

Ezio Puglia

Per un'ecologia della fiaba

In this article, the author contends that the fictional world of some significant early-modern fairy tales is ecological, insofar as, when we deal with them, we cannot draw an impermeable boundary between the characters and their environment. After discussing the work of some scholars who foreshadowed this idea, and after arguing for the historical specificity of early-modern fairy tales, the author focuses on Basile's *La cerva fatata* (*Lo cunto de li cunti*, I, 9), showing why and how its world can be called ecological. In this narrative, we do not see active protagonists performing against a motionless background; we see, instead, ecological intensities circulating across the world and tying together utterly diverse fictional beings, regardless of any categorical distinction between humans, animals, plants, objects and so forth. These intensities are shown to be the true protagonists of *La cerva fatata* and of Basile's fairy tales in general.

Gregory Bateson ha scritto che non bisogna pensare all'evoluzione del cavallo nei termini di un adattamento dell'*Eohippus* alle pianure erbose. Questo processo andrebbe considerato, piuttosto, come una «costanza nella relazione tra animali e ambienti» [Bateson, 389]. «È certo», scrive Bateson, «che le pianure erbose, a loro volta, si sono evolute di pari passo con l'evoluzione degli zoccoli e dei denti dei cavalli e degli altri ungulati. La zolla erbosa fu la risposta evolutiva della vegetazione all'evoluzione del cavallo» [ivi, 195]. I cambiamenti concomitanti del cavallo e dell'ambiente sono «adattativi» momento per momento. Però, avverte Bateson, la relazione tra animali e ambienti non può essere solo di natura adattativa, poiché in questo caso le patologie sistemiche non si verificherebbero. La loro esistenza prova invece che la «logica» dell'evoluzione del sistema nel suo complesso differisce dalla «logica» dell'adattamento. D'altra parte, continua lo studioso, non dobbiamo presumere che nella relazione animale-ambiente vi sia una variabile dipendente e una variabile indipendente, ovvero che ci siano delle azioni che si producono *in* un contesto, sebbene in evoluzione. Poiché ogni azione è «parte» del contesto *con cui* avviene, azione e contesto non dovrebbero essere separati dalla pratica analitica. Così, quando ci si interroga sulla sopravvivenza ed evoluzione del cavallo, non bisogna pensare al cavallo come a un essere isolato e ben definito che agisce in un contesto. È bensì un'«ecologia», dice Bateson, «che sopravvive e lentamente si evolve» [ivi, 389-390].

L'ecologia di Bateson è in fondo un tentativo di intendere altrimenti la relazione tra azione e contesto. Egli invita a riconoscere che ciascuna delle microvariazioni di questo rapporto in continuo divenire ricade nel «contesto» ecologico e contribuisce alla sua formazione progressiva. Perciò l'ecologia batesoniana corrisponde al tempo stesso a una desoggettivazione e a una deoggettivazione: pensare ecologicamente vuol dire pensare per *intensità*, ovvero per processi che attraversano gli esseri e il loro ambiente, facendo crollare l'illusione della loro autonomia reciproca. Anche le idee, che per Bateson sono

delle specie di intensità nel senso suddetto, occupano la medesima posizione mediana tra i soggetti che le concepiscono e il contesto del mondo culturale e sociale. Esse vanno a comporre un'ecologia mobile e proteiforme, la «Mente» (*Mind*), che possiamo considerare come una matrice di soggettivazione e di oggettivazione.

È nel senso di Bateson che intendo parlare, qui, di ecologia della fiaba.

1. Il personaggio e l'ambiente

Un approccio ecologico allo studio della letteratura può aiutarci a superare una serie di preconcetti particolarmente coriacei, che riguardano in particolare la relazione tra personaggi e ambienti. Si tratta di idee che costituiscono il più delle volte, nei testi critici, uno sfondo impensato. Ma talvolta esse emergono in maniera molto esplicita, come avviene in certe teorie elaborate da Jurij Lotman. Lotman scrive: «Lo spazio [artistico] cessa [...] di coincidere con la totalità degli oggetti che *contiene* in sé e si trasforma in un *linguaggio astratto*»; «nell'opera letteraria lo spazio artistico è *un continuo in cui si dispongono i personaggi e si svolge l'azione*»; «lo spazio artistico non è però un ricettacolo passivo di episodi e personaggi. [...] Il suo linguaggio non è un recipiente vuoto, ma una delle componenti del linguaggio comune di quella lingua universale in cui si esprimono le opere d'arte» [Lotman 1968, 199, 201, 203; le sottolineature sono mie].

Queste affermazioni rivelano chiaramente la tendenza del semiologo a reificare lo spazio artistico. Egli ne fa un universale, un «invariante» [cfr. per esempio Lotman 1969, 150-151], un *primum* dove l'azione (il tempo) si sviluppa e dove gli oggetti sono contenuti (benché non passivamente). Anche se, in un'opera successiva, Lotman modifica parzialmente la propria posizione, e scrive che lo «spazio è sempre dato all'uomo sotto forma di contenuto concreto» [Lotman 1970, 273-274], tale spazio rimane comunque al fondo delle forme che assume: è il retroterra che affiora una volta che ci si è sbarazzati del «primo piano della metafora» [Lotman 1968, 202]¹, ovvero il tenore che l'analisi testuale deve liberare dal veicolo². Ecco perché Lotman si prefigge di fare astrazione da tutte le proprietà degli oggetti finzionali, ad eccezione di quelle che sono determinabili da rapporti spaziali [Lotman 1970, 218]. Lo spazio così ottenuto sembra il risultato di un procedimento induttivo. Ma per Lotman si tratta piuttosto di risalire platonicamente all'intima verità delle forme concrete: è la concrezione delle forme a essere una «deduzione»; anzi l'incarnarsi di una struttura ideale che bisogna fare emergere. In definitiva, pare che ciò che resta della spazialità dello spazio letterario non sia altro che la spazialità di uno schema mentale.

Credo invece che dovremmo considerare lo spazio letterario, specie quando ci occupiamo di narrativa, come inseparabile dal tempo e quindi dalle configurazioni concrete che di volta in volta assume. Mi sembra innegabile, infatti, che affinché lo spazio letterario possa apparire – e successivamente, all'occorrenza, essere indagato «scientificamente» –, esso debba anzitutto essere immaginato (a meno che non ci si occupi dello spazio della pagina scritta). E le immagini intersensoriali che la narrativa ci invita a formare mentalmente mentre leggiamo non possono non avere una o più temporalità interne. Un fatto che non mi pare abbisogni di particolari chiarimenti.

¹ Il «primo piano della metafora» è il suo senso proprio, letterale; corrisponde a quello che i formalisti russi hanno chiamato livello transitivo dell'espressione figurata.

² Ricordo che nella terminologia di I.A. Richards, «veicolo» e «tenore» indicano rispettivamente, per intenderci, il senso primo e il senso secondo di una metafora [cfr. Richards].

L'azione è di certo uno dei fautori principali, se non il principale, di tale invito rivolto dal testo narrativo al lettore. Già Aristotele lo sosteneva (*Rh.* 1411b), là dove scriveva che per porre davanti agli occhi (*pró ommáton*) bisogna rappresentare oggetti in azione (*hósa energoúnta*), riconoscendo così implicitamente la natura temporale dell'immagine letteraria. Va aggiunto però che l'azione è una possibilità disseminata che attraversa il testo narrativo da parte a parte. La narratività di un testo narrativo non è qualcosa di localizzabile in parti narrative depositarie del movimento e dell'azione (l'«eroe») che si oppongono a parti «a-narrative» contraddistinte dall'immobilità (l'«ambiente dell'eroe») [cfr. Lotman 1969]. Essa è piuttosto una sollecitazione diffusa a comprendere il testo (anche) attraverso la rappresentazione spazio-temporale del suo senso primo. Narratività e a-narratività si lasciano comprendere tutt'al più come «dominanti» [cfr. Hamon] che non intaccano il presupposto rappresentativo. Per queste ragioni, non mi sembra corretto affermare che lo spazio letterario «è un continuo in cui si dispongono i personaggi e si svolge l'azione», né che l'eroe si sposta tra spazi «fissi» che gli preesistono. Piuttosto, l'eroe e le situazioni spazio-temporali di cui fa parte sono creati dal movimento stesso della narrazione, ovvero dall'erranza del punto di vista di un lettore (implicito) che si rappresenta parte del senso del testo finzionale. In altre parole, i mondi letterari sono mondi ecologici.

2. Primi avvicinamenti all'ecologia della fiaba

Ci sono tipologie narrative dove la natura ecologica del mondo rappresentato è in vari modi camuffata. Può per esempio essere imprigionata nel gioco mimetico di rimandi alla realtà effettuale, oppure sprofondare a fronte della pregnante verosimiglianza psicologica dei personaggi. In altri casi, invece, essa salta agli occhi. Così avviene nelle fiabe. Non stupisce, pertanto, che la tradizione critica abbia posto le basi per la loro interpretazione ecologica già nella prima metà del secolo scorso, quando Vladimir Propp operava una prima decostruzione dell'opposizione tra i personaggi e gli altri elementi rappresentativi del racconto. Da un lato, scriveva Propp nel 1928, le cose e gli animali sono animati e possono agire proprio come i personaggi umani; dall'altro lato, le motivazioni di questi ultimi non hanno alcun peso nello svolgimento dell'intreccio. Essi sono in pratica sprovvisti di interiorità e coincidono esattamente con la propria sfera d'azione. Donde la celebre teoria della permutabilità degli enti finzionali a funzione uguale: una fata in posizione di aiutante, per esempio, può essere sostituita da un pesce, o un paio di stivali, che adempie la medesima funzione [cfr. Propp].

La questione dell'uniformità sostanziale degli elementi rappresentativi della fiaba è stata ripresa e risolta in maniera diversa da Max Lüthi. Per Lüthi non sono tanto le funzioni, la ripetibilità e la commutabilità dei nuclei narrativi a essere fondamentali, quanto la forma e la natura del mondo rappresentato, e cioè l'«unidimensionalità», l'astrazione, la mancanza di qualsivoglia profondità prospettica [cfr. Lüthi]³. La teoria di Lüthi contrasta con quella di Propp, che era ancora – siamo nel 1947 – l'autorità indiscussa in materia di fiaba popolare, insieme ad Antti Aarne e Stith Thompson. Tuttavia i punti in comune non mancano. Lüthi sviluppa un'intuizione proppiana, per esempio, quando scrive che l'«eroe della fiaba *agisce*» [Lüthi, 17], senza avere né il tempo né la predisposizione per provare alcunché. Secondo Lüthi i personaggi, proprio come gli altri elementi rappresentativi della fiaba sono figure piane, stilisticamente

³ È importante sottolineare che Lüthi fa riferimento al concetto d'astrazione elaborato da Wilhelm Worringer nel suo *Abstraktion und Einfühlung* (1908). Secondo Worringer, la tendenza all'astrazione, votata all'inorganico, all'ornamentale, al geometrico, è frutto del *Kunstwollen* originale [cfr. Worringer].

astratte e isolate. Se i personaggi non sono altro che mere «figure», per molti versi affini alle miniature descritte da Giorgio Agamben con le parole di Alois Riegl [Agamben, 135-140], è perché non hanno altro scopo se non quello di dare corpo all'azione. Essi mancano tanto d'interiorità e di sentimenti (poiché questi, per apparire, devono essere concretamente espressi in azioni), che di un «*mondo che li circonda*» [Lüthi, 27] e di legami privilegiati con qualsivoglia oggetto o luogo.

Il lettore si starà domandando come sia possibile annoverare Lüthi tra coloro che hanno contribuito a porre le basi per un'interpretazione ecologica della fiaba, se per lui i personaggi, in quanto figure isolate, non posseggono alcun «ambiente geografico e umano» [ivi, 44]. Il motivo sta nel fatto che egli ha saputo vedere che l'isolamento, l'assenza di ogni radicamento storico, è viatico di «corrispondenze universali» [ivi, cap. IV]. In altre parole, ciascun elemento rappresentativo della fiaba, proprio in virtù del proprio isolamento, sarebbe in grado di unirsi con qualsiasi altro elemento. Mentre nella leggenda (*Sage*) i personaggi, molto più compiutamente individualizzati, sono quasi sempre legati a luoghi e oggetti specifici, nella fiaba non esistono rapporti stabili e privilegiati tra egli enti finzionali, al di là di quelli che si dipanano attraverso l'azione, o per meglio dire attraverso lo svolgimento stesso dell'intreccio. Coticché la tessitura delle «corrispondenze» avviene, senza distinzione, tra alberi, minerali, lupi, fate, castelli, esseri umani e così via.

Sebbene Lüthi abbia afferrato, in parte, l'ecologia della fiaba, egli ha di quest'ultima una concezione troppo statica e idealistica, da ricondurre a un modello di pensiero di cui sono testimonianza, tra l'altro, l'attrazione che prova per il problema dell'origine del *Märchen* e la sua pretesa di averlo descritto nella sua forma «pura» [cfr. per esempio Lüthi, 99 e 124]. In effetti, la sua visione ecologica resta fondata sulla separazione dell'azione e degli elementi rappresentativi, del tempo e dello spazio. Una separazione a cui fa da *pendant* l'idea che la fiaba sia una tipologia narrativa fissa e inalterabile, ovvero una forma ideale proveniente da un passato lontano, quasi mitico, alla quale i singoli testi e le *performances* orali (la storia della fiaba) possono solo approssimarsi. In entrambi i casi, Lüthi sottrae le forme all'incessante lavorio del tempo. Ma indulgere all'idea che la fiaba sia una forma pura, intenderla come un'essenza atemporale, significa avallare la sua riduzione a mero fantasma. Inoltre, se Lüthi non avesse coltivato quest'idea, e contestualmente non avesse costruito la propria teoria della fiaba sulla separazione di tempo e spazio, avrebbe visto che non sempre le «corrispondenze universali» collegano «esternamente» gli elementi rappresentativi. A volte non sono tanto le «corrispondenze universali» a dispiegarsi, attraverso l'azione, *tra* elementi isolati preesistenti rispetto a esse, quanto questi stessi elementi che, pur conservando il loro isolamento e la loro astrazione, si spalancano a un universo in formazione.

3. L'impurità della fiaba

Intendo illustrare quest'idea analizzando *La cerva fatata* di Giambattista Basile. Prima, però, devo precisare che questa scelta si spiega per due ragioni: *a*) perché le fiabe di Basile, nell'ambito della tradizione europea, sono senza dubbio all'origine di ciò che oggi chiamiamo «fiaba»; *b*) perché la loro «impurità» è molto marcata.

a) Nel XIX secolo, ci ricorda André Jolles, *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) era considerato da alcuni critici come la prima raccolta di fiabe propriamente dette [Jolles 1923; 1930]. Il che non stupisce, specie se si considera che la formula incipitale «C'era una volta» (ovviamente in napoletano: «*Dice ch'era 'na vota*») trova una prima canonizzazione proprio nell'opera di Basile [Calabrese, 19]. D'altra parte Giovanni

Francesco Straparola, le cui *Piacevoli notti* (1550-1553) sono il predecessore immediato della raccolta basiliana, non aveva ancora un'idea precisa della distinzione tra fiaba e novella, e chiamava queste differenti tipologie narrative con il termine generico di «favole»⁴, probabilmente seguendo il Boccaccio della *Genealogia deorum gentilium*. Quando Basile usa il termine «cunto», invece, fa senz'altro riferimento alla fiaba [ivi, 39]. Per di più, numerosi racconti, conosciuti nelle versioni posteriori di Charles Perrault o dei fratelli Grimm, figurano già nel *Pentamerone*, come *Cendrillon*, *Rapunzel*, *Le Chat botté*, *La Belle au bois dormant*, *Hänsel und Gretel* e molti altri.

b) È indubbio che Basile si è ispirato alla tradizione orale della fiaba⁵. E d'altronde il *Cunto* è anche un catalogo, talvolta parodico, di giochi, danze, canzoni, proverbi, espressioni gergali e via dicendo. Senonché, i testi che compongono il *Pentamerone* erano concepiti per la conversazione cortigiana e per essere letti durante gli incontri dell'Accademia degli Oziosi di cui Basile era membro. La sua raccolta è cioè un tipico prodotto della letteratura di corte della prima metà del XVII secolo, quando in Italia fioriva il marinismo, con i suoi elaborati arabeschi retorici, e quando imprese ed emblemi erano all'apice del successo. Basile, da stilista raffinato e grande umorista qual era, si appropria dell'oralità modulandola come una delle voci di un ampio registro comico; e il suo dialetto napoletano è finemente cesellato e in perpetuo contrappunto con la prosa letteraria di Boccaccio e dei suoi eredi. Non c'è niente di più lontano da Basile, insomma, della volontà dei fratelli Grimm di riportare fedelmente la tradizione orale della fiaba. Le fiabe basiliane hanno un tasso di figuralità elevatissimo, che tuttavia diminuisce, come ha notato Italo Calvino, quando il meraviglioso irrompe con il suo stuolo di orchi, fate e oggetti magici [Calvino, 138-139]. In questi segmenti narrativi, Basile sembra abbandonarsi alla viva voce delle raccontatrici e dei raccontatori; finge di restituirci le loro parole semplici e dirette (lo erano poi davvero?), dove i tropi sono sempre presi alla lettera. Ma lo svolgimento della storia è interrotto spesso e volentieri da inserti preziosi (quali le innumerevoli variazioni sul tema dell'avvicendamento del giorno e della notte) che danno all'insieme un carattere eteroclito.

Ho l'idea che l'impurità sia un tratto distintivo indelebile delle fiabe, che siano scritte o proferite da un anziano raccontatore che ne conserva memoria. Ciò deve essere apertamente dichiarato in contrapposizione con quelle pratiche interpretative che puntano alla scoperta e descrizione della «fiaba pura». Si è provato a estrarre l'essenza della fiaba dalle sue attualizzazioni, trasformando le fiabe, delle composizioni ibride, modulari, malleabili, talvolta provvisorie, in testimoni non credibili di una lingua scomparsa, una sorta di radice indoeuropea del lessico letterario (**fiab-*). Ma così facendo, tra le altre cose, si è quasi perso di vista un aspetto notevole della fiaba, e cioè la sua forte propensione all'alterazione. Non sto affatto suggerendo che al di là delle sue manifestazioni concrete la fiaba non esista; sto solo affermando che, in quanto tipologia narrativa, essa non è storica. Certo, la sua antichità è praticamente inestimabile, come è comprovato anche dalle recenti ricerche filogenetiche [cfr. Graça da Silva, Tehrani], ma la fiaba si modifica con la storia, e quindi va considerata in rapporto con questa.

Forse l'idea secondo la quale la fiaba è una forma letteraria la cui origine, bramata e introvabile come un tesoro nascosto, si perde nelle brume dell'inizio della storia

⁴ Nelle *Piacevoli notti* si trovano anche delle forme miste di fiaba e novella, il che è un'ulteriore testimonianza della vaghezza del concetto che Straparola aveva della fiaba.

⁵ Il gusto di Basile per i divertimenti del popolo è peraltro testimoniato da una sua lettera del 1604 [Basile 1976, 590-599].

proviene dall'influenza decisiva dei fratelli Grimm. Non è inutile ricordare che Jacob Grimm vedeva nel *Märchen* una perfetta incarnazione della *Naturpoesie*, una «creazione spontanea» e inesplicabile che però non sarebbe più misteriosa di un fenomeno naturale, quale la formazione di un corso d'acqua. Ecco perché i fratelli Grimm hanno voluto registrare in modo neutro le fiabe da loro trovate. Achim von Arnim, in una delle sue lettere a Jacob Grimm, dubitava fortemente che una simile neutralità fosse possibile. Jacob Grimm, pur riconoscendo che in effetti non si può raccontare proprio nulla conformemente a un originale, replicava che suo fratello e lui stesso avevano però rispettato fedelmente la «sostanza» (*Sache*) dei racconti ascoltati. Il problema è che questa «sostanza» deve essere selezionata prima di poter essere riprodotta senza aggiunte né modifiche [cfr. Jolles 1930, 418-419]⁶. Indirettamente Jacob Grimm sta confessando ad Arnim che il materiale raccolto insieme a Wilhelm è stato emendato, tanto dal formale «superfluo» quanto dall'accidentale. Di conseguenza la «purezza» delle fiabe dei Grimm non è affatto tale; o meglio, è una purezza ottenuta dall'eliminazione di ciò che i Grimm hanno ritenuto inessenziale, e di conseguenza è una purezza costruita, storica.

Che la «purezza» delle fiabe dei Grimm rispecchi, per quanto possibile, la «purezza» della fiaba in generale è stato un truismo persistente, che ha annebbiato lo sguardo critico per decenni. Jolles, che pure ha concepito il *Märchen* come una «forma semplice», anzi come il paradigma di ciò che egli intende per «forma semplice» [Jolles 1930, 424 sgg.], è forse stato il primo a rendersi conto che la fiaba, nell'accezione ancora oggi più comune, indica in fondo una storia alla maniera dei Grimm. Tuttavia egli non ha seguito la sua intuizione fino in fondo. Il *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1856) ha segnato una svolta decisiva non solo perché ha fortemente contribuito a dare forma a un'immagine concettuale della fiaba che ha avuto un'immensa fortuna; ma anche perché la sua lunga storia editoriale, che si distende su quasi mezzo secolo, ha accompagnato la nascita della letteratura per l'infanzia, e cioè di una letteratura, per dirla con Nathalie Prince, «écrite pour les enfants» [Prince, 95]. Non si tratta di una coincidenza. Si può addirittura affermare che la fiaba, nella sua concezione moderna, è stato uno dei frutti, per scissiparità, della separazione tra letteratura per adulti e letteratura per l'infanzia che è stata operata nel XIX secolo. Certamente tale processo di separazione ha radici più profonde. L'opera di Charles Perrault è già contrassegnata da un'attitudine pseudo-pedagogica, dove l'«infantile», in quanto categoria storica, gioca un ruolo importante, per quanto piuttosto ambiguo [cfr. Shavit]. Però è solo nel XIX secolo che questo processo arriva alla sua piena maturazione. Nell'Ottocento, come dicono Schérer e Hocquenghem, la letteratura per l'infanzia «a subi le plus considérable effort de codification et d'asservissement culturel» [Schérer, Hocquenghem, 95]. Cosa di cui l'espurgazione delle fiabe raccolte dai fratelli Grimm è senz'altro una testimonianza. Anche sotto questo aspetto le fiabe, che cominciavano a essere esplicitamente indirizzate a un pubblico giovanissimo, hanno dovuto essere normalizzate e purificate, nella misura in cui non erano considerate adatte all'infanzia di nuova concezione. Ma così facendo le vecchie storie sono state stravolte, tradite; e ciò ha di certo influito sulla trasformazione concettuale della fiaba in una sorta di lingua morta o di mondo perduto. Perlomeno agli occhi di certi interpreti, che per lungo tempo hanno cercato la «vera» fiaba, perpetuamente assente, *prima* delle sue manifestazioni storiche; e cioè hanno tentato di ricostruire la fiaba primordiale. Pertanto, risalire a

⁶ Ecco la frase completa nell'originale tedesco: «[...] in der Sache ist durchaus nichts zugesetzt oder anders gewendet» [Steig, 255].

monte del *Kinder- und Hausmärchen*, a monte di Perrault, fino a Basile, significa in un certo senso eludere l'espurgazione delle fiabe, precorrere l'originarsi del problema della loro origine, rovesciare e decostruire l'opposizione tra la loro «purezza» e la loro «impurità»; significa, in definitiva, risalire a monte della fiaba stessa. L'ecologia è lì ad attenderci.

4. Il pluriverso della *Cerva fatata*

Nella *Cerva fatata* (*Lo cunto de li cunti*, I, 9) il re di Longa Pergola desidera ardentemente avere figli, ma non gli riesce e si dispera. Un giorno, un gran sapiente passa per il suo regno e gli suggerisce di far mangiare alla regina il cuore di un drago marino cucinato da una vergine, la quale, respirando i vapori della cucina, si sarebbe ingravidata a sua volta. Il re segue il consiglio, manda a cercare il drago marino e quando gli viene consegnato ne fa cucinare il cuore a una «bella dammecella»: «[...] non sulo», scrive Basile, «sta bella coca diventaie prena, che tutte li mobele de la casa 'ntorzaro e 'n capo de poche iuorne figliattero [...]» [Basile 1986, 184]⁷. Dopo aver preso il suo pasto magico, anche la regina finalmente rimane incinta. Le due donne partoriscono due maschietti assolutamente identici, Canneloro e Fonzo (il principe), che per giunta sviluppano un tale amore l'uno per l'altro che non si separano mai.

Il cuore di drago marino ha scatenato un'«intensità ingravidante» che non fa alcuna distinzione tra umani e non-umani. Una volta scovato in fondo al mare e cucinato, esso plasma il mondo della *Cerva fatata*, poiché irraggia un potere capace d'instaurare continuità e somiglianze, di legare per sempre i «propri figli», di avviare la modificazione di un pluriverso che, dopo il consueto «esordio realistico», è disponibile a ogni sorta di metamorfosi. Non è un caso che Canneloro, obbligato a partire perché la regina è gelosa dell'amore che Fonzo prova per lui, prenda con sé una spada che è «figlia» del cuore di drago. Prima di separarsi da Fonzo, egli colpisce due volte la terra e ne fa scaturire una sorgente e una pianta di mirto. Entrambe sono legate a Canneloro e al suo destino: se l'acqua della sorgente s'intorbida e la pianta s'affloscia, spiega Canneloro al proprio «gemello», significa che lui stesso si trova nei guai; se il mirto secca e la fonte si prosciuga, che è morto. Dimodoché Canneloro non è solo *un* personaggio, sosia del principe di Longa Pergola e figlio di una vergine. È anche una vena d'acqua, una frasca di mirto, l'incarnazione della forza di un cuore di drago marino.

Canneloro cammina a lungo fino a che non arriva in *un'altra* Longa Pergola, giusto in tempo per partecipare a una giostra, vincere la mano della principessa e diventare, proprio come suo fratello gemello, principe di Longa Pergola. È forse possibile affermare che la seconda Longa Pergola esista nel mondo fiabesco prima che Canneloro vi giunga? Non si tratta forse di un doppio creato da un'intensità in movimento che modifica il pluriverso a propria immagine? La seconda Longa Pergola non è in qualche modo *necessitata* dallo spiegamento di una forza ecologica che, per ragioni oscure, dota il pluriverso di simmetria e di coerenza? Si può pensare che qui abbiamo a che fare con un caso estremo; e in effetti potrebbe trattarsi di una semplice svista di Basile, dato che la sua opera è stata pubblicata postuma, senza che egli abbia potuto revisionarla. Anche in questa evenienza, tuttavia, sarebbe un errore eloquente, che esemplifica un aspetto caratteristico non solo della *Cerva fatata* ma delle fiabe basiliane in generale: la loro cronotopia è sempre aperta alla totalità del possibile; il loro pluriverso diventa *un*

⁷ [«questa bella cuoca rimase gravida ma s'ingravidarono anche tutti i mobili della casa e dopo pochi giorni figliarono»]

mondo in contemporanea allo sviluppo dell'intreccio e all'avanzamento della lettura o dell'ascolto.

Una differenza tra le due Longa Pergola, in verità, esiste; una differenza che nell'economia del racconto dev'essere eliminata. Un giorno Canneloro va a caccia, incurante degli avvertimenti del suocero circa la presenza di un orco che si aggira per il bosco. L'orco, in effetti, si palesa. Trasformato in cerva, attira Canneloro fino «a lo core de lo vosco» e scatena una tempesta di pioggia e di neve per spingere il giovane a cercare riparo in una grotta. Qui, con l'inganno, l'orco lo fa prigioniero. Ma Fonzo, sapendo che suo fratello è in pericolo, si mette alla sua ricerca, uccide l'orco-cerva e lo libera. La fiaba si chiude con il consolidamento di una simmetria perfetta: Fonzo torna nel suo reame, e la madre di Canneloro si stabilisce con il proprio figlio nella seconda Longa Pergola.

Ma quale madre? Quale figlio? Non veniamo piuttosto in contatto, attraverso la lettura, con un'intensità che si dispiega trasformandosi di corpo in corpo, di cosa in cosa? Il regno, il gran sapiente, il cuore di drago marino, la regina e la vergine, Fonzo e Canneloro, i figli degli oggetti e dei mobili, la sorgente, il mirto... Non si tratta, in fondo, di una continuità ecologica in evoluzione e potenzialmente aperta? E non possiamo anche reperire un'altra intensità che ostacola la prima (il bosco, l'orco, la grotta, la cerva...)? Poco importano le surdeterminazioni che possiamo immaginare a partire da questi elementi, presi separatamente o collettivamente. Più importante è il fatto che l'ostacolo rappresentato dalla seconda intensità, la quale concorre alla modulazione dell'intensità principale, non può impedire che quest'ultima raggiunga la sua piena realizzazione.

5. Superfici fiabesche

Va notato che le due forze si incontrano sullo stesso piano, che non c'è alcuna disparità di livello tra esse. Se l'interiorità non può apparire in quanto tale, ma solo exteriorizzandosi (nella *Cerva fatata* la gelosia della regina si fa cicatrice sulla fronte di Canneloro; l'amore fraterno si fa fonte e mirto), nemmeno il soprannaturale può esistere, poiché qui l'opposizione natura/sopranatura (o meglio natura/preternatura⁸) non ha alcun senso. Abbiamo ricordato la nozione di «unidimensionalità» elaborata da Lüthi. Ora possiamo aggiungere che György Lukács, in certe pagine scritte tra il 1911 e il 1915 ma rimaste inedite fino al 1977, già notava che nella fiaba «anche la vita più profonda sale alla superficie, tanto che [...] la vita nel suo complesso diviene superficiale». «In quanto forma compiuta», continua Lukács, «la fiaba è puramente decorativa, non profonda e antimetafisica per eccellenza» [Lukács, 80].

Escludendo dal proprio orizzonte l'interiorità in quanto tale e l'opposizione natura/preternatura, la superficie «decorativa» della fiaba si rivela, tra l'altro, tremendamente *inumana*. E ciò non solo in grazia dell'astrazione stilistica che contraddistingue i personaggi umani e gli altri elementi rappresentativi, ma anche perché gli esseri umani, proprio come gli oggetti inanimati, le piante e gli animali, sono decentrati in favore di una circolazione ecologica di forze immanenti.

L'incessante attraversamento del pluriverso da parte di forze immanenti non manca di iscriversi sulla superficie delle fiabe di Basile, ovverossia di essere tematizzato. Qui gli elementi rappresentativi, proprio come pupazzetti nello spazio-tempo del gioco infantile, sono fondamentalmente «transizionali» [Winnicott] e vanno a comporsi in

⁸ Sulla distinzione tra soprannaturale e preternaturale nella prima epoca moderna, si veda Daston.

cronotopie in divenire dove sono capaci di ogni sorta di metamorfosi. Attraverso la metamorfosi, la materializzazione degli stati d'animo o la realizzazione del senso figurato, le relazioni astratte intessute tra gli enti finzionali, tra «eroe» e «ambiente dell'eroe», ricadono nel mondo della fiaba e contribuiscono alla sua configurazione.

L'isolamento delle figure accresce la loro potenza trasformativa. Storicamente sradicate, sciolte da ogni rapporto privilegiato, nulla ostacola la loro instabilità. Tuttavia l'isolamento non esclude affatto la fusione reciproca delle figure: esse sembrano quasi sospese nel vuoto, eppure si completano perfettamente l'una con l'altra. Tanto che non vi è alcuno spazio libero tra esse; e che nessun movimento è possibile salvo il necessario avanzamento di intensità ecologiche incuranti dei limiti che supponiamo esistere tra personaggi e oggetti, interiorità ed esteriorità, parole e cose, natura e preternatura. Per effetto delle forze che attraversano il mondo fiabesco di Basile, i contorni mutevoli delle figure combaciano come in un intarsio; dimodoché le figure, saldate insieme nel loro vicendevole isolamento, sembrano formare effettivamente un'ininterrotta superficie decorativa.

Nella *Cerva fatata*, e in genere nelle fiabe di Basile, l'isolamento delle figure non è statico. Le «corrispondenze universali», ovvero le relazioni spazio-temporali, non si sviluppano affatto tra elementi immobili e ben delineati. Le figure si trasformano, si sdoppiano, sono smembrate, si fondono e scompaiono senza lasciare traccia. Se nessuna mutazione può spezzare il loro isolamento, ciò avviene solo affinché ciascuna di esse possa incarnare completamente la forza ecologica che le percorre. In altre parole, l'isolamento delle figure non deve impedirci di riconoscere i fenomeni transizionali ed ecologici che si esprimono attraverso di esse. Non si tratta di relazioni che avvolgono esteriormente figure definite; al contrario, sono intensità che prendono questa o quella forma nel percorrere la via che porta al loro inevitabile compimento. Se cerchiamo di preservare l'umanità dei «personaggi umani», l'animalità degli «animali» o l'oggettualità degli «oggetti», finiamo per non avvederci del fatto che gli animali non sono animali, le cose non sono cose, gli esseri umani non sono esseri umani. E questo non tanto in base ad una possibile equivalenza funzionale, quanto perché non sono affatto scindibili dal loro «ambiente». Gli elementi rappresentativi delle fiabe di Basile, cioè, sono componenti instabili di un mondo in formazione, condensazioni momentanee di un'ecologia in pieno sviluppo.

Riferimenti bibliografici

Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

Basile, Giambattista, 1976, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille, Le muse napoletane e le lettere*, a cura di M. Petrini, Bari, Laterza.

Basile, Giambattista, 1986, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1999.

Bateson, Gregory, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 2013.

Calabrese, Stefano, *Gli arabeschi della fiaba. Da Basile ai romantici*, Pisa, Pacini, 1984.

Calvino, Italo, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.

- Daston, Lorraine, *Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe*, in P.G. Platt (a cura di), *Wonders, Marvels and Monsters in Early Modern Culture*, Newark, University of Delaware Press, 1999.
- Graça da Silva, Sara, Tehrani, Jamshid J., *Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales*, «Royal Society open science», 3 (2016), <http://dx.doi.org/10.1098/rsos.150645> (ultimo accesso 25/09/2018).
- Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Jolles, André, 1928, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna*, in Idem, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Jolles, André, 1930, *Forme semplici*, ivi.
- Lotman, Jurij, 1968, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- Lotman, Jurij, 1969, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, ivi.
- Lotman, Jurij, 1970, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- Lukács, György, *Scritti sul Romance*, Palermo, Aesthetica, 1995.
- Lüthi, Max, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.
- Prince, Nathalie, *La Littérature de jeunesse: pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Propp, Vladimir Ja., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.
- Richards, Ivor A., *The Philosophy of Rhetoric*, London, Oxford University Press, 1936.
- Schérer, René, Hocquenghem, Guy, *Co-ire: Album systématique de l'enfance*, Fontenay-sous-Bois, Revue du Cerfi, 1976.
- Shavit, Zohar, *The Concept of Childhood and Children's Folktales: Text case – Little Red Riding Hood*, in M. Tatar (a cura di), *The Classic Fairy Tales*, New York-London, Norton, 1990.
- Stieg, Reinhold, *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Stuttgart-Berlin, Verlag, 1904.
- Winnicott, Donald W., *Playing and Reality*, New York-London, Routledge, 1971.
- Worringer, Wilhelm, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Torino, Einaudi, 2008.