

SULLA UNIVERSALITÀ DELLA FIABA *

Die Uebereinstimmung zwischen Märchen durch Zeit und Entfernung weit getrennter, nicht minder als nahe aneinander grenzender Völker beruht teils in der ihnen zu Grunde liegenden Idee und der Darstellung bestimmter Charaktere, teils in der besonderen Verflechtung und Lösung der Ereignisse. Es gibt aber Zustände, die so einfach und natürlich sind, dass sie überall wiederkehren, wie es Gedanken gibt, die sich wie von selbst finden...

W. Grimm (1856)

L'universalità della fiaba è anzitutto una constatazione empirica. La fiaba è forma narrativa nota ovunque nel mondo, in ogni cultura, in ogni civiltà, nelle più diverse nazioni e società. A differenza di altre forme narrative, essa è sempre riconoscibile e riconosciuta come tale. Anche se la fiaba indiana è per vari aspetti lontana da quella europea, è comunque individuabile come tale e, nel suo riferimento ideale, si riconosce allo stesso titolo di quella europea. Da quando si cominciò a riflettere sulla natura della fiaba, questa constatazione si è sempre ripetuta, dai Grimm a Andrew Lang, da Von der Leyen ad Amades, dal Ranke al Lüthi.

La fiaba è universale non soltanto perché universalmente presente e come tale riconosciuta, ma anche e soprattutto perché propone al proprio fruitore una prospettiva di universalità, vale a dire il sentimento di 'essere nel cosmo'.

Con l'espressione 'fruitore' della fiaba indico sia il narratore, sia l'ascoltatore o lettore di essa, intendendo rilevare in tal modo un aspetto importante della trasmissione della fiaba popolare: il concorso creativo degli attori della sua tradizione, in senso esistenziale ed estetico. È appunto nella funzione attiva di ricreazione — nei due significati del termine, quello etimologico e quello figurato — del fruitore, che io vedo la base esistenziale della significanza universale della fiaba.

La fiaba ha valore universale per il suo fruitore perché egli si riconosce totalmente in essa e in essa riconosce la struttura essenziale della propria immagine del mondo.

*) Relazione tenuta al Convegno internazionale di studio sulla fiaba, a Parma, 24-25 ottobre 1979.

Il compito che si propone allo studioso è quello di individuare i fatti e le ragioni che sottostanno a tali osservazioni e di saggiarne la coerenza, in altre parole di configurare dalle constatazioni empiriche un problema ontologico.

Individuo una prima radice formale dell'universalità della fiaba nei caratteri di generalità, o addirittura di genericità, di astrattezza, di 'nominalità' delle sue figure, e altresì nella costante e immutabile determinatezza dello schema di svolgimento in cui esse si pongono.

La genericità e astrattezza delle figure le rende disponibili al fruitore, il quale le integra di sé stesso e le fa proprio simbolo personale: proietta in esse i contenuti suoi propri, aspirazioni e atteggiamenti, senza dover patteggiare la propria identificazione con la realtà di personaggi particolareggiatamente prefigurati. È noto infatti che nella fiaba i personaggi non sono descritti, molto spesso non hanno un nome proprio, e per lo più sono designati con un nome comune (principe, re, regina, fanciulla, padre, figlio, matrigna, ecc.), il quale non condiziona in nulla la funzionalità della figura stessa. Il nome, comune o proprio che sia, costituisce soltanto un punto convenzionale di riferimento nella narrazione. Si consideri infatti, come spesso una fiaba si riproponga nelle sue varianti con i medesimi ruoli attribuiti a figure, cioè a nomi, completamente diversi: ciò che in una variante è avventura di principe, in un'altra, senz'altro mutare, lo è di porcaro o di terzogenito. E tuttavia, al di là del loro nome, le figure della fiaba mostrano una « erstaunliche Festigkeit », come notava il de Vries. E tale stabilità, e tale nominatività, e tale indifferenza al personaggio puntualmente definito, è senza dubbio un appiglio alla identificazione del fruitore con la figura fiabesca.

Ma l'identificazione di cui si parla non ha nulla a che fare con il coinvolgimento affettivo, con l'appello alle passioni. Lo si è già detto: forme o modelli 'vuoti' o, se si vuole, silhouettes, sono a disposizione del fruitore per essere riempiti, per essere colorati. Si tratta di un processo, per così dire, naturale e spontaneo.

E non sembri riduttivo vedere nella 'genericità' delle indicazioni la ragione della loro universalità, né questo s'intende: nella genericità delle figure s'è ravvisato l'elemento formale della loro disposizione universale, ma è nella precisione del disegno complessivo della fiaba e nella posizione di ogni singola figura in esso che sta la molla che fa sì che il fruitore ritrovi le ragioni profonde della sua adesione ad esse e i motivi del suo integrarsi nella fiaba, cioè di ritrovarsi parte di un ordine cui collabora con la propria libertà fantastica.

Da quanto abbiamo detto appare evidente che ipotizziamo una *idea* della fiaba, sopraordinata ad ogni integrazione individuale o collettiva e che le comprende in sé, prevedendone l'opera, la funzione; e che pensiamo questa idea-fiaba di tale complessa disposizione da permettere e spiegare un processo di con-creazione quale è quello specifico della tradi-

zione orale. L'indicazione non è solo formale, poiché suppone uno schema ideale significativo, un atteggiamento fondamentale di fronte al mondo, una idea del mondo propria della fiaba.

D'altra parte abbiamo ben presente l'indifferenza sostanziale della fiaba alle ideologie o comunque a sistemi di pensiero troppo specificati. Quando si riconoscono i segni della moda e del sentire cortigiano nelle trascrizioni di Perrault o, per altro verso, della signora d'Aulnoy, o quelli del biedermeier nelle successive redazioni di Wilhelm Grimm, si fa riferimento a dati del tutto contingenti e inessenziali alle fiabe stesse. Si pensi per esempio alle traduzioni da Perrault e dalla d'Aulnoy da parte del Collodi e al suo contributo, peraltro misurato, di sale e d'aria toscani: la fiaba rimane intatta, dal pubblico toscano la narrazione del Collodi sarà recepita con maggior adesione, ma tutto rimane impregiudicato nei meccanismi essenziali.

Si comprende allora perché, di fronte al costante ripetersi di situazioni e figure identiche o equiparabili, gli studiosi abbiano creduto, credano, di ritrovare nello smembramento delle fiabe, nelle loro componenti funzionali, strutturali o morfologiche il segreto del meccanismo dell'università ^{ali} della fiaba, o se si vuole, della ragione prima della fiaba. Tale illusione si riflette nelle faticose ricerche degli *urmärchen* da parte dei folkloristi, negli avventurosi viaggi all'inseguimento di motivi e personaggi, attraverso paesi, continenti e secoli, oppure nelle ipotesi di nuclei mitici o culturali originari o più modestamente nell'appagato elenco di funzioni astratte — ricerche tutte, queste, che hanno validamente contribuito alla catalogazione, all'analisi e alla comparazione del ricchissimo materiale a disposizione e hanno portato all'elaborazione di metodologie sottili ed efficaci e di visioni talvolta illuminanti e suggestive. Ma è pur vero che tali ricerche, per quanto preziose e indispensabili, si sono mosse in direzioni che non hanno portato a soluzioni del tutto plausibili del problema, o per lo meno di portata generale. La somma delle parti non è il tutto e viceversa, come ognuno ben sa, la dissezione anche più attenta e scrupolosa del tutto in parti, non dà ragione di esso né di esse, e soprattutto sottrae alla nostra considerazione il meccanismo in atto dell'interiore rapporto organico degli elementi fra loro, il segreto di quel *wondrous machine* che sembra fatto per assumersi e per figurare gli affetti di chi anche solo lo contempla. Quando ho sezionato un corpo per cercarne all'interno il segreto della vita, non ho fatto che ucciderlo, e proprio quel segreto mi è sfuggito.

Queste considerazioni portano, com'è evidente, alla proposta di ricercare un tal segreto nella visione della fiaba come unità, come un tutto organico e tuttavia mai definitivamente realizzato, un tutto passibile di continue e infinite realizzazioni, variazioni. Uso con intenzione questo termine musicale, così come in altro contesto fece Kerényi a proposito del mito. Le varianti di una fiaba sono materiale documentario inerte, le sue variazioni sono realizzazioni in atto.

Cerchiamo di fondare questa visione in una concezione il più possibile coerente e comprensiva. Si è detto di una idea della fiaba da un lato e di un fruitore di essa dall'altro, che si trovano in una relazione dialettica: l'idea è il disegno o se si vuole lo spazio in cui confluiscono e si compongono in unità le istanze di conteunto, quelle formali e quelle funzionali, che sono condizione imprescindibile, nell'ambito della tradizione letteraria popolare, a che si possa definire la fiaba. L'affermazione sembra tautologica, se non si specificano queste istanze.

È quel che facciamo schematicamente. A) I contenuti generali della fiaba. Una visione del mondo che è stata definita 'ottimistica', in cui mi preme rilevare le qualità della certezza, della definitività, della conclusione in sé: l'ideologia immanente della fiaba, se così ci si può esprimere, è caratterizzata da una fede certa, assoluta nell'equilibrio dell'esistenza, nella congruenza dei valori, dell'apparenza e dell'essenza, nella conformità e nell'opportunità dell'accadere. Gli ausili magici, le impossibilità possibili, ogni elemento si dispone nel disegno suggellato da un lieto fine che è soprattutto conferma di valori costanti, giusti, inalienabili, che paiono corrispondere ad aspirazioni eterne dell'uomo, quali l'affermazione di sé, la bellezza, l'armonia, e che trovano la loro fondazione nella certezza della 'conclusione del mondo'.

A tali 'contenuti' fanno riscontro strutture generali, tematiche e formali. Uno schema generale di svolgimento della fiaba, estremamente sintetico, può formularsi in questi termini: la fiaba rappresenta sempre il processo di acquisizione da parte del protagonista di uno stato o condizione incomparabilmente migliori a confronto di quella iniziale, e tale acquisizione è considerata positiva e definitiva; ciò attraverso una serie di prove, avventure, peripezie, che nel loro svolgimento e nelle loro singole soluzioni (la caratteristica revocabilità di ogni situazione contraria all'eroe) prefigurano il risultato finale. Questa potrebbe dirsi l'espressione strutturale di quelle istanze di contenuto di cui si è detto poco fa, e al tempo stesso la condizione che ci permette di definire fiaba un racconto.

Un tema specifico del manifestarsi di questi meccanismi nella fiaba è il processo di 'disvelamento', pressoché costante in tutte le fiabe. Nel gioco dell'apparenza ingannevole e dell'essenza, illustrato dalle peripezie dell'eroe, si rivela sempre il primato dell'essenza, cioè dell'autenticità; la fede sicura, come s'è rilevato, nella necessaria congruenza di ogni valore positivo. Il brutto ranocchio si svela come principe bello e buono: era brutto e ranocchio solo per accidente e, tolti gli impedimenti magici, egli riacquista l'apparenza congruente alla sua essenza. Sono abbastanza evidenti in questo processo i meccanismi di identificazione operanti nel fruitore: l'essenza sono io-fruitore nell'autenticità del mio valore, l'apparenza è l'accidente che impedisce al mondo di riconoscermi per quello che realmente sono, ma verrà il giorno in cui sarò rivelato agli altri. La fede nell'equilibrio, ribadita anche, ma non soltanto, nel lieto fine è questa. La gratificazione offerta dalla

fiaba è nella soddisfazione di questa attesa. Ma su questo argomento avremo altro da dire, ora atteniamoci all'illustrazione dello schema generale.

B) Coerenti ad esso le espressioni linguistiche, in senso lato, letterarie, stilistiche ed estetiche. A questo proposito mi limiterò a ricordare i risultati, a parer mio definitivi, della ricerca di Max Lüthi. Basta rinviare a quanto lo studioso svizzero afferma a proposito della unidimensionalità, della astrattezza, della mancanza di dimensione psicologica delle figure, del loro isolamento, della struttura episodica chiusa della fiaba e quindi della sua nettezza di contorni, della radicalità delle sue soluzioni ecc., nella sua opera sulla *Fiaba popolare europea*, e successivamente, oltre che in numerosi saggi, nel volume *Das Volksmärchen als Dichtung*¹. Da parte mia vorrei sottolineare la pregnanza simbolica cui riesce il dettato della fiaba, anzi, che già è nell'idea di fiaba, così come la veniamo definendo; ma di ciò più avanti.

C) Le istanze funzionali vanno individuate nella necessità, insita nell'idea stessa della fiaba, della con-creazione del fruitore: egli è certamente del tutto predeterminato nei procedimenti generali di rinarrazione e di recepimento entro schemi precisi, e tuttavia si trova sollecitato alla libera fruizione di essi.

A questo proposito va ricordata la funzione 'fantastica' che molti studiosi individuano nella fiaba e molti fruitori, diciamo 'ingenui', addirittura ritengono sua caratteristica precipua. Tratteremo del momento fantastico della fiaba solo dopo esserci brevemente soffermati sulla natura della relazione fra l'idea di fiaba e le condizioni necessarie al suo realizzarsi concreto.

Finora ci si è limitati a indicare il rapporto intercorrente fra l'idea-fiaba e il fruitore, ma è necessario rendere più comprensiva la considerazione. Dai cenni riferiti poco fa ai Grimm e ai francesi non va tratta soltanto la prospettiva della relazione fra individuo — anonimo o meno — e idea, ma anche quella del rapporto dello stesso modello ideale con l'epoca, la società, la civiltà, la nazione, lo strato sociale, ecc. in cui sorge la singola realizzazione. Non è il caso di riscoprire cose note, quali la dialettica del rapporto fra individuo, società, storia, ambiente, moda, dove l'individuo si configura al contempo come veicolo della propria epoca e come rappresentante di istanze ideali metastoriche. Quel che più interessa rilevare, al di là di questa complessa relazione fra idea, epoca e individuo, è come questi due ultimi termini — epoca e individuo —, pur nella problematica ricchezza della loro funzione reciproca, si configurino solidariamente come

¹ *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano 1979, trad. di M. Cometta, prem. di G. Dolfini; l'opera originale *Das europäische Volksmärchen - Form und Wesen*, Bern 1947, è ora alla VI edizione riveduta (1978).

Das Volksmärchen als Dichtung - Aesthetik und Anthropologie Düsseldorf-Köln, 1975, è il I volume della collana « Studien zur Volkserzählung », diretta da F. Karlinger e K. Schier.

momento oppositivo o antitetico a quello ideale della forma-fiaba. E nella tensione fra questi poli sembra che l'idea conservi una notevole autonomia rispetto agli altri due, i quali, se sono da intendersi come veicoli al suo tradursi in atto, sono d'altra parte evidenti condizioni al suo stesso manifestarsi, condizioni tuttavia mai tanto assolute e potenti da essere in qualche modo definitive o prevalenti; si potrebbe quindi definirle complessivamente con il termine di 'anti-fiaba'. Termine utilizzato da altri studiosi, per esempio dal Jolles e dal Propp, a designare tuttavia altri concetti.

Il prevalere del momento individuale o epocale nella funzione con l'idea comporta la distruzione dell'equilibrio, condizione necessaria al realizzarsi della fiaba. Le fiabe d'autore sono un dato probante della problematicità di questo equilibrio: si vedano per esempio i risultati talvolta ambigui di un Andersen. E ancora il prevalere dell'intenzione filosofica o morale o pedagogica o propagandistica, in una parola del 'tempo', dissolve del pari la presenza autentica della fiaba. Un esempio: la Peking Foreign Language Press negli anni dal 1958 al 65 ha pubblicato vari volumi di *Selected Chinese Folk-stories*, che i redattori hanno concepito come documenti della lotta di classe del popolo cinese attraverso i tempi; le accentuazioni da essi operate sul corpo delle fiabe tradizionali le hanno spesso trasformate in apologhi edificanti, ne hanno distrutto l'autenticità di genere e l'individualità artistica, così come è avvenuto per le pie e buone intenzioni di certi moralizzatori benpensanti della fiaba popolare nostrana.

L'equilibrio dei tre momenti, l'ideale, lo storico e l'individuale, è dunque condizione necessaria al realizzarsi della fiaba, con la affermazione dell'assoluta prevalenza del momento ideale-formale, che prevede e indirizza nel proprio disegno il contributo occasionale, ancorché necessario e ineluttabile, dell'individuo e dell'epoca. Ecco perché, per quanto esplicito e individuabile il contributo del fruitore — psicologicamente insostituibile ed essenziale al riconoscimento del valore universale della fiaba — le reca d'altronde attributi inessenziali sul piano della struttura.

Ora si può brevemente tornare a ciò che si è definito il momento della fantasia, che in questa prospettiva sembra essere il momento della mediazione, e perché la fantasia è l'organo proprio dell'individuo fruitore, e perché lo è necessariamente dell'idea, che in sé, entro di sé, presuppone la libertà del gioco e della fruizione fantastica. Nel nostro disegno allora esso appare come la funzione catalizzatrice nei processi di interazione tra la fiaba e l'anti-fiaba. Esso è altresì identificabile come il momento del gioco, della libertà del fruitore, libero appunto entro le regole del gioco. Questo momento ludico, cui si era alluso anche all'inizio con i termini di 'variazione' e di 'ricreazione', caratterizza la concretezza della trasmissione tradizionale della fiaba. Esso, com'è ben noto, si riflette in modo molteplice nelle formule e negli stilemi della narrazione, e d'altra parte è probante di quella 'a-pateticità' della fiaba, così bene rilevata dal Lüthi, che secondo

noi segna anche il rapporto di partecipazione del fruitore alla figura fiabesca.

Ancora due elementi devono essere richiamati a maggior chiarezza di quanto veniamo dicendo: quello, cui già si è fatto cenno, del 'lieto fine', che si riferisce direttamente alla questione del *weltbild* immanente della fiaba, e quello, più particolarmente pertinente al nostro ragionare sulla sua universalità, della natura simbolica della fiaba e del suo linguaggio.

Concordemente gli studiosi hanno considerato il momento di 'gratificazione' specifico della fiaba; Tolkien per esempio parla di *recovery and consolation*. Tale gratificazione è generalmente messa in relazione con il lieto fine, il quale spesso, a sua volta, è stato considerato il punto secondo cui, teleologicamente, si dispone la vicenda fiabesca. L'affermazione mi sembra precipitosa. Il lieto fine è il suggello di una serie di episodi, tutti in sé concludentisi positivamente, che nella loro struttura anticipano, ognuno di per sé con il proprio risolversi, l'apoteosi finale, ma non sono direttamente correlati ad essa, né fra loro. La gratificazione che ci viene dalla fiaba non è specificamente nel lieto fine, ma è, per così dire, nel 'lieto procedere' delle avventure che recano ad esso. E la conclusione lieta non è da giudicare per l'aggettivo con cui la si specifica, ma perché indica l'acquisto da parte del protagonista, e simbolicamente quindi da parte del fruitore, della sua condizione definitiva, il raggiungimento della posizione nel mondo che per definizione gli compete, che sola è pertinente al suo vero, autentico essere. La gratificazione della fiaba è in questa tranquilla certezza, che ogni volta ci si vede nuovamente illustrata; e ogni illustrazione vale quanto una dimostrazione, una fondazione. La struttura della fiaba è sì teleologicamente determinata, ma non tanto dal lieto fine in sé, quanto da questa fede a-patetica che informa il mondo fiabesco. E tale certezza, per altro verso, rende ragione dell'atteggiamento ludico della fiaba stessa e del suo fruitore: le peripezie dell'eroe sono rivissute e condivise per la loro carica simbolica, non certo sofferte pateticamente nell'ansia e nel timore di un loro tragico concludersi o quanto meno nell'incertezza della loro soluzione. Ora è appunto la pacifica, ovvia previsione della loro soluzione positiva che permette alla fiaba e al suo fruitore di godere delle avventure dell'eroe come di un gioco profondo e significativo delle figure dell'anima. In questa prevedibilità e libertà insieme del gioco fiabesco è verosimilmente una radice della pregnanza simbolica delle sue figure.

E siamo giunti alla fine del nostro discorso nel segno della forza simbolica delle figure fiabesche, di quelle figure essenziali e generiche che si sono riconosciute alla base della fruizione estetica ed etica della fiaba. Esse naturalmente non assolvono a questa loro funzione polarizzatrice in ragione della loro mera genericità, ma per il fatto che la loro 'genericità' non rimane più tale nell'attuarsi della vicenda. È proprio dal loro contesto che esse acquistano l'energia necessaria alla metamorfosi più pregnante: il trasformarsi in simbolo: da una iniziale apparente a-valenza ad una polivalenza semantica di fatto.

Ai nostri occhi ciò indica che l'idea stessa di fiaba è un simbolo. Si è parlato poco fa dell'autonomia dell'idea della fiaba, tale autonomia è spiegabile rapportando l'idea-fiaba a strutture archetipiche. In questo riferimento trova ragione appunto la natura prepotentemente simbolica del linguaggio fiabesco e, d'altro lato, il valore universale della fiaba.

GIORGIO DOLFINI