

Ravvivando il seme dei racconti: metafiaba e continuità

in *C'era una volta* di Luigi Capuana

إحياء بذور الحكايات: الميثاكاكية واستمرارية القص التراثي

في "كان يا ما كان" للكاتب لويجي كابوانا

د. هاجر مدحت سيف النصر

مدرس بقسم اللغة الإيطالية

كلية الألسن – جامعة عين شمس

hajar.medhat@alsun.asu.edu.eg

Dr. Hajar Medhat SEIFELNASR

Lecturer, Department of Italian

Faculty of Al-Asun, Ain Shams University

hajar.medhat@alsun.asu.edu.eg

«È perciò alla letteratura che bisogna guardare per una corretta valutazione critica delle fiabe di Capuana: e, nel suo caso, alla letteratura come infaticabile laboratorio sperimentale, mezzo di analisi e di penetrazione della vita, ma anche, in pari tempo, libera reinvenzione di intrecci e situazioni reali»¹.

I. *Premessa: Fiaba e morale.*

La presente ricerca vuole indagare sui motivi della continuità della tradizione di narrazione fiabesca in età moderna, la quale ha spinto Luigi Capuana, a «[ricostruire] un universo fiabesco senza intermediari»². Sebbene inventate, le fiabe del suo primo volume, *C'era una volta*, rispettano diversi *standard* morfologici e contenutistici pertinenti alle fiabe tradizionali, presentando una nuova prospettiva metanarrativa all'avanguardia della letteratura del suo tempo.

Gianfranco de Turrís sostiene che una fiaba ben realizzata debba offrire al suo pubblico, insieme all'elemento fantastico, elementi di riscoperta, evasione e consolazione³, il che spiega come questa parte integrante del patrimonio folkloristico⁴ dell'umanità risponda positivamente alle esigenze del suo pubblico⁵.

La fiaba segue una formula narrativa che le impedisce di ancorarsi alla realtà empirica catapultandola in una dimensione del tutto soprannaturale⁶. I suoi protagonisti⁷ variano tra esseri umani e

¹Maurizio Vitta, *Introduzione* in Luigi Capuana, «Fiabe», vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983. p. 12.

² Roberto Fedi, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta* in, AA.VV., «L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana. Atti del Convegno di Montreal 16-18 marzo 1988», Roma, Salerno, 1990. p.211.

³ Gianfranco de Turrís, *Il professore che amava i draghi* in John R.R. Tolkein, *Il Medioevo e il fantastico* (a cura di Christopher Tolkein), Milano, Trento, Luni Editrice. 2000. p.16.

⁴ «In anthropological usage, the term folklore has come to mean myths, legends, folktales, proverbs, riddles, verse, and a variety of other forms of artistic expression whose medium is the spoken word. Thus, folklore can be defined as verbal art». Maria Leach e Jerome Fried, *Standard dictionary of folklore, Mythology and Legend*, San Francisco, Harper & Raw, 1984.p.398.

⁵ Cfr. Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1978. p. 103.

⁶Cfr. Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1977. p. 29.

sovrannaturali, talvolta persino animali. Essa non richiede alcuna fede in qualcosa al di fuori del suo contesto⁸ e per questo il soprannaturale della fiaba viene accolto pacificamente dal suo fruitore⁹. Inoltre, viene presentata in modo familiare senza particolari imposizioni o richieste nei confronti del suo pubblico¹⁰ perché essa non è nata con l'obiettivo di educare, ed è qui che si realizza la sopraccitata evasione. In ciò si differenzia molto dalle favole¹¹, le quali, attraverso la loro cornice fantastica, comunicano al loro destinatario come dovrebbe essere il comportamento dell'uomo in determinate situazioni¹². Tale considerazione ci porta a riflettere sulla conclusione consolatoria offerta dalla fiaba, rispetto a quella morale della favola. Le favole, per trasmettere il loro messaggio pedagogico al fruitore, premiano il protagonista solo se la giustizia dei suoi eventi lo permette, e si conclude esprimendo la sua morale in modo conciso e memorabile attraverso una struttura proverbiale. La fiaba, invece, badando alla loro idoneità allo schema ed alla logica che la governano quindi alla giustezza¹³ degli eventi, «garantisce un esito felice»¹⁴ al suo eroe, indipendentemente dalla moralità delle sue azioni: la sopramenzionata consolazione della fiaba si realizza creando un mondo felice in sé¹⁵. Ciò considerato, attraverso l'analisi delle fiabe di C'era una volta, la presente ricerca propone la *riscoperta*, primo pilastro di una buona fiaba secondo De Turrís, come vero scopo morale della fiaba.

II. *Il padre dei racconti.*

Il nome di Luigi Capuana è spesso menzionato insieme a quelli di Giovanni Verga e Federico De Roberto, rappresentando così i pionieri del Verismo Siciliano, sia come autore significativo all'interno

⁷ Per un'introduzione della fiaba, si rinvia alla voce *Fairy tale*, in Maria Leach e Jerome Fried, *cit.*, pp.365 – 366.

⁸ Cfr. Max Lüthi *cit.* p. 114.

⁹ Cfr. Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»* in AA.VV., «La narrazione fantastica», Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983. p. 65.

¹⁰ Cfr. Bruno Bettelheim *cit.* p. 30.

¹¹ Cfr. *Fable*, in *Encyclopedia Britannica*, USA, William Benton Publisher, 1971. Vol. 9 p.22

¹² Cfr. Max Lüthi *cit.* p.30

¹³ Cfr. *Ivi*, p. 111.

¹⁴ *Ivi*. p. 31.

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 106.

del movimento che come teorico di rilievo¹⁶. Pertanto ci si chiederebbe sui motivi per cui egli abbia pensato di dedicarsi alla produzione di fiabe, di natura «tanto contraria al carattere dell'arte moderna»¹⁷ come ammette egli stesso nella prefazione alla raccolta in esame. Il fattore economico ha giocato un ruolo importante favorendo la continua e prolifera produzione fiabesca dell'autore¹⁸. Ciò non toglie però che, spinto dalla sua «curiosità intellettuale»¹⁹, egli si sia lasciato coinvolgere dal piacere che trapela dalla sua stessa descrizione del momento di rivelazione delle fiabe:

«C'era una volta... E la fiaba era venuta fuori quasi sotto dettatura; e con tal mio diletto e sorpresa che il giorno dopo, per prova, ripreso quel quaderno, volli persuadermi se un fenomeno letterario così insolito per me, fosse tornato a ripetersi.»²⁰

Del resto, Pellizzari, riconoscendo all'autore di essere «esperto della infinita varietà delle passioni e delle follie umane»²¹, parla dei volumi delle fiabe come del «frutto dell'innata ricchezza, della generosa sovrabbondanza del suo temperamento artistico»²². Cappello conferma, sottolineando che nel regno delle fate Capuana riesce a «recuperare la genuinità delle tradizioni folcloristiche, [...] e a dare ad esso una voce dignitosa e "letteraria"»²³.

I modi in cui Capuana viene a contatto con il genere fiabesco sono tanto varie che gli permettono di conoscere il mondo delle fiabe sia da ascoltatore del pubblico che da dedito studioso e esperto. Di fatti,

¹⁶ Cfr. Roberto Fedi *cit.*, p. 210.

