

Un lieto fine. Il libro delle fiabe di Calvino¹

Vittorio Celotto
Chiara De Caprio

1. Un «mare» di fiabe

La rete di metafore a cui Italo Calvino ricorre per illustrare il suo rapporto con la fiaba restituisce l'idea di un mondo magmatico e imperscrutabile, fatalmente separato e persino minaccioso per chi si propone di esplorarlo. Sono immagini diventate ormai celebri, che denunciano un certo senso di disagio verso il carattere di irriducibile alterità incarnato da quel materiale narrativo. Non è difficile inseguire questa catena metaforica, mostrandone la coerenza nel tempo. Già nell'*Introduzione* alle *Fiabe italiane*, il racconto di matrice folklorica è un «mare» o un «mondo sottomarino», «un elemento quasi informe, mai fino in fondo dominato coscientemente», perché retto da una «perduta logica», in cui lo scrittore non può che «tuffarsi» o «immergersi» col timore di «perdersi senza più tornare a riva». Più in là negli anni Calvino scrive dell'esplorazione del mondo popolare come di «un viaggio agli inferi», mentre nel 1970 l'immagine del «grande mare della tradizione orale» ritorna nella premessa alla riedizione einaudiana delle *Fiabe del focolare* dei fratelli Grimm.²

Non sfuggirà che il *mare* sarà di lì a poco anche quello dell'*oggettività*, nel saggio che sintomaticamente sigla il travagliato decennio degli anni '50

1. A Vittorio Celotto si devono i parr. 1-3, a Chiara De Caprio i parr. 4-5, ma si intende che il contributo è stato concepito di concerto e insieme sono state discusse le sue articolazioni.
2. Di qui in avanti si cita da *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti* da Italo Calvino [1956], con una *Prefazione* di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 1993. L'*Introduzione* di Calvino è alle pp. 3-53. Gli altri due testi – *Le parità e le storie morali dei nostri villani* di Serafino Amabile Guastella e «*Le fiabe del focolare*» di Jacob e Wilhelm Grimm – si citano da I. Calvino, *Saggi (1945-1985)* [1995], a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2015, 2 voll., pp. 1551-1565 e 1566-1577. Ancora nel 1974, ricordando l'impegno di Giuseppe Cocchiara nell'accompagnare il suo lavoro di selezione e riscrittura, Calvino parla del «mare della fiabistica italiana»: cfr. I. Calvino, *Cocchiara e le «Fiabe italiane»*, in I. Baumer et al., *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, Flaccovio Editore, Palermo 1974, pp. 397-404: p. 399.

con il programma di accogliere la lezione di quella letteratura, pur avvertita come distante dalle sue inclinazioni, che pretende di rappresentare la realtà oggettiva con la mimesi del suo stesso linguaggio («il ribollente cratere dell'alterità nel quale il poeta si getta»). Si tratta di una prospettiva che Calvino si sforza di cercare anche «nei testi più lontani», dove pure sarà possibile trovare «le ragioni di forza d'un nostro discorso», ricavandone «il senso della complessità del tutto», a patto naturalmente di governarlo alla luce della coscienza.³

Bastino queste poche tracce, tra le tante che si potrebbero allegare, per ribadire quanto è già stato riconosciuto da tempo: vale a dire che per Calvino il problema della fiaba si rivela «scottante», come lui stesso ammette,⁴ sotto diversi aspetti. Fin dal momento in cui gli viene affidato da Einaudi il lavoro di selezione, traduzione e riscrittura del patrimonio fiabistico italiano (affiancato, com'è noto, dai demologi Paolo Toschi, Giuseppe Vidossi e soprattutto Giuseppe Cocchiara, da cui proviene anche la prima ispirazione dell'opera),⁵ Calvino è ben consapevole che nel trattamento di quel materiale sono implicate questioni di natura antropologica – legate all'origine e alla pratica culturale del racconto, alla forma specifica del genere, ai contenuti che vi sono sedimentati e agli usi magico-rituali che riflettono – preoccupazioni di ordine narratologico e linguistico, ma anche un valore etico ed estetico peculiare, che condiziona pesantemente la sua stessa ricerca letteraria e le sue riflessioni sul rapporto tra letteratura e società contemporanea.

Sono i nodi intorno ai quali notoriamente si consuma il rovello di Calvino negli anni che vanno dagli esordi realistici ai cantieri paralleli della trilogia dei *Nostri antenati* e delle *Cronache degli anni Cinquanta*, passando per le diverse prove abortite di romanzo:⁶ il progetto, di matrice gramsciana, di fondare, dalle macerie della guerra e dagli ideali della Resistenza, una cultura finalmente nazional-popolare; l'imperativo di una direzione politica della letteratura, che fosse in grado di rappresentare le contraddizioni della realtà contemporanea, individuando nelle forme e nei contenuti un rapporto di rispecchiamento-tensione con le forze sociali in atto, il dissidio infine tra lo sforzo estenuante di tradurre queste urgenze ideologiche nella forma del

3. Cfr. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* [1960], in Id., *Saggi*, cit., pp. 52-60: pp. 55, 60.

4. *Ivi*, p. 8.

5. Sono notizie note, ricostruite puntualmente da L. Clerici, *Il progetto editoriale delle «Fiabe italiane»*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Lubrina, Bergamo 1988, pp. 73-94. Una recente sintesi delle principali questioni editoriali e implicazioni letterarie è in A. Carli, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, ETS, Pisa 2018.

6. Per gli aspetti linguistici si vedano i parr. 4 e 5.

romanzo realista e l'attrazione verso le possibilità della trasfigurazione assicurate dal fantastico.⁷

È in questo quadro che va interpretata la diffidenza verso il mito della spontaneità che muove il raccoglitore di tradizioni popolari. Il problema è il medesimo denunciato nello stesso 1955, in quell'altro intervento-manifesto che è *Il midollo del leone*, dove Calvino esalta «lo stampo delle favole più remote», che ha al centro «le prove che l'uomo attraversa», ma stigmatizza la posizione dell'intellettuale «che si piega verso il mondo popolare come a qualcosa di estraneo, proprio nell'accettarlo come un suggestivo spettacolo».⁸

Nonostante i molteplici accostamenti al «fiabesco» avanzati autorevolmente fin dalla prima apparizione del *Sentiero*, il rapporto di Calvino con la fiaba non è di sereno riconoscimento né tantomeno di ingenua idealizzazione. Il lavoro sulle fiabe si configura piuttosto, come è stato detto, come una «fondamentale occasione di autochiarimento»,⁹ la rivelazione di un campo di forze attraverso cui meditare le proprie scelte narrative e stilistiche e al contempo misurare la propria posizione rispetto al significato e alla funzione nel presente di una «letteratura popolare».

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

2. L'uso del folklore

Soltanto una volta nell'*Introduzione* alle *Fiabe* ricorre la formula «mondo subalterno», additata polemicamente come «espressione gramsciana fin troppo fortunata».¹⁰ Calvino sa che riproporre in una strenna editoriale una sistematica riscrittura del patrimonio narrativo popolare, così come a quell'altezza si poteva trovare nell'opera di raccolta dei folkloristi dell'Ottocento, di impostazione sostanzialmente filologica e positivista, è un'operazione non innocente, innanzitutto dal punto di vista ideologico e culturale. Si potrebbe applicare a lui quello che dirà di Cesare Pavese, e cioè che «sa-

7. Le analisi di questi aspetti della parabola intellettuale di Calvino sono numerose. Qui si è tenuto in considerazione soprattutto F. Serra, *Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2006, in particolare pp. 33-92; Ead., *Calvino 1956. Tre libri e la fine del mondo*, in «Revue des Études italiennes», 1-2, 2011, pp. 125-140; M. Barenghi, *Calvino. Le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, in particolare pp. 61-80. Con il sintagma «cronache degli anni Cinquanta» Calvino si riferisce alla coppia di testi costituita da *La speculazione edilizia* e *La giornata d'uno scrutatore* (cui avrebbe dovuto aggiungersi un terzo testo, *Che spavento l'estate*, non portato a termine) e alla *Nuvola di smog* (1958), da lui ricondotta «retrospettivamente [...] al medesimo cantiere letterario». Su questo nodo, cfr. da ultimo M. Martinengo, *Italo Calvino e gli anni Cinquanta. Stile, racconto, ideologia*, Mimesis, Milano 2025.

8. I. Calvino, *Il midollo del leone* [1955], in Id., *Saggi*, cit., pp. 9-27: pp. 17, 23.

9. Cfr. B. Falcetto, *Fiaba e tradizione letteraria*, in *Inchiesta sulle fate*, cit., pp. 39-60: p. 47. Un'interpretazione simile è anche quella di M. Lavagetto, *Introduzione alle «Fiabe italiane»*, in Id., *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Milano 2001, pp. 52-86.

10. Calvino, *Introduzione*, cit., p. 10.

peva bene di maneggiare i materiali più compromessi con la cultura reazionaria del nostro secolo» e che il rapporto tra «il suo “comunismo” e il suo recupero di un passato preistorico [...] dell'uomo» necessitava di essere chiarito.¹¹

Nella rassegna dei principali orientamenti della ricerca sulla fiaba, Calvino fa riferimento al mito romantico dell'infanzia della nazione tedesca, incarnato dall'opera dei fratelli Grimm, alle teorie sull'origine indoeuropea del racconto risalenti a Max Müller, a quelle sui riti d'iniziazione delle culture primitive, che conosceva di prima mano almeno dal *Ramo d'oro* di Frazer, ai metodi di classificazione della scuola finnica (gli indici dei tipi e dei motivi di Aarne e Thompson, su cui torneremo), persino alle interpretazioni in chiave psicoanalitica.¹² È una linea che scopertamente riceve da Cocchiara, il quale con ogni probabilità non si limita, come spesso viene ribadito, a fornire a Calvino le raccolte da tradurre e riscrivere, ma indirizza fortemente anche le sue letture nel campo degli studi etnologici.

Nell'area dell'antropologia del secondo dopoguerra è proprio Cocchiara a promuovere percorsi di ricerca fondati su uno stretto rapporto tra folklore ed etnologia, conducendo ampi lavori di scavo sulla tradizione della poesia popolare e indagando i testi del passato nel loro specifico letterario, oltre che come documenti etnografici su pratiche e costumi popolari. Calvino apprende le coordinate per orientarsi in questi studi soprattutto da due libri, espressamente citati: *Storia del folklore in Europa* (pubblicato nel 1952 nella “collana viola” di Einaudi), in cui trova una poderosa ricostruzione della nascita e degli sviluppi otto-novecenteschi della demologia; e *Genesi di leggende* (la terza edizione, che legge Calvino, è del '49), la cui introduzione (*Miti, fiabe e leggende nella loro genesi*) è una storia delle teorie sull'origine e la forma della fiaba.¹³

In questo quadro è significativo che manchi il nome di Ernesto De Martino. L'antropologo napoletano è citato di sbieco appena una volta nella *Storia* di Cocchiara. Calvino gli riserva solo una velata allusione ironica, se è lui che si cela dietro la battuta: «“Non sei neppure meridionale!” mi diceva un severo amico etnologo».¹⁴ Ma, come Calvino sa bene, è a De Martino che si deve la più coerente elaborazione concettuale di un nuovo approccio agli studi sul folklore di rigorosa osservanza gramsciana.

11. I. Calvino, *Pavese e i sacrifici umani* [1965], in Id., *Saggi*, cit., pp. 1230-1233; p. 1233.

12. Calvino, *Introduzione*, cit., pp. 9-10.

13. Cfr. G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Einaudi, Torino 1952, e Id., *Genesi di leggende*, Palumbo, Palermo 1949. Nello stesso anno di pubblicazione delle *Fiabe*, esce anche, sempre nella “collana viola”, la fortunata raccolta *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Einaudi, Torino 1956.

14. Calvino, *Introduzione*, cit., p. 10.

La «fin troppo fortunata» espressione «mondo subalterno» affonda infatti le sue radici nelle brevi *Osservazioni sul folklore* contenute nell'edizione togliattiana di *Letteratura e vita nazionale* del 1950. Prendendo le mosse da un'aperta critica alla scuola erudita, applicata in modo inerte alla raccolta e alla classificazione del materiale folklorico, Gramsci si libera definitivamente delle concezioni romantiche e idealistiche sulla cultura popolare, sostituendo alla nozione di «popolo» come blocco statico e indifferenziato quella di «insieme delle classi subalterne e strumentali di ogni forma di società finora esistita», e interpretando quindi il folklore come «concezione del mondo e della vita» di strati della società determinati nello spazio e nel tempo.¹⁵

L'applicazione di questa impostazione in campo antropologico comporta un deciso cambio di paradigma nel momento in cui il tessuto di testi, saperi e pratiche popolari smette di essere interpretato come deposito di sopravvivenze di un passato arcaico, quando non mitico, per diventare lo strumento privilegiato di una critica (e persino di una pratica politica) di impianto storicistico alla società divisa in classi. Tale mediazione trova un primo, dirompente manifesto nell'intervento di De Martino *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, pubblicato su «Società» nel '49. La mutuazione dell'espressione gramsciana serve allo studioso napoletano per denunciare apertamente l'insufficienza di un approccio naturalistico di fronte all'«irruzione nella storia» delle classi subalterne e di promuovere un'etnologia che sia una «storicizzazione delle forme culturali del mondo popolare subalterno», che punti ad assegnare al mito «il suo esatto luogo storico» e che si ponga l'obiettivo di identificare gli «elementi arcaici» e gli «elementi progressivi» del folklore «per combattere i primi e favorire i secondi».¹⁶

Da queste riflessioni scaturisce un triplice percorso: attribuire rilievo storico ai materiali forniti dalla ricerca folklorica, studiarli e interpretarli per riconoscere i tratti culturali specifici che provengono dal rapporto di tensione cultura egemonica-cultura subalterna, infine incoraggiare un uso «progressivo» del folklore, come strumento di riscatto politico e sociale da parte delle classi oppresse.¹⁷

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

15. Le *Osservazioni sul folklore* si leggono oggi in A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 2019, 4 voll., pp. 2309-2317: p. 2312.
16. Cfr. E. De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, in «Società», 5, 1949, pp. 411-435, ristampato in P. Clemente, M.L. Meoni, M. Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Edizioni di cultura popolare, Milano 1976, pp. 63-81: pp. 70, 76.
17. Sul paradigma Gramsci-De Martino nella ricerca folklorica e sul dibattito suscitato in questi anni, cfr. soprattutto F. Dei, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, il Mulino, Bologna 2018.

Malgrado la prospettiva comunista esplicitamente assunta da De Martino, anche da militante, e malgrado lo sforzo di superare in sede teorica ogni prospettiva metastorica sul folklore, i suoi interventi diventano oggetto di aspre critiche. Il vivace dibattito che ne consegue coinvolge intellettuali di diverse provenienze, che imputano a De Martino una sorta di atteggiamento populista, ancora compromesso con un'idealizzazione del popolare, e annunciano il pericolo di una strumentalizzazione da parte reazionaria. Si esprime in questi termini, ad esempio, Franco Fortini in un intervento su «Paese sera» del 1950, intitolato *Il diavolo sa travestirsi da primitivo*, dove manifesta il «sospetto che [...] i miti dell'irrazionale non siano ancora esorcizzati e possano essere volte in senso inconsciamente reazionario».¹⁸

Con un paradosso solo apparente, è grosso modo la stessa accusa che proprio De Martino rivolge in più di un'occasione a Cesare Pavese. La divergenza tra i due si consuma proprio nel 1949 e porta all'allontanamento dell'antropologo dalla «collana viola». Le ragioni del distacco sono esposte a distanza di qualche anno, in una riflessione del '53 in cui si lamenta l'indirizzamento che Pavese avrebbe dato alla Collana, alla ricerca di una legittimazione scientifica delle sue personali propensioni per il selvaggio e il mito.¹⁹ Calvino conosce sicuramente questo saggio e ne scrive all'allora direttore della rivista «Società», Carlo Muscetta. Sebbene acconsenta al discorso di De Martino, difende gli interessi antropologici di Pavese in relazione con la sua produzione letteraria, alludendo dunque a una sorta di separazione tra il piano della scienza antropologica e le ragioni intime della sua ricerca poetica.²⁰

Dentro questo campo di tensioni, in cui pure Calvino è implicato, il silenzio su De Martino nell'*Introduzione* alle *Fiabe* lascia intravedere lo sforzo di aggirare le implicazioni più problematiche della riflessione contemporanea sulla cultura popolare. Il problema del folklore è davvero «scottante» giacché è seriamente compromesso da un lato con un'inedita spinta verso una sua definizione in chiave socio-culturale, come strumento di analisi della realtà italiana contemporanea e non solo come oggetto di studio erudito; dall'altro, con il pericolo costante di indulgere alle seduzioni della sua esaltazione romantica e antimoderna. La strada per uscire da territori tanto

18. Si legge in Clemente, Meoni, Squillacciotti, *Il dibattito sul folklore*, cit., pp. 100-101, a cui si rimanda per la ricostruzione delle diverse posizioni che reagiscono alle pagine di De Martino.

19. E. De Martino, *Etnologia e cultura nazionale degli ultimi dieci anni*, in «Società», 9, 1953, pp. 313-342. Per la storia della Collana e la controversia tra i due, cfr. C. Pavese, E. De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991. Una selezione di lettere, che include anche Calvino e Cocchiara, è in S. Calabrese, S. Cruso, *Il folklore unplugged. Lettere di Calvino, Cocchiara, De Martino e Pavese sulla tradizione popolare*, Archetipolibri, Bologna 2008.

20. Cfr. I. Calvino, *Lettere (1940-1985)*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2023, pp. 382-383.

sdruciolevoli, Calvino e Cocchiara la trovano rivolgendosi alla pietra dura delle raccolte filologiche e privilegiando le teorie di impostazione formalistica. Il principale punto di riferimento sono le teorie legate alla classificazione degli intrecci narrativi e alla loro comparazione in prospettiva storica e geografica di Aarne e Thompson; mentre l'accoglimento delle tesi esposte nelle *Radici storiche dei racconti di fate* di Vladimir Propp consente un'integrazione tra analisi formale e storicismo marxista. Una volta sottratte a quanto possono dire di una «concezione del mondo e della vita» propria delle classi subalterne (secondo la linea Gramsci-De Martino), le fiabe diventano in sostanza una questione narratologica e linguistica.²¹

3. Dalla fiaba al libro di fiabe

È stato l'antropologo Alberto Maria Cirese il primo a riconoscere l'alto grado di consapevolezza metodologica esibita da Calvino nell'uso delle sue principali fonti teoriche e testuali. Cirese valorizza opportunamente l'azione congiunta che nel volume einaudiano svolgono *l'Introduzione* e il vasto apparato di note.²² Nella prima, com'è noto, vengono esposti i criteri di selezione e traduzione/riscrittura dei testi, una sintesi delle principali raccolte scientifiche che costituiscono la base del suo lavoro (le trascrizioni pionieristiche di autori come Giuseppe Pitrè, Domenico Comparetti, Vittorio Imbriani, Gherardo Nerucci), un profilo delle specificità della fiaba italiana rispetto ad altre tradizioni culturali. Per ciascun testo poi Calvino indica in calce al volume la fonte principale utilizzata (accompagnata dall'indicazione del luogo in cui è stata raccolta originariamente e, quando possibile, del narratore o della narratrice specificati nel suo modello), le altre attestazioni dello stesso tipo narrativo documentate in altri luoghi e in altre raccolte, gli interventi concreti operati sui testi.

Va sottolineato che il metodo di lavoro di Calvino discende in maniera conseguente da quanto sulla fiaba ha appreso dalle teorie comparatistiche e storico-geografiche. Calvino vi accede dall'opera di sistemazione che Stith Thompson aveva offerto del metodo finnico nel volume del 1946 *The Folktale* (discusso peraltro distesamente da Cocchiara nel già citato *Genesis di leggende*). Qui poteva trovare una descrizione dettagliata del metodo e

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

21. È quanto in fondo rileva anche Pasolini in una recensione alle *Fiabe* del 1957, rimasta allo stato di abbozzo e mai pubblicata, polemizzando con la scelta della traduzione e denunciando che la riscrittura di Calvino non possa essere giudicata «al di fuori della passione stilistica del traduttore». Si legge in P.P. Pasolini, *Calvino*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, 2 voll., pp. 691-694: p. 694. Sul confronto di questi anni tra Pasolini e Calvino intorno al tema del folklore, sia consentito il rimando a V. Celotto, *Restare dentro l'inferno. Pasolini, Calvino e la letteratura popolare*, in «Paragone. Letteratura», 67, pp. 149-167. E cfr. anche Carli, *Locchio e la voce*, cit.
22. Cfr. A.M. Cirese, *Italo Calvino studioso di fiabistica*, in *Inchiesta sulle fate*, cit., pp. 17-27.

dei criteri di catalogazione degli indici di Aarne e Thompson dei tipi e dei motivi fiabeschi attestati nelle raccolte novellistiche allora note (nonché una versione sommaria dell'indice stesso, pubblicata in appendice).²³ Il patrimonio fiabesco di tutto il mondo vi veniva classificato sulla base di «tipi», termine con cui i due studiosi intendono gli intrecci narrativi che possono presentarsi in forma isolata oppure variamente agglutinati, e «motivi», «il più piccolo elemento di un racconto capace di persistere nella tradizione», che possono riguardare personaggi, oggetti o singoli episodi.²⁴

Al centro della teoria di Thompson vi è l'idea che ogni racconto non è che il risultato di diverse concatenazioni sul piano sintagmatico di queste unità costitutive. Esse possono essere oggetto di indagine per ricostruire quella che chiama la «biografia di una fiaba», vale a dire la vicenda delle diverse realizzazioni di tali costanti narrative, allo scopo di ricercare «l'archetipo che tutte le ha prodotte»²⁵ e al contempo di identificare raggruppamenti geografici che consentano di identificare il luogo d'origine di ogni variazione – e infatti il volume non soltanto offre una nutrita serie di profili dedicati alle diverse tradizioni culturali e nazionali, dall'India all'Europa agli Indiani del nord America, ma di ogni motivo indaga le emergenze nel tempo e nello spazio.

Una concezione siffatta comporta due conseguenze di metodo. La prima è l'enfasi sui mutamenti a cui ogni racconto è soggetto nelle sue trasmissioni, e pertanto la valorizzazione del ruolo del narratore o della narratrice e del loro apporto individuale, che può concretizzarsi in una serie di adattamenti che vanno dall'omissione o l'aggiunta di un dettaglio all'intreccio di due o più tipi, dallo scambio di motivi di una fiaba a un'altra alla sostituzione di personaggi, oggetti, animali, infine all'adattamento in un nuovo contesto storico-geografico.²⁶ La seconda ricaduta è una sostanziale indifferenza verso la distinzione tra elaborazione letteraria della fiaba (Basile, Perrault, Grimm) e racconto di tradizione orale, trattati alla stessa stregua in ottica classificatoria.

23. Cfr. A. Aarne, *The Types of Folktale. A Classification and Bibliography*, translated and enlarged by S. Thompson, F.F. Communication 74, Helsinki 1928; S. Thompson, *Motif Index of Folk Literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends* [1932-1936], Indiana University Press, Bloomington and London 1955-1958. Una versione sintetica dell'*Index of Tale Types* e dell'*Index of Motifs* è pubblicata come appendice in S. Thompson, *The Folktale*, The Dryden Press, New York 1946, pp. 481-500 (l'appendice è assente nella trad. it. di Q. Maffi, *La fiaba nella tradizione popolare*, il Saggiatore, Milano 1967).

24. Cfr. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, cit., p. 562. Dal libro di Thompson (pp. 152-175 nell'ed. originale, pp. 480-502 nella trad. italiana) Calvino ricava anche suggerimenti puntuali, ad esempio la definizione del genere della «fiaba realistica», caratterizzata da un'ambientazione contadina e dalla presenza marginale di interventi soprannaturali, sostituiti dall'abilità manuale dei protagonisti, al limite prodigiosamente accentuata. Calvino vi dedica gli ultimi cruciali passaggi della sua *Introduzione*, alle pp. 52-53.

25. *Ivi*, pp. 583-584.

26. *Ivi*, pp. 586-587.

Come già si accennava, l'altro fondamentale supporto teorico delle *Fiabe* è *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp, pubblicato nel 1949 nella "collana viola" e prontamente recensito dallo stesso Calvino su «l'Unità». ²⁷ Se per la sua stessa impostazione genetica, il volume sembrerebbe avere una minore ricaduta sui criteri di lavoro adottati, d'altro canto offre a Calvino una teoria complessiva che integra l'analisi comparativa con la ricostruzione storica. In particolare, esercita grande influenza sull'immaginario calviniano la tesi centrale del libro, secondo cui le fiabe deriverebbero dai riti di iniziazione delle comunità primitive, riconfigurando credenze e pratiche rituali in forma narrativa e trasmettendosi poi indipendentemente dalla sopravvivenza dei culti. ²⁸

Gli strumenti e le categorie formali adottate da Propp hanno per Calvino un peso relativo. Anche se in Italia sarà tradotta soltanto nel 1966 e Calvino potrà tenerne conto solo in interventi successivi, la *Morfologia della fiaba* è il presupposto essenziale del secondo libro dell'etnologo sovietico. Propp è fortemente polemico con la scuola comparativa, poiché, proprio alla luce del suo studio delle funzioni, ritiene che i motivi possano essere legittimamente analizzati soltanto negli intrecci in cui occorrono e quindi nelle relazioni che di volta in volta intrattengono con l'insieme. ²⁹ Ma, come ha notato Cirese, i numerosi riferimenti alle costanti dell'azione restano inavvertiti nella ricezione italiana del libro, con la conseguenza, che si può facilmente riscontrare anche nell'*Introduzione* di Calvino, che il vocabolario proppiano viene erroneamente assimilato a quello di Aarne e Thompson. ³⁰

Questi modelli interpretativi provenienti dagli studi etnologici costituiscono il fondamento della concezione della fiaba di Calvino e, di conseguenza, indirizzano i suoi criteri di selezione e intervento. In altri termini, le categorie della fiabistica diventano per Calvino altrettanti strumenti di costruzione narrativa.

Al centro del suo interesse vi è da un lato la dimensione strutturale del genere, i principi architettonici generali con cui il racconto si sviluppa; dall'altro, i caratteri di specificità sia storica sia geografica che ogni fiaba reca in sé come contenuto sedimentato. Calvino punta l'attenzione sulla tecnica di costruzione del racconto, che «si vale insieme del rispetto di convenzioni e della libertà inventiva», per cui «dato il tema, esistono un certo nu-

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

27. V.Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Einaudi, Torino 1949, poi Bollati Boringhieri, Torino 1972. La recensione si legge ora in Calvino, *Saggi*, cit., pp. 1541-1543.

28. Un'influenza tale da essere riproposta a distanza di tempo in diverse riflessioni di poetica, come *Il miodollo del leone*, cit., e *Cibernetica e fantasmi* [1967], in Calvino, *Saggi*, cit., pp. 205-225.

29. Propp, *Le radici storiche*, cit., pp. 30-31.

30. Cfr. A.M. Cirese, *Introduzione*, in Propp, *Le radici storiche*, cit., pp. 5-16; p. 10.

mero di passaggi obbligati per arrivare alla soluzione, i “motivi” che si scambiano da un “tipo” all’altro». ³¹

Generalmente è meno ricordato un altro elemento importante per lo scrittore: che questo schema fisso non esclude la diversità dei contenuti, nella quale secondo Calvino è possibile rinvenire una serie di caratteristiche variabili sull’asse diatopico e diacronico: «la fiaba, qualunque origine abbia, è soggetta ad assorbire qualcosa dal luogo in cui è narrata». ³² Nel punto di sutura di due nuclei concettuali – ciò che più avanti, nella voce *Fiaba* redatta per la *Storia d’Italia*, chiamerà con formula efficace «la polpa storica sul nocciolo morfologico» – ³³ si trova il ruolo della voce narrante. Il rapporto che di volta in volta il singolo narratore o la singola narratrice instaurano con il repertorio ricevuto è ciò che consente alla fiaba di esistere nella tradizione, cioè di essere ricreata a ogni nuova narrazione, riattualizzando la sua intelaiatura con le specificità locali e temporali e con lo stile particolare della creazione di chi narra. Dato un repertorio di tipi e motivi, intesi nel significato che si è chiarito, Calvino scrive:

Sta al narratore organizzarli, tenerli su uno sopra l’altro come i mattoni d’un muro, sbrigandosela con rapidità nei punti morti [...] e usando per cemento la piccola o grande arte sua, quel che ci mette lui che racconta, il colore dei suoi luoghi, delle sue fatiche e speranze, il suo “contenuto”. ³⁴

Su questo fondamento, Calvino può legittimare il suo apporto di “autore”, che dichiara essere al pari degli altri autori di cui raccoglie la testimonianza:

Ho inteso di mettermi anch’io come un anello dell’anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano, anelli che non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma [...] i suoi veri «autori». ³⁵

Sul piano narrativo, i suoi diritti d’autore consistono in concreto nello «scegliere da questa montagna di narrazioni, le versioni più belle, originali e rare»; nell’«arricchire sulla scorta delle varianti la versione scelta [...] in modo da renderla più piena e articolata possibile»; «integrare con una mano leggera d’invenzione i punti che paiono elisi». ³⁶

Vi è postulato il primato della soggettività ri-creatrice non soltanto sul piano paradigmatico della restituzione del singolo racconto, ma anche su quello sintagmatico della sequenza dei racconti nella raccolta complessiva.

31. Calvino, *Introduzione*, cit., p. 50.

32. *Ivi*, p. 17. Per le importanti implicazioni linguistiche di questo presupposto, cfr. par. 4.

33. Cfr. I. Calvino, *La tradizione popolare nelle fiabe*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 1611-1628: p. 1616.

34. Calvino, *Introduzione*, cit., p. 51. Per le ricadute di questa visione in prospettiva linguistica e stilistica, cfr. par. 4.

35. *Ivi*, pp. 21-22.

36. *Ivi*, pp. 14-15.

Il programma di scegliere le versioni ritenute più belle e di rappresentare il ventaglio plurale dei tipi e dei motivi attestati nelle raccolte italiane, evitando quindi le ripetizioni, si riflette nei principi costruttivi di organicità e coerenza della struttura macrotestuale. Così, alla stessa preoccupazione risponde anche lo sforzo di dare omogeneità non solo linguistico-stilistica (come si vedrà nei prossimi paragrafi), ma anche narrativa a materiali eterogenei, che Calvino trovava raccolti e trascritti con criteri anche molto diversi, da un massimo di fedeltà stenografica del dettato dialettale di Imbriani al massimo della stilizzazione di Nerucci. Calvino sa di star inserendo il suo nome d'autore nella catena dei narratori anonimi, strappando l'arte del novellare dalla sua esistenza orale e consegnandola alla pagina scritta, oggettivando pertanto il suo intervento nella fissità del "libro". Dal momento che ogni narratore riproduce un nuovo racconto (una nuova combinazione di elementi entro una griglia predeterminata), riscrivere le fiabe comporta per Calvino trasferirle dalla "situazione" della *performance* alle regole organizzative del nuovo contesto comunicativo scritto.

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

I principi del "libro di fiabe" autorizzano una serie di interventi sia relativi alla logica interna del singolo racconto, sia alla serie di relazioni che le diverse fiabe intrattengono tra loro. Le necessità della variazione sull'asse sintagmatico emergono, ad esempio, in un caso come 35 *Il nonno che non si vede*, tradotta dalle *Fiabe popolari veneziane*, dove Calvino giustifica l'aver rimpiazzato la metamorfosi della testa del protagonista in un muso di becco con le orecchie da lepre con il motivo della crescita della barba, al fine di evitare un effetto di ripetizione con una trasformazione simile che avviene in 67 *Testa di bufala*. Allo stesso modo, in 124 *La prima spada e l'ultima scopa* la funzione di aiutante di una cavallina fatata e parlante viene sostituita dalla figura speculare di una consigliera muta perché non replichi la sua apparizione da protagonista in 75 *Il Drago e la cavallina fatata*.

Altre tipologie di intervento concorrono inoltre ad assicurare la coerenza e la coesione interna del libro. Ad esempio, in 11 *La bambina venduta con le pere* lo spunto iniziale dell'originale, in cui la protagonista viene venduta al re dentro un sacco di pere, dà a Calvino innanzitutto l'occasione di cambiarle il nome, da Margheritina dell'originale di Comparetti a Perina; inoltre, mentre nell'originale l'aiuto magico arriva dal figlio del re, Calvino introduce una scena del tutto inedita, in cui, dopo aver superato prima un melo e poi un pesco, Perina incontra una «vecchietta» proprio sotto un albero di pere («Perina incontrò un albero di melo e non si fermò. Incontrò un albero di pesco e non si fermò. Incontrò un albero di pero, s'arrampicò tra i rami e s'addormentò»).³⁷ Come egli stesso dichiara, il tutto è volto a

37. Cfr. *La bambina venduta con le pere* in Calvino, *Fiabe italiane*, cit., p. 107.

«creare una continuità sul tema della comunione pera-ragazza».³⁸ Nella fonte questa immagine non ha particolare valore semantico, ma l'invenzione produce un duplice effetto: la creazione di un sistema di coerenze interne e il richiamo a distanza di situazioni analoghe di metamorfosi tra mondo umano, animale e vegetale (per esempio nelle ragazze che fuoriescono dalle melagrane in 107 *L'amore delle tre melagrane*).

Anche in un particolare minuto come questo, si può notare inoltre l'applicazione della regola della triplicazione, a cui Calvino ricorre non di rado e *silentio*, anche quando non ha riscontri nell'originale. Ad esempio, in 19 *Il re Crin*, dove alla figlia del panettiere è richiesto di superare tre prove per rompere l'incantesimo che le impedisce di vedere il re amante («se mi vorrai rivedere dovrai riempire sette fiaschi di lagrime e consumare sette paia di scarpe di ferro, sette mantelli di ferro e sette cappelli di ferro»).³⁹ Allo stesso principio rispondono i vari innesti di personaggi, per così dire, tipici, che sono assenti nei modelli. Avviene in 57 *L'Orco con le penne*, in cui la presenza dell'orco sopperisce alla reticenza del narratore («lei prenda una penna... di non so qual bestia sia»), ma pure è giustificata dall'avvertenza che «questa bestia prende i cristiani e li mangia»;⁴⁰ o in 121 *Le ossa del moro*, dove una matrigna («Un re vedovo con un figlio si risposò e poi morì. Il figlio restò con la matrigna»)⁴¹ subentra alla regina che trascura il figlio perché impegnata a intrattenersi con uno schiavo.

Come si vede, si tratta di operazioni più o meno edulcoranti, ma che soprattutto offrono un'immagine omogenea dell'insieme, accentuando la ricorrenza di elementi attesi perché si rispondano reciprocamente a distanza. È ragionando in termini di macrotesto (e, come si è detto, sfruttando le descrizioni degli etnologi come un armamentario narratologico), che Calvino sanziona l'entrata della fiaba in una forma letteraria; e se disegna un quadro d'insieme molto più uniforme e coerente di quanto non lascino avvertire le raccolte originali, è perché questo si giustifica nell'azione stessa di trapianzare la singola fiaba, l'evento affabulatorio statutariamente irripetibile, nella sequenza racchiusa nel libro, nel congegno ordinato dell'antologia.

4. Fiabe italiane di tutte le regioni

Dopo aver passato in esame i nodi concettuali, culturali e narratologici, legati al problema delle fiabe, veniamo ora al loro ruolo nel percorso con cui

38. I. Calvino, *Note*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 1090.

39. Cfr. *ivi*, p. 142.

40. La fonte è *Il diavolo fra i frati*, in *Novelle popolari toscane*, illustrate da G. Pitre, Barbera, Firenze 1885, pp. 148-156.

41. Cfr. Calvino, *Fiabe italiane*, cit., p. 666.

Calvino riflette sul binomio lingua comune/dialetto e progressivamente forgia un italiano vivo e moderno, tanto compatto nelle sue strutture portanti, quanto vario nelle sue possibili modulazioni stilistiche. È utile a questo scopo fare un salto in avanti e rileggere quanto lo scrittore racconta di sé, tra il 1959 e il 1960, nella conferenza-saggio dedicata alle principali “correnti” del romanzo italiano di quegli anni;⁴² nel tracciare un profilo-bilancio della sua attività, Calvino non manca di richiamare lo studio della tradizione fiabistica e la traduzione delle fiabe:

Anch'io sono tra gli scrittori che hanno preso le mosse dalla letteratura della Resistenza, ma quello a cui non ho voluto rinunciare è stata la carica epica e avventurosa, di energia fisica e morale. Poiché le immagini della vita contemporanea non soddisfacevano questo mio bisogno, mi è venuto naturale di trasferire questa carica in avventure fantastiche, fuori dal nostro tempo, fuori dalla realtà. [...]

Anch'io ho scritto e scrivo storie realistiche. Le mie prime novelle e il mio primo romanzo trattavano della guerra partigiana: era un mondo colorato, avventuroso, dove la tragedia e l'allegria erano mescolate. La realtà intorno a me non mi ha più dato immagini così piene di quell'energia che mi piace d'esprimere. *Di scrivere storie realistiche non ho mai smesso, ma per quanto io cerchi di dar loro più movimento che posso e di renderle deformi attraverso l'ironia e il paradosso, mi riescono sempre un po' troppo tristi;* e sento il bisogno allora nel mio lavoro narrativo di alternare storie realistiche a storie fantastiche.

Ho anche studiato le fiabe popolari, e ho pubblicato una raccolta di fiabe italiane di tutte le regioni. Mi interessa della fiaba il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità, il modo in cui il senso d'una vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi. Così mi sono interessato del rapporto tra la fiaba e le più antiche forme di romanzo, come il romanzo cavalleresco del Medioevo e i grandi poemi del nostro Rinascimento.⁴³

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

Il riferimento al lavoro sul materiale fiabistico per il volume einaudiano del 1956 giunge nell'ultimo di tre capoversi accomunati dal fatto che Calvino ricostruisce la sua parabola di scrittore cercando un punto d'equilibrio: Calvino, per così dire, mette sul piatto della bilancia sia i contrassegni di un'insofferenza rispetto al clima culturale del Secondo dopoguerra, sia gli elementi di continuità nel suo itinerario di scrittura. Tanto la presenza del

42. Letto in inglese nel dicembre del 1959 alla Columbia University di New York e poi nuovamente nei primi mesi dell'anno seguente ad Harvard, Yale e presso le sedi di San Francisco e Los Angeles dell'University of California, l'intervento fu pubblicato nel 1960 in inglese e in italiano in due sedi diverse e poi inserito, con il titolo *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 46-57 (ora in Id., *Saggi*, cit., pp. 61-75, da cui si cita).

43. *Ivi*, pp. 73-74 (corsivi miei).

pronomi personali «io» nei primi due capoversi, quanto la triplice ripetizione dell'avverbio focalizzatore «anche» in apertura di ognuno di essi – ora per segnalare affinità con la temperie culturale coeva, ora per precisare cosa di diverso qualifichi il suo percorso – rendono la menzione delle fiabe un tassello affatto marginale e anzi necessario per restituire il *proprium* della sua fisionomia stilistica.⁴⁴

Dunque, – scrive Calvino – si è trattato di lavorare su «fiabe italiane di tutte le regioni». La menzione dell'aggettivo «italiano» non è banale in un saggio in cui lo scrittore prende le distanze dall'uso dei dialetti in poesia e nella prosa narrativa con parole nette:

[...] ecco invece un'altra soluzione sperimentata da altri scrittori italiani: cioè di recuperare quella tensione esistenziale e storica da cui abbiamo preso le mosse, cercandola nel linguaggio, immettendo il linguaggio popolare parlato, il dialetto, nella lingua letteraria. È una letteratura di tensione linguistica, attuata [...] con il lavoro di lima dello scrittore colto, che usa il dialetto come un particolare mezzo espressivo, con tutte le risorse d'una consumata sensibilità formale. È anche questa una via tradizionale della letteratura italiana, che nei suoi momenti di crisi si è sempre rinnovata affondando con un taglio netto nella lingua parlata. Ma qui ci domandiamo se il ritorno a espressioni rozze e semplici e limitate come quelle del dialetto sia la giusta via per dare un'immagine del sempre più complesso mondo in cui viviamo.

Il mio giudizio è negativo in linea generale e teorica, ma questo non deve impedirci di riconoscere le singole riuscite individuali.⁴⁵

Quello che Calvino qui riserva alla «tensione linguistica» ottenuta con il cortocircuito fra italiano e dialetti è un tono quasi liquidatorio, forse solo appena mitigato dal fatto che il suo giudizio negativo non gli impedisce di «riconoscere le singole riuscite individuali»: riconoscimento che, però, nel saggio è limitato alle prove narrative e agli impasti mistilingui di due scrittori del calibro di Carlo Emilio Gadda e Pier Paolo Pasolini.⁴⁶ Vale la pena, allora, tornare al sintagma «fiabe italiane di tutte le regioni» per precisare il valore che l'aggettivo «italiane» assume, tanto più se seguito dalla specificazione relativa alla distribuzione areale delle fiabe e, dunque, alla loro origine nel materiale delle tradizioni popolari dialettali.

Innanzitutto, nell'*Introduzione* alle *Fiabe italiane* e nell'apparato delle note di commento ai singoli testi, è esplicitato che, sul piano dei tipi e dei motivi, lo scrittore ha «orientato» la sua selezione verso due obiettivi, ovve-

44. Sulle strategie retoriche del saggio in relazione alle più generali opzioni stilistiche del saggismo, si veda S. Bozzola, C. De Caprio, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da «Una pietra sopra» alle «Lezioni americane»*, Salerno Editrice, Roma 2021, pp. 122-124.

45. Calvino, *Tre correnti*, cit., pp. 70-71.

46. I giudizi su Gadda e Pasolini si leggono alle pp. 71-72.

ro: «rappresentare tutti i tipi di fiaba di cui è documentata l'esistenza nei dialetti italiani» e «rappresentare tutte le regioni italiane». In questo contesto «dialetti» e «regioni» non vanno intesi – precisa Calvino – in riferimento all'«Italia politica»:⁴⁷ si tratta, cioè, di fiabe italiane non in quanto rappresentative di tutti i territori inclusi nell'Italia politica o diffuse anche presso le comunità alloglotte presenti sul territorio italiano; semmai, la categoria di regioni è più vicina alla nozione di aree con dialetti tipologicamente italiani.⁴⁸ Delimitato il senso di «italiane», Calvino osserva che le fiabe scelte sono «entrate per tradizione orale a far parte del nostro folklore narrativo»; esse hanno una natura costitutivamente doppia: sono italiane quanto «similmente» dialettali, ovvero germinate nella tradizione narrativa popolare di un certo luogo. Più esattamente, con le parole dell'*Introduzione*, così è restituito il rapporto fra variabili storico-geografiche e dimensione italiana (ovvero, relativa a un testo tipico registrato dagli studiosi del folklore delle nostre regioni).⁴⁹

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

Diciamo dunque italiane queste fiabe in quanto raccontate dal popolo in Italia, entrate per tradizione orale a far parte del nostro folklore narrativo e similmente le diciamo veneziane o toscane o siciliane; e poiché la fiaba, qualunque origine abbia, è soggetta ad assorbire qualcosa dal luogo in cui è narrata, – un paesaggio, un costume, una moralità, o pur solo un vaghissimo accento o sapore di quel paese, – il grado in cui si sono imbevute di questo qualcosa veneziano o toscano o siciliano è appunto il criterio preferenziale della mia scelta.

Sono le note in fondo al volume che danno ragione del nome di località che ho apposto ad ogni fiaba, ed elencano le versioni in altri dialetti italiani da me viste. Attraverso le note, sarà ben chiaro che la designazione *Monferrato* o *Marche* o *Terra d'Otranto* non significa che quella fiaba sia *del Monferrato*, *delle Marche*, *della Terra d'Otranto*, ma soltanto che ho per quella fiaba tenuto presente soprattutto una versione del Monferrato o delle Marche o della Terra d'Otranto, perché tra le varie versioni a mia disposizione, quella m'è parsa non solo la più bella o più ricca o meglio narrata, ma anche quella che, messe le sue radici in un terreno, ne ha tratto più succo, s'è fatta più monferrina, più marchigiana, più otrantina.⁵⁰

47. Calvino, *Introduzione*, cit., pp. 16-17.

48. Calvino include materiale da Istria, Dalmazia e Corsica ed esclude quello dell'Alto Adige e quello della Valle d'Aosta osservando in nota che la «Val d'Aosta è una regione così importante folkloristicamente che mi è dispiaciuto escluderla; ma dalle raccolte risulta solo un fondo di leggende locali, che nel mio libro sarebbero sembrate completamente staccate da tutto il resto, e i nomi francesi dei luoghi, o addirittura tedeschi [...] avrebbero accentuato ancora di più questo divario». Lo scrittore segnala l'eccezione di due fiabe dei Greci di Calabria, le nn. 145 e 146, il cui «folklore narrativo» gli appare «molto fuso con quello del resto della Calabria» (*Ivi*, p. 17 n.).

49. Di «duecento testi tipici tra quelli registrati dagli studiosi del folklore delle nostre regioni» Calvino scriverà, in riferimento al «problema di definire la fiaba italiana» in Calvino, *La tradizione popolare*, cit., p. 1612.

50. Calvino, *Introduzione*, cit., pp. 17-18.

Sono osservazioni, queste, che riecheggiano in uno dei più importanti saggi che Calvino scrive sulle fiabe, ovvero *La tradizione popolare nelle fiabe*, pubblicato nel 1973 per il primo volume della *Storia d'Italia* einaudiana. Nel testo, analizzando il contributo dell'analisi morfologica di Propp e le proposte di Lévi-Strauss e Greimas, Calvino rovescia l'assunto che le indagini formali allontanino sempre più la fiaba dalla dimensione storica; precisando «l'intuizione personale, in parte ancora debitrice della classificazione per tipi e motivi»,⁵¹ sul rapporto fra «polpa storica» e «nocciolo morfologico», lo scrittore si sofferma su quel terreno locale nel quale e dal quale gli schemi e gli scheletri fiabistici prendono peculiari e specifici rivestimenti.⁵² Secondo Calvino,

ridurre la fiaba al suo scheletro invariante contribuisce a mettere in evidenza quante variabili geografiche e storiche formano il rivestimento di questo scheletro; e lo stabilire in modo rigoroso la funzione narrativa, il posto che vengono a prendere in questo schema le situazioni specifiche del vissuto sociale, gli oggetti dell'esperienza empirica, utensili d'una determinata cultura, piante o animali d'una determinata flora o fauna, può fornirci qualche notizia che altrimenti ci sfuggirebbe, sul valore che quella determinata società attribuisce loro.⁵³

Tornando alla raccolta del 1956 e, in particolare, alle note, si può osservare come sia declinato il rapporto fra patrimonio narrativo popolare *italiano* e singole versioni. Nelle note Calvino documenta la diffusione di un tipo in Italia e può segnalare che le sue integrazioni fra versioni mirano a fornirne una «più ricca» o più «completa»; è questo, ad esempio, ciò che accade per la fiaba 101 *Belmiele e Belsole* e per la fiaba 103 *Maria di Legno*:

È uno dei tipi più diffusi in Italia, e, per darne una versione più ricca, ho integrato la versione romanesca con una fiorentina.⁵⁴

È una delle fiabe più diffuse in tutta Italia; e la mia stesura s'ispira liberamente a più versioni per costituire un testo il più completo che sia possibile.⁵⁵

Con prospettiva identica, ma «al rovescio», Calvino non indica, invece, la versione che ha seguito per la fiaba con cui ha inizio la raccolta, quella di *Giovannin senza paura*, proprio perché «le versioni delle varie regioni italiane sono molto simili», e lui si è «tenuto liberamente alla tradizione comune». ⁵⁶

51. E. Puglia, *La logica profonda del meraviglioso: Italo Calvino teorico della fiaba (e del fantastico)*, in «California Italian Studies», 12, 2023; numero monografico *Calvino's Memos. Between the Old and the New Millennium*, a cura di A. Botta, L. Re, consultabile online all'indirizzo <https://escholarship.org/uc/item/48n17530> (ultimo accesso: 04/06/2026).

52. Calvino, *La tradizione popolare*, cit. p. 1616.

53. *Ivi*, pp. 1615-1616.

54. I. Calvino, *Note, Belmiele e Belsole*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 1130.

55. Id., *Note, Maria di Legno* in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 1131.

56. Id., *Note, Giovannin senza paura* in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 1085.

5. «Saranno le fiabe di Calvino»

Facciamo ora un passo avanti, muovendo dall'idea di una tradizione fiabistica comune e italiana al processo di restituzione delle fiabe in italiano. Innanzitutto, l'italiano delle fiabe è pensato e costruito da Calvino avendo ben chiaro il progetto editoriale: le fiabe destinate a una collana, i «Millenni», che si rivolge a un vasto pubblico con il tipico «rigore divulgativo» dell'Einaudi.⁵⁷ Inoltre, quello delle fiabe è un italiano con cui Calvino restituisce la sua idea di lingua moderna, esatta e nitida, concreta e comunicativa:

[...] tener tutto sul piano d'un italiano mai troppo personale e mai troppo sbiadito, che per quanto è possibile affondi le radici nel dialetto, senza sbalzi nelle espressioni «colte», e sia elastico abbastanza per accogliere e incorporare dal dialetto le immagini, i giri di frase più espressivi e inconsueti. Questo era il mio programma di lavoro, che non so fino a che punto sono riuscito a realizzare.⁵⁸

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

A questo punto sarà utile richiamare alcuni dati relativi alle tappe del percorso “linguistico” di Calvino: quando, nel 1954, comincia la discesa nell'universo fiabistico, lo scrittore ha alle spalle innanzitutto il suo promettente esordio romanzesco e i racconti, in parte confluiti in *Ultimo viene il corvo* (1949); ha alle spalle, Calvino, anche *Il visconte dimezzato* (1952), testo scritto «per scherzo»;⁵⁹ inoltre, lo scrittore ha attraversato e sta ancora attraversando il percorso accidentato che lo conduce a lasciare incompiuto il romanzo *La collana della regina*, cui si dedica in gran parte nel 1954. Insomma, nel 1954 Calvino «ha raccolto in volume solo una minima parte di quanto ha scritto, e ancora gli manca il grande successo».⁶⁰ Nel corso della seconda metà degli anni Cinquanta, invece, anche grazie al lavoro per le *Fiabe italiane*, con sicurezza linguistica e libertà stilistica sempre maggiori, seguendo il suo gusto per la simmetria e le antitesi, Calvino satura spazi narrativi diversi e pubblica libri ora contigui, ora agli antipodi l'uno dall'altro: nel 1957 escono sia *Il barone rampante* sia, in rivista, *La speculazione edilizia*; nel 1958 appare il primo «libro-riepilogo» di Calvino, i *Racconti*;⁶¹ nel 1959 lo scrittore licenzia *Il cavaliere inesistente* e scrive *Il mare dell'og-*

57. Serra, *Calvino*, cit., p. 96.

58. Calvino, *Introduzione*, cit., p. 15.

59. Il sintagma «per scherzo» si legge nella recensione al *Visconte dimezzato* di Emilio Cecchi (E. Cecchi, *Il miglior libro Calvino l'ha scritto per scherzo*, in «L'Europeo», 8, 10 maggio 1952, poi con il titolo «Il visconte dimezzato» di Italo Calvino, in Id., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano 1954, pp. 310-313); nella lettera con cui Calvino ringrazia il critico l'espressione non solo è ripresa, ma è assunta consapevolmente e depurata di qualunque eventuale residua valenza negativa («Sono soprattutto contento perché quel che Lei dice del *Visconte* è proprio quel che ho inteso io scrivendolo: “scritto per scherzo”», Lettera a Emilio Cecchi del 3 maggio 1952, in Calvino, *Lettere*, cit., p. 339).

60. D. Scarpa, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999, pp. 19-20.

61. La formula «libro-riepilogo» si legge in *ivi*, p. 23.

gettività, che uscirà l'anno seguente su «Il Menabò di letteratura». In questi anni e per questi obiettivi, quindi, Calvino plasma la lingua duttile delle storie araldiche successive al *Visconte dimezzato*; trova un correlativo stilistico per il «realismo speculativo» che informa le «cronache degli anni Cinquanta»;⁶² crea nuove soluzioni macrotestuali per racconti e *novelle*, continua a rinnovare il suo stile saggistico. Le fiabe, dunque, si situano in un *passaggio* cruciale del percorso di scrittura di Calvino: in quel 1956 che funge da acceleratore e catalizzatore di svolte.⁶³

In effetti, il lavoro per le *Fiabe italiane*, che lo impegna dalla primavera del 1954 all'autunno del 1956 (il volume esce nel novembre 1956) è uno dei tasselli grazie ai quali Calvino chiarisce a sé stesso quanto racconterà ai suoi ascoltatori delle università statunitensi alla fine del 1959: come, tenendo conto di una realtà linguistica e sociale fatta di un «mosaico di genti e di dialetti», ha «risolto» la questione del rapporto fra lingua letteraria, vernacoli, varietà quotidiane più diversificate che comuni all'intera penisola (e tanto più diverse quanto più basso o informale è il livello culturale dei parlanti e degli scriventi).⁶⁴ In questa prospettiva è forse utile osservare quanto segue: il lettore che apra in successione *Ultimo viene il corvo*, le *Fiabe italiane*, il *Barone rampante* e via via gli altri testi di Calvino si accorge di come «gli stacchi», ancora avvertibili nella raccolta del 1949, fra *narratum* e dialoghi, fra aree in cui si addensano forme più letterarie e altre più aperte a una dimensione parlata e colloquiale sono dopo il 1956 ricuciti e riempiti ridisegnando in molti modi – ma non cancellando – la via della compattezza linguistica imboccata con le fiabe: nelle quali quel che di vario può e deve esserci nello stile, per non scadere nella monotonia e nel grigiore, è allo stesso tempo sostenuto e contenuto dalla limpidezza e dalla rapidità degli andamenti sintattico-testuali e da un impasto lessicale in grado di restituire la tangibilità delle cose nominate.

Per dare più concretezza e precisione a quanto appena detto, si può osservare che nelle *Fiabe italiane* Calvino costruisce un'istanza enunciatrice che funziona come «media proporzionale» delle voci che «gli si affollano intorno», grazie al controllo – «continuo, minuzioso, accanito» – dei registri, delle soluzioni sintattico-testuali e delle opzioni lessicali:⁶⁵ le cui oscillazioni e differenze non intaccano la compattezza dell'impasto complessivo.

62. Se la rivitalizzazione del sintagma «cronache degli anni» Cinquanta si deve a Martinengo, *Italo Calvino e gli anni Cinquanta*, cit., p. 8, l'espressione «realismo speculativo» è usata per *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* e *La giornata d'uno scrutatore* da C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggi su Italo Calvino*. Nuova edizione rivista e accresciuta, Carocci, Roma 2022, pp. 65-88, in particolare p. 66.

63. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 20-21.

64. Calvino, *Tre correnti*, cit., p. 64.

65. Della media proporzionalità della voce parla Mario Lavagetto nell'*Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988, pp. vii-xxvii: pp. xix-xx.

Se la lezione delle fiabe è anche quella di un impasto tonale senza sbalzi, non è allora banale che un duplice effetto di fluido scivolamento verso il tono colloquiale e, per converso, di garbata risalita verso le aree del còlto e del letterario si coglie, ad esempio, nel *Cavaliere inesistente*: qui la voce narrante di Suor Teodora (/Bradamante) può sfruttare la sintassi segmentata, tipica della viva lingua colloquiale, e – allo stesso tempo – strizzare l'occhio a una celebre battuta della Gertrude manzoniana («Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche»);⁶⁶ o ancora può aprire il capitolo VI descrivendo i paladini come dei «bietoloni», la guerra come un «tran-tran» e Bradamante (ovvero sé stessa) come una «sciattona» («se c'era una sciattona in tutto l'esercito di Francia, era lei»), ma chiuderlo con una sequenza in cui lo sgomento e l'ardore che si contendono l'animo di Rambaldo sono restituiti servendosi di una terna asindetica di aggettivi dall'elegante fattura letteraria: «A Rambaldo stava prendendo la paura che quel gracidio sovrastasse tutto, annegasse lui pure in *un verde viscido cieco pulsare di branchie*».⁶⁷ Meno fluidi e capaci di mantenere un equilibrio medio fra il polo della viva colloquialità e quello della letterarietà appaiono, invece, i tre racconti iniziali di *Ultimo viene il corvo*, dove alle rapide e scarne battute dei ragazzini protagonisti sembrano contrapporsi (e non amalgamarsi) le scelte linguistiche delle parti diegetiche: nel *narratum*, in effetti, si alternano forme di origine dialettale (*carrugi*), voci più accusate in direzione della lingua scritta della tradizione (ad es., *acculati* 'accovacciati'; *dilungarsi* 'allungarsi', detto delle reti dei pescatori) e numerose occorrenze di aggettivi coloristici fra loro ravvicinati (ad es. «un mare tutto squame azzurro cupo azzurro chiaro»);⁶⁸ Nei tre racconti non bastano, dunque, le dislocazioni inserite nelle parti diegetiche ad attutire la sensazione di una voce narrante che non sempre è in grado di essere «proporzionalmente media» rispetto ai mondi e alle figure che porta sulla pagina o di dosare con la stessa oculatezza che si riconosce nel *Cavaliere* le tessere lessicali e le soluzioni sintattiche con cui si ottengono effetti di risalita verso l'alto o di discesa verso il basso.

Insomma, il lavoro, insieme artigianale e ingegneristico, necessario per tradurre e ri-narrare duecento fiabe, a partire dalla lettura di un numero

66. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991-1994, vol. I, p. 979. Ad essere riecheggiata nel *Cavaliere* è la seguente battuta di dialogo dei *Promessi sposi*, egualmente con una struttura marcata e tematizzante: «Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto» (A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo e M. Viscardi, Rizzoli, Milano 2014, p. 322).

67. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1001-1002, 1008. Sulla letterarietà della terna asindetica anteposta al nome e priva di virgole, si veda. P.V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 227-291, in particolare pp. 276-279 per i casi, fra cui quello qui riportato, di serie di aggettivi dalla «raffinata e letteraria eleganza» (ivi, p. 276).

68. I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 162, 168.

molto maggiore di versioni, fa del volume del 1956 un'officina di lingua e stile che consente a Calvino di costruire una lingua italiana *comune*, limpida, esatta e scattante: un laboratorio, quello di Calvino, nel quale sono filtrati i materiali linguistici dialettali e smussati o eliminati gli elementi più accusati in direzione del basso-corporeo, del ferino e del non-pacificato, tutti elementi in realtà propri dell'universo fiabistico. Meno oscure e meno "irregolari" dei materiali dialettali, più levigate e rapide delle versioni-fonte, le *Fiabe italiane* rappresentano «il luogo di distillazione» in cui la lingua di Calvino-scrittore «maturò definitivamente». ⁶⁹

Mantenendo ancora il *focus* su lingua e stile, si può suggerire che proprio la storia dell'«imperturbabile» Giovannino sia una di quelle che consente a Calvino di chiarire non solo la sua idea di fiaba, ma anche il suo ideale di italiano *per* le fiabe; o meglio, per quel che qui interessa: per un verso, l'idea di fiaba che ha estratto dal repertorio di versioni che ha letto, confrontato e schedato; dall'altro, l'idea di fiaba che ha via via usato come metro per puntare a restituire in un italiano "compatto" un insieme di testi, che per materia, stile e lingua era sfaccettato, vario e metamorfico: essendo la «proprietà più segreta» del materiale fiabesco «la sua infinita varietà ed infinita ripetizione». ⁷⁰ Quella di Giovannino – scrive Calvino – è una fiaba che «non fa una grinza». ⁷¹ Con una prima approssimazione, richiamando i contributi di Mario Lavagetto e Cristina Lavinio, si può ben dire che uno degli obiettivi della riscrittura in italiano di Calvino è proprio *non far fare una grinza* alla lingua e allo stile delle sue versioni. ⁷² In forme più distese, analizzando la complessa e articolata tipologia degli interventi realizzati da Calvino – che pure potrebbero sembrare rivolti verso direzioni opposte, perché talora puntano all'aggiunta di battute e dettagli, tal altra all'omissione di parti del racconto, scene, dialoghi – emerge come l'«ingegneria testuale» miri a potenziare alcuni aspetti che si pongono all'intersezione fra la dimensione narratologica e quella linguistico-stilistica: l'economia e la coerenza narrative; la rapidità e l'efficacia comunicativa dei dialoghi; la simmetria tanto delle situazioni narrative, quanto delle strategie retoriche. ⁷³ Sul piano testuale, lo scrittore, perciò, salvaguarda e rafforza la riconoscibilità di talune soluzioni sentite come tipiche e «regolari» nel «fiabesco-scritto» a cui possono essere

69. Serra, *Calvino*, cit., p. 106.

70. Calvino, *Introduzione*, cit., p. 11.

71. I. Calvino, *Note, Giovannin senza paura* in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. 1085.

72. Si vedano M. Lavagetto, *Prefazione*, in Calvino, *Fiabe italiane*, cit., pp. ix-xxvii, in particolare pp. xxxi-xxxiii; C. Lavinio, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, La Nuova Italia, Firenze 1993, in particolare il cap. vi «Calvino (ri)scrittore di fiabe», pp. 155-185. Seguendo il modello di analisi di Lavinio, altri casi che illustrano come lavora Calvino sono offerti in S. Cruso, *Guida alla lettura di: Italo Calvino «Fiabe italiane»*, Carocci, Roma 2007, in particolare cap. 2.

73. Il sintagma «ingegneria testuale» è usato da Lavagetto, *Prefazione*, cit., p. xxxi.

abituati i lettori di libri di fiabe, mentre riduce o elimina del tutto le tracce situazionali e gli interventi faticosi mantenuti nelle versioni usate come fonti;⁷⁴ su un piano che investe anche le scelte lessicali, la propensione a “oliare” il meccanismo narrativo, affinché sia esatto, rapido e dagli ingranaggi serrati e simmetrici, si combina con la tendenza ad accentuare precisione e concretezza dei dettagli, delle qualificazioni e specificazioni di persone, animali, piante, ecc., a scapito di formulazioni più generiche e vaghe (a cadere ed essere omessi o modificati, invece, sono i dettagli sentiti da Calvino come truculenti, basso-corporei, e scatologici).⁷⁵

Va a questo punto evidenziato un dato lessicale. Per questo suo lavoro Calvino nell'*Introduzione* impiega termini diversi, talora apparentati da relazioni di sinonimia e quasi-sinonimia, talora designanti piuttosto attività diverse proprio nel grado di libertà del rimaneggiatore/editor: «lavoro di trascrizione o riscrittura» (p. 33) e «operazione [...] di riscrittura» (p. 20); «stesure» (p. 49); «mia versione» (p. 46);⁷⁶ per le fiabe con un testo-base da fonte toscana, «mie rinarrazioni» (p. 33), cui si aggiunge il verbo *rinarrare* per quelle con testo-principe in italiano.⁷⁷ Non manca il lessema «traduzione», le cui occorrenze meritano un surplus di riflessione. Calvino parla di sue «traduzioni» in due luoghi nelle note di commento a due fiabe “siciliane” tratte dall'ammirato e amato Pitre, per le quali sottolinea in un caso come la sua traduzione stilizzata punta ad accentuare la rapidità del dettato originale, nell'altro, invece, come nel passaggio a un testo “scritto per essere

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

74. Lavinio, *La magia della fiaba*, cit., p. 177.

75. Si noti che Lavinio individua quattro vettori fondamentali degli interventi di Calvino: ai tre richiamati a testo (riduzione delle tracce situazionali proprie dei testi orali; attenzione agli aspetti ritmici del testo; esattezza e concretezza descrittive), si aggiunge nella tassonomia di Lavinio l'inserimento di un «accento ironico» che mira a svelare l'«ingenuità delle storie narrate» e renderla «gustosa» (Lavinio, *La magia della fiaba*, cit., p. 177).

76. Il lessema *versione* è naturalmente frequentissimo nell'*Introduzione* e nell'apparato di note (per un totale di 337 occorrenze) ed è usato per i testi-fonte e per il testo-principe che sceglie come punto di riferimento.

77. Il sintagma «mie rinarrazioni» si riferisce alle versioni che hanno come testo-fonte le fiabe montalesi (dunque toscane) raccolte da Gherardo Nerucci. Quanto al verbo *rinarrare*, va innanzitutto rubricata la coppia *tradurre* (dai dialetti) – *rinarrare* (dalla versione italiana) nel seguente passo: «tradurle dai dialetti in cui erano state raccolte (o dove purtroppo ce n'è giunta solo una traduzione italiana - spesso senz'alcuna freschezza d'autenticità - provare - spinoso compito - a *rinarrarle*, cercando di rifondere in loro qualcosa di quella freschezza perduta» (Calvino, *Introduzione*, cit., p. 14). Si noti che il verbo *rinarrare* è già impiegato poco prima da Calvino per definire il lavoro dei fratelli Grimm: «i Grimm (particolarmente Wilhelm) lavorarono molto di testa loro, non solo traducendo gran parte delle fiabe dai dialetti tedeschi, ma integrando una variante con l'altra, *rinarrando* dove il dettato era troppo rozzo, ritoccando espressioni e immagini, dando unità di stile alle voci discordanti». Una terza occorrenza di *rinarrare* è in riferimento alla raccolta di Antonio De Nino: «Antonio De Nino (1836-1907), amico di D'Annunzio, che invece rinarrò in italiano, in stesure brevi brevi, incorniciate da canzoncine e ritornelli in dialetto» (ivi, rispettivamente pp. 14, 36). Infine, due altre attestazioni del verbo sono nelle *Note*: «Novella d'illustre origine letteraria [...] rinarrata nel *Pecorone* e in una novella del Casti» (Id., *Note, Camicia dell'uomo contento*, in Id., *Favole italiane*, cit., p. 1103); «La favola ha antiche origini letterarie: appare in forma semplice in una delle prime collezioni di favole di Esopo, e fu rinarrata spesso nel Medioevo» (Id., *Note, Le ochine*, in ivi, p. 1127).

letto”, si perdano le caratteristiche più legate alla dimensione performata del racconto a voce:

Di questo *Diavulu Zuppiddu* palermitano m'è venuto di dare una traduzione piuttosto stilizzata, che ne accentua la sveltezza rudimentale del dettato.⁷⁸

[...] un piccolo capolavoro questo della Rosa Amari, che ho voluto presentare qui pur rendendomi conto che la traduzione, per un testo che s'affida non alla narrazione ma alla parola (e alle rustiche assonanze di quei versi, «quasi tutti proverbi» come annota il Pitrè) ne fa perdere molto del sapore.⁷⁹

Nell'*Introduzione* il lessema «traduzione» occorre in diversi contesti e con diverse sfumature di significato; innanzitutto, Calvino se ne serve per sottolineare l'insoddisfazione e lo scetticismo all'idea di un intervento di “traduzione fedele”; oppure lo impiega per fare riferimento ai lavori di cui si è servito.⁸⁰ In aggiunta, un'ulteriore, interessante, occorrenza di «traduzione» si legge in riferimento alle fiabe toscane:

La stessa operazione di traduzione delle fiabe dai dialetti di tutt'Italia (e di riscrittura delle fiabe che ho trovato già tradotte) l'ho dovuto compiere per le fiabe della Toscana. Perché quelli parlati in Toscana sono dialetti né più né meno degli altri, diversi dall'italiano quanto gli altri e talora più oscuri; e se nel mio libro non va scritto: «Sentu un ciàuru di carni munnana», non va scritto nemmeno: «Pinto e incoraggito dagli sberci della moglie, a bruzzolo il pescatore rideccolo al lago».⁸¹

La frase “toscana” che Calvino cita è tratta da una fiaba della raccolta montalese (cioè di area pistoiese) realizzata da Gherardo Nerucci: raccolta tanto difforme stilisticamente dalla medietà e rapidità dello “stile-Calvino”, quanto apprezzata e analizzata in più punti dell'*Introduzione*,⁸² in questa sede vale la pena osservare le due versioni:

78. Id., *Note, Diavolozoppo*, in Id., *Favole italiane*, cit., p. 1155.

79. Id., *Note, L'orologio del barbiere*, in *ivi*, p. 1157.

80. Per il primo caso: «Una traduzione pura e semplice, dunque, sarebbe bastata?» (Calvino, *Introduzione*, cit., pp. 19-20). Che tradurre implichi una forma di maggiore “fedeltà” al testo di partenza lo mostra questo passo: «Chi predilige il testo popolare genuino non mi potrà perdonare d'averci “messo le mani” e anche soltanto d'aver preteso di “tradurre”» (*ivi*, pp. 18-19). E ancora: «Insomma, variano da fiaba a fiaba la misura e la qualità del mio intervento, a seconda di quel che il testo mi suggeriva. Talora esso m'imponesse un tale rispetto che non potevo che cercare di tradurlo pari pari [...], talaltra invece mi si presentava come un mero punto di partenza per un esercizio di stile» (*ivi*, p. 21).

81. *Ivi*, p. 20. In riferimento alle fiabe ricondotte alla Toscana, va richiamato che, insieme alla Sicilia, quella toscana è la regione che Calvino sceglie con più frequenza per i testi-base da cui partire. Per quest'area le fonti sono diverse e diversa è la frequenza con cui Calvino se ne serve: la raccolta più compulsata è quella delle *Sessanta novelle popolari montalesi* (Le Monnier, Firenze 1880) curata da Gherardo Nerucci, a cui Calvino ricorre in sedici casi.

82. Il rapporto con la raccolta approntata da Nerucci è quello su cui Calvino più si diffonde nell'*Introduzione*; sorvolando sulle modifiche alla veste fono-morfologica e a quella morfo-sintattica, lo scrittore si sofferma sulla necessità di adeguare lo stile facondo e copioso al suo ideale di maggiore asciuttezza, e sui cambiamenti necessari alla *facies* lessicale.

Pinto e incoraggiato dagli sberci della moglie, a bruzzolo il pescatore rideccolo al lago; butta le reti, tira su, e il pescio ce lo ritrova dentro [...].⁸³

A bruzzolo, riecchio il pescatore al lago; butta le reti, tira, e ci ritrova dentro il pesce.⁸⁴

Il lacerto testuale consente di cogliere come, sul piano dell'economia e rapidità della narrazione, Calvino tenda a eliminare dalla sequenza le informazioni che il lettore può recuperare: dopo un dialogo fra marito e moglie, si può lasciare alle inferenze del lettore il fatto che siano i rimproveri e le urla della moglie a far sì che il pescatore decida di tornare al lago. Si possono inoltre cogliere le modifiche alla veste morfo-sintattica in direzione dell'italiano; quanto al lessico, va segnalato che qui Calvino conserva la voce toscana «bruzzolo» 'barlume prima dell'alba o al tramonto'. Il dato è interessante perché consente di gettare luce su un atteggiamento linguistico e stilistico che può essere definito come oculato inserimento di parole e locuzioni più accusate in senso toscano: lemmatizzate nei vocabolari dell'italiano a cavaliere fra Ottocento e Novecento; talora con attestazioni nei testi letterari del Novecento; via via marcate come *regionali toscane* o anche *dialettali* nella lessicografia del secondo Novecento.⁸⁵ Ma si noti: Calvino si serve della locuzione «a bruzzolo» 'all'alba' solo in due punti della medesima fiaba 58, *Il Drago dalle sette teste* (che, come si è detto, ha alle spalle come versione-guida quella montalese di Nerucci), ma non la adopera in nessun altro luogo delle *Fiabe italiane* (o dei suoi testi narrativi); al contrario, nel complesso delle sessanta novelle montalesi di Nerucci la locuzione ha ben altra frequenza (ventisei occorrenze).

Dopo questo circoscritto approfondimento sul senso del tradurre e ri-narrare in relazione alle fiabe, si possono tirare alcune conclusioni. Dall'insieme dei lessemi qui passati in rassegna, emerge come, per la natura del la-

Un lieto fine.
Il libro delle fiabe
di Calvino

83. *Sessanta novelle*, cit., p. 62 (VIII, *Il Mago dalle Sette Teste*).

84. Calvino, *Fiabe italiane*, cit., p. 330 (n. 58 *Il Drago dalle sette teste*).

85. «Bruzolo» è voce dialettale per *GDLI* (S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua italiana*, Utet, Torino 1961-2002 [Supplemento 2004 e Supplemento 2009, a cura di E. Sanguineti; Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004 a cura di G. Ronco], consultabile in rete all'indirizzo www.gdli.it). Un caso simile è «botro» 'fossato profondo', 'vallone dalle sponde scoscese in cui scorre un corso d'acqua', 'torrentello'. Occ.: «Un agnello gli cascò in un botro» (Calvino, *Fiabe italiane*, cit., p. 350) < «un agnello del branco cascò giù in un botro» (*Sessanta novelle*, cit., p. 54). Questo il quadro: toscano e letterario per *GDLI* (con esempi da D'Annunzio, Cecchi, Montale, Moravia); voce regionale toscana per *GRADIT* (*Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio de Mauro, 6 voll., Utet, Torino 1999-2000); e oggi tanto più lemmatizzato come regionale toscano nel Nuovo Devoto-Oli 2025 (G. Devoto, G.C. Oli, L. Serianni, M. Trifone, *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Le Monnier, Firenze 2025); nessuna attestazione in Calvino narratore. Per le locuzioni tipicamente toscane si può segnalare «a bocca di barile» 'a iosa', 'rovinosamente' [detto del piovere]. Occ.: «si levò un temporale che pareva il finimondo, con lampi tuoni fulmini e saette, e l'acqua che veniva giù a bocca di barile» (Calvino, *Fiabe italiane*, cit., p. 336) < «a un tratto deccoti si leva un temporale, che pareva il finimondo, con lampi, troni e saette da isbalordire e l'acqua pioveva giù a bocca di barile» (*Sessanta novelle*, cit., p. 68).

voro fatto, Calvino stesso cercasse di chiarire le diverse operazioni compiute per giungere alle *sue* versioni delle fiabe: con il termine «traduzione» lo scrittore mira a sottolineare la distanza linguistica e il passaggio di codice linguistico (e dunque, quasi provocatoriamente, sottolinea che anche le fiabe toscane vanno tradotte, essendo quelli toscani dei dialetti); al contempo, quando si serve del termine «traduzione» in riferimento alle versioni siciliane, la scelta del lessema sembra anche servire a mettere in luce il problema del rapporto fra la lingua e lo stile del testo di partenza e quelli del testo di arrivo; infine, quando sottolinea di aver “riscritto” e “rinarrato” le versioni già tradotte in italiano e quelle montalesi di Nerucci, lo scrittore mostra l'importanza, anche a parità di codice linguistico, del suo lavoro narratologico e stilistico su testi dotati di una diversa cifra stilistica, asciutta o scarna, faconda e copiosa che essa sia: in una parola, l'ultimo novellatore rimarca il passaggio da fiabe stilisticamente, oltre che linguisticamente, eterogenee alle fiabe *di* Italo Calvino.