passarono gli anni, e diventarono ricchi. Nacquero tre figli: chi avrebbe potuto essere più felice?

(B Doherty, *Storie di meraviglia*, (1997), ill. J. Wijngaard, EL, Trieste 2000, pp. 10 – 15 passim).

Ma il marito la colpisce una volta, due volte, e sempre per futili motivi, cosicché, dopo averlo inutilmente messo in guardia, la terza volta decide di andarsene per sempre, lasciando costernato e solo per tutta la vita.

Allora lei lasciò andare il cavallo e guardò il marito, diventando pallida come la luna. Poi si voltò e scappò via come un puledro selvatico, e mentre correva chiamava gli animali (...). E quando lei arrivò al lago ci corse dentro, e tutti gli animali la seguirono, e scomparvero assieme a lei nelle acque profonde.

L'uomo era rimasto immobile, a guardare, e non poteva credere di essere rimasto solo. E ogni giorno tornava triste a sedere sulla riva del lago, guardando per ore e ore l'acqua, in attesa di rivedere la moglie. Qualche volta, alla fine dei pomeriggi d'estate, gli sembrava di vedere nell'argento quieto della superficie la sua faccia che lo guardava, ma forse era solo un suo pensiero.

Lei non tornò più a fargli compagnia, in quella casa solitaria vicino al lago silenzioso, in mezzo alle montagne brune.

(B Doherty, *Storie di meraviglia*, (1997), ill. J. Wijngaard, EL, Trieste 2000, pp. 14, 15).

Come si è visto, i personaggi femminili più autentici della fiabe popolari sono dotati di forza fisica e psicologica, di astuzia e saggezza, di coraggio e intraprendenza, tutte doti squisitamente femminili che i compilatori di fiabe hanno per lo più omesso, probabilmente per trasmettere un'immagine ideale di donna che fosse rispondente alle aspettative sociali.

1.6 Modalità di rielaborazione⁸

Gran parte dei compilatori di fiabe hanno operato “silenziosamente” gravi omissioni e deformazioni, considerando quasi necessaria l’eliminazione di alcuni elementi considerati immorali e inadatti ai bambini: le parti che si riferiscono al sesso e alla morte; le descrizioni ritenute brutali o crudeli; le battute e le espressioni considerate troppo grossolane. Così la produzione per bambini è spesso il frutto di rifacimenti e di alterazioni profonde della versione integrale del testo fiabesco (Salviati, 1981).

Queste operazioni di riduzione e di adattamento, che modificano profondamente il testo a livello strutturale e linguistico, sono ormai una consuetudine “negativa” nella letteratura per ragazzi. Ciò accade perché si pensa - erroneamente - che la letteratura per ragazzi possa essere manipolata in tutti i modi per “scopi educativi”. Spesso la fiaba diventa un’imitazione sciocca e leziosa: si eliminano alcune parti; si immettono elementi (episodi, personaggi, ambienti) che non sono presenti nel racconto originale; si trasformano le caratteristiche fisiche e psicologiche dei personaggi; si riscrive la fiaba con parole diverse immiserendola e impoverendola; si cristallizza il testo in un linguaggio stereotipato e banale; si modificano i dialoghi e le frasi; si eliminano temi, motivi o elementi venuti da un lontano passato; si fa assumere al racconto un tono paternalistico (Salviati, 1981; Blezza Picherle, 1996; Denti, 1999; Tolkien, 2000; Cassini, 2002).

In una ricerca Carla Ida Salviati ha approfondito lo studio degli interventi testuali nelle fiabe evidenziando i diversi tipi: la *riduzione*, la *correzione*, l'*attenuazione*, la *censura* e l'*aggiunta* (Salviati, 1981).

a) *Riduzioni e adattamenti*

L’intervento di *riduzione* altera il testo originale tendendo a riassumere ciò che l’autore ha detto in modo più ampio, oppure opera anche dei veri e propri tagli realizzando lacune più o meno rilevanti sul piano narrativo. Chi si accinge a ridurre un testo si pone la discriminante della lunghezza, cui spesso è legato per esigenze editoriali. Talvolta il riduttore rischia però di produrre un testo pesante, in cui viene meno l’agilità e la scorrevolezza della versione integrale (Salviati, 1981; Cassini, 2002). È inoltre difficile verificare se la riduzione è dovuta ad esigenze editoriali oppure ad una precisa idea pedagogica che mira a celare volutamente determinati contenuti. In realtà la riduzione può essere valida (anzi è necessaria per i lettori più piccoli) solo nei casi in cui stempera ed attenua gli episodi e le descrizioni particolarmente paurosi, angoscianti, orrorifici, truculenti o macabri, purché non rovini o snaturi la fiaba stessa (Blezza Picherle, 1996).

⁸ **Tratto da:** S. Blezza Picherle, *Letteratura per l’infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 2003, pp. 68-75.

La *correzione* consiste nell'alterazione del testo originale qualora esso manifesti delle incongruenze sul piano narrativo e logico. È curioso come molti curatori sentano il "dovere" di correggere tutto ciò che nel racconto fiabesco pare incongruente con la logica del quotidiano. Con una attenta lettura comparata è possibile individuare molti esempi in cui i curatori hanno corretto con meticolosità alcuni episodi o espressioni ritenuti incongruenti. *Biancaneve* dei F.lli Grimm dorme nel «settimo letto», mentre nelle versioni riadattate si dice che «si coricò sui lettini». In una versione della fiaba *I tre capelli d'oro del diavolo* dei F.lli Grimm la «scatola che, gettata in un profondo corso d'acqua non va a fondo», diventa una «cassa che essendo di legno rimase a galla» (Salviati, 1981).

Altro intervento è l'*attenuazione*, cioè la sostituzione di uno o più termini, evidentemente ritenuti troppo coloriti e pesanti, e quindi poco adatti ad una lettura infantile. Talvolta i nuovi termini appaiono meno vivaci e più vaghi, mentre spesso se ne adottano altri di significato molto diverso dall'originale, il che altera profondamente il testo originale. Tale tipo di intervento va dalla pura e semplice trascuratezza fino ai più gravi controsensi, insinuanti e pericolosi (Salviati, 1981; Denti, 1984). Allora in *Cenerentola* di Charles Perrault il termine «Culdicenera» è spesso eliminato; in altre fiabe «gattabuia» diventa prigioniera; «porco» diventa «maialino»; «cavallo sauro» diventa «cavallo rosso»; «mammella» diventa «seno»; «gracchiare» diventa «dire»; «montone» diventa «cinghiale»; «casa» diventa «abitazione», ecc.

b) Censure

La *censura* è un intervento che può essere interpretato alla luce della precisa e cosciente volontà di agire sui contenuti, al fine di modificare ed alterare il messaggio. Spesso l'attenzione dei censori è rivolta ai contenuti piuttosto che alla globalità della narrazione, la quale è la prima a farne le spese. La censura, che trasforma i contenuti ritenuti immorali in modo che il bambino non sappia, andrebbe evitata come principio di base e, solo in casi veramente limitati ed eccezionali, si può dimostrare necessaria per alcuni brevi passaggi (Salviati, 1981).

Un primo tipo di *censura* riguarda la sfera *religiosa*. Quando capita in qualche fiaba di imbattersi in divinità che non sono le solite fate, ma si allude a Dio e agli Dei, allora in molte edizioni per bambini sono censurate. Il termine «Dio» allude a un concetto di divinità che, nella nostra cultura, appartiene eminentemente alla sfera religiosa: l'intervento censorio può dunque trovare una spiegazione nell'intento di mantenere perfettamente scisse, anche nei richiami più lontani, la dimensione del sacro e quella del profano. Nelle versioni censurate si assiste a curiose metamorfosi anche nel titolo: una famosa fiaba dei F.lli Grimm, *I tre capelli d'oro del diavolo*, diventa *I tre capelli d'oro dell'orco* o *I tre capelli d'oro* (Salviati, 1981).

Oggetto di *censura* sono alcuni comportamenti all'interno della *famiglia*, perfettamente plausibili sul piano reale ma considerati anticonformisti dai riduttori. L'intento dei curatori può trovare spiegazione nella volontà di rappresentare sempre la famiglia, ossia il rapporto fra i due coniugi, tra genitori e figli, tra fratelli, secondo i più tranquilli e idilliaci dettami di fedeltà, di equilibrata coabitazione, di rispetto e di amore. Forse si teme che la semplice allusione, pur in un contesto fantastico, ad una realtà meno idealizzata, possa insinuare il temuto veleno della disgregazione familiare (Salviati, 1981).

Le fiabe oggi pubblicate, dalle versioni più edulcorate e meno vicine alla versione integrale a quelle rese popolari da Walt Disney, hanno censurato lo spirito di iniziativa femminile. La *donna* nella fiaba popolare è altrettanto abile e attiva degli uomini, a tutte le età e in tutte le classi sociali: è Gretel a sconfiggere la strega; l'eroe è per lo più soccorso da una fata-madrina o da una saggia donna, oppure è messo nei guai da una strega o da una perfida matrigna; innumerevoli sono le donne dotate di poteri sovrannaturali. Ma la figura femminile, che è spesso il personaggio principale di molte fiabe (*Biancaneve*, *Cenerentola*, *Le Fate*, *Cappuccetto Rosso*, *Barbablù*, *La bella addormentata nel bosco*, *Pelle d'asino*), viene modificata nei suoi tratti per meglio corrispondere al classico modello della donna di casa, gentile, obbediente, passiva, in attesa del suo principe azzurro (Lurie, 1993).

Il tema pauroso, cruento ed orrifico è una costante nella fiaba popolare sotto forma di trasformazioni, mutilazioni e rapimenti che giungono all'improvviso, non essendo preceduti da un crescendo di tensione o da una premeditazione. Ebbene i racconti fiabeschi più carichi di descrizioni cruente ed orrifiche sono stati eliminati da una autentica autocensura da parte dei curatori. Le case editrici offrono ai bambini un numero limitato di fiabe classiche, ristampando innumerevoli volte *Biancaneve*, *Cenerentola*, *Pollicino* (con le censure per particolari riferimenti al sangue e al delitto), mentre sono poco o nulla diffuse moltissime altre, tra cui quelle che contengono elementi particolarmente paurosi (Salviati, 1981).

In alcune versioni si censurano gli spargimenti di sangue e la morte dei malvagi. In *La bella addormentata nel bosco* di C. Perrault l'orchessa, che dovrebbe essere divorata dalle bestiacce, si pente e diventa buona; in *Le fate* di C. Perrault la sorella della protagonista non «se ne andò a morire in fondo a un bosco» ma «fece del suo meglio per modificare il suo tremendo carattere». In altre versioni, meno edulcorate, gli antagonisti fanno sempre una brutta fine, ma questa viene addolcita in modo che non appaia mai crudele, quanto piuttosto giusta, talmente giusta che, talvolta, l'esecuzione viene più fatalmente sostituita da una morte naturale.

In *Biancaneve* dei F.lli Grimm la matrigna non «dovette calzare le scarpe roventi e ballare, finché cadde a terra, morta», ma «per l'angoscia e lo spavento, morì subito. Questo le evitò il castigo che

era stato preparato per lei: delle pantofole di ferro incandescenti con le quali sarebbe stata costretta a ballare».

c) Integrazioni

Molto spesso gli autori, dopo aver abbondantemente tagliato e ridotto la versione originale delle fiabe, inseriscono poi personaggi, episodi e frasi inesistenti nel testo integrale.

Le *aggiunte esplicative* di solito spiegano le relazioni tra i personaggi e chiariscono o completano tutto ciò che l'autore ha detto in forma concisa, essenziale, oppure sfumata. Con tale tipo di aggiunta il curatore si dilunga in dettagli, attributi ed elementi, cercando di semplificare e rendere più chiare possibili le situazioni. Facendo ciò, però, nella versione viene meno l'essenza stilistico-formale della fiaba, che non indugia nella descrizione di personaggi e di situazioni ed usa pochi ed essenziali aggettivi.

Gli interventi di tal tipo individuati nelle letture comparate non sono pochi. In *Biancaneve* dei F.lli Grimm il curatore, non soddisfatto del semplice «specchio magico», scrive che «ha il potere di rispondere a qualsiasi domanda» o che «è parlante». In *Cappuccetto Rosso* di C. Perrault la tentazione del lupo frenata dal fatto che «lì nella foresta c'erano alcuni taglialegna», non risulta essere abbastanza chiara, così il curatore spiega che «sicuramente le grida della bambina avrebbero richiamato la loro attenzione e l'astuto lupo non aveva alcuna intenzione di correre rischi» (Salviati, 1981).

Le *aggiunte rafforzative* tendono a rafforzare i sentimenti positivi o negativi nei confronti di un personaggio, facendo trasparire il tentativo di incanalare, su binari quanto più consueti, le emozioni del lettore. Nelle letture comparate si nota come talvolta tale aggiunta consista semplicemente in un aggettivo positivo o negativo. In *Le fate* di C. Perrault si definisce la vedova come «antipatica e orgogliosa», mentre in una versione rielaborata, molti sono gli aggettivi a lei riferiti, come «antipatica, superba, aria arcigna, severa e cattiva, tono severo, molto seccata».

Talvolta l'aggiunta consiste in periodi, anche lunghi, che travisano il contenuto della fiaba. In *Le fate* di Perrault la battuta della protagonista, «Ahimè, signore! Mia madre mi ha cacciata di casa» diventa «La mamma mi ha picchiata ingiustamente e io sono fuggita di casa».

Le *aggiunte moraleggianti* si prefiggono di smussare con linee sapienti e tutt'altro che casuali una materia mille volte riproposta ai bambini e mille volte guardata con sospetto (Salviati, 1981). Il livello narrativo, però, ne esce appesantito dal didascalismo pedante e ripetitivo: la banalizzazzione del racconto raggiunge i massimi esiti quando esso viene rimpinguato da descrizioni, osservazioni e aggiunte che tendono ad attribuire un'atmosfera bamboleggiante e sdolcinata alla fiaba infantilizzandola e rallentandone il ritmo narrativo (Salviati, 1981). I curatori inventano interi periodi, a volte anche episodi, per far apprendere le buone maniere, l'amore incondizionato per i genitori, la bontà, il perdono, il pentimento.

Un altro tipo di integrazione può riguardare il cambiamento dei vocaboli. Così, ad esempio, si sostituisce il termine «padre» e «madre» con quelli di «papà» e «mamma», determinando nel lettore una maggiore vicinanza e un più forte legame affettivo nei confronti di tali figure. Si eccede anche nell'utilizzo di un linguaggio "infantilistico", ossia nell'uso di diminutivi e vezzeggiativi, per cui spesso nella fiaba la casa diventa casupola e casetta; la vecchia diventa vecchina; il buco diventa buchino, ecc. Tale linguaggio, che rimpicciolisce e deforma le dimensioni degli oggetti offrendo una rappresentazione del mondo irreal e falsata, rivela un'idea d'infanzia e di letteratura per l'infanzia estremamente riduttiva e semplicistica (Blezza Picherle, 2002).

Le fiabe sono tra le opere classiche quelle che hanno subito e subiscono maggiori alterazioni in fase di traduzione e di riscrittura per i bambini. Trincerandosi dietro l'anonimato dei curatori, molte case editrici pubblicano opere con un testo notevolmente travisato. I diversi interventi di manomissione fanno perdere la letterarietà del testo fiabesco, e quindi anche il valore della fiaba come opera d'arte, di cui aveva parlato Bruno Bettelheim. Si propongono invece tante fiabe in versioni brevi e svilite, che non consentono al bambino di cogliere appieno il fascino di tali racconti.

Le fiabe, accuratamente selezionate in modo da essere adeguate all'età del bambino, dovrebbero essere proposte *in versione integrale* proprio il loro valore artistico, *oppure* si dovrebbero scegliere quelle *versioni adattate* che, pur nella loro riduzione, rimangono *fedeli* il più possibile *all'originale*. Ovviamente qui si passa dal piano letterario a quello pedagogico-didattico che implica la capacità, da parte dell'educatore, di saper scegliere le versioni migliori adatte alle diverse età dei bambini e dei ragazzi, spostando verso l'adolescenza la lettura di fiabe, anche in versione illustrata, dai contenuti molto forti (ad esempio *Barbablù* in alcune versioni) o dalla scrittura molto raffinata (ad esempio la *Cenerentola* di Perrault tradotta da Andrea Molesini e illustrata da Roberta Innocenti) (Blezza Picherle, 1996, 2010).

1.5 Le molteplici funzioni educative della fiaba classica⁹

Il genere letterario della fiaba classica e popolare è stato ampiamente studiato, secondo metodologie pertinenti a diverse discipline (letteratura, etnografia, psicoanalisi, semiologia, critica letteraria, pedagogia, sociologia, ecc.). Ai fini di un'educazione alla lettura attraverso la Letteratura per l'infanzia ci sembra interessante evidenziare le molteplici funzioni educative che la fiaba può assumere, guardata da diversi punti prospettici disciplinari.

La fiaba, da sempre presente nelle tradizioni popolari e nella narrazione orale, è entrata profondamente in crisi negli anni '70, quando è stata messa al bando da vari studiosi, perché considerata antieducativa ed antipedagogica. La si accusava innanzitutto di abituare il bambino a

⁹ **Tratto da:** S. Blezza Picherle, *Leggere nella scuola materna*, La Scuola, Brescia 1996, pp. 134 – 145.

vivere in un mondo fantastico, che poteva rappresentare per lui quasi un'evasione dalla realtà. In tal modo, quindi, egli non aveva la possibilità d'imparare a capire e ad affrontare con decisione la vita vera. Un'altra critica (che ogni tanto emerge ancor oggi) era rivolta all'eccessivo potenziale ansiogeno in essa presente, che avrebbe potuto provocare danni molto profondi nella psiche dei bambini.

Sarà soprattutto con gli studi psicoanalitici, ed in particolare con il volume *Il mondo incantato* di Bruno Bettelheim (1976), che la fiaba classica di origine popolare verrà rivalutata ed acquisterà grande rilevanza per il suo valore formativo ed educativo. Attualmente, infatti, ad essa si assegnano compiti e funzioni importanti per l'integrale sviluppo della personalità, a livello intellettuale, linguistico ed emotivo-affettivo. Anzi spesso nutro una certa perplessità per l'eccessivo numero di possibilità formative che molti genitori, docenti, operatori culturali e studiosi assegnano a tali composizioni fiabesche.

E' importante invece raccontare e leggere fiabe classiche ai bambini e ai ragazzi poiché esse soddisfano, sotto la veste del meraviglioso e attraverso la forma narrativa, bisogni interiori profondi che sono comuni ai bambini ed agli adulti. Ci si riferisce, ad esempio, ai bisogni di conoscere il mondo e la vita e di conoscere anche se stessi. Le *principali funzioni educative della fiaba* sono – senza alcuna pretesa di esaustività – le seguenti:

A) Conoscenza del mondo e della vita

Il racconto fiabesco classico infatti, pur essendo sorto in realtà storiche di stampo contadino e artigianale, è imperniato sul *meraviglioso*. Ma sotto questa veste "meravigliosa" la fiaba classica in realtà fornisce in forma simbolica una *rappresentazione generale della vita*. Piace perciò ai bambini e ai ragazzi che sono proprio alla ricerca di iniziali risposte ai vari quesiti esistenziali. Si ricordi che Calvino ha definito le fiabe come il « catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna», mentre Max Lüthi ritiene che esse la realtà esistenziale nella sua veridicità. Pure Bruno Bettelheim, trattando l'argomento secondo l'ottica psicoanalitica, concorda con quanto detto finora da letterati e critici. Egli sostiene infatti che le fiabe classiche di origine popolare pongono i bambini di fronte ai principali problemi esistenziali (l'amore, la gelosia, l'abbandono, la separazione, il bisogno di essere amato, la paura di non essere considerato, la vecchiaia, la morte, ecc.) in un modo chiaro, essenziale e conciso. ed è la semplicità e la linearità della trama che rende possibile tutto ciò. Per cui, sempre secondo Bettelheim, i racconti fiabeschi suggeriscono e comunicano al bambino in forma simbolica ma semplice il seguente messaggio: «che la lotta contro le gravi difficoltà della vita è inevitabile, è una parte intrinseca dell'esistenza umana, che soltanto chi non si ritrae intimorito ma affronta risolutamente avversità inaspettate e spesso immeritate può superare tutti gli ostacoli e alla fine uscire vittorioso (...); che una vita gratificante e positiva è alla portata di ciascuno nonostante le avversità, ma soltanto se non si cerca di evitare le rischiose lotte senza le quali nessuno può mai raggiungere una vera identità» (Bettelheim, 1982). Tale accessibilità ai problemi umani universali è possibile principalmente perché i personaggi vengono delineati in modo netto e preciso. Ad esempio, il bene ed il male che sono onnipresenti nella vita, si incarnano in essi in modo unico e non ambivalente. Per cui ad ogni personaggio si abbina una ed una sola qualità: se un fratello è stupido, l'altro è intelligente; se una sorella è virtuosa, le altre sono pigre e

spregevoli; se un genitore è buono, l'altro è malvagio. In questo modo, secondo l'interpretazione di Bettelheim, affiancando ed opponendo i diversi caratteri, il bambino riesce a comprendere ed a differenziare i caratteri degli uomini ed i diversi valori che guidano l'esistenza.

La fiaba, quindi, diverte e piace al bambino e al ragazzo proprio perché soddisfa il suo *bisogno di conoscere la vita* così com'è: con il bene ed il male, i lati positivi e negativi ed anche con quel lato oscuro che è nascosto in ogni uomo o bambino (aggressività, asocialità, egoismo, ira, ansia, distruttività, ecc.).

B) Conoscenza di se stesso

Ma, seguendo la lettura psicoanalitica di Bettelheim, bisogna riconoscere che la fiaba consente al bambino e al ragazzo di imparare a *conoscere* soprattutto *se stesso*: chiarisce gradualmente i suoi processi interiori, i suoi sentimenti, i suoi conflitti, i suoi desideri. Sono i personaggi della fiaba, con i loro caratteri unidimensionali (o tutto coraggio o tutto paura, o felice o disgraziato, o intelligente o stupido, ecc.) che personificano ed illustrano tali emozioni e sentimenti. Per cui il lettore, identificandosi di volta in volta in uno di essi, impara ad esteriorizzare il suo mondo interiore e quindi a conoscerlo meglio. Secondo Bettelheim tale narrazione, infatti, mediante immagini semplici e dirette, aiuta il bambino e il ragazzo a separare ed identificare i suoi complessi ed ambivalenti sentimenti, che prima costituivano un tutt'uno confuso ed indistinto. Il fatto che i personaggi siano fate e streghe, giganti e matrigne, oppure che non abbiano dei veri nomi propri bensì descrittivi (sporca come la cenere e quindi Cenerentola; con un cappuccio rosso e quindi Cappuccetto Rosso) oppure molto generici (un principe; una principessa; una matrigna; un povero pescatore; ecc.) facilita indubbiamente il processo di proiezione e di identificazione, e quindi di chiarificazione interiore.

La fiaba dunque, sempre secondo Bettelheim, parla alla mente conscia, preconsca e subconsca del bambino in forme simbolica ed allusiva, ma *mai esplicita*. Per cui essa lascia all'ascoltatore la libertà di lavorare con la propria fantasia e quindi di decidere se godere semplicemente della narrazione in quanto tale, oppure se applicare alla propria vita interiore quanto è rivelato dalla storia. Ogni bambino quindi adegua quella fiaba, anche la stessa, riletta o riproposta, alla sua presente situazione psicologica e la carica di un significato personale, che può anche variare di momento in momento.

Avvalendoci ancora del contributo della psicoanalisi, possiamo rilevare come la fiaba sia importante in *funzione terapeutico-catartica*. Il bambino, infatti, ha la possibilità d'incontrare personaggi particolari (orchi, draghi, lupi, streghe, briganti, giganti, mostri), che incarnano gli aspetti negativi della vita. Identificandosi quindi in essi, egli esprime, estrinseca e proietta su questi le proprie paure, ansie, desideri distruttivi, ed anche sentimenti di vendetta. Nel momento in cui questi inquietanti stati interiori si oggettivizzano e vengono innocentemente vissuti nella fantasia, il bambino riesce a liberarsi da essi ed a sentirsi quindi più sereno. Se ad esempio, evidenzia Bettelheim, la paura di essere divorati o sopraffatti assume nel racconto la forma concreta di una strega, per il bambino è sempre possibile affrontarla, sconfiggerla e sbarazzarsene bruciandola nel

forno. Ascoltando le fiabe l'alunno impara quindi gradualmente a misurarsi con le proprie paure (di essere abbandonato, non amato, sopraffatto) ed a saperle piano piano dominare e controllare.