¹⁷ Luigi Capuana, *C'era una volta. Fiabe*. Firenze, B. Bemporad & Figlio, 1902. p. 8. D'ora in poi ci si riferirà a quest'opera con *C'era una volta*.

¹⁸ Cfr. Maurizio Vitta *cit.*, p.17.

¹⁹ Cosetta Seno, *Un viaggio straordinario: Capuana e la narrativa giovanile post-unitaria* in «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe» Vol. 32 No 2, 2019. p. 165.

²⁰ Luigi Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1884. p. 243. I corsivi sono dell'autore.

²¹ Achille Pellizzari, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*. Napoli, Società Anonima editrice. Francesco Perrella, 1919. p.12.

²² *Ivi*, p. 28. «Critico teatrale, teorico della letteratura, incisore, fotografo, studioso di fenomeni occulti, scrittore di novelle, commedie, romanzi, fiabe, racconti per ragazzi e testi per le scuole, appassionato folclorista, giornalista apprezzato, amministratore pubblico, Capuana ha colto tutte le occasioni di disperdersi dietro le mille sollecitazioni, che un'esistenza perennemente indaffarata poté offrirgli». Maurizio Vitta *cit.*, p.5.

²³ Angelo Piero Cappello, *Invito alla lettura di Capuana*, Milano, Mursia, 1994. p. 94.

il suo primo contatto risale proprio all'infanzia e alle ore di ascolto di zia Angiola e della narratrici di Santa Margherita²⁴, ma poi egli approda all'indagine scientifica e la collaborazione con Giuseppe Pitré e Salomone Marino²⁵, dove il suo ruolo è cercare, ascoltare e collezionare le fiabe della ricca tradizione siciliana²⁶, a cui aggiunge un tocco del suo *talento critico* cogliendone gli elementi propriamente letterari²⁷. Nella sua attività poliedrica, lasciandosi prendere dal «la sincerità del temperamento poetico»²⁸ Capuana si cala nelle vesti del *Padre dei racconti* popolari, credendo più nella letteratura e nel narrare come efficace strumento di comunicazione piuttosto che nella giurisprudenza, il cui studio egli presto abbandonerà per dedicarsi a quello della letteratura²⁹.

Il caso Capuana è interessante per svariati motivi. Anzitutto l'autore non si ferma alla ripetizione degli spunti che il patrimonio folcloristico siciliano gli offre, ma perviene ad emularne morfologia e *topoi* per dare alla luce «le opere sue più degne»³⁰, ossia le raccolte di fiabe che pur continuando la grande tradizione folklorica e seguendone le orme, recano indelebili le tracce del loro maestro, riscuotendo l'acclamazione del pubblico a tal punto da essere una costante della produzione letteraria di Capuana fino alla sua scomparsa³¹.

Del resto, le sue fiabe hanno fatto un percorso contrario a quello tradizionale tornando «per propulsione interna»³² a far parte, esse stesse, della tradizione popolare. Ad esempio, la narratrice Calogera Russo, ricamatrice di Sciacca, racconterà due fiabe che hanno in serbo due semi di *C'era una volta: Lu cuntù di Spera di Soli e L'aranciu d'oru*³³. Sempre attorno al 1970, anno in cui sono state ascoltate le due

²⁴ Cfr. Gina M. Miele, *Luigi Capuana: Unlikely Spinner of Fairy Tales?* in «Marvels & Tales», vol. 23, no. 2, 2009. p.300.

²⁵ Angelo Piero Cappello *cit.*, p. 95.

²⁶ Cfr. Gina M. Miele *cit.*, p. 300

²⁷ Cfr. Maurizio Vitta *cit.*, p. 8.

²⁸ Achille Pellizzari *cit.* p. 36.

²⁹ Cfr. Gina M. Miele *cit.*, p.301.

³⁰ Achille Pellizzari *cit.* p. 28.

³¹ Cfr. Maurizio Vitta *cit.*, p.9.

³² Dina Aristodemo e Pieter de Mejer, *Una deliziosa allucinazione?* in Luigi Capuana, *Fiabe*, Palermo, Sellerio editore, 1990. p. XXI.

³³ Cfr. *Ibidem*.

fiabe, si riscontreranno alcuni piccoli bambini che canticchiano le filastrocche di cui le fiabe di Capuana sono adorne³⁴.

a. *Luigi Capuana e le fiabe d'autore.*

«Alludiamo a quelle “leggi” intrinseche dello stile e della forma della fiaba, mediante le quali essa si distingue dalle altre forme di narrazione popolare, e alle quali essa attinge»³⁵

Nella loro introduzione al volume *Fiabe* di Capuana, Aristodemo e de Meijer fanno notare che «le fiabe dello scrittore siciliano intaccano più di una prerogativa del fiabesco»³⁶. La composizione delle fiabe da parte di Capuana si distingue per il suo diretto intervento sulla tradizione popolare, da lui considerata essenza dell'autenticità della Sicilia³⁷ ma anche perché le sue sono fiabe costruite «pezzo per pezzo, sia in senso strutturale che formale»³⁸. Di questa costruzione, la ricerca indaga alcune delle sopraccitate *leggi*: le formule di apertura e chiusura e la gamma di ripetizioni usate, individuate da Max Lüthi, nonché l'impiego della funzione della prova dell'eroe secondo lo schema di Vladimir Propp. Tale organizzazione ha portato ad un'emulazione della fiaba popolare talmente riuscita da trarre in inganno perfino Giovanni Verga, il quale ne parla come di un documento autentico della tradizione siciliana:

«Le ho lette tutte una dopo l'altra e di seguito con interesse vero non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio e le figure nostrane mi si disegnano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che tu non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne»³⁹.

Partiamo dall'aspetto più tradizionale della fiaba che riguarda l'adozione delle classiche formule di apertura, a partire proprio dal

³⁴ Cfr. Stefano Rolando, *Nota* in Luigi Capuana, «C'era una volta», Palermo, Sellerio Editore, 1988. p. 205.

³⁵ Dina Aristodemo e Pieter de Meijer *cit.*, p. XVIII

³⁶ *Ivi*, p. IX.

³⁷ Cfr. Anita Virga, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press, 2017. P. 34.

³⁸ Roberto Fedi *cit.*, p. 207.

³⁹ Giovanni Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di Gino Raya, Firenze, Le Monnier, 1975 pp.198-199

titolo *C'era una volta*. Queste formule, definite altrove come cerniere⁴⁰, svolgono un duplice ruolo: da un lato delimitano il confine tra il mondo reale e quello fiabesco, mentre dall'altro costruiscono il ponte che collega questi due universi. L'uso di tale formula già sin dal titolo ha ancora altre valenze, poiché immerge il lettore nel mondo delle fate predisponendolo alla ricezione di racconti e narrazioni calibrati per svolgersi in questo regno incantato. Questa calibrazione viene messa sotto i riflettori poiché il titolo esplicita l'intenzione di Capuana di incarnare lo spirito del narratore orale che tramanda il ricco patrimonio fiabesco di generazione in generazione e, al contempo, suggerisce la natura innovativa del lavoro di Capuana, che nel porsi come abile interprete della tradizione fiabistica, si distingue come audace innovatore in un ambito considerato consolidato e privo di spazio per nuovi contributi.

All'interno della raccolta ritroviamo questa classica formula d'apertura nella prima fiaba del libro *Spera di sole*: «C'era una volta una fornaia»⁴¹, come in *Senza orecchie*: «C'era una volta un Re che avea una bimba»⁴². Le altre fiabe di Capuana iniziano allo stesso modo, sfruttando pure il fatto che questa formula sia diventata talmente ripetuta e memorizzata nel collettivo popolare, che spesso e volentieri non si distingue il fatto che la sua desinenza verbale a volte non presenti i caratteri della corretta concordanza con i soggetti plurali⁴³ come accade ad esempio nel *Lupo mannaro*: «C'era una volta un Re e una Regina che non avevan figliuoli»⁴⁴.

Soltanto due fiabe presentano una formula d'apertura leggermente più elaborata e letteraria rispetto a quella tradizionale. La fiaba *Le arance d'oro* inizia così: «Si racconta che c'era una volta un Re»⁴⁵ mentre *Ranocchino* comincia con un annuncio quasi plateale: «Questa è la bella storia di Ranocchino porgi il ditino, e sentirete qui appresso perché si dica così»⁴⁶. In entrambi i casi, l'*incipit* della fiaba

⁴⁰ Cfr. Sonia Sabelli, *Le Fiabe italiane di Calvino tra oralità e scrittura* in «Linguistica e letteratura» n. XXVI, 2001.p.156.

⁴¹ *C'era una volta cit.*, p. 10.

⁴² *Ivi*, p. 65.

⁴³ Cfr. Cristina Lavinio, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.p.16.

⁴⁴ *C'era una volta cit.*, p. 77.

⁴⁵ *Ivi*, p. 29.

⁴⁶ *Ivi*, p.45.

svolge la medesima funzione della cerniera di apertura anche se non ricrea l'atmosfera magica solita delle fiabe.

I finali delle fiabe del volume sono ugualmente fedeli alle collaudate formule di chiusura del genere, le quali si impegnano a riportare il lettore alla dimensione della realtà, mentre introducono, al contempo, la figura del narratore rimasto in penombra durante lo svolgimento della sua narrazione.⁴⁷ A volte vi è la chiusura in rime della fiaba come in *Ranocchino*:

«Chi la vuole cruda, chi la vuole cotta
Chi non gli piace, me la riporti»⁴⁸.

Alcune fiabe si concludono in una maniera che segna il cambio di turno tra i narratori⁴⁹ come è il caso in *Senza orecchie*:

«Stretta la foglia, larga la via
Dite la vostra , ché ho detto la mia»⁵⁰.

E in *I tre anelli*:

«Stretta è la foglia, larga è la via
Dite la vostra , ché ho detto la mia»⁵¹

E in *Cecina*:

«Vissero lieti e contenti
E a noi si allagano i denti»⁵².

Il *lieto fine*, tratto distintivo del genere, non manca quindi a nessuna delle fiabe del libro⁵³. Le nozze sono la dolce conclusione della *Figlia del Re*: «La Reginotta e il giovanotto si abbracciarono alla presenza di tutti, e pochi giorni dopo furono celebrate le nozze»⁵⁴. La fine di *Ranocchino* include anche la sua salita sul trono dopo che egli riacquisisce le sue belle fattezze umane: «Ranocchino, si capisce, le aveva già perdonato. Si fecer le nozze con magnifiche feste, e Ranocchino, a suo tempo, ebbe la corona reale.»⁵⁵

Nel volume di Capuana ritroviamo un altro aspetto tradizionale di grande importanza per la fiaba, nata come genere di narrazione orale,

⁴⁷ Cfr. Cristina Lavinio *cit.*, p.16.

⁴⁸ *C'era una volta cit.*, p. 61.

⁴⁹ Cfr. Cristina Lavinio *cit.*, p.17.

⁵⁰ *C'era una volta cit.*, p. 74.

⁵¹ *Ivi*, p. 139.

⁵² *Ivi*, p. 112.

⁵³ Cfr. Dina Aristodemo e Pieter de Mejer *cit.*, p. XV.

⁵⁴ *C'era una volta cit.*, p. 222.

⁵⁵ *Ivi*, p.61.

ovvero la sua particolare estetica della ripetizione⁵⁶. L'iterazione rigida e regolare di intere sequenze dona alla fiaba il ritmo e la forma che la distinguono dalle altre narrazioni folkloristiche e ne realizzano la *coerenza stilistica*⁵⁷. È interessante osservare come le fiabe di Capuana adoperino le ripetizioni in modo simile alle fiabe tradizionali, poiché gli episodi narrativi ripetuti sono legati all'*unica* volontà formale della fiaba⁵⁸, alla quale si deve il merito di garantire un andamento lineare ed uniforme per gli episodi ripetuti. Mantenendo alcuni dettagli che ricorrono immutabili di situazione in situazione all'interno della stessa, la fiaba offre al pubblico alcuni elementi costanti su cui basare la propria immaginazione durante lo sviluppo della narrazione, realizzando delle *scansioni ritmico-narrative*⁵⁹ vere e proprie per creare progressivamente l'immagine di quanto accade. Difatti, questo ampio utilizzo in *C'era una volta* conferisce al libro un alone di autenticità e di familiarità, tanto da spingere Verga a parlarne come di una «forma primitiva e vergine della immaginazione popolare»⁶⁰. Queste ripetizioni avvengono a diversi livelli. In taluni casi si hanno ripetizioni di battute intere come in *Cecina* per dimostrare l'insistenza dei ministri che il Re prenda moglie:

«I ministri gli dicevano:

- Maestà, il popolo desidera una Regina.

E lui rispondeva:

- Prenderò moglie l'anno venturo.

Passava l'anno, e i ministri da capo:

- Maestà, il popolo desidera una Regina.

E lui rispondeva:

- Prenderò moglie l'anno venturo.»⁶¹

Oppure nella fiaba del *Lupo mannaro* dove la Regina rivolge la sua richiesta alla vecchierella per tre volte, ogni volta la vecchierella risponde così: «- Maestà, oggi ho fretta; verrò domani»⁶².

In talaltri, le fiabe di Capuana adottano il noto schema del *racconto singolativo anaforico*, ovvero la ripetizione di un'intera sequenza di funzioni, le quali, nel loro insieme, delineano una

⁵⁶ Cfr. Cristina Lavinio *cit.*, p. 113.

⁵⁷ Max Lüthi *cit.* p.47.

⁵⁸ Cfr. *Ivi.* p.66.

⁵⁹ Cfr. Cristina Lavinio *cit.*, p. 173.

⁶⁰ Giovanni Verga *cit.*, pp.198-199.

⁶¹ *C'era una volta cit.*, p. 99.

⁶² *Ivi.*, p. 82.

situazione autosufficiente che torna *ricorsivamente* su se stessa⁶³, com'è il caso di questa sequenza ripresa dalla fiaba dei *Tre anelli*:

«La vecchia cavò di tasca tre anelli, uno d'oro, uno d'argento, uno di ferro e li mise sulla palma della mano:

-Scegli, e Dio t'aiuti!

- Questo qui.

Naturalmente prese l'anello d'oro.

- Maestà, vi saluto!

La vecchia le fece un inchino e sparì.

[...]

Il giorno dopo andò col padre l'altra figlia.

Comparve la vecchia colla conocchia e col fuso, e cavò di tasca due anelli, uno d'argento ed uno di ferro:

- Scegli, e Dio t'aiuti!

- Questo qui.

E, s'intende, prese quello d'argento.

- Principessa vi saluto!

La vecchia le fece un inchino e sparì»⁶⁴.

Rientra in questo ambito l'uso dei cosiddetti *modellizzatori* della narrazione orale⁶⁵ come sono le formule del tipo *cammina cammina* ampiamente utilizzate dalle fiabe tradizionali e che ritroviamo anche nelle fiabe di Capuana. A mero titolo d'esempio cito la fiaba del *Lupo mannaro*: «Cammina, cammina, giunsero a piè della montagna e cominciarono a salire»⁶⁶. Nella stessa fiaba vi è anche la ripetizione della formula magica che aiuta i protagonisti ad inoltrarsi ed addentrarsi nell'abitazione del lupo, la quale fa parte del corredo di formule magiche su cui si erge l'impianto fiabesco⁶⁷:

«- Chi semina raccolga,
Chi ti attacca, quei ti sciolga»⁶⁸.

Le stesse prove dell'eroe sono trattate come episodi del tutto nuovi e indipendenti, al cui interno i personaggi agiscono ogni volta come se fosse la prima⁶⁹, come in *La fontana della bellezza* la cui principessa per tre volte consecutive porta a termine la prova assegnatele da tre creature diverse: una lucertola, una vecchia e una

⁶³ Cfr. Cristina Lavinio *cit.*, pp. 130.

⁶⁴ *C'era una volta cit.*, pp. 130-131.

⁶⁵ Cfr. Cristina Lavinio *cit.*, p.19.

⁶⁶ *C'era una volta cit.*, pp. 80-81.

⁶⁷ Cfr. Max Lüthi *cit.*, p.47.

⁶⁸ *C'era una volta cit.*, p. 83.

⁶⁹ Cfr. Max Lüthi *cit.*, p.54.

capretta, ed ottiene ogni volta un mezzo magico diverso. Ogni volta riceve le stesse istruzioni dal suo donatore:

« - Tienlo caro. Un giorno, forse, ti servirà.

La Reginotta se lo mise in tasca.»⁷⁰

Questa «rigida ripetizione testuale in momenti in cui avrebbe potuto abbandonarsi a una scrittura più libera»⁷¹ è uno dei segreti della riuscita artistica delle fiabe di Capuana. Ma secondo Vladimir Propp, quello della fiaba è un «*mondo così multiforme*»⁷² cui si riconosce «*una mirabile regolarità*»⁷³ proprio grazie ad un particolare miscuglio ben dosato di variegatezza ed iterazione secondo un infallibile schema preciso atto a perpetuare nella memoria del tempo questa arcaica forma narrativa⁷⁴. In questa sede, il lavoro di Propp⁷⁵ ci risulta di grande interesse poiché, attraverso lo spoglio attento di un'immensa mole di materiale, egli rileva le funzioni la cui successione dà alla luce la fiaba.

Di queste si è scelto di evidenziare la funzione da Propp definita *prima funzione del donatore*: si tratta della prova a cui viene messo l'eroe che può essere «interrogato, aggredito ecc., come preparazione al conseguimento di un mezzo o aiutante magico»⁷⁶. È una funzione di enorme rilievo attraverso la quale la fiaba palesa, insieme, i meccanismi del destino e i rapporti tra i personaggi⁷⁷ e che si collega al rito di iniziazione, che viene contestualizzato come tappa fondamentale della formazione dell'individuo e del suo passaggio all'età adulta⁷⁸. Ad

⁷⁰ Ivi, pp. 159 e 161.

⁷¹ Dina Aristodemo e Pieter de Mejer *cit.*, p. XIX.

⁷² Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba* (a cura di Gian Luigi Bravo), Torino, Einaudi, 2003. p. 4.

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ Cfr. Cristina Lavinio *cit.*, pp. 111-13.

⁷⁵ Propp individua le cosiddette «grandezze costanti» di numero 31 e le chiama funzioni, ognuna delle quali indica «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda». Cfr. ID, *Morfologia della fiaba cit.*, p.27.

⁷⁶ Ivi, p. 46.

⁷⁷ Cfr. Max Lüthi *cit.* p.34.

⁷⁸ Cfr. Vladimir Propp, *Theory and history of folklore*, (a cura di Anatoly Liberman), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. pp. 100-115. Vari studiosi sostengono, infatti, che la fiaba sia reminiscenza laica dei miti che celebrano i riti di iniziazione nelle società tribali e che, passando il tempo, anche in assenza del rito che lo vivifica, il mito si ripresenta in una forma profana che intrattiene le culture e le civiltà successive. Per una concisa storia della trasformazione si consiglia la consultazione di Paul March-Russell, *Origins: from Folk-tale to Art-Tale* in ID.,

esempio, in *Spera di sole*, dopo aver catturato il Reuccio, il Mago del bosco chiede espressamente: «Una pagnotta e una stiacciata, impastate, infornate di mano della Regina, e il Reuccio sarà libero»⁷⁹. Propp elenca la richiesta di un preciso pasto da consumare come prova dell'eroe⁸⁰. Questa è la *richiesta* che trasformerà la brutta figlia della fornaia in una regina perché solo lei è capace di impastare la miglior pagnotta che possa piacere al Mago. Nei *Tre anelli*, la sorte viene personificata plasmandosi come «una vecchia, colla canocchia e col fuso»⁸¹ la quale assume nella fiaba il ruolo del *donatore* dell'*oggetto magico* e che prima di elargirglielo «saluta ed interroga l'eroe»⁸². Nel *Lupo Mannaro*, invece, il mostro eponimo si presenta al Re come *forestiero* e gli fa la richiesta offrendogli al contempo la pozione magica:

«Maestà, ho il rimedio per guarir la Regina. Ma prima facciamo i patti.

- Oh, bravo! Facciamo i patti.

- Se nascerà un maschio, lo terrete per voi.

- E se una femmina?

- Se una femmina quando avrà compiuti i sette anni, dovrete condurla in cima a quella montagna e abbandonarla lassù: non ne saprete più nuova»⁸³.

b. *Lupus in fabula:*

«Una discreta cognizione della forma artistica delle fiabe; un mediocre possesso di tutto il loro materiale spicciolo, d'altronde ristrettissimo, re, reginotte, reucci, fate, maghi, nani, lupi mannari; la speciale condizione di quel loro mondo così estraneo ad ogni legge di verosimiglianza e di logica comune; tutto contribuiva ad agevolare il mio compito artistico, quantunque veramente nulla sia più difficile del facile e nulla più complicato, nella esecuzione, dell' apparente semplicità in letteratura»⁸⁴.

«The Short Story : An Introduction», Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009. pp.1-11 e Mircea Eliade, *Mito e realtà*, Torino-Leumann, Borla editore, 1966. p. 239.

⁷⁹ *C'era una volta cit.*, p. 23.

⁸⁰ Cfr. Vladimir.J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p. 47.

⁸¹ *C'era una volta cit.*, p. 130.

⁸² Vladimir.J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.*, p. 46.

⁸³ *C'era una volta cit.*, pp. 78 – 9.

⁸⁴ Luigi Capuana, *Spiritismo? cit.* pp.247-248.

La rilevanza dell'apporto delle fiabe di Capuana sta principalmente nel fatto che esse segnalano «il passaggio della fiaba dalla cultura orale alla cultura scritta»⁸⁵, giacché la raccolta riprende sia i motivi della fiabistica tradizionale sia i suoi aspetti formali fondendoli in un impianto narrativo che non ha nulla da invidiare alla fiabistica tradizionale come ampiamente dimostrato.

Questa operazione culmina nell'ultima fiaba del libro, *Il Racconta-fiabe*, dove il narratore, si mette deliberatamente sotto i riflettori ed esamina i meccanismi della narrazione e della redazione di una fiaba, per cui si parla spesso nella critica di una metafiaba vera e propria⁸⁶. A livello formale, *Il Racconta-fiabe* presenta gli aspetti che abbiamo esaminato poc'anzi della fiaba tradizionale. La cerniera d'apertura contempla la forma più classica del genere: «C'era una volta un povero diavolo»⁸⁷. La chiusura separa il mondo reale dal regno delle fate ma opera su un livello più alto, più sofisticato e pertanto più letterario di quello fiabesco, essendo in realtà proprio uno spartiacque tra la fanciullezza e la maturità cui si perviene attraverso l'educazione della fiaba:

«E tornò addietro scornato, e di fiabe non ne volle più sapere.

Perciò si conchiude:

- Fiabe nuove non ce n'è più; se n'è perduto il seme!

Come e perché, cari bambini, lo saprete facilmente quando sarete più grandi»⁸⁸.

Vi è inoltre un ovvio ricorso al racconto singolativo anaforico che rinsalda l'idea che il repertorio delle fiabe parrebbe finito, anche se, in realtà, è fonte interminabile di temi e motivi. Tra l'altro è interessante che si parli del *seme* perduto delle fiabe poiché, in questa situazione

⁸⁵ Dina Aristodemo e Pieter de Mejer *cit.*, p. IX.

⁸⁶ Cfr. Gina M. Miele *cit.*, p.303. Analizzando la disposizione delle fiabe nel volume, Roberto Fedi le raggruppa in quattro sezioni divise a nuclei tematici in una specie di *decameroncino*. Cfr. *Roberto Fedi cit.* pp. 2014-216. In ogni caso non sarebbe da escludere un'ipotesi del genere, poiché lo stesso Capuana ammette di considerare il suo lavoro come organismo che bisogna sviluppare secondo uno schema chiaro e preciso: «La profonda convinzione che un'opera d'arte sia un organismo, [...] mi arresta per giorni, per settimane, per mesi, dinnanzi a una parola, a un periodo non confacente a quell'insieme, ripugnante a quell'organismo. Mi è impossibile di spiccare un salto a pie pari, di lasciare una parola in bianco o un periodo provvisorio da servire intanto da addentellato» Luigi Capuana, *Spiritismo? cit.*, pp. 244-245.

⁸⁷ *C'era una volta cit.*, p. 303.

⁸⁸ *Ivi*, p. 314.

iniziale, e attraverso la ripetizione degli stessi motivi, il Racconta-fiabe semina tanti *incipit* delle fiabe più note: la Bella addormentata nel bosco, Cappuccetto Rosso e Cenerentola. Sono fiabe che egli lascia incomplete nel testo, ma la cui evocazione rinfresca la memoria del lettore che gareggia con il finto pubblico giovanile della metafiaba ad indovinare di quale fiaba si tratti fino all'esaurimento della riserva del *povero diavolo*:

« - Fiabe, bambini, fiabe! Chi vuol sentire le fiabe?

I bambini accorsero da tutte le parti e gli fecero ressa attorno. Ma non cominciava una fiaba, che quelli non urlassero tosto:

- La sappiamo! La sappiamo!

E visto che era buono a raccontare soltanto fiabe vecchie, gli voltarono le spalle e lo piantarono come un grullo».⁸⁹

Il Racconta – fiabe si inoltra di notte nel bosco, il che segnala la funzione della *partenza* dell'eroe ricercatore la cui *peregrinazione* mira ad arrivare ad un dato scopo⁹⁰. Nel farlo, però, si riprende una trattazione topica, ravvicinabile a una lettura in chiave meravigliosa della perdizione dantesca per la *selva oscura*, a suo turno da collegare agli alberi nel loro senso ascensionale e al mito della rigenerazione⁹¹, e pertanto risulta letterariamente più elaborata di una tradizionale fiaba popolare:

«Angustiato, si mise a camminare senza sapere dove lo portassero i piedi, e si trovò in mezzo a un bosco.

Sopravvenuta la notte, si stese sull'erba, sotto un albero, per dormire; ma non poté chiuder occhio: aveva una gran paura. Gli pareva che le piante, collo stormire delle fronde, parlassero sotto voce fra loro; gli pareva che le bestie e gli uccelli notturni, con quei loro strani gridi e canti, tramassero qualche cosa contro di lui»⁹².

Presenta, infine, la funzione della *prova*, in quanto, sotto indicazione delle fate, l'eroe Racconta – fiabe si rivolge al mago Tre – pì nei suoi boschi d'aranci:

«- Ma non c'è proprio verso di poterne trovare delle nuove?

- Le nuove, - rispose il mago - forse le sa una vecchia Fata, fata Fantasia: ma non vuol dirle a nessuno. Vive sola in una grotta, e bisognerebbe andarci in

⁸⁹ *Ivi*, pp. 303 – 304.

⁹⁰ Cfr. Vladimir.J. Propp, *Morfologia della fiaba cit.* p. 45.

⁹¹ Cfr. Catherine Pont-Humbert, a cura di Cecilia Gatto Trocchi, *Dizionario dei simboli, dei riti e delle credenze* (titolo originale *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyance*), Roma, Editori Riuniti, 1997. p.9.

⁹² *C'era una volta cit.*, p. 305.

compagnia della Bella addormentata nel bosco, di Cappuccetto rosso, di Cenerentola, di Pelosina, di Pulcettino e simil gente. Prova; però ti dico che è fatica sprecata.

- Non importa; proverò»⁹³.

In effetti, egli seguirà tutte le indicazioni e riuscirà ad arrivare da Fata Fantasia la quale gli elargirà «una stacciata, un'arancia d'oro, un ranocchino, una serpicina, un uovo nero, tre anelli, insomma tante cose strane»⁹⁴ che lo aiuteranno a raccontare una nuova fiaba ogni volta che ne tiene una. Il dono magico permette al Racconta-fiabe di portare a termine il suo compito. Per giunta, questi oggetti sottolineano il potere della fantasia che rappresenta la liberazione da ogni *fatto osservabile*⁹⁵ ed è per questo l'unica a poter trasformare il dato di fatto ordinario in qualcosa di straordinario⁹⁶. Anche la speranza di trovare altri spunti per sviluppare nuove fiabe porta *Il racconta-fiabe* ad oltrepassare i limiti della stessa fiaba per collocarsi nello spazio della metafiaba.

Compresa in questi termini, l'ultima fiaba del volume offre due livelli di lettura⁹⁷. L'uno è semplice e adatto a una lettura di un pubblico infantile. Difatti, la stessa esplicazione trova espressione illustrata in tempi più recenti nel primo dei film di cartoni animati *Shrek* ove la fata serba gelosamente pozioni magiche per ogni tipo di motivo fiabesco⁹⁸.

L'altro è invece più complesso e articolato, poiché la metafiaba diventa il modo attraverso il quale Capuana chiede la *cooperazione attiva* al lettore adulto e «di sforzarsi di essere ingenuo»⁹⁹ affinché l'universo della fiaba diventi per lui *possibile*. Effettuando questa seconda lettura ci si avvede che Capuana vi dichiara esplicitamente il ricorso al repertorio tradizionale della fiaba, considerato come fonte inesauribile di motivi narrativi.

Se la fiaba vorrà infatti esser letta da un adulto consapevole del gioco metaletterario operato da Capuana, essa si potrà allora collegare alla fiaba alla prefazione del libro. Il «povero diavolo, che aveva fatto

⁹³ *Ivi*, p. 309.

⁹⁴ *Ivi*, p. 311.

⁹⁵ Cfr. Gianfranco de Turrís *cit.*, p. 15.

⁹⁶ Jack Zipes, *Luigi Capuana's Search for the New Fairy Tale* in «Marvels & Tales», vol. 23, no. 2, 2009, p. 368.

⁹⁷ Cfr. Gina M. Miele *cit.*, p.303.

⁹⁸ Cfr. Andrew Adamson e Vicky Jenson, *Shrek*. DreamWorks Distribution, 2001.

⁹⁹ Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani, 1993 p. 45.

tutti i mestieri e non era riuscito in nessuno»¹⁰⁰ è lo stesso autore che aveva intrapreso l'avventura fiabesca perché «triste e anche un po' ammalato, con un'inerzia intellettuale che [gli] faceva rabbia»¹⁰¹. La gioia che il Racconta-fiabe immagina a pensare che sarebbe andato in giro a raccontare fiabe¹⁰² è la stessa *gioia* di Capuana «nel veder[s]i, a un tratto, fiorire nella fantasia quel mondo meraviglioso»¹⁰³. Le «fiabe del mondo, situate nei cassetti fatti a posta, classate e numerate»¹⁰⁴ e custodite dal Mago Tre pi', sono quelle che ispirano Capuana grazie alla ricchezza del loro linguaggio e all'abbondanza dei loro motivi¹⁰⁵.

Tra l'altro, la disperazione del Racconta-fiabe che, non avendo nessuna fiaba nuova da raccontare al suo pubblico, si sente in difetto a causa del «lo stesso cattivo successo»¹⁰⁶, è il coefficiente del «la non meno seria preoccupazione del giudizio di quel pubblico piccino»¹⁰⁷ in fervida attesa del libro. Infine, la perdita del seme delle fiabe del *Raccontafiabe* è probabilmente tra i motivi per cui Capuana deve usare «i vocaboli Reuccio e Reginotta secondo il significato che essi hanno nel dialetto siciliano e unicamente nel linguaggio delle fiabe»¹⁰⁸: un ritorno alle origini per ravvivare il seme delle fiabe.

Le idee su cui entrambe le fiabe si ergono sono pressoché uguali: la presentazione della fantasia e dell'atto creativo come rimedi al tedio assoluto ed alla stanchezza morale, la preoccupazione del racconta-fiabe della ricezione del pubblico, il ricorso al *folklore* come fonte inesauribile di narrazioni della varia e vastissima casistica umana nonché il potere magico del patrimonio folkloristico che si impossessa del suo narratore a tal punto che egli non può più farne a meno.

Tale perfetta corrispondenza fa ripartire il libro dall'esatto punto in cui si conclude, quindi nel dare la triste notizia che non ci sono più fiabe nuove, concede spazio alla speranza nell'inesauribilità dei racconti. L'intrusione straniante del narratore che si rivolge direttamente al suo pubblico fa coincidere tempo della storia e tempo del racconto, il

¹⁰⁰ *C'era una volta cit.*, p.303.

¹⁰¹ *Ivi*, p.7.

¹⁰² Cfr. *Ivi*, p. 303.

¹⁰³ *Ivi*, p.7.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 309.

¹⁰⁵ Cfr. *Ivi*, p. ^

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 305.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 8.

¹⁰⁸ *Ivi*, p.9.

che porta a originare un punto zero da cui rispunterà per sempre la prefazione al libro e quindi il libro stesso¹⁰⁹.

L'infinita dell'invenzione fiabesca è il messaggio che Capuana vuole trasmettere sia attraverso la ripresa di motivi tradizionali riformulati in un libro all'epoca nuovo, sia attraverso la struttura stessa del libro che si chiude a ringhiera originando un vortice da cui si esce solo da adulti: è la maturità che porta via la Fantasia e la vince. La personificazione dell'azione creativa nella figura di *Fata Fantasia* la cui perdita, insieme alla sparizione della polvere magica dei racconti alla fine della fiaba, è il segnale più lampante del passaggio dall'infanzia all'adolescenza, prevista a fine lettura di ogni fiaba e, nella fattispecie, a fine lettura del libro. In realtà a fiaba conclusa verrebbe spontaneo chiedersi come sia possibile che non ci siano fiabe nuove quando il libro stesso è fatto di fiabe d'autore. La metafiaba mette in evidenza perciò il nesso tra le fiabe di Capuana e la tradizione popolare¹¹⁰.

III. Conclusioni: fiaba e “pubblico piccino”.

«Non é detto che ogni insegnamento debba
esser dato con arida gravità, e non é provato che la
scuola sappia insegnare e educare nel tempo
stesso.»¹¹¹

Capuana dedica così il volume di fiabe: «Ai miei cari nipotini». Questa dedica viene parafrasata nella prefazione al libro, dove Capuana precisa che la prima delle fiabe è stata scritta perché un piccolo bambino gli aveva chiesto una bella fiaba *ad ogni costo*. La stessa coscienza della presenza di quello che Capuana definisce come «pubblico piccino»¹¹² e della sua importanza come destinatario delle sue fiabe si legge nell'editoriale della rivista *Cenerentola*, diretta da Capuana e dedicata ai ragazzi che egli ne identifica come destinatari:

«Tutti quei fanciulli dai 10 ai 15 anni, che sono un po' sopraffatti durante la settimana dai gravosi compiti scolastici, e che, pur troppo! non possono amare certi libri da cui traspira un tanfo di noia e di

¹⁰⁹ Non sarebbe azzardato pensare che Capuana non intendesse veramente che ci fosse seguito a questa sua *deliziosa allucinazione*, pertanto alla fine il libro doveva chiudersi in se stesso dimodoché rimanesse un'avventura singolare nel suo cammino dell'arte.

¹¹⁰ Cfr. Anita Virga *cit.*, p. 36.

¹¹¹ Luigi Capuana, *Cenerentola* in ID (a cura di), *Cenerentola. Giornale illustrato per fanciulli*, Roma,: Enrico Voghera, 1892-1894. P.1.

¹¹² *C'era una volta cit.*, p. 8.

fatica, Cenerentola intende raccogliarli attorno a sè, all'aria aperta, sotto il bel sole, e intrattenersi con loro, e svagarli e farli sorridere e anche ridere, e distrarli apparentemente da qualunque non lieto ricordo di scuola»¹¹³.

Se il suo giornale ha «gli intenti e lo scopo [di] trovar posto e nel salotto elegante, e nella casa agiata, e nell'umile abitazione dell'operaio e dell'agricoltore»¹¹⁴, non c'è da meravigliarsi che egli nella prefazione di *C'era una volta* dichiara di tentare «di balbettare per loro il linguaggio così semplice, così efficace, così drammatico»¹¹⁵ che egli considera «l'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe»¹¹⁶. Nel sopraccitato editoriale, egli parla della scelta del nome, dettata anch'essa da un intento pedagogico poiché «[l]a deliziosa leggenda di Cenerentola è un insegnamento per grandi e piccini»¹¹⁷. Egli specifica anche i valori che possono essere imparati da questa «gentile creatura paziente e rassegnata, fiore di tutte le virtù familiari»¹¹⁸.

Forse in ciò si cominciano già a trovare risposte al quesito che ci si è posti all'inizio della ricerca. Capuana ha in mente la formazione¹¹⁹ «di coloro che dovranno poi essere gli attori della futura società»¹²⁰. La *Riscoperta* avviene nella concezione di Capuana giacché linguaggio infantile e linguaggio fiabesco corrispondono alla medesima «forma di arte così spontanea, così primitiva»¹²¹. Per realizzare quanto di educativo ha in serbo per il bambino, la fiaba ne deve coinvolgere ogni aspetto della personalità senza sottovalutare le sfide con cui deve fare i conti¹²² soprattutto «poiché niente di ciò che è umano è veramente estraneo al fanciullo»¹²³. Esattamente come le fiabe tradizionali centrano la questione dei rapporti umani, il problema di come affrontare il mondo, l'avvento del male sulla vita dei deboli, la sorte ed i suoi giochi sinistri quando si allea con i più brutti od i più cattivi del

¹¹³ Luigi Capuana, *Cenerentola cit.*, p.1.

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *C'era una volta cit.*, p. 8.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *ID.*, *Cenerentola cit.*, p.1.

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ Cfr. Cosetta Seno *cit.*, p. 174.

¹²⁰ Luigi Capuana, *Cenerentola cit.*, p.2.

¹²¹ *C'era una volta cit.*, p. 8.

¹²² Cfr. Bruno Bettelheim *cit.*, p. 11.

¹²³ Giuseppe Oberto, *La letteratura per l'infanzia oggi*, Teramo: Lasciani & Giunti Editori, 1981. p. 16.

paese, negli stessi termini le fiabe d'autore di Capuana si appellano al fanciullo che cerca di esplorare e definire se stesso.

È ormai risaputo che le radici della stessa letteratura per l'infanzia sono da rintracciare nel mito, nella favola, nella fiaba e nella leggenda¹²⁴. Le fiabe, in particolare, serbano gelosamente al loro interno la radice che assomma in sé la verità universale¹²⁵, perciò vantano una varietà di situazioni di prova preliminare che ambiscono ad educarne l'eroe e a qualificarlo come meritevole destinatario dell'oggetto magico¹²⁶. In ciò, non si distanziano molto dalle prove che ci vengono poste nel mondo reale, ma vengono plasmate come richieste del donatore. In questa ottica, la fiaba palesa i meccanismi del destino, altrimenti ai nostri occhi invisibili: è così che il mondo «*difficile e involuto, insondabile nei suoi rapporti, diviene nella fiaba semplice e trasparente*»¹²⁷. La riscoperta ha bisogno dell'immaginazione, in cui Capuana già intravede un «alato mezzo per agire con efficacia anche su l'intelligenza dei suoi lettori e delle sue lettrici»¹²⁸. Consapevole di questo fatto, la letteratura per l'infanzia «si rivolgerà all'immaginazione e al cuore più sovente che all'intelletto»¹²⁹.

Siccome la conoscenza permette al bambino di «generare inferenze e formulare aspettative»¹³⁰, la fiaba gli offre, tra altri, gli strumenti atti a stimolare e sviluppare le risorse cognitive di cui la sua inerme persona necessita per affrontare in un primo momento le sue paure e, in un secondo momento, i problemi del mondo circostante. In ciò andrebbe inserita la questione dei dettagli atroci contenuti nella fiabistica e di cui troviamo varie tracce anche nel libro di Capuana. La Regina Senza orecchie, se le taglia entrambe e le paga come pedaggio ai pesci grossi del mare. L'orco che viene ad annusare l'aria attorno all'*Albero che parla* esprime ogni volta la bramosia di *carne cristiana*. La fiaba dei *Tre anelli* espone varia casistica di aspetti crudi, come per esempio la Regina che ha paura del Re che le taglierà la testa se non

¹²⁴ Cfr. Gianna Marrone, *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*, Roma: Armando Editore, 2002.p. 8.

¹²⁵ «[T]he kernel of universal truth [...] lies at the core of the fables». Cantarella, Helene, *Out of the Mouths of Peasants* in «The New York Times Book Review», 8 novembre 1959.p. 64.

¹²⁶ Cfr. Dina Aristodemo e Pieter de Mejer, *Una deliziosa allucinazione? cit.*,p. XVI.

¹²⁷ Max Lüthi, *La fiaba popolare europea cit. Ivi*, p. 106.

¹²⁸ Luigi Capuana, *Cenerentola cit.*,p.2.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Sara Uboldi, *La fiaba e il cognitivismo* in «Enthymema», VIII (2013). P. 110.

riesce ad avere figli entro un anno. Poi quando le arriva la nocciolina, regalo da sua sorella minore, la butta «in terra e la pest[a] col calcagno. La nocciola schizz[a] sangue. C'[è] dentro un bambino piccino piccino: lei gli [ha] schiacciata la testa»¹³¹. La seconda sorella quando riceve l'acqua magica la butta via, e finisce strangolata dal marito. Ma l'atrocità della fiaba non finisce qui, perché la sorella minore chiede al marito, Re Sole, di risuscitarle entrambe. Inizia quindi a canticchiare delle filastrocche cupe:

«- Tu che stai sotto terra,
Mi manda la tua sorella;
Se dal buio volessi uscire,
Del mal fatto ti déi pentire.
- Rispondo a mia sorella:
Sto bene sotto terra.
Dio gli dia male e malanno!
Vo' la nuova avanti l'anno!
- Resta lì, donnaccia infame!»¹³².

Seppure questa fiaba non sembri adatta ad un pubblico infantile, bisogna notare che nella fiaba da una parte, le malattie e le menomazioni fisiche perdono ogni connotazione reale¹³³, dall'altra i personaggi sono concepiti come figure *di carta, senza corpo* il cui ruolo è quello di muoversi nell'azione senza riflettere in profondo sul suo essere narrativo¹³⁴ fuorché ciò non serva a sviluppare ulteriormente la trama narrativa¹³⁵. Gli è che il lettore non entra in contatto diretto con la sofferenza dei personaggi, bensì viene informato degli eventi in termini chiari e semplici. Quindi le informazioni riguardanti le sorelle morte diventano una filastrocca e sono esse stesse a rispondere al Re Sole. La richiesta della sorella minore di risuscitare le sorelle morte altro non è se non uno stratagemma narrativo per far progredire l'azione¹³⁶.

Se ci si domanda quindi come mai le fiabe di Capuana affrontino in termini realistici e crudi problemi e questioni di stampo esistenziale, basta pensare come le storie mettano sotto i riflettori nodi tematici legati alla lotta e alla ricerca. Esse aiutano il bambino a sviluppare le

¹³¹ *C'era una volta cit.*, p. 137.

¹³² *Ivi*, pp. 138.

¹³³ Cfr. Max Lüthi *cit.*, p. 23.

¹³⁴ Cfr. *Ivi*, pp.22-24.

¹³⁵ Cfr. *Ivi*, p. 24.

¹³⁶ Cfr. *Ivi*, p. 91.

sue capacità e a prepararsi ad affrontare le sfide offrendo un sostegno alla fiducia in sé stessi e nelle proprie azioni¹³⁷. Sia pure attraverso l'immaginazione che diventa pertanto «uno strumento di conoscenza»¹³⁸.

La fiaba offre, a noi lettori in generale e al pubblico infantile in particolare, ciò che della vita noi cerchiamo intensamente e ininterrottamente: risposte. La fiaba offre risposte di ogni tipo e specie ai quesiti della vita che non di rado sfuggono al nostro controllo e alla nostra gestione¹³⁹. Nelle fiabe di Capuana, il conflitto tra il re e l'essere ribelle a lui inferiore, viene inizialmente perso a causa della scorrettezza di chi invece dovrebbe essere garante del corretto svolgimento della prova, e la vittoria gli viene concessa al re solo ed esclusivamente dopo che egli agisce sul suo atteggiamento che diventi più umile, meno restìo alla sottomissione ai codici morali e più conscio dei propri limiti¹⁴⁰. Ugualmente, *Spera di sole* racconta come il lavoro costante e perfezionato di Tizzoncino, la brutta figlia della fornaia, unito all'infinita fiducia della madre in un domani migliore, riescano a cambiare effettivamente il destino della figlia che diventa regina. Si supera così l'egocentrismo, la paura della morte o dell'abbandono o dell'ignoto ed assumono valore sia i doni magici che le vittorie sudate – spesso - sangue¹⁴¹.

In ultima analisi, Bettelheim asserisce che le fiabe siano la forma narrativa più adatta ai bambini perché esse individuano le difficoltà incontrate nella società trovandone pure soluzioni, il che aiuta il *pubblico piccino* ad apprendere diversi modi di sopravvivenza ai contrattempi ed alle sfide che gli vengono quotidianamente posti¹⁴², e in ciò vengono molto facilitati apprendendo dalla *sterotipizzazione* dei tratti umani della fiaba¹⁴³. Gli è che Gianni Rodari esalta il momento di intervento del bambino sulla fiaba per comprenderla, il quale arriva solo quando il bambino è posto di fronte alla complessità della fiaba¹⁴⁴.

¹³⁷ Cfr. Bruno Bettelheim *cit.*, pp. 11 – 12.

¹³⁸ Antonio Lugli, *Storia della letteratura per l'infanzia*, Firenze, Sansoni, 1940. p. 18

¹³⁹ Cfr. Gianna Marrone *cit.*, p. 35

¹⁴⁰ Cfr. Dina Aristodemo e Pieter de Mejer *cit.*, pp. XVI-XVII.

¹⁴¹ Cfr. Gianna Marrone, *cit.*, p. 35.

¹⁴² Bruno Bettelheim *cit.*, p.11.

¹⁴³ Cfr. Sara Uboldi *cit.*, p.111.

¹⁴⁴ Francesca Califano, *Lo specchio fantastico. Realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1998. p. 39.

In questo ambito è utile ricordare le parole di De Turrís che riassumono così la morale della fiaba:

«[L]e fiabe (e i miti) non dovrebbero essere né riscritte, né espurgate, né edulcorate se presentate ai bambini: infatti una delle lezioni che esse danno è che "il pericolo, il dolore e l'ombra della morte possono conferire dignità e in qualche caso persino saggezza alla gioventù inesperta, impacciata ed egoista»¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Gianfranco de Turrís *cit.*, p.15.

IV. Bibliografia:

- Aristodemo, Dina e De Mejer, Pieter, *Una deliziosa allucinazione?* in Capuana, Luigi, «Fiabe», Palermo, Sellerio editore, 1990.
- Bettelheim, Bruno *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1977. (Traduzione dall'americano di Andrea d'Anna).
- Califano, Francesca, *Lo specchio fantastico. Realismo e surrealismo nell'opera di Gianni Rodari*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1998.
- Cantarella, Helene, *Out of the Mouths of Peasants* in «The New York Times Book Review», 8 novembre 1959.
- Cappello, Angelo Piero, *Invito alla lettura di Capuana*, Milano, Mursia, 1994.
- Capuana, Luigi, (a cura di), *Cenerentola. Giornale illustrato per fanciulli*, Roma,: Enrico Voghera, 1892-1894.
- -----, *Spiritismo?*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1884.
- -----, *C'era una volta. Fiabe*. Firenze, B. Bemporad & Figlio, 1902.
- Eliade, Mircea, *Mito e realtà* (Traduzione e prefazione di Giovanni Cantoni), Torino-Leumann, Borla editore, 1966.
- *Encyclopedia Britannica*, USA, William Benton Publisher, 1971.
- Fedi, Roberto, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta* in, AA.VV., «L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana. Atti del Convegno di Montreal 16-18 marzo 1988», Roma, Salerno, 1990.
- Leach, Maria, e Jerome Fried, *Standard dictionary of folklore, Mythology and Legend*, San Francisco, Harper & Raw, 1984.
- Lavinio, Cristina, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- Lugli, Antonio, *Storia della letteratura per l'infanzia*, Firenze: Sansoni, 1940.
- Lüthi, Max, *La fiaba popolare europea. Forma e natura* (Titolo originale *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Traduzione dal tedesco di Marina Cometta), Milano, Mursia, 1978.

- March-Russell, Paul. *The Short Story : An Introduction*, Edinburgh University Press, 2009.
- Marrone, Gianna, *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*, Roma: Armando Editore, 2002.
- Miele, Gina M., *Luigi Capuana: Unlikely Spinner of Fairy Tales?* in «Marvels & Tales», vol. 23, no. 2, 2009.
- Oberto, Giuseppe, *La letteratura per l'infanzia oggi*, Teramo: Lasciani & Giunti Editori, 1981.
- Pellizzari. Achille, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*. Napoli, Società Anonima Editrice. Francesco Perrella, 1919.
- Pisanty, Valentina, *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani, 1993
- Pont-Humbert, Catherine, (a cura di Cecilia Gatto Trocchi), *Dizionario dei simboli, dei riti e delle credenze* (titolo originale Dictionnaire des symboles, des rites et des croyance), Roma, Editori Riuniti, 1997. p.9.
- Propp, Vladimir J., *Morfologia della fiaba* (a cura di Gian Luigi Bravo), Torino, Einaudi, 2003.
- -----, *Theory and history of folklore*, (a cura di Anatoly Liberman), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Sabelli, Sonia, *Le Fiabe italiane di Calvino tra oralità e scrittura* in «Linguistica e letteratura» n.XXVI, 2001.
- Seno, Cosetta, *Un viaggio straordinario: Capuana e la narrativa giovanile post-unitaria* in «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe» Vol 32 No 2, 2019.
- Snodgrass, Mary Ellen, *Encyclopedia of fable*, California, ABC-CLIO Literary Companion, 1998.
- Uboldi, Sara, *La fiaba e il cognitivismo* in *Enthymema*, VIII (2013).
- Virga, Anita, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, FIRENZE UNIVERSITY PRESS, 2017.
- Vitta, Maurizio, *Introduzione* in *Luigi Capuana, Fiabe*, vol. I, Milano, Arlondo Mondadori, 1983.
- Zipes, Jack. "Luigi Capuana's Search for the New Fairy Tale." *Marvels & Tales*, vol. 23, no. 2, 2009.