

La raccolta completa di fiabe e la poetica della *sua* voce narrante

Milena Bernardi

Università di Bologna

(Ricevuto 2/09/2016; pubblicato 1/12/2016)

Abstract

Il complesso processo culturale e letterario che la fiaba ha percorso dall'oralità alla scrittura ha dato vita alle grandi raccolte di fiabe classiche. Nella loro interezza, come "corpus del testo integrale" composto di innumerevoli testi, le raccolte rappresentano la voce narrante di una esclusiva poetica. L'articolo prende in esame il rapporto metaforico che intercorre tra la narrazione orale che raccontava tramite i repertori e l'eredità espressiva e di significato insita nelle raccolte di fiabe. In tal senso la letteratura per l'infanzia considera le raccolte di tradizione popolare e letteraria una fonte documentaria irrinunciabile per interloquire con i sedimenti dell'immaginario che hanno alimentato la mitopoiesi di cataloghi viventi di storie da cui trarre il senso profondo del raccontare ininterrotto all'infanzia e al mondo adulto.

The article analyzes the metaphorical relationship between the oral narrative and classic fairy tales collection: storytelling and repertory represent the bond between oral tradition and Classic Fairy tale which come from the poetic tradition. Children's literature considers the complete collection as the "corpus of the text": each tale is a document that belongs to that poetics. The re-oralization reaches every child and the fairy tale continues its journey in the cultural and literary layering process from oral to written form. In this circular exchange we can explore new meanings of narrating in the educative relationship in between adults and childhood.

Parole chiave: Scrittura e oralità, Fiabe classiche, Letteratura per l'infanzia, *Storytelling*

Keywords: Writing and Orality, Classic Fairy tales, Children's literature, Storytelling

Oralità. Narrazione indivisa di parola e di corpo

L'origine orale della fiaba popolare rappresenta l'idea stessa di radicamento nell'incipit umano di quelli che furono e che sono stati in seguito gli incipit dei testi, ossia gli inizi, gli avvisi dell'itinerario storico-narrativo e spazio-temporale di una infinita serie di storie che abbiamo poi voluto chiamare "fiabe".

In quell'origine agita, in cui si davano la voce coloro che raccontavano, ma sarebbe più appropriato precisare che essi dicevano e raccontavano poiché riferivano fatti ed eventi oltre a metterli in intreccio –, si realizzava l'incontro della testimonianza con l'invenzione, dell'esperienza con il sentito dire, della memoria tramandata con l'effluvio fantastico dell'inverosimile, dell'eredità dialettale con le modificazioni linguistiche, del consiglio e dell'ammonimento con la spinta propulsiva a cercare risarcimento e speranza.

E molto altro ancora entrava a far parte della funzione taumaturgica del raccontare che, come ha scritto Mario Lavagetto (1980), faceva del tempo narrativo della fiaba un evento magico in quanto tale, delineando una cornice catartica di contenimento, densa di promesse, di aspettative, di consolazione, di pause meritate nel quotidiano sgarbato e gravosissimo delle improbe fatiche contadine.

La messa in scena dell'oralità ha assunto la fisionomia di una sorgente inesauribile di storie, fiabe, leggende, proverbi, modi di dire, canti, ballate, e quant'altro appartenga al patrimonio della nebulosa della

tradizione tramandata a voce – così la definiva Marc Soriano (1968), evidenziandone la forma inafferrabile, semovente, volatile – da cui attingere il corpus dei testi che il passato o, più precisamente, i passati hanno saputo produrre. Ciò che è accaduto è noto, studiato, documentato. La ricerca etnografica e antropologica, gli studi sul folklore, la demologia e la demopsicologia, la ricerca storica, letteraria e filologica hanno fornito fondamentali categorie interpretative per la raccolta, la catalogazione e l'analisi dei materiali attribuibili prevalentemente alla cultura orale, tenendo sempre presente la forza di attrazione magnetica che ha determinato continui e proficui interscambi tra oralità e scrittura e quindi la complessità del farsi e rifarsi delle produzioni dell'immaginario.

Da non dimenticare l'apporto della storia del teatro, dalla commedia dell'arte fino al teatro di strada, al teatro di narrazione e al teatro ragazzi, ambiti in cui l'eco della tradizione orale e dei suoi propri lasciti si è fortemente sentito e ancora si riconosce e continua ad evolversi. Poi la letteratura e dunque le raccolte, le grandi, voluminose raccolte di fiabe, la stampa, i libri e, in alcune fortunate edizioni, il dono delle figure: il che significa che in quelle pagine è stato impresso il manufatto scritto del sedimento del racconto orale. Di questo fondamentale passaggio, dall'oralità alla scrittura, si sono studiate approfonditamente le peripezie e le vicissitudini (Ong, 1982; Portelli, Lavino, Starnone, Bon, 1983; Sbardella 2006).

Sulla pagina il testo si ferma, si fissa, trova una forma compiuta con la quale lo si identifica e rispetto al cui canone lo si riconosce.

La scrittura effettua un rapimento, un disancoramento del testo: preleva la storia dalla propria fonte nativa, ovvero la voce fluttuante, versatile, performativa e randagia dell'oralità per consegnarla al rigore della pagina stampata. Il testo diviene stanziale e non più migratorio, è così catturato e situato in una dimora definita e definitiva, è sottratto all'andamento errante del racconto orale.

Non è tutto. Il libro, oggetto irrinunciabile, costringe la fiaba (il proverbio, la ballata ecc.) alla rinuncia del corpo.

Con il dominio della scrittura prima e della stampa poi si mettono in atto alcuni passaggi decisivi che, riguardo ai codici dell'oralità, tendono ad una radicale spoliatura dei tratti salienti del linguaggio corporeo:

Dapprima furono considerati non pertinenti al testo tutti gli elementi legati all'oralità e alla gestualità; poi anche gli elementi legati alla fisicità della scrittura. Il risultato di questa duplice operazione è stata la progressiva smaterializzazione del testo, via via depurato da ogni riferimento sensibile: anche se un rapporto sensibile è necessario perché il testo sopravviva, il testo non si identifica con il suo supporto. Tutto ciò ci sembra ovvio, oggi, mentre non lo è affatto. Basta pensare alla funzione decisiva dell'intonazione nelle letterature orali, o della calligrafia nella poesia cinese (Ginzburg, 1986, p. 172).

La ricaduta di questo processo, come ben si coglie dalle parole di Carlo Ginzburg, determina poi una distanza anche di immaginario, tra il testo orale e la sua riconversione in testo scritto.

La stampa garantisce la durata, la conservazione e l'immutabilità nel tempo. Si pone al servizio della memoria e della riproducibilità ma, nello stesso istante in cui trasporta il testo orale nella sua dimora cartacea, lo priva dell'improvvisazione del narratore: egli infatti impersona, soggettivizza, sceglie gesti e posture, crea atmosfere con tutto se stesso tramite il suo essere e proporsi come raccontatore indiviso (che non divide il corpo dalla mente) di folle, di fiabe, di storie, di qualunque vicenda valga la pena di essere interpretata come evento degno di farsi "trama". Il dramma, dal punto di vista di Shakespeare, tanto per riassumere in un solo riferimento, scaturisce dalla trasformazione del fatto in emblema universale, metafora multiforme di ogni componente dell'umana tragedia – e commedia – del vivere, del morire e di tutto quanto accade in quel tempo di mezzo che è l'esistenza.

In quel prendere parte attiva alla propria arte narrante il raccontatore orale diviene attore e regista, comico e suggeritore, acrobata e maestro della pausa: tutto in uno. Ma di questo spettacolo il libro non può darci testimonianza percettiva. Può, invece, tentare di evocarne la forza e l'efficacia espressiva, com'era, ad esempio, nell'intenzione di Giuseppe Pitre quando, nella trascrizione delle fiabe raccolte dalla fonte diretta delle narratrici e dei narratori siciliani che era solito interpellare, utilizzava le maiuscole e altri accorgimenti ortografici per certi vocaboli ed espressioni investite di particolare spessore simbolico dai dicitori che empaticamente ne comunicavano l'enfasi.

La traduzione italiana della raccolta *Il pozzo delle meraviglie*, curata da Bianca Lazzaro (come le precedenti edizioni integrali dell'opera di Giuseppe Pitrè pubblicate da Donzelli) – ne tiene rigorosamente conto e così si legge nell'avvertenza che precede i testi:

Le 300 storie raccolte da Pitrè sono qui proposte in traduzione integrale. La traduzione rispetta rigorosamente i criteri grafici adottati da Pitrè nelle trascrizioni in siciliano (maiuscole, corsivi, virgolette, a capo...), nella convinzione che quelle scelte fossero motivate dal più rigoroso rispetto del parlato dei raccontatori e delle raccontatrici. Così *Re*, *Reginella*, *Conte*, sono sempre maiuscole, come lo sono *Messa o Notaio*, *Sole o Luna*, a segnalare la devozione e il senso delle gerarchie presenti nelle parlate popolari; il che spiega come le maiuscole per *Mammadraga*, *Mago*, *Drago*, e più in generale per i protagonisti delle storie, viventi o inanimati che siano. Allo stesso modo l'uso dei corsivi indica una particolare accentuazione del tono della voce del narrante magari quando riferisce il bando di un re o la maledizione di una vecchia megera (Pitrè, 2013, p. XXXVI).

A ribadire la volontà di Pitrè di non emarginare nell'oblio la versione orale delle storie stanno poi le sue annotazioni puntuali intorno alle modalità narranti cui assisteva. In calce ad una delle fiabe raccontate da Agatuzza Messia, *Il tignoso, il rognoso e il moccioso*, compare una nota in cui Pitrè precisa che “la narratrice accompagnava con i gesti le parole dei tre: quando parlava il tignoso si grattava la testa con tutte e due le mani; alle parole del rognoso si grattava l'avambraccio sinistro con la destra; e per il moccioso, si strusciava l'indice destro sotto il naso (Pitrè, 2016, p. 317)¹. Ed ecco la brevissima fiaba:

C'era una volta un tignoso, un rognoso e un moccioso e andavano tutti e tre insieme. Per non farsi vedere l'uno dall'altro, facevano così: il tignoso si grattava la testa e diceva: “A arrivano i bastimenti! Arrivano i bastimenti! [...]”; il rognoso si grattava le braccia e diceva: “Dove sono? Dove sono? [...]”; e il moccioso si puliva il naso con il dito e diceva: “Eccoli là! Eccoli là!” (Pitrè, 2016, p. 317).

La brevità tipica della fiaba popolare che, in questo come in tanti altri casi, si riduce all'osso dei destini infausti di tre poveracci che cercano di raggirarsi a vicenda, rinforza l'impatto della storia recitata con le coloriture del dialetto e agita nei gesti eloquenti e ripetuti dei tre disgraziati personaggi. Ancora di più si esalta, per contrasto, la visione del sogno che, pur sarcasticamente e con ingenua amarezza, essi inventano.

E difatti è un'immagine “filmica” quella che Agatuzza Messia dipinge: un'inquadratura degna della ripresa dal vero dell'ironia neorealista di Rossellini o di De Sica, o del più struggente Totò: guardare altrove, nell'altrove che il mare regala sulla linea dell'orizzonte è già evasione, punto di fuga, distrazione dalla pesantezza di destini segnati dalla bruttezza, dalla malattia, da una derisa fanciullezza. Protagonisti vilipesi, stigmatizzati al punto da divenire stereotipi del fiabesco, poveri cristi che non mancano mai all'appuntamento con le raccolte delle fiabe popolari di differenti tradizioni, gettati in pasto al dileggio e pronti, però, nella trasposizione della storia, a consolarsi nella condivisione della loro abiezione. I brutti, gli storpi, quelli resi mostruosi dalle malattie e dalla miseria fanno compagnia agli stolti e così come lo stolto (Lanza, 1997) è una figura imperdibile della tradizione folklorica e poi letteraria e teatrale, anche i suoi sarcastici comparì si radunano a rappresentare le deformità, le stranezze e le trasgressioni degli ultimi. Da non dimenticare che il divino ha a che fare con questa dimensione di diversi e di sfortunati, che si grattino o di spidocchino, solitamente ne fanno una più del diavolo. E la recita derisoria di Agatuzza Messia dimostra che i loro corpi abbruttiti sono la storia stessa di identità tanto marginali quanto paradigmatiche del culto del riso, risorsa liberatoria e “divinatoria” della canalizzazione della rabbia.

D'altronde, è innegabile che il passaggio alla fissità della pagina escluda il corpo il quale va immediatamente in esilio e l'oralità che in esso prende vita e, appunto, “corpo”, si ammutolisce.

Mentre, come scrive Zumthor (1984), quando è il raccontare orale a manifestarsi “Un corpo è lì che parla: rappresentato dalla voce che proviene da esso, dalla parte più flessibile di questo corpo e dalla meno limitata, perché lo oltrepassa con la sua dimensione acustica, variabile e capace di ogni gioco” (p. 29).

Giuseppe Pitrè, da ascoltatore accuratissimo di quelle voci narranti, sottolinea e richiama l'esclusività espressiva della lingua siciliana, inseparabile dal codice del linguaggio corporeo che caratterizza ogni narratrice/narratore e, precipuamente, in adesione a quell'ambiente sociale e a quell'eredità di registri comunicativi.

Quest'attenzione alla fonte orale e alla sua potenza immaginifica imprime un valore scientifico e ancora simbolico unico alle raccolte che Pitre ha compilato nel corso del suo puntuale e costante lavoro di raccolta: i 25 volumi della “Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane” documentano un percorso che copre un arco temporale di più di quarant'anni: dal 1870 fino al 1916, l'anno della morte.

In assoluta coerenza con l'atteggiamento del trascrittore del materiale etnografico Pitre riporta nome, cognome e brevi note biografiche di ogni fonte: a margine delle storie indica chi ha raccontato e lo fa anche nel caso ne abbia ricevuto la trascrizione citando la fonte orale e chi ha collaborato a recuperarla. Se ne trae uno spaccato di volti, professioni, luoghi, circostanze che dipingono un'umanità credibile e autentica, esattamente le componenti che transitano nella trama delle storie: “Raccontata da Sara Barbiera, ragazza sui 30 anni, analfabeta, ai servigi della famiglia Crescenti”, oppure, “Raccontata da Giuseppa Todaro, venditrice di strutto, olio, sapone”, e ancora, “Raccolta dal Sig. Avv. Pasquale Prestamburgo”, e “Raccolta da me sui laghi di Ganzirri, in una gita al Faro” (Pitre, 2016b)².

Il ricercatore Pitre restituisce il dono del racconto delle storie ascoltate riconoscendo ai narratori orali, quasi sempre analfabeti, l'autorità di chi sa e ha in sé la storia avendola appresa e interiorizzata dall'interno del terreno vivo del tramandare, un'autorità – è opportuno ripeterlo – conquistata e conseguita con l'esperienza: “Perché l'esperienza ha il suo necessario correlato non nella conoscenza, ma nell'autorità, cioè nella parola e nel racconto” (Agamben, 1978, p. 6). Giorgio Agamben riprende la riflessione di Walter Benjamin a proposito della fisionomia socio-storica del narratore orale e ribadisce il ruolo imprescindibile del binomio esperienza-conoscenza e delle sue vicissitudini culturali sottolineando e problematizzando la condizione di perdita dell'esperienza della società contemporanea alla quale, di conseguenza, viene a mancare il racconto, la parola narrante autorevole.

In tal senso, quando Giusepp Pitre firma i *loro* testi (delle narratrici/narratori analfabeti) con la *sua* penna dichiarando l'identità della persona reale da cui ha ascoltato la storia compie, evidentemente, una scelta scientifica ed etica di altissimo statuto simbolico: lo studioso ascoltatore, spettatore, della performance indica la fonte e quindi insiste sull'acquisita esperienza che ha consegnato l'autorità del raccontare a chi narra.

Se è inoppugnabile che la fonte popolare prima, ossia la voce collettiva che ha messo al mondo una certa fiaba sia anonima, è però chiarissimo come i racconti siano poi stati trasmessi da innumerevoli autori/narratori di quei motivi centrali intorno ai quali si sono andate tramando le versioni. Pertanto esistono tappe del percorso in cui diventa possibile dare un nome ai narratori orali anonimi. Qualcuno ha raccontato quella versione, in quel luogo, quel giorno, a qualcun altro, in una determinata circostanza. Ecco chi è. Qualcun altro narrerà un'altra versione, o lo stesso narratore cambierà la sua in una differente occasione e per un diverso pubblico.

Nel caso della raccolta di Pitre si ascoltano più frequentemente voci femminili di donne anziane, ma narrano anche uomini e donne giovani. Spicca tra tutte la presenza di Agatuzza Messia.

Italo Calvino riporta le parole con cui Pitre introduce la figura della narratrice:

“cucitrice di coltroni d'Inverno al Borgo”, e prima ancora donna al servizio di casa Pitre, bambinaia e forse balia dell'autore. (Per la sua “ricerca sul terreno” l'etnografo non aveva da andare lontano: “la Messia, – egli scrive – mi vide nascere e mi ebbe tra le braccia...Ella ha ripetuto al giovane le storielle che aveva raccontato al bambino”) (Calvino, 1988, p.156).

La narratrice dicitrice narra il suo repertorio come quasi tutti i raccontatori di storie: il repertorio è proprio la componente che meglio descrive la specificità del ruolo svolto da chi si era guadagnato l'autorità del tramandare.

Tem, serie di eventi, personaggi e, in certo qual modo, generi.

La categoria interpretativa del *repertorio* (Melillo, 1980; Gallo, 2006), allora, individua le “specializzazioni” che corrispondono a delle aree tematiche e/o a delle modalità del raccontare e/o del reperire le storie.

Storie di derivazione agiografica e religiosa (le vite dei santi e gli intrecci con storie di ambientazione magica), di intreccio pauroso, spaventoso e oscuro (con streghe, diavoli, spiriti, fantasmi, malviventi, assassini, ecc.), di carattere storico (fatti epici, eventi storici di grande portata identitaria e simbolica, rievocati soprattutto in relazione alle radici storiche e ai mutamenti sociali dei territori cui fanno

riferimento), storie desunte da fatti di cronaca – *les faits divers* –, fino a storie che, con il diffondersi seppur lento e graduale dell'alfabetizzazione, ricalcano le trame di grandi romanzi della letteratura ottocentesca diffusi tra lettori rari ma ancor più paradigmatici per il loro imparentarsi con la ritualità della narrazione orale. La storia socio-culturale della lettura silenziosa (Cavallo, Chartier, 2004) accompagna la ricerca intorno all'importante funzione svolta dai lettori a voce alta – *lettori/narratori* – per la diffusione e la compartecipazione di opere gradite ad un pubblico analfabeta o in possesso di prerequisiti di scrittura e lettura ancora incerti. Le letture serali nei cortili delle case a schiera, ad esempio, simili alle veglie della tradizione popolare orale, hanno contribuito in modo capillare al formarsi di strati di immaginario condiviso di cui era espressione il linguaggio e l'individuazione dei personaggi quali condensazioni metaforiche di comportamenti e condizioni sociali.

Il caso del lettore che, invece, traduce il libro in narrazione orale, ri-oralizzando la comunicazione narrativa, costituisce una ulteriore figura di trasmissione di storie: a questo proposito è di grande interesse il suggerimento di Aurora Milillo riguardo al personaggio sociale del *narratore-lettore*: è emblematico l'esempio di un raccontatore di Castrovillari che, ancora intorno al 1979, quindi in epoca relativamente recente “oltre alla sua biografia e alle sue esperienze di vita nel carcere, racconta i libri di Victor Hugo cui si è affezionato durante la prigionia” (Melillo, 1980, p. 5).

È suggestiva la riflessione della studiosa che richiama “La categoria rilkiana di ‘coloro che hanno un poeta’, dato che ognuno di loro ha trovato nei libri ‘un allargamento della sua esistenza’ secondo la pregnante definizione di Kerényi (Melillo, 1980, p. 5)³. Il narratore di Castrovillari ha prescelto l'identificazione con la vicenda umana ed eroica di Jean Valjean – l'evaso, il forzato, colui che rovescia la propria sorte –, per raccontare metaforicamente la sua esperienza, il suo vissuto di ex-carcerato. La letteratura si offre come affresco di destini cui guardare per scoprire, come direbbe Peter Brooks (1995), le proprie terapie. Il catalogo dei destini umani che Calvino rintraccia nel fiabesco si espande verso il romanzo e fa sì che tracce di fiaba e di oralità emergano da quelle dense pagine: l'intreccio delle fonti e dei loro prolungamenti è fittissimo e crea nuove figure di narratori che raccontano altre storie ancora, riprese, rinarrate, risceneggiate.

Repertori, storie di genere, modi di raccontare, fedeltà ai nuclei basici delle storie/fiabe, pertinenza alle costanti morfologiche; variazioni che personalizzano le innumerevoli repliche a causa della distinta stesura mnemonica delle singole versioni che si vanno tessendo, però, intorno ai nuclei basici portanti; tipi di pubblico, aspettative e condizionamenti imposti dal pubblico, richiesta e attesa di ripetitività, affidabilità e abilità del narratore; luogo, tempo, occasione, situazione in cui raccontare: sono alcuni degli elementi-variabili costitutive che entrano in gioco quando si esplica e si realizza la complessa funzione del narrare oralmente.

La narrazione orale attribuisce un ruolo sociale a chi la incarna e, come si è già ribadito, assegna la forma simbolica ad una specifica condizione di comunicazione che è inscindibile dalla performance intorno ai testi. Testi, storie, fiabe sono sottoposti ad una riconfermata replica voluta dalla cerimonia di ripetitività.

Ma nessuna replica può mai essere veramente, simmetricamente, identica a quella precedente: la comunicazione agita prevede una relazione di reversibilità del sentirsi reciprocamente tra chi narra e chi ascolta ed è questo rapporto che distingue, se così si può dire, una messa in scena da un'altra, un certo clima del setting narrante da un altro.

Di nuovo si respira l'aria fluttuante della nebulosa di Marc Soriano.

La variabile della ripetitività imperitura, ininterrotta ma sempre imperfetta è tanto fondamentale quanto interconnessa al repertorio e a chi lo padroneggia, quindi alle identità dei narratori orali che pertanto escono dall'anonimato e si svelano come raccolte umane di biblioteche viventi.

Il repertorio caratterizza il narratore. Gli ascoltatori hanno precise aspettative e attendono quelle storie. La repertorialità è sorella del reperto. Le tracce, gli indizi repertuali individuati tramite i sedimenti depositati dall'oralità lungo il processo di trasmissione orale/scritta, rappresentano l'oggetto fecondo da cui procedere per ampliare quel catalogo di destini umani in cui si enumerano storie che definiamo fiabe, e altri testi che chiamiamo canti di culla e via dicendo. La repertualità è una derivazione dell'oggetto concreto o figurato che chiamiamo reperto. Il soggetto che le infonde vita è la voce narrante che ha interiorizzato (più che imparato) un repertorio che va ripetendo e, in tal modo, è come se si prestasse a porgere una forma di cura a quello che Mario Lavagetto definisce il “potere distruttivo del tempo”.

Se tutto può ripetersi allora tutto è ancora possibile. La dialettica della ripetizione – ha detto Kierkegaard – è semplice: ciò che viene ripetuto è stato, altrimenti non potrebbe venire ripetuto; ma proprio il fatto che ciò è stato determina la novità della ripetizione. Come dire che le copie non sono mai identiche all'originale anche quando la fedeltà sembra assoluta per il fatto stesso di essere copie. È su questa implicita dialettica che la fiaba sembra fondare la sua esistenza; è in base ad essa che una trama viene proposta, sviluppata e trasformata diverse volte, una trama che rimanda ad altre trame e che contiene al proprio interno sequenze o microsequenze nate dalla continua rielaborazione di una struttura riducibile a un ventaglio di funzioni elementari (Lavagetto, 2008, p. XXII).

Le raccolte di fiabe che assemblano versioni di quel patrimonio di ripetitività sono entrate a far parte delle opere classiche della letteratura per l'infanzia porgendo all'infanzia ciò che è stato, che si rilegge e si rinarra ma, come di frequente accade per i prodotti culturali che giungono in eredità ai bambini, è stato, sì, ma non è più. Gli adulti lasciano in eredità all'infanzia i reperti del loro passato. L'infanzia diviene l'età che gioca con il Tempo, con la Storia, con le tracce indiziarie della Memoria.

La storia dell'infanzia e della letteratura per l'infanzia adotta il fiabesco quando la storia sociale ed economica lo allontanano dal mondo adulto e statutariamente, secondo una sorta di convenzione, dal “popolo” impoverito a tappe intermittenti del proprio substrato culturale. Ma la storia della fiaba dimostra che essa ha sempre viaggiato tra strati sociali e ceti economici, tra narratori orali analfabeti e trascrittori colti, tra cucine e salotti, tra veglie contadine e conversazioni di poeti. E ancora, a proposito delle motivazioni culturali e politiche, oltre che filosofiche e scientifiche, che stanno alla base della composizione delle raccolte, è evidente che il quadro si complica: la laboriosa ricerca condotta dagli instancabili fratelli Grimm si radica in un clima socio-culturale che esprime intenzionalità differenti rispetto a quanto ha sostenuto il gran lavoro di Pitre o, in tutt'altro contesto e in altra epoca, all'eccezionale messa in intreccio del *cunto* di Basile. Perché allora non citare la stagione delle cortigiane e delle dame francesi, le fiabe di Perrault, le mode del fiabesco. Perché non rincorrere i romantici per incamminarsi, poi, di nuovo, verso gli studiosi del folklore e delle correlazioni tra mito, fiaba e leggenda nelle credenze che hanno segnato la Storia di ogni singola creatura umana immersa nella cultura dell'immaginario produttore di simboli. Il viaggio della fiaba è talmente variegato da non potersi certo arginare alla strettoia di un archivio.

L'infanzia si inserisce in questa schiera di compagni di strada della fiaba e sa, forse più di ogni altro, che il motto di Novalis (1976)⁴, “tutto è fiaba”, è proficuamente in movimento nel tempo, nello spazio, negli apparati metaforici che transitano e transitano.

Raccolte. Il corpus del testo è l'insieme delle fiabe

Il “culto dell'oralità” (Faeti, 1974), come lo chiama Antonio Faeti nel saggio introduttivo alle *Novelle della nonna* di Emma Perodi, inebria della propria aura ogni accostamento che si voglia mettere in scena verso la fiaba e il fiabesco. Se di fiaba si parla non è possibile trascurare lo spessore simbolico e tanto meno la dimensione storica, sociale, culturale e antropologica della cultura orale: con quel culto si devono fare comunque i conti, sia che si rifletta sulla tradizione orale della fiaba popolare, sia che si guardi alla fiaba letteraria e, di conseguenza, alle trascrizioni, ai rifacimenti, alle ridefinizioni e ai travestimenti del fiabesco. Senza tralasciare mai di considerare le tracce indiziarie che le fiabe spargono di se stesse e dei loro prolungamenti sul corpo poroso della materia narrativa espansa nell'immaginario. “Tutto è fiaba” diceva appunto Novalis.

Ed è in questa prospettiva che si vuole riflettere sul rapporto profondo che intercorre tra cultura della tradizione orale, transito alla forma scritta, composizione delle raccolte di fiabe e di novelle, e letteratura per l'infanzia. Come si è accennato, la complessità di questo processo vede trasfondere storie, fiabe, miti, leggende, cantilene, nenie, reperti di testi orali e scritti e/o scritti e orali in un patrimonio narrativo ed immaginativo tanto denso e ampio quanto fluido e mutevole che, soprattutto in alcuni casi emblematici, è entrato a far parte dei “classici” della letteratura per l'infanzia.

E come i classici anche le raccolte di fiabe vivono due vite: una apparente ed una reale. La prima le enumera tra i libri importanti che si suppone di conoscere a grandi linee tramite la loro meritata fama; la seconda le confina tra i volumi esiliati in una biblioteca elitaria e persino temuta di classici non letti. La vita apparente delle raccolte di fiabe si consuma in un gesto di rassegnata mestizia: un saluto lontano che esse porgano alle storie di cui erano composte, poiché il loro destino le conduce allo smembramento della tessitura che teneva insieme una storia all'altra, che ci fosse o meno una fiaba cornice.

Scorporare una fiaba dal corpus dei testi che compongono l'intero volume (o i volumi) non è di per sé un evento drammatico se la storia avrà una collocazione editoriale che rispetti l'integrità del testo e le illustrazioni, in caso ci siano, risultino di alta qualità. Ma dobbiamo sapere e ricordare che stiamo leggendo una fiaba separata, isolata dalla matrice mitopoietica che le assegnava una sua precisa concatenazione di senso nell'appartenenza ad un certo contesto storico-sociale e, in seconda battuta, al processo di metamorfosi che ne ha determinato la versione scritta. Questo strappo dalla raccolta-madre esiste egualmente nel caso della fiaba letteraria: scaturita dall'intersecarsi di componenti che l'immaginario prende dal patrimonio del folklore con i temi fondativi del clima filosofico e letterario che la legittima, la fiaba d'autore si sostanzia attraverso la dichiarazione di poetica che permette all'opera intera di esistere.

In ogni caso la raccolta abbraccia il corpus dei testi e la loro combinazione in un organismo che è *il corpus del testo multiforme* su cui si fonda la struttura portante dell'opera.

Basti pensare all'inconfondibile atmosfera unicamente anderseniana che avvolge la raccolta di Hans Christian Andersen (2014): certamente ogni sua novella può vivere di vita propria ma l'abitare nella successione delle storie che costituiscono la raccolta stessa evidenzia il legame che ricuce le fiabe in un ordito, come fossero un'unica narrazione. E, in effetti, è questo, in principio e alla fine, il significato esistenziale e ontologico che sottende e motiva la messa in fila di una catena/concatenazione di storie.

Come a dire, con Calvino, che c'è ancora qualcosa da raccontare, c'è sempre ancora qualcosa da raccontare. Il "qualcosa ancora" evoca il suggerimento di Giovanni Boccaccio (1992), di Gianbattista Basile (2005), di ogni moltiplicazione del racconto e dell'atto del raccontare: ha a che fare con il tempo del restare vivi. Vi risuona, come un'antica eco, l'esigenza già ricordata della ripetitività nella narrazione a voce.

Ripetitività e consequenzialità, ritrovamento della fiaba successiva e possibilità di riandare indietro e avanti in trame familiari ma ogni volta nuove per l'apporto emozionale, intellettuale e conoscitivo diverso e accresciuto di senso di chi ascolta e legge, sono dunque fattori che tengono insieme i riti narranti, dal repertorio ripetuto/riproposto dei narratori, alla integrità delle raccolte scritte.

Allora, se si leggono le novelle di Andersen seguendo l'indice, si percorrono le modulazioni tematiche più intense, intime, contraddittorie e sorprendenti: la cupezza che si oppone al languore, la morte che infrange il tabù del silenzio, la ieraticità che acquista valenze salvifiche, tanto che l'impronta delle sottili ed inesorabili sfumature tipiche della poetica di Andersen riaffiora e insiste in un continuum narrativo che rende possibile un'esperienza di fruizione e di analisi di particolare spessore filologico ed ermeneutico proprio perché emerge dalla visione di insieme della raccolta.

Il discorso di Hans Christian Andersen non viene interrotto, bensì si rinnova ad ogni incipit riepilogando, graffiando indietro e avanti le fragili esistenze di eroine ed eroi esposti a avventure dell'anima che l'autore ripropone in modo esclusivamente suo, come fa, del resto, fin dalla prima pagina della sua autobiografia, *La fiaba della mia vita*, quando racconta del matrimonio dei suoi genitori e dell'operosità del padre, il quale

si era costruito da solo il banco da calzolaio e il letto nunziale; per quest'ultimo aveva usato l'impalcatura che poco tempo prima aveva sorretto la bara di un certo conte Trampe, esposto sul *lit de parade*; le strisce di stoffa nera che da allora erano sempre rimaste a capo del letto ne erano un ricordo. Invece del nobile cadavere circondato di fiori e candelabri, il 2 aprile del 1805 giaceva lì un bambino vivo che piangeva: ero io, Hans Christian Andersen (Andersen, 2015, p. 3).

Nell'immagine iniziale è già rappresentata l'essenza della riflessione anderseniana, il suo dramma tradotto in dialogo continuo con i temi del mortifero che si infiltrano in tutta la sua opera: la presenza della morte sorveglia la vita e non c'è, infatti, un altro Andersen se non questo, nato in un letto costruito con il legno che sorreggeva una bara.

Nel caso della raccolta del poeta danese però, – come accade per tanti autori e raccoglitori/adattatori –, è indispensabile considerare che nel corso del tempo e del susseguirsi delle innumerevoli traduzioni ed edizioni, l'opera completa della raccolta delle fiabe e novelle ha risentito di ripetuti interventi di scelta e/o esclusione di testi, di eventuali riduzioni e tagli, come pure di attente restituzioni alla stampa delle pagine originali. L'esistenza intermittente dell'integrità delle raccolte fa parte del rischioso e avventuroso itinerario cui il fiabesco sembra essere destinato o predestinato.

Allo stesso modo, se si prendono in esame le 25 fiabe di Guido Gozzano (2003)⁵, suddivise in due raccolte, *I tre Talismani* del 1914 e *La principessa si sposa* del 1916 (quest'ultima uscita postuma), scritte originariamente tra il 1909 e il 1914 per il *Corrierino dei Piccoli*, si incontra un'occasione di speciale approfondimento del rapporto intessuto dal poeta con la fiaba, quale genere letterario cui riferirsi in libertà, attingendo da essa la filosofia della Fantastica per come la raccomandava Novalis: la polifonica voce gozzaniana si esprime nella fiaba con l'acume della ricerca sulla parola, sul nome tipicamente fiabesco del personaggio-metafora che forgia la trama nel suo proprio nominarsi, sulle trame riconnesse alla fiaba popolare e subito all'onirico, all'utopico, al sogno romantico. Non sfuggono l'audacia e l'ironia del poeta che include in un breve arco di anni le raffinate fiabe pubblicate sul *Corrierino* e le speculazioni dei Colloqui, usciti nel 1911.

Gozzano poeta narrativo, come lo definisce Pier Paolo Pasolini, racconta storie in una sorta di unica storia che scrive in poesia, in prosa, in fiaba e quest'ultima evidentemente gli si addice quasi fosse connaturata al suo intero lavoro, e forse lo è: scrive, infatti, Pier Paolo Pasolini (1996):

Dantescamente, infine, la “commedia” di Gozzano ha la sua sede per il suo reale svolgimento, nella nostra memoria – come ancora Contini rivela per la commedia “divina”. Gli accostamenti linguistici avvengono non attraverso una lettura del testo, ma attraverso i continui riscontri di tale lettura con una lettura precedente, che si è depositata in noi, come un patrimonio culturale e vitale, di cui siamo i bibliotecari, o meglio il catalogo vivente. Tale lettura prima, che fornisce il “tempo” reale dei riferimenti all'interno del testo, è fatta anzitutto di una serie di punti fermi, di fissazioni (la signorina Felicita, la cocotte, Totò Merumeni, le buone cose di pessimo gusto, camicie–Nietzsche, “ed a me piace chi non mi comprende”, “i bei capelli corti/come un caschetto biondo ecc.) istituendosi in una specie di repertorio, che forma il breve ma fulminante libretto della fortuna di Gozzano (p.8).

Pier Paolo Pasolini commenta l'opera tutta del poeta e ne evidenzia aspetti illuminanti circa le categorie interpretative che riguardano il ritrovare riscontri nella memoria quali depositi provenienti da una lettura all'altra, il qualificare le costanti linguistiche e le immagini metaforiche di Gozzano quali affettuose ripetitività che, come accadeva (accade?) in certo qual modo ai narratori orali, vanno a formare il repertorio gozzaniano. Così l'intera raccolta delle fiabe riprende, ripete, prosegue nel far risuonare le musicalità narrative di un artista che è entrato, come dice Pasolini, nel nostro patrimonio culturale in virtù, anche, di quel suo-nostro repertorio.

Letteratura per l'infanzia. La raccolta completa come ludica presenza della voce narrante

A maggior ragione, allora, la vita reale delle raccolte, intese nella loro integra completezza, le deve rispettare quali esemplari preziosi, volumi che potrebbero rischiare l'estinzione, quindi da difendere, salvare, leggere, rileggere, ripubblicare. L'attenzione al peso culturale, storico, letterario e materiale di libri spessi, formati da un considerevole numero di pagine, concepiti per testimoniare un'eredità, il punto d'arrivo di un lungo lavoro di ricognizione e riscrittura, dunque un'opera in qualche modo compiuta che ricuce materiali fiabeschi sempre pronti a richiamarsi l'un l'altro, costituisce una scelta precisa di valorizzazione e salvaguardia dei radicamenti di senso che le raccolte instaurano con la complessità delle fonti del fiabesco: l'oralità, la riscrittura, la ri-oralizzazione, la scrittura della fiaba letteraria così strettamente imparentata con la radice della fiaba di tradizione orale, la circolarità indomabile della narrazione orale, la vocazione al principio di variazione dei materiali folklorici e, più che mai, quel tratto di instabilità che promana dalle voci dei tanti narratori che hanno ri-forgiato le storie e le trame.

Infatti, a monte delle raccolte sta una materia difficilmente arginabile che si altera facilmente se esposta ad agenti controllanti ed intrusivi, una materia che cambia non appena transita dalle voci alle trascrizioni, e quando va a riposizionarsi sulle pagine a stampa deve adattarsi ad altri canoni e regole di comunicazione e trasmissione; una materia, però, palpitante sebbene spesso remota, che ha già affrontato infinite variazioni passando da un raccontatore all'altro ed è stata sottoposta poi a frequenti modifiche, rifiniture e aggiustamenti anche, ma non solo, a partire dalle sapienti penne dei raccoglitori che ne hanno redatto e composte, appunto, le raccolte.

Pur con scelte letterarie, poetiche e, in ambito etnografico e demologico adottando approcci metodologici differenti, chi ha trascritto e anche chi ha scritto fiabe ha compiuto un percorso di appropriazione di quei testi e dei motivi centrali intorno a cui le storie hanno intrecciato le loro trame: le costanti tematiche, gli aspetti linguistici (il dialetto, ad esempio), gli eventi dell'intreccio, gli sfondi ambientali e le periodizzazioni, le fisionomie e le funzioni-azioni dei personaggi, i rimandi alle credenze tipiche della cultura da cui quella certa versione è emersa, sono solo alcuni degli aspetti testuali che confluiscono nella dimensione storica, in quella antropologica e, inseparabilmente, nell'aspetto morfologico, narrativo, letterario e mitopoietico approdando all'ambito della letteratura per l'infanzia anche attraverso gli studi sull'immaginario.

È dunque fondamentale sottolineare il valore scientifico di opere che, anche perché immerse nelle suggestive contraddizioni che hanno contribuito a crearle, rappresentano una fonte documentaria necessaria ed irrinunciabile per interloquire con un mondo, e un sapere sedimentato nei nostri strati di passato e a cui non possiamo rinunciare a maggior ragione se guardiamo al panorama editoriale della letteratura per l'infanzia in funzione di una mitopoiesi della raccolta compiuta che riveli le poetiche ai bambini.

Pertanto la raccolta indivisa costituisce un "oggetto" di studio di speciale rilevanza per la ricerca ma rappresenta un "soggetto" narrativo e letterario che assume la fisionomia di una metaforica "ludica presenza" per il lettore e l'ascoltatore di fiabe che sanno di avere a disposizione una lunghissima serie di storie che si succedono una dopo l'altra, come fossero il risuonare di remoti riti del racconto in cui c'era, c'è sempre ancora qualcosa da raccontare (Lavagnetto, 2001).

Quasi impersonasse la figura del narratore orale la raccolta presenta ai lettori le fonti e i raccoglitori/adattatori: I fratelli Grimm nominano, come fa Giuseppe Pitré, le persone, le voci, le corrispondenze, gli amici che collaborano al loro lungo e meticoloso lavoro di composizione delle *Fiabe del focolare*⁶ (Grimm, 2015).

Oppure l'autore si presenta da sé e si firma Luigi Capuana (2006)⁷ passando la parola al mago Tre-Pi, che ricorda subito Pitré, nella raccolta *Il Raccontafiabe* del 1893, a seguito del suo *C'era una volta*, del 1882.

Oppure, l'autrice, è Emma Perodi che pubblicò la sua raccolta nel 1892.

Quella sera la vecchia Regina stava seduta sopra una panca molto vicina al fuoco crepitante, e le sue mani operose, che intrecciano di consueto fili di paglia per fare cappelli, restavano inerti in grembo. I più piccoli fra i nipotini le sedevano accanto guardando un grandissimo paiuolo appeso sopra il fuoco, nel quale bollivano le castagne. Lo scampanio continuava, e tutti quei bambini che solevano andare a letto come i polli per alzarsi a giorno, non chiedevano di coricarsi, né le mamme davano loro il solito imperioso comando: "A letto!" poiché in quella notte era consuetudine dei Marcucci che i giovani andassero alla messa notturna alla abbazia di San Fedele sul monte dove s'erge gigante il castello di Poppi con la sua immensa torre che si vede quasi da ogni punto del Casentino e i piccini rimanessero a casa a far compagnia alla nonna, la quale li teneva desti narrando loro fiabe meravigliose, che ella aveva udito a sua volta dalla propria nonna e dalle vecchie del vicinato (Perodi, 1974, p. 6).

Emma Perodi ricrea l'atmosfera del racconto del focolare e dà un nome e un cognome alla narratrice Regina Marcucci: madre, nonna, vedova, suocera, vecchia, anzi "vecchietta molto deperita" secondo l'amorevole sguardo del figlio Cecco. Regina, autorevole depositaria di uno straordinario bagaglio di meravigliose novelle, riassume in sé l'incarnarsi del flusso dell'oralità nella figura tutt'altro che anonima di colei che ha l'autorità di raccontare poiché possiede l'esperienza e l'insegnamento ininterrotto della tradizione.

Nelle *Novelle* perodiane si incontrano ascendenze, parentele e derivazioni che dimorano nel *feuilleton* mentre intrecciano fiabe a leggende vicinissime alla tradizione agiografica. E nel susseguirsi calendariale delle narrazioni di Regina si legge e si rivive l'andamento temporale dell'itinerario stagionale che le colloca, come spiega Antonio Faeti, “tra l'abecedario cosmogonico e il lunario, perché da entrambi ricevono un insostituibile contributo alla definizione della propria identità” (Faeti, 1974, p. XXXI).

Identità complessa, contraddittoria, ambigua quella delle *Novelle* tanto audaci da porsi in un pericoloso crocevia di strade che conducono da un lato a rivisitare il quotidiano della famiglia Marcucci così fortemente rappresentativo del contesto della propria cultura e, dall'altro, portano verso l'inverosimile, il surreale e soprannaturale, a manifestare ancora una volta come il seme del fantastico attecchisca proprio da questa cultura delle opposizioni: lo straordinario, infatti, che arriva puntuale all'appuntamento serale, davanti al fuoco, quando si racconta. Quel focolare che ha nel camino il simbolo del legame fra cielo e terra è la sede calda e accogliente delle storie della tenebra. La fiaba è storia delle ore oscure, è sovente narrata da persone anziane e ciò si annuncia anche nei titoli delle raccolte (come è il caso della Perodi), è addirittura storia della notte fonda e si pensava persino che se la si fosse raccontata durante il dì sarebbe stata causa di disgrazie (Gatto, 2006).

Regina racconta la sera. A chiudere la pesante giornata di lavoro giunge una fiaba attesa dai bambini e dagli adulti che, insieme, ne sono i felici fruitori. Il buio, estensione severa della penombra, è rifugio del viaggio verso l'altrove e protegge l'atmosfera del segreto. A questo proposito riflette Furio Jesi (1980):

Nel romanzo di Jacobsen, Niels e Frithjof, “quando volevano trovar la luce vera per le loro fantasie, si rifugiavano nell'odorosa tenebra del fienile” [...] – i due bambini si infilavano sotto l'ancor meno nobile paglia di un pollaio: “luce vera”, garantita nel gioco avventuroso ed estatico della penombra che riempie il giardino poco prima di notte (p. 48).

Nella protettiva coltre della sera si affacciano le visioni che accendono la luce vera del racconto che contiene il segreto. Scrive Jesi (1980) che la “coincidenza tra storia e segreto” e fra la tenebra e la luce vera conduce verso un'amante, un amore, quello per la parola: “Raccontare veramente è destare e accogliere rettamente l'amore della parola” (p. 49). La parola contiene il segreto, la passione, l'addensarsi del senso del racconto.

Regina Marcucci è al centro di un'opera in cui le fiabe si susseguono seguendo un calendario-deposito di conoscenze, miti, credenze, riti stagionali, cerimonie di sopravvivenza per la vita quotidiana nelle campagne e nelle zone rurali. È narratrice circondata da famigliari e vicini le cui esistenze si intrecciano agli inizi delle narrazioni dando ad esse un contorno di inestimabile valore per la rappresentazione che fornisce di abitudini, compiti domestici, relazioni genitoriali, coniugali, filiali, innamoramenti, lutti; è una figura, quindi, riassuntiva del tramite tra il qui e l'altrove che ogni narratrice può impersonare. Una figura di raccordo di intensa valenza poetica cui si possono riconoscere i tratti del narratore orale e, ad un tempo, quelli del personaggio letterario che riunisce in sé l'autrice della raccolta – Emma Perodi – e la dicitrice delle *Novelle*.

Il processo di rioralizzazione che proviene dal rimettere in circolo la parola narrante è così efficacemente sintetizzato in quest'immagine.

La narratrice, in questo caso Regina-Emma (o Emma-Regina), scrive e dice a partire dall'aver ascoltato e letto, studiato e scritto poi di una nonna che racconta. Il ciclo si rinnova e la letteratura per l'infanzia può ricevere una lezione inesauribile dalla poetica perodiana: raccolte situate ai margini o riproposte in particolari occasioni – Capuana, Perodi, Pitre, Imbriani, Silvestroni, Gozzano, Briggs, ecc. – possono e devono riacquistare un loro posto d'onore accanto ai volumi dei fratelli Grimm, di Charles Perrault, di Alexander Afanasiev, (le raccolte da citare sarebbero molte altre ancora), per ampliare la biblioteca dei repertori, per approfondire le connessioni di senso che si tessono tra una raccolta e l'altra, per parlare allo studioso e al pubblico dei lettori adulti e bambini, affinché la raccolta intera si esprima come Regina Marcucci, narratrice di cui sappiamo il nome e il cognome, pur nella consapevolezza che alle sue spalle innumerevoli voci narranti avevano già raccontato e non vorremmo mai interromperle.

Note

- ¹ Dello stesso editore si segnalano Pitre (2016b).
² Il volume in cui è ripubblicata la raccolta riporta anche le varianti delle fiabe, rintracciabili in altre raccolte.
³ Si veda inoltre Radin, Jung Kerényi (1965, pp. 12, 13).
⁴ Si veda anche Novalis (2012).
⁵ Si veda anche Gozzano (1973).
⁶ Si veda anche Grimm (1951) con introduzione di Giuseppe Cocchiara,
⁷ Si veda anche Capuana (2015).

Riferimenti bibliografici

- Cusatelli, G., Cirese, A.M., & Delitala, E. (1980). *Tutto è fiaba*. Milano: Emme Edizioni.
 Afanasiev, A. (1953). *Antiche fiabe russe*. Torino: Einaudi.
 Agamben, G. (1978). *Infanzia e storia, distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
 Andersen, H.C. (2005). *Fiabe*. Torino: Einaudi.
 Andersen, H. C. (2014). *Fiabe e storie*. Roma: Donzelli.
 Andersen, H.C. (2015). *La fiaba della mia vita*. Roma: Donzelli.
 Basile, G.B. (1636). *Lo cunto de li cunti*. s.e (trad. it, M. Rak, *Lo cunto de li cunti*, Garzanti, Milano, 2008).
 Benjamin, W. (2011). *Il narratore, Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Torino: Einaudi.
 Bernardi, M. (2016). *Letteratura per l'infanzia e alterità, incanto, disincanto, ambiguità, tracce*. Milano: Franco Angeli.
 Bernardi, M. (2009). *Infanzia e metafore letterarie*. Bologna: Bononia University Press.
 Bernardi, M. (2007). *Infanzia e fiaba*. Bologna: Bononia University Press.
 Beseghi, E. (2008). *Infanzia e racconto*. Bologna: Bononia University Press.
 Bichsel, P. (1982). *Il lettore, il narrare*. Milano: Marcos y Marcos.
 Boccaccio, G. (1992). *Decameron*. Torino: Einaudi.
 Briggs, K. (1993). *Fiabe popolari inglesi*. Torino: Einaudi.
 Brooks, P. (1995). *Trame, Intenzionalità e progetto nel discorso narrative*. Torino: Einaudi.
 Calvino, I. (1956). *Fiabe Italiane*. Torino: Einaudi.
 Calvino, I. (1988). *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi.
 Capuana, L. (2006). *Il Raccontafiabe*. Palermo: Sellerio Editore.
 Capuana, L. (2015). *Stretta la foglia, larga la via, tutte le fiabe*. Roma: Donzelli.
 Casali, E. (Ed.) (1986). *Fiabe romagnole e emiliane*. Milano: Mondadori.
 Casali, E. (1986). *Introduzione a Fiabe Romagnole e Emiliane*. Milano: Mondadori.
 Cavallo, G., Chartier, R. (2004). *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma. Bari: Laterza.
 Cocchiara, G. (1952). *Storia del folklore in Europa*. Torino: Boringhieri.
 Coronedi-Berti, C. (2011). *Novelle popolari bolognesi*. Bologna: Forni.
 Dundes, A. (1999). *International Folkloristics. Classic Contributions by the Founders of Folklore*. Lanham: Rowman & Littlefield.
 DeMartino, E. (2008). *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Torino: Bollati Boringhieri.
 De Martino, E. (1997). *Il mondo Magico*. Torino: Bollati Boringhieri.
 Faeti, A. (1974). Il crepuscolo dell'orco pedagogico. In E. Perodi, *Fiabe fantastiche, Le novelle della nonna*. Torino: Einaudi.
 Gatto, G. (2006). *La fiaba di tradizione orale*. Milano: LED editore.
 Ginzburg, C. (1986). *Miti, Emblemi, Spie, Morfologia e Storia*. Torino: Einaudi.
 Ginzburg, C. (1989). *Storia notturna*. Torino: Einaudi.
 Goody, J. (1993). *The interface between the Written and Oral*. Cambridge: Cambridge University press.
 Gozzano, G. (2003). *Fiabe e novelline*. Palermo: Sellerio Editore.
 Gozzano, G. (1973). *La Principessa si sposa*. Torino: Einaudi.

- Gozzano, G. (1996). *Poesie e prose*. Milano: Feltrinelli.
- Gottschall, J. (2014). *L'istinto di narrare, come le storie ci hanno reso umani*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Grimm, J., & Grimm, W. (2015). *Tutte le fiabe, prima edizione integrale 1812–1815*. Roma: Donzelli.
- Grimm, J., & Grimm, W. (1951). *Fiabe*. Torino: Einaudi.
- Hillman, J. (1983). *Le storie che curano*. Milano: Raffaello Cortina editore.
- Jesi, F. (1980). *Sul mito e la fiaba*. In G. Cusatelli, A. M. Cirese, E. Delitala, *Tutto è fiaba*. Milano: Emme Edizioni
- Lanza, D. (1997). *Lo stolto, di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*. Torino: Einaudi.
- Lavagetto, M. (1980). *Una scala che affonda nelle viscere della terra. Freud e la fiaba*. In *Tutto è fiaba*. Milano: Emme Edizioni
- Lavagetto, M. (2001). *Dovuto a Calvino*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lavagetto, M. (2008). *Dal buio delle notti invernali, Introduzione a Racconti di Orchi, di Fate e di Streghe. La fiaba letteraria in Italia*. Milano: I Meridiani Mondadori.
- Lord, A. B. (1960). *The Singer of Tales*. Harvard: President and Fellows of Harvard College (trad. it., Il cantore di Storie, edizioni ARGO, Lecce, 2005).
- Melillo, A. (1980). *Narrazione folklorica e sequenza repertoriale*. In G. Cusatelli, A.M. Cirese, & E. Delitala (Ed.), *Tutto è fiaba*. Milano: Emme Edizioni.
- Novalis. (1976). *Frammenti*. Milano: Rizzoli.
- Novalis. (2012). *Inni alla notte e canti spirituali*. Milano: Feltrinelli.
- Ong, W.J. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the word*. London and New York: Methuen (trad. it., Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola, Il Mulino, Bologna, 1986).
- Perodi, E. (1974). *Fiabe fantastiche, Le novelle della nonna*. Torino: Einaudi.
- Perrault, C. (2016). *Tutte le fiabe*. Roma: Donzelli.
- Pitrè, G. (2013). *Il pozzo delle meraviglie, 300 fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. Roma: Donzelli.
- Pitrè, G. (2016). *Cola Pesce e altre fiabe e leggende popolari siciliane*. Roma: Donzelli.
- Pitrè, G. (2016b). *Fiabe e leggende popolari siciliane*. Roma: Biblioteca Donzelli.
- Portelli, A., Lavinio, C., Starnone, D., & Bon, L. (1983). *Racconto: tra oralità e scrittura*. Milano: Emme Edizioni.
- Propp, V. (1949). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Torino: Boringhieri.
- Radin, P., Jung, C.G., Kerényi, K. (1965). *Il briccone divino*. Milano: Bompiani.
- Rak, M. (2005). *Logica della fiaba*. Milano: Bruno Mondadori.
- Soriano, M. (1968). *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard (trad. it. M. Soriano, I racconti di Perrault, letteratura e tradizione orale, Sellerio Editore, Palermo, 2000).
- Sbardella, L. (2006). *Oralità. Da Omero ai Mass Media*. Roma: Carocci.
- Sivestroni, E. (1996). *Fiabe di Romagna*. In E. Baldini, A. Foschi (Ed), *Fiabe di Romagna*. Ravenna: Longo Editore.
- Tatar, M. (2002). *Classic Fairy Tales*. Castle House, London: W. W. Norton & Company Ltd.
- Thomson, S. (1946). *The folktale*. New York: Dryden Press (trad. it. La fiaba nella tradizione popolare, Il Saggiatore, Milano, 1967).
- Zipes, J. (1979). *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Austin: University of Texas Press (trad. it. Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari, Mondadori, Milano, 2004).
- Zipes, J. (2012). *La fiaba irresistibile*. Roma: Donzelli.
- Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: il Mulino.

Milena Bernardi è Professore Associato di Letteratura per l'infanzia presso la Scuola di Psicologia e Scienze della Formazione dell'Università Alma Mater di Bologna. Le sue ricerche indagano la complessità della letteratura per l'infanzia dal punto di vista letterario e pedagogico, con particolare attenzione all'approccio interdisciplinare che intreccia la visione storica e antropologica. In continuità con gli studi sul fiabesco si occupa di narrazione orale in ambito teatrale. Fra le sue pubblicazioni: Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanto, disincanto, ambiguità, tracce, Milano, 2016; Infanzia e Fiaba, Bologna, 2007; Infanzia Metafore letterarie, Bologna, 2009; Il cassetto segreto. Letteratura per l'Infanzia e Romanzo di Formazione, Milano, 2011; Children and the dark side of Charles Dickens, in HECL, History of education & children's literature, 2013; (Con R. Frabetti) Naviganti, Teatro e ragazzi: incontri di laboratorio, incontri di vita, Pisa, 2013.

Contatto: milena.bernardi@unibo.it