C) Educazione morale

La forma simbolica ed i messaggi impliciti rendono il racconto fiabesco particolarmente adatto a soddisfare anche il bisogno di *educazione morale* che il bambino e il ragazzo sentono in modo molto accentuato. Essi, seppure in diverso modo, sentono la necessità di capire che cosa sia giusto o ingiusto, lecito o illecito, non attraverso concetti etici astratti ma mediante l'accostamento ad una realtà comprensibile e facilmente riconoscibile. La fiaba, secondo Bettelheim, racchiude la possibilità di iniziare all'educazione morale, *non tanto impartendo insegnamenti direttamente etici o consigli espliciti*, bensì suggerendo, per mezzo delle *azioni dei personaggi* con i quali il bambino si identifica, *messaggi impliciti* che parlano in modo al suo inconscio in merito all'intuizione dei principali problemi ed aspetti della vita.

D) Educazione alla creatività e soddisfacimento dei fantasmi e di trasgressione

Secondo J.R.R.Tolkien la fiaba offre, in misura e con modalità peculiari, oltre all'arte, al ristoro, all'evasione, alla consolazione, anche la fantasia (*Albero e foglia*, 1976). L'artista, secondo lo scrittore, diventa un *subcreatore*, in quanto crea un mondo non concretamente presente e rende effettivamente reali le *visioni della fantasia*. Perciò quando il bambino e il ragazzo, ascoltando, incontra questi mondi, entra nel regno dell'immaginario, dove tutto è possibile: le regole abituali e consuete sono stravolte, l'ovvio e il codificato non esistono più, mentre accadono gli avvenimenti più strani ed impensabili.

La fiaba educa alla creatività, secondo Guido Petter, anche perché contiene elementi *trasgressivi*, che contravvengono all'ordine delle cose ed alla normale logica causale degli avvenimenti. Vi sono le trasgressioni che riguardano i "rapporti spaziali", come, ad esempio, lo stomaco e la pancia del lupo di Cappuccetto Rosso che riesce stranamente a contenere due persone, oppure la lampada di Aladino che cela al suo interno un gigante. Per quanto riguarda i rapporti temporali si rammenta *La bella Addormentata nel bosco* in cui il tempo all'interno del castello di ferma per cento anni, mentre fuori la vita prosegue regolarmente. Oppure, ancor più frequenti, si trovano trasgressioni ai "rapporti causali", nel senso che un certo risultato non si ottiene con procedimenti o oggetti normali, bensì magici (tappeto volante, formule magiche, oggetti o aiutanti magici, ecc.).

Il «C'era una volta» è una formula quasi magica, che permette di entrare in un universo atemporale, dove può proiettare tutti i suoi desideri fantastici, anche quelli più bizzarri ed assurdi. Per questo motivo le fiabe, secondo Tolkien, non sono connesse con la *possibilità* bensì con la *desiderabilità*. Ai bambini e ai ragazzi non interessa la veridicità o meno del testo e neppure preme loro verificare se le cose possano accadere (o siano accadute) veramente nel modo in cui sono presentate. Amano invece sentir risvegliare i loro desideri (che toccano le radici stesse della fantasia), ai quali i racconti fiabeschi danno poi soddisfazione. Tolkien a tal proposito riporta alcuni esempi: «il desiderio di visitare, liberi come pesci, le profondità marine, o ancora l'aspirazione a volare senza rumore, in maniera aggraziata ed economica, come un uccello», oppure quello ancor più profondo di conversare con altri esseri viventi; o l'aspirazione a rendersi invisibili di fronte agli

altri o almeno di mutare le proprie dimensioni; e addirittura il desiderio di trasformare l'universo. Il bambino così acquista un potere di dominio sul mondo, che lo rende più sicuro, soprattutto perché nella vita di ogni giorno si trova sempre in uno stato d'inferiorità e di precarietà, sottomesso agli adulti, spesso ritenuti onnipotenti. In tal senso il racconto fiabesco, secondo Tolkien, realizzando i grandi sogni dell'uomo, meriterebbe quindi di essere letto anche e soprattutto dagli adulti.

1.6 Un uso strumentale della fiaba¹⁰

La fiaba classica di origine popolare, questo grande patrimonio culturale dell'umanità, che raccoglie la saggezza dei popoli e ne narra i destini, è uno dei testi maggiormente strumentalizzati per fini non solo istruttivo-educativi, ma anche terapeutico-educativi. Da molti anni psicologi, psicoanalisti e psicoterapeuti attingono a questo prezioso materiale narrativo, per trattare disturbi psicologici o anche per svolgere attività di prevenzione nei riguardi di situazioni pericolose, che potrebbero causare gravi traumi nei bambini e nei giovani.

Un esempio eclatante di quest'uso riguarda la fiaba di *Cappuccetto Rosso*, la cui versione originale dei F.lli Grimm è stata trasformata e parzialmente riscritta, così da risultare adatta ad un progetto di prevenzione della pedofilia (Parsi, 2000)¹¹. L'operazione più discutibile riguarda non tanto l'esclusione di alcuni passaggi, quanto l'inserimento di nuovi personaggi, episodi e momenti narrativi, che nella versione originale non esistono. Ad esempio, nella fiaba rivisitata il lupo viene sostituito con «uno strano uomo dal sorriso smielato e dall'aria inoffensiva, che somiglia a un lupo», mentre si introducono alcuni nuovi personaggi, cioè un padre, un nonno e dei bambini che giocano nel bosco. Quest'uomo-lupo viene alla fine smascherato da Cappuccetto Rosso, cosicché il nonno, il papà e la mamma, dopo averlo trovato nel bosco «ancora in attesa dei bambini che passavano, (...) lo portarono dalle guardie del paese che gli fecero mille domande e lo imprigionarono» (Parsi, 2000, p. 17). In questa versione abbondano i consigli, i suggerimenti e le spiegazioni riguardanti la necessità di riconoscere i potenziali soggetti predisposti all'abuso e alla violenza sui bambini e di sapersi difendere da essi. E' lunghissima, ad esempio, la raccomandazione che la madre rivolge a Cappuccetto prima che ella si avvii.

Allora Cappuccetto Rosso, che era abituata a parlare con la mamma e a confidarle tutto, le domandò: "Perché non mi debbo fermare se mi fanno dei complimenti? A me piace riceverli!". "Capisco," rispose la mamma "ma devi sapere che alcune persone fermano per la strada le bambine belle come te e, con la scusa di chiedere informazioni, si fanno raccontare cose personali e familiari che le riguardano affatto. Queste persone, soprattutto uomini, cercano così di capire come un bambino o una bambina vivono, se i loro genitori li difendono e se li hanno messi in guardia contro chi vuole far loro del male" (Parsi, 2000, p. 16).

¹⁰ **Tratto da:** S. Blezza Picherle, *Libri, bambini, ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 305-308.

¹¹ Confrontando le sue versioni, si nota come il testo riscritto sia stato modificato profondamente a livello stilistico (cambiamento delle parole, eliminazione dei dispositivi formali del genere) e strutturale (soppressione di episodi e personaggi, aggiunta di altri elementi nuovi).

La differenza rispetto al testo integrale dei F.lli Grimm, che si riporta di seguito, è notevole.

Un giorno sua madre le disse: - Vieni, Cappuccetto Rosso, eccoti un pezzo di focaccia e una bottiglia di vino, portali alla nonna è debole e malata e si ristorerà. Mettiti in via prima che faccia troppo caldo; e, quando sei fuori, va' da brava, senza uscir di strada; se no, cadi e riempi la bottiglia e la nonna resta a mani vuote. E quando entri nella sua stanza, non dimenticare di dir buon giorno invece di curiosare in tutti gli angoli (F.lli Grimm).

Pure la conclusione finale del testo adattato assume un tono estremamente didatticistico-esplicativo, che purtroppo nulla conserva della versione originale.

Si scoprì che quell'uomo, proprio come il lupo, aveva già aggredito tanti piccoli, spaventadoli e facendo loro del male. Cappuccetto Rosso e gli altri bambini, perciò si sentirono più sicuri e decisero di giocare sempre insieme e di darsi una mano a vicenda. Così avrebbero potuto affrontare le persone pericolose che si incontrano assai spesso nei boschi (Parsi, 2000).

Pur comprendendo le lodevoli intenzioni, non si può che giudicare in modo negativo quest'uso improprio della fiaba classica, che viene rovinata nella sua struttura e atmosfera. Infatti si rischia che il lettore, sull'onda dell'impatto emotivo, mantenga vivo il ricordo solo della versione adattata, venendo a perdere il significato più autenticamente arricchente del testo fiabesco, che è racchiuso non solo nel contenuto ma anche nello stile.

Si rileva che già da parecchi anni anche tra gli insegnanti e gli educatori, si è ormai diffusa la moda di pensare alla fiaba in chiave psicoanalitica. Pertanto, mettendo in secondo piano altre interpretazioni, la si vede soprattutto come uno strumento che reca importanti messaggi a livello preconscious e inconscio, che serve per esorcizzare le paure e i mostri interiori e per evocare le problematiche psicologiche. Questa visione educativo-terapeutica, non può che destare perplessità, perché limita e impoverisce l'incontro dei bambini con il racconto fiabesco, il quale non viene colto nella sua ricchezza letteraria. Sembra che molti abbiano scordato non solo gli importanti contributi degli studi pluridisciplinari, ma anche una frase breve ma illuminante di Bettelheim stesso. Egli infatti ha tenuto a ribadire che la fiaba svolge la sua importante 'funzione terapeutica' proprio e in quanto essa è un'opera d'arte, intendendo con ciò che la le caratteristiche artistico-letterarie sono essenziali ai fini della crescita umana (Bettelheim, 1982).

Se i lettori conosceranno i racconti fiabeschi solo attraverso queste interpretazioni, alla fine avranno perduto un'importante occasione di incontrare un testo che, proprio per la sua qualità artistico-letteraria, assume una valenza formativa unica e insostituibile.

Sulla fiaba: bibliografia di riferimento

- Beerli V., *Belle, astute e coraggiose*, ill. S. Girel, EL, Trieste 2001.
Bettelheim B., *Il mondo incantato della fiaba*, Feltrinelli, Milano 1982.
Caillois R., *Dalla fiaba alla fantascienza*, Theoria, Roma-Napoli 1985.
Calvino I., *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino, 1988.
Calvino I., *Introduzione*, in *Fiabe Italiane*, vol. I, Oscar Mondadori, Milano 2002.
Cambi F. (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, ETS, Pisa, 1999.
Coltro D., *La tradizione orale veneta*, in *Fiabe*, scelte e tradotte da D. Coltro, presentate da G. Saviane, Oscar Mondadori, Milano 1987.
Cusatelli G., *Ucci, Ucci. Piccolo manuale di gastronomia fiabesca*, A. Mondadori, Milano 1994.

Doherty B., *Storie di meraviglia* (1997), ill. J. Wijngaard, EL, Trieste 2000.
Fiabe, scelte e tradotte da D. Coltro, presentate da G. Saviane, Oscar Mondadori Milano 1987.
 Gandini L. – Piumini R., *Fiabe venete*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 1999.
 Lavinio C., *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, La Nuova Italia, Firenze 1993.
 Lurie A., *Non ditelo ai grandi*, A. Mondadori, Milano 1993.
 Lüthi M., *La fiaba popolare europea, Forma e natura*, Mursia, Milano 1982.
 Marazzini C., *Le fiabe*, Carocci, Roma 2004.
 Parsi M. R., *Più furbi di Cappuccetto Rosso. Suggestimenti a bambini, genitori, educatori su come affrontare la pedofilia*, A. Mondadori, Milano 2000.
 Petrini E., *Dai temi narrativi alla letteratura giovanile*, Pàtron, Bologna 1985.
 Pisanty V., *Leggere la fiaba*, Bompiani, Milano 1993.
 Propp V., *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton Compton, Roma, 1992
 Solinas Donghi B., *La fiaba come racconto*, Marsilio, Venezia 1976.
 Tolkien J. R. R., *Albero e foglia*, Rusconi, Milano 1976.
 Thompson S., *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

Collodi e Le avventure di Pinocchio

a cura di S. Blezza Picherle

Biografia (1826-1890)

Carlo Lorenzini, più noto con lo pseudonimo di Collodi (dal nome del paese natale della madre), nasce a Firenze il 24 novembre 1826. La madre, Angelina Orzali, benché diplomata come maestra elementare, fa la cameriera per l'illustre casato toscano dei Garzoni Venturi - la cui tenuta a Collodi rimarrà uno dei ricordi più cari del piccolo Carlo - e in seguito presso la ricca famiglia Ginori di Firenze. Il padre Domenico Lorenzini, di più umili origini, debole di carattere e fragile di salute, lavora come cuoco per gli stessi marchesi Ginori.

Primogenito di una numerosa e sventurata famiglia (dei dieci figli, sei ne muoiono in tenera età), Carlo frequenta le elementari a Collodi, affidato ad una zia. Malgrado il carattere vivace, inquieto e propenso all'insubordinazione, viene avviato agli studi ecclesiastici presso il Seminario di Val d'Elsa e poi dai Padri Scolopi di Firenze.

Quando il fratello Paolo Lorenzini diventa dirigente nella Manifattura Ginori, la famiglia acquista finalmente un po' di serenità e di agiatezza, e Carlo può iniziare la carriera di impiegato e di giornalista.

Nel 1848 partecipa come volontario alla prima Guerra d'Indipendenza nelle file dei mazziniani. Torna dalla guerra, oltre che «mazziniano sfegatato», uomo, e certamente arricchito da tali esperienze e così intriso di amarezza, che l'arguzia nativa gli si trasformò in umore satirico (Lugli, 1982). Nell'estate dello stesso anno fonda il quotidiano di satira politica "Il Lampione" (con lo scopo di «far lume a chi brancolava nelle tenebre»), ben presto soppresso dalla censura - in seguito alla restaurazione del '49 del Granduca Leopoldo - e riaperto undici anni dopo, per la tenacia del fondatore, in occasione del plebiscito sull'annessione al Piemonte. In quell'arco di tempo, il foglio satirico viene sostituito dal giornale di carattere strettamente teatrale "Scaramuccia".

Nel 1856 scrive il libro *Un romanzo in vapore*, con accenti trasgressivi e pieni di *humour*. Nel 1859, spinto dagli ideali del patriottismo, partecipa alla seconda Guerra d'Indipendenza. Collodi, scrittore dal carattere spiritoso, versatile, da taluni considerato molto pigro, collabora, fino al 1875, a numerosi giornali; scrive pure romanzi e drammi teatrali, nessuno dei quali però di particolare valore creativo.

Il primo testo dedicato all'infanzia, del 1876, è *I racconti delle fate*, splendide traduzioni di fiabe francesi commissionate dalla libreria editrice Paggi.

Da allora, Collodi si cimenta nel genere della letteratura per l'infanzia, perché, impegnato nel lavoro di censura teatrale, e quindi non avendo altro da fare che leggere giornali e commedie, di tempo ne aveva. Realizza quindi una serie di testi scolastici che lo rendono un benemerito dell'istruzione pubblica nell'Italia appena unita. Nelle prime prove è ancora impacciato da schemi e da programmi pedagogici, tuttavia riesce a creare alcune figure di ragazzi, «tagliati con tanto estro — dice Bargellini — che sembrano quasi veri, (hanno invece anche essi del manierato e sono ritagliati nella carta del libro di lettura)» (Lugli, 1980). Nasce così il *Giannettino* (1877), continuazione de *Il Giannetto* di Parravicini¹², e poi via via, dal 1878 al 1881, *L'abbaco di Giannettino*; *La Geografia di G.*; *La Grammatica di G.*; *Il viaggio per l'Italia di G.*; *La lanterna magica di G.*, operette in cui il fine appariva chiaro perfino dal titolo. E anche in queste restavano irrimediabilmente separati i due elementi costitutivi: da una parte la narrazione, ch'era fresca e viva e divertente; dall'altra il complesso delle nozioni, il fulcro pedagogico che, pur ideato e condotto con una certa grazia, restava inefficace e fittizio (Lugli, 1982).

La vera notorietà di Collodi arriva, però, con la pubblicazione del romanzo *Le avventure di Pinocchio*, storia del burattino più famoso del mondo. Pubblicato inizialmente a puntate, a partire dal 7 luglio 1881, sul "Giornale per i bambini" di Ferdinando Martini, con il titolo di "Storia di un burattino", esce integralmente nel 1883 con l'editore Felice Paggi di Firenze. L'opera è stata pubblicata in 187 edizioni e tradotta in 260 lingue o dialetti.

Prima di aver goduto del meritato successo, Carlo Collodi muore, improvvisamente, il 26 ottobre 1890 a Firenze.

Le sue carte, donate dalla famiglia, sono conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze¹³.

Storia di un burattino¹⁴

La *Storia di un burattino* nacque a puntate sulla rivista "Il Giornale per i bambini", fin dal primo numero del settimanale fondato a Roma da Ferdinando Martini, che porta la data del 7 luglio 1881. Grande novità fu quella di mettere un pezzo di legno al posto di un re o di un ragazzino «per bene»: una vera rivoluzione. Ma quando scrisse la storia — tirata avanti per due anni, a stento, fra grandi pigrizie — quando la raccolse in volume col titolo nuovo *Le avventure di Pinocchio*, il Collodi non s'immaginava di certo che la sua creatura avrebbe viaggiato per il mondo in un numero quasi incalcolabile di edizioni e di ristampe, di traduzioni in tutte le lingue — perfino in latino; non immaginava che si sarebbe giunti ad innalzare un monumento al suo burattino. Se no, avrebbe reagito con quel suo «sorriso fine, leggero, in pelle in pelle, con una punta di malizia benevola che metteva l'animo in pace».

¹² Primo vero e proprio libro scolastico scritto dal Collodi. Completo rifacimento del *Giannetto* (1837) di L. A. Parravicini, a suo tempo vincitore di un concorso che ne aveva agevolato la diffusione in tutta la penisola, ma ormai datato. Lorenzini, mentre ne conserva la struttura mista di narrazione e nozioni didattiche, innova profondamente lo stile, sia per l'uso della lingua sia per l'approccio umoristico alle vicende di Giannettino, un discolo nel quale gli scolari potevano identificarsi. Il suo successo dette origine ad un'intera serie, di cui fa parte anche *Minuzzolo*, che prende il nome da un piccolo amico di Giannettino, già presente nel primo libro. Certi recensori considerarono questo lavoro migliore del capostipite. Alcuni libri della serie, ebbero successo e furono pubblicati e utilizzati nelle scuole, con modifiche e aggiornamenti, fino a tutti gli anni '20, e fino agli anni '60 come libro di semplice lettura. La serie dei Giannettini fu chiusa da *La lanterna magica di Giannettino*, che prende spunto da un divertimento borghese allora di moda, precursore del cinematografo, per spaziare tra argomenti scientifici, geografia, storia, particolarmente la storia allora recente del Risorgimento, con uno stile anedddotico.

¹³ Guarda il sito e visita: **Fondazione Nazionale Carlo Collodi** - Via Pasquinelli,6/8 - 51014 Collodi Pescia.

¹⁴ **Questo paragrafo è tratto da. A. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, Cappelli, Bologna, 1982), pp. 130 – 132.**

«Ti mando questa bambinata — aveva scritto al Biagi — fanne quello che ti pare; ma se la stampi pagamela bene per farmi venir la voglia di seguirla». E il Collodi l'avrebbe fatta finire presto, la *bambinata*, quando Pinocchio viene impiccato dai malandrini. Ma i ragazzi protestavano e l'editore sollecitava il seguito della storia e intanto teneva buoni i ragazzi con le promesse. Nel numero del 10 novembre 1881, il Martini scriveva: «II Signor C. Collodi mi scrive che il suo amico Pinocchio è sempre vivo e che sul conio suo potrà raccontarvene ancora delle belle. Era naturale; un burattino, un coso di legno come Pinocchio ha le ossa dure, e non è tanto facile mandarlo all'altro mondo. Dunque i nostri lettori sono avvisati: presto cominceremo la seconda parte della *Storia di un burattino* intitolata *Le avventure di Pinocchio*». Fu quella l'interruzione più lunga, con un intervallo di circa tre mesi, dal 27 ottobre del 1881 al 16 febbraio del 1882 (n.7). Finché il Collodi riprese a narrare e dicono alcuni che a volte non ricordava neppure quello che aveva scritto prima.

A noi non interessa indagare i motivi che indussero il Collodi a stendere il suo capolavoro: fossero o non fossero le necessità finanziarie di un momento difficile, come alcuni hanno insinuato ed altri hanno smentito, questo fa parte di una aneddotica che non ci tocca. Gli altri motivi, quelli più intimi e poetici, non ce li potrebbe svelare che il Collodi stesso, ma «anche il Collodi, il modesto Collodi come il divinissimo cantor d'Orlando — scrive De Robertis — nulla scrisse, nulla ragionò, nulla tentò che, per via d'esempi, o aiutandoci con le sue riflessioni, ci spiegasse un poco il segreto di come fu che, a un certo momento della sua vita, egli si decise a questa opera, la cominciò, la finì » (De Robertis, 1948).

È certo che le marionette lo attraevano, per quella loro metafisica possibilità di sintesi umana: «Tutti i personaggi della vita si riassumono in questo embrione anatomico», aveva detto a un amico lucchese, contemplando un fascio di pupi di legno, l'anno prima che uscisse a puntate la *Storia di un burattino*. E aveva sulla scrittoio — come ha raccontato Paolo Lorenzini, il nipote, un fascio di opuscoli della «Commedia umana» del Sonzogno, sulla cui copertina erano raffigurate delle marionette. Ma sono tutte supposizioni.

L'unica storia che si può fare è quella delle interruzioni — una ventina ne contò A. Cammilleri che curò l'edizione critica de *Le avventure di Pinocchio* (Firenze 1946) —, delle incongruenze e contraddizioni che restarono anche nell'edizione del Paggi del 1883. Per A. Cammilleri «un autore sovranamente indifferente alle minuzie dell'ortografia e della punteggiatura, trascuratissimo nella correzione delle bozze (dato che le correggesse, come non credo sia accaduto per la prima pubblicazione a puntate...) e che si lasciava perfino mutare parole e frasi». Tutte cose che — come disse Pancrazi — «magari giovarono: venne di lì a Pinocchio quella naturalissima aria di favola che s'inventa e che, finché dura, carambola da un imprevisto all'altro, e non si sa, questa volta davvero non si sa, come andrà a finire; che non è piccola parte del suo piacere».

Le illustrazioni che accompagnavano il testo furono, piccole e anonime, almeno fino al 1882. Da quel momento, secondo un interessante studio di Rodolfo Biaggioni, apparso sulla rivista “Schedano” (1981), si può riconoscere una medesima mano e cioè quella del disegnatore, ma anche poeta, narratore e giornalista Ugo Fleres, messinese (1857-1939), collaboratore del “Capitan Fracassa” e di altri giornali e buon caricaturista, che in quel tempo collaborò sicuramente anche al “Giornale per i Bambini”.

Molti critici sono del parere che l'ispirazione del Pinocchio non sia stata casuale e frammentaria come la sua stesura, ma anzi remota e profonda. Anche a noi sembra che il Collodi dovette avere in mente, dall'inizio alla fine, almeno un'idea conduttrice, tutta riposta nella persona del burattino, mentre la cura dei particolari, delle minuzie, e anche delle vicende degli altri personaggi e perfino delle loro caratteristiche, era affidata all'estro del momento e alla memoria dell'autore che certo vi attingeva parecchi di quei personaggi e i pezzi più importanti del paesaggio. La figurina della fata possiede una personalità mutevole: dapprima personaggio classico della fiaba francese; poi giovinetta dal tenero senso materno, cui lo strano mistero dei lunghi capelli turchini e quell'apparire e svanire accresce la seduzione struggente; poi ancora popolana nell'Isola delle Api industriali, e signora elegante e triste nel palco del Circo, sempre più vaga e inarrivabile: un sentimento più che una realtà. E proprio in questo è la forza del suo fascino voluto o non voluto che sia. Pinocchio costituiva quindi già da solo un'idea conduttrice, con profonde radici autobiografiche, forse, ma di valore umano universale. Bastava seguirlo nel suo viaggio, un viaggio che a volte sembra infinitamente lungo e a volte breve come una stagione: tal quale l'infanzia agli occhi del ricordo.

Realtà e fantasia in Pinocchio¹⁵

Come avviene per tutti i veri capolavori, anche per Pinocchio si è scoperta una ricchezza straordinaria di simboli e di significati: «il legno in cui è tagliato Pinocchio è l'umanità — scrisse Benedetto Croce — ed egli si rizza in piedi ed entra nella vita come l'uomo che intraprende il suo noviziato; fantoccio: ma tutto spirituale». Piero Bargellini scopre che il motivo fondamentale di Pinocchio è quello della disubbedienza, e soggiunge: « Il problema del male, che in tutta la letteratura infantile del primo Ottocento preoccupava per le sue conseguenze di disordine, qui viene colto alla sua origine, come ribellione e disobbedienza (...). È un piccolo Adamo che disobbedisce al Padre ed entra nel mondo a fare la sua dolorosa esperienza. Per lui non è sufficiente la pedagogia emendativa del Giannettino e del Minuzzolo: ci vuole una vera e propria

¹⁵ Questo paragrafo è tratto da. A. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, Cappelli, Bologna, 1982), pp. 132- 134.

redenzione (...). Bisogna riproporre il problema nei suoi termini, questi teologici, di bene e di male, di perdizione e di salvezza, di libero arbitrio e di giustificazione».

Interpretazioni preziose ed anche veritiere, come quell'altra, che vede nelle «avventure» una specie di odissea dei fanciulli, un'epopea dell'infanzia.

Noi preferiamo vedervi una più domestica realtà, una morale più vicina ai proverbi che non al catechismo. E ci preme soprattutto stabilire che la principale qualità del *Pinocchio* è tutta nell'equilibrio tra la freschissima vena fantastica e la realtà umana del personaggio e del mondo in cui egli si muove. Collodi, per creare la sua magia, non si libra mai in atmosfere nebbiose da sortilegio. I suoi personaggi, anche il Grillo parlante, il Pescatore Verde, la Volpe e il Gatto, vivono in una loro essenziale concretezza. Per molti di loro l'autore ha preso a modello i popolani e i borghesi fiorentini, gli agricoltori del contado: ritratti rapidi e vivi, scenari scarni e definiti. Non sono neppure ritratti e scenari, a pensarci bene: sono abbozzi. Eppure chi legge si crea nella mente, nette e inconfondibili, figure e scene.

Sulla scena di *Pinocchio* non s'incontrano mai orchi, streghe, draghi: i personaggi classici, insomma, della novellistica tradizionale. Il serpente può benissimo essere un frustone o una biscia, veduto con gli occhi di un ragazzo spaventato, e il Pescatore verde sparisce subito dalla scena, mezzo soffocato da un nodo di tosse. Su quegli orizzonti non si alzano mai castelli incantati: «una casina candida come la neve», ecco la dimora della fata. E quegli animali parlanti, sì, sono della fantasia, ma hanno la stessa voce e gli stessi sentimenti di un maestro di scuola toscano.

Lo stesso Pinocchio, come marionetta di legno, soggiace alle leggi della natura, e si brucia i piedi senza avvedersene, e rompe con la sua durezza la lama del coltello che lo dovrebbe uccidere. Eppure pensa, parla e agisce come un ragazzo, non legnosamente da burattino. Così l'unico particolare esterno che rivela il carattere sovranaturale della fata sono quegli straordinari capelli turchini: se no, è una mamma come le altre, e Pinocchio infatti la chiama a volte fatina, a volte mammina. La sua magia non grava sul burattino: cose che tutte le mamme possono dire e fare: «ha la ridente freschezza dell'infanzia, la soave gravità della madre, la sorprendente potenza della magia; è la fata più originale e viva che si possa incontrare nel mondo delle fiabe » (G. Fanciulli).

Il paesaggio è concreto e reale, anche se appena accennato oppur formato da animali e persone in movimento. «È come se l'autore non costruisse affatto i suoi ambienti, ma li "chiamasse" da una loro generica esistenza in un paese da proverbi, il "paese" per eccellenza. Forse il segreto di Collodi è quello di classicizzare il paesaggio, di tipizzarlo con pochissimi tocchi tanto tradizionali e generici da persuaderci immediatamente (...). Alla fine, gli ambienti sono tutti calati nel nostro subcosciente, e lì vivono indisturbati ed esatti senza essere mai stati

descritti» (L. Santucci). «Lo sfondo del paese è quello comune alle favole, dove si vola e si corre senza incontrare né Storia né Geografia. Ma non è già il fantastico dei racconti delle fate (...). Qui son case, osterie, stalle, colombaie, orti, capanne, dove ogni apparizione e figura assume un'aria naturale al sommo e dove tutti, uomini e bestie, entrano a parlare sempre con perfetta padronanza e verosimiglianza » (A. Baldini).

Fanciulli ha paragonato certi luoghi di *Pinocchio*, — il paese di Acchiappacitrulli, la casa della fata, l'isola delle Api industriali — a «deliziosi grandi giocattoli, nei quali è possibile passeggiare, osservare, ammirare. Guardando di dentro a uno di questi giocattoli, ci pare che anche tutto il resto, cioè anche quello che dicevamo *reale*, abbia una indefinibile apparenza di gioco; e scopriamo infine, che quei due mondi supposti divisi fanno tutt'uno, o almeno hanno interferenze innumerevoli e profonde, perché sono nati da una medesima arte » (G. Fanciulli).

Di questo realismo fantastico sono parte viva anche la dinamicità, il movimento, l'immediatezza dei mezzi narrativi: Collodi muta di momento in momento scene e personaggi, intreccia nello spazio di una pagina sempre nuove vicende, e il volumetto si slarga così in sconfinati orizzonti, si apre a deliziose sorprese, diviene vastissimo e straordinariamente ricco di motivi.

La consuetudine dei compassati libri per i ragazzi sembra veramente interrotta: i ragazzi quasi non credono ai loro occhi, davanti a quell'incessante variare di immagini che risponde perfettamente alla loro natura. È un giocattolo, questo, che non si consuma, che non finisce mai di svelare le sue risorse segrete di bellezza e di poesia.

Moralità e moralismo di Pinocchio¹⁶

Se in *Pinocchio* era racchiuso un insegnamento anche per i pedagogisti, se per la prima volta era stato scritto un apologo a dimostrare il fallimento di tutta una precettistica, è anche vero che in *Pinocchio* si combatte un'ardua battaglia tra l'autentica moralità, che si disegna naturalmente sul tessuto delle pagine, e i residui di un moralismo non convinto che Collodi accoglieva per punto d'impegno, quasi per il timore d'interrompere una tradizione, o forse, più probabilmente, pressato da influenze esterne.

È quasi certo che Collodi ha voluto dimostrare come Pinocchio giunga al suo porto definitivo non per gli influssi che gli giungono dall'esterno. Le raccomandazioni che gli fanno Geppetto e la fata, il Grillo parlante e la sua ombra, il Merlo bianco, il Pappagallo, il Granchio, la Marmotta ecc, non sono avvertite dalla sua coscienza. Pinocchio sembra ascoltare, ma poi fa di testa sua. Bisogna che viva la sua dolorosa esperienza, che provi disinganni e pene, per imparare. Proprio come avviene ai ragazzi.

¹⁶ Questo paragrafo è tratto da A. Lugli, *Libri e figure. Storia della letteratura per l'infanzia e la gioventù*, Cappelli, Bologna, 1982), pp. 134-136.

Gli aiuti più efficaci li riceverà da quegli animali che non gli fanno lezioni: dal mastino riconoscente, dal tonno, dal delfino, dal colombo modesto e schivo, dal falco che recide col becco la corda a cui Pinocchio è appeso.

Ecco perché ci sembra che le raccomandazioni che Collodi fa ai ragazzi nel corso della narrazione abbiano l'aria d'esser buttate là, senza convinzione e per di più ridicolizzate: «Davvero — disse fra sé il burattino... — come siamo disgraziati noi altri poveri ragazzi! Tutti ci sgridano, tutti ci ammoniscono, tutti ci danno dei consigli. A lasciarli dire, tutti si metterebbero in capo di essere i nostri babbi e i nostri maestri: tutti, anche i Grilli parlanti». E che brutta fine fanno parecchi di rodesti consiglieri!... Il Grillo schiacciato sul muro, il merlo bianco mangiato «in un boccone, con le penne e tutto»; il granchio, con la «vociaccia di trombone infreddato », che se ne va inseguito dalle impertinenze di Pinocchio. «La morale più persuasiva, quella che penetra nel sangue al fanciullo attraverso tutti i suoi pori è giocata interamente, anticipata nel lettore da un'alterna vicenda di gioie e di dispiaceri, che si identificano con i riscatti e le ricadute di Pinocchio; da una solidarietà di simpatia con le persone che per le mancanze del burattino vengono a soffrire: Geppetto, la Fatina. Sicché finalmente questo Bene, che deve pur trionfare al traguardo di tante ansie, si realizza come una sagra della buona vita, del tutti lieti: la mercede d'una felicità che andava conquistata lungo questo itinerario. Ma l'elemento più saliente di codesta moralità intrinseca del libro è quell'intervento dei fattori fisici a sanzione della colpa » (L. Santucci).

Se vi sono amarezze e cinismi (lievi e dedicati ai lettori adulti), sono riscattati da quel sorriso collodiano senza acrimonia contro le debolezze umane, e dagli slanci generosi, a volte eroici, del burattino, sostenuto anche lui da un suo ideale, un ideale dai capelli turchini.

Sul finire del libro, proprio all'ultima pagina, pare che il sorriso di Collodi si smarrisca: «Com'ero buffo, quand'ero un burattino... e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!...» - dice Pinocchio non più Pinocchio. Ma non sembra persuaso. E chi legge con un po' di malizia, ripensa subito ai vari figurini di ragazzo che costellano la letteratura per l'infanzia. «Sarà, ma io non ho memoria d'aver finito a quel modo», disse il Collodi al Padre Ermenegildo Pistelli che lo rimproverava per quel finale. E il Pistelli pensa che sia stato l'editore Paggi, «editore di tutti libri con la morale», a voler quella chiusa, preparata, probabilmente, da Guido Biagi.

Comunque, per fortuna, il libro è finito: è finito ormai qualcosa di meraviglioso, il ragazzo *perbene* non desta più interesse. La storia del nuovo Pinocchio la continuerà De Amicis, ma il vero *ragazzo età* proprio Pinocchio burattino.

Qualcosa sullo stile¹⁷

Per l'*originalità* del suo stile, Collodi è ritenuto uno dei maggiori scrittori italiani dell'Ottocento, prova ne siano gli innumerevoli studi critici che alle *Avventure di Pinocchio* hanno dedicato critici letterari e studiosi di diversa estrazione disciplinare. Quella che egli chiamò una «bambinata» si è rivelata in realtà un'opera d'arte. Quella scrittura, che sembra così spontanea e “naturale”, in realtà è il frutto di esperienze letterarie con le quali lo scrittore si è cimentato nel corso della sua vita, cioè il giornalismo satirico-umoristico e la scrittura teatrale, ma anche altre.

Nello stile del Collodi emergono *molteplici influenze letterarie* che lo scrittore toscano riesce a fondere in maniera originale raggiungendo proprio nel Pinocchio l'esito più elevato e mirabile. Lorenzini costruisce di fatto uno stile unico che, come sottolinea Calvino, ha consentito al capolavoro collodiano «una fama estesa a tutto il pianeta e tutti gli idiomi, la capacità di sopravvivere indenne ai mutamenti del gusto, delle mode, del linguaggio, del costume senza mai conoscere periodi d'eclisse e d'oblio» (I. Calvino, 1981).

Alle sue competenze teatrali¹⁸ si devono i *dialoghi rapidi, incisivi*, spesso *sarcastici* ed al tempo stesso *realistici*, talora spietati. I dialoghi infondono ritmo alla narrazione e profondità psicologica ai personaggi, caratterizzandoli in modo forte senza appesantire il flusso del racconto. Sempre al teatro, probabilmente, si deve un stile narrativo molto sensoriale e visuale, tanto che «ogni apparizione si presenta in questo libro con una forza visiva tale da non poter essere più dimenticata» (I. Calvino, 1981).

Evidenti sono anche le *influenze veriste*. Non a caso “Vero artista” lo giudica Attilio Momigliano; mentre il De Robertis vede il pregio dell'opera nella «scrittura parlata al massimo», nella «sintassi tutta a gesti» (G.V. Paolozzi, 1990). Infatti il *linguaggio* collodiano presenta numerosi richiami al *toscano*, un toscano italianizzato ovviamente, in particolare a partire dal XVI capitolo. La dimensione realista in Collodi emerge anche nello *sfondo ambientale* e paesaggistico che richiama, sia pure in modo non esplicito, alla *realtà rurale toscana*. Aspetto di grande attualità nello stile descrittivo del Collodi è proprio quello di tratteggiare i luoghi in modo chiaro ed essenziale attingendo all'immaginario del lettore (V. Spinazzola, 1997). Altre influenze letterarie sono poi il *Romanticismo* (esaltazione della dimensione sentimentale ed emotiva sulla ragione) (I. Calvino, 1981; L. Volpicelli, 1954) e soprattutto la tradizione fiabesca e favolistica, soprattutto francese, che Collodi ben conosce e rielabora spesso in chiave umoristica e di parodia.

Secondo Daniela Marceschi lo stile di Collodi è semplice e diretto, «pronto a recepire i modi del parlato, i proverbi, ma anche gli elementi culturali e riflettervi in chiave ironica e parodica; il suo stile è fatto di ritmi veloci, quando non serrati, impressi alla prosa e ai dialoghi; di un uso eccentrico

¹⁷ **Testo curato da Silvia Blezza Picherle.**

¹⁸ Collodi fu critico e censore teatrale e scrisse, sia pure con esito fallimentare, anche un paio di commedie.

della punteggiatura dove abbondano le lineette e i due punti». Una scrittura, secondo Marceschi, che è un «allegro con brio», capace di catturare l'attenzione del lettore. In realtà la facilità di scrittura del Collodi, tuttavia, non deve ingannare. La scorrevolezza della narrazione, infatti, non impedisce, anzi esalta, lo stile ricercato, talora raffinato dell'autore, connotato dall'uso mirato di molteplici figure retoriche (analogie, metafore, similitudini, iterazioni), molte delle quali sono state in seguito "assorbite" dal linguaggio quotidiano (E. Petrini, 1982; V. Spinazzola, 1997).

Un tratto distintivo che pervade tutta l'opera è la *comicità*. Collodi, secondo Marceschi, ha un modo particolare di usare la punteggiatura per sostenere la sua scrittura umoristica e la utilizza in modo stravagante ed estroso: egli adopera poche pause per non lasciare respiro, per non far cadere il ritmo che il trattino sveltisce, unendo le varie sequenze in una sorta di lunga catena melodica; inoltre usa neretti e corsivi, punti esclamativi e lineette.

Non si può, infine, dimenticare un altro aspetto cruciale che influenzò molto stile e struttura del *Pinocchio*, ossia il fatto che fu *concepito come un romanzo di appendice* che, periodicamente, veniva pubblicato a capitoli su una rivista ("Il Giornale dei bambini"). E del romanzo di appendice l'opera del Collodi ne custodisce le caratteristiche:

- capitoli brevi (ad eccezione dell'ultimo);
- *catena di suspense*: finali di capitoli aperti e interdipendenti con il capitolo successivo (per fidelizzare il lettore alla storia e di conseguenza alla rivista) (V. Spinazzola 1997);
- ogni capitolo è caratterizzato da almeno un episodio o avvenimento specifico che mantiene alto l'interesse del lettore per la storia, soprattutto con imprevedibili colpi di scena;
- una scrittura interattiva, che interpella spesso il lettore (tecnica tipica dei cantastorie) (L. Volpicelli, 1954).

Tutte caratteristiche che sono tratti distintivi della narrativa contemporanea per ragazzi (S. Blezza Picherle, 2004, 2007, 2010) e che rendono *Le avventure di Pinocchio*, a distanza di 130 anni dalla sua prima pubblicazione, un'opera incredibilmente attuale anche sul piano stilistico.

Verona, 4 aprile 2011

Buon studio

Silvia Blezza Picherle