Le fiabe e il tempo dell'attesa

di
Alberto Nicolino[1]

Ho scritto questo articolo su invito di Maria Livia Alga, che conosco da diversi anni ma che ho realmente incontrato soltanto l'estate scorsa, a Linosa, in mezzo al mar Mediterraneo. Ho scoperto che, attraverso il suo rapporto con donne africane e venete, aveva conosciuto, poco prima che morisse, Serena Sartori, colei che a Milano mi ha aperto la porta del teatro, ai tempi della scuola del Teatro del Sole *e del centro* Korontlé*. Dalla scoperta di questa concomitanza le corrispondenze si sono moltiplicate. La proposta di scrivere per* Diotima *è stata per me l'occasione di trovare nuove connessioni fra l'esperienza di* Fiabe al telefono*, la narrazione orale, il tempo difficile che stiamo vivendo. Livia sa essere per gli altri una porta di accesso alle esperienze della vita e io la ringrazio di cuore per questo.*
È una gioia sapere che anche Emilia Guarino e Marta Bellingreri sono approdate a questo numero della rivista; c'erano anche loro su quell'isola, la scorsa estate.

[1] Autore, formatore e attore teatrale. Le sue attività spesso partono da ricerche e indagini *sul campo* che attraverso un lavoro di drammaturgia e scrittura si trasformano in storie: spettacoli, documentari, podcast, workshop, pubblicazioni, radiodrammi. Si occupa di fiabe popolari e di narrazione nel campo dello spettacolo e della formazione. Si è laureato in filosofia all'Università degli studi di Milano. È insegnante di sostegno alle scuole superiori.
www.fiabenarrazioni.net

1. “Stop, fermi tutti”

C’è un esercizio molto semplice che si fa spesso nei laboratori teatrali: i partecipanti camminano in modo casuale nello spazio e, nel preciso istante in cui chi conduce l’incontro dice “Stop!”, devono fermarsi e restare immobili, senza battere ciglio, nella posizione in cui si sono casualmente ritrovati.
Ci si scopre inevitabilmente sbilanciati, perché camminare è un continuo mettersi in disequilibrio e le posizioni che assumiamo nel corso di una camminata non sono sostenibili stando fermi.
È come se all’inizio di Marzo 2020, in occasione del lockdown disposto dal governo per proteggerci dalla pandemia, qualcuno avesse detto: “Stop! Fermi tutti”.[2] Alcuni sono caduti a terra, alcune hanno sudato per mantenere la posizione, altre hanno pianto dal dolore per non fare un capitombolo, qualcuno ha scoperto nuove posture con una certa soddisfazione.
Il non sapere quanto sarebbe durato lo stop, il non poter fare programmi è stato forse l’aspetto più destabilizzante, abituati come siamo a esercitare un controllo, vero o presunto, sugli accadimenti; così le agende sono finite nei cassetti, il tempo è parso distendersi in un flusso più indistinto.
Un insegnante di Tai Chi Chuan un giorno mi disse: in qualsiasi momento della *forma* (una “danza” fatta di gesti precisi e codificati) ti trovi, la posizione del tuo corpo deve essere tale che, laddove dovessi fermarti, rimarresti sempre in equilibrio. L’esatto contrario di una camminata spontanea. Nel Tai Chi, neanche a dirlo, ci si muove lentissimamente e, per sostenere tale lentezza, è necessario sviluppare un grande senso dell’equilibrio, potenti muscoli, capacità di concentrazione.
Ancora una pratica: quella della meditazione. Chiunque abbia provato a meditare sa quanto sia difficile fermare i pensieri. Non ce ne accorgiamo ma in ogni istante continuiamo a produrre pensieri, immagini, sensazioni, senza mai fermarci. La tradizione buddhista paragona la mente umana ad una scimmia irrequieta, che salta da un ramo all’altro e non sta mai ferma per più di pochi istanti. Meditare è cimentarsi nella difficile impresa del fermare la scimmia. Ti dici continuamente “stop!” ma non ci riesci, e per fermare i pensieri, anche solo pochi secondi, è necessario sviluppare concentrazione, capacità di attesa, accettazione di quel che ci accade.
È così difficile fermarsi dunque? Siamo creature destinate a camminare in ogni momento, costretti a saltare da un ramo all’altro senza sosta?
È vero che la vita è un flusso dinamico, che il calore stesso è movimento di particelle, ma è altrettanto chiaro che viviamo costantemente a ritmi vertiginosi rispetto alla natura che ci circonda. Il punto è: nel momento in cui la società consumistica, che ci sferza ad una continua bulimia delle azioni, viene costretta a rallentare la sua corsa, siamo in grado di approfittarne per “fermarci”?
Probabilmente no. Non solo per le necessità materiali, che costringono molti a lavorare in situazioni di emergenza, ma anche perché dimentichiamo quel che non facciamo, o che non siamo, da molto tempo. Nei mesi in cui le condizioni per fermarci si sono inaspettatamente

[2] Molti in realtà, non tutti: i più esposti e i più poveri, hanno continuato a svolgere lavori precari, lavori in mezzo alla strada, in fabbriche, negli ospedali, nei supermercati, nelle comunità alloggio...

prodotte ci siamo scoperti fuori esercizio: poca meditazione, poco Thai Chi e poco teatro viene da dire.
Eppure dal Marzo dell'anno scorso abbiamo capito che, in alcune situazioni, fermarsi può essere l'unica via da percorrere per non soccombere. Fermarsi o morire.

Ho sempre narrato in pubblico storie e, tra queste, un grande spazio l'ho riservato alle fiabe popolari. Nei giorni del primo lockdown decido d'iniziare un'attività che non ho mai svolto prima e che chiamo *Fiabe al telefono*. Pubblico un post su facebook che recita così:

> *Vuoi ascoltare una storia raccontata da un attore che sta dall'altra parte del filo? Prenota una fiaba mandando un messaggio con una brevissima descrizione di chi ascolterà la storia. Al momento che stabiliremo ti chiamerò, ti inviterò all'ascolto, a scegliere una parte della casa tranquilla, ti farò ascoltare una breve musica e poi ti racconterò una fiaba. Il tutto durerà più o meno 20 minuti, alla fine ci saluteremo.*

L'iniziativa ha un buon successo, le prenotazioni fioccano, ritiro fuori l'agenda dal cassetto e ogni giorno segno gli appuntamenti telefonici. Da un piccolo appartamento di Palermo ogni sera parlo con sconosciuti di ogni luogo, scelgo una storia e la racconto. Molti cominciano a regalare fiabe ad amici, parenti, genitori e fidanzati che si trovavano in altre case, città o paesi.
Scelgo, tra le mie storie preferite, quelle in cui trovo corrispondenze con le informazioni che mi danno sui destinatari.
Così, fatalmente, in quei giorni l'esperienza del lockdown e quella del racconto delle fiabe si sovrappongono, stanno una dentro l'altra. Nascono in me riflessioni a cui non avevo pensato prima.

2. “Molto saprai, presto invecchierai”

“pronto? Lo sai perché ti chiamo?”
“...no”
“oggi compi sei anni vero?”
“...si”
“questa telefonata è un regalo di compleanno da parte di tua zia”
“ah...”
“ti piacciono le storie?”
“si!”
“allora mettiti comoda che sto per raccontarti la storia della bella addormentata”
“davvero?!”
“davvero”

Durante un laboratorio sulle fiabe, tenuto lo scorso autunno per l’*Accademia Teatrale Veneta,* ho invitato i partecipanti a trovare corrispondenze tra alcune fiabe e gli accadimenti contemporanei. Matteo e Giulia hanno associato *Rosaspina*, meglio conosciuta come *La bella addormentata*, alla quarantena cui la pandemia ci ha costretti.
Trovo sia un’intuizione molto interessante.
Nella versione pubblicata dai fratelli Grimm, una regina, dopo un lungo periodo di infertilità, riesce finalmente ad avere una bambina. Per festeggiarla i sovrani organizzano una grande festa dove invitano anche le fate che vivono nel loro regno, perché siano di buon auspicio alla vita della principessina. A palazzo, però, ci sono soltanto dodici piatti d’oro, mentre le fate sono tredici. Il problema viene sbrigativamente risolto non invitando la tredicesima. Ogni fata porta un dono alla principessa: la prima dona la virtù, la seconda la bellezza, la terza la ricchezza e così via… Quando sta per parlare la dodicesima, fa il suo ingresso, inattesa, la tredicesima fata che, furiosa per non essere stata invitata, dice che all’età di 15 anni la principessa si pungerà con un fuso e morirà. Sconcerto e terrore in sala. Che fare? Nulla può vincere il potere di una fata. Ma deve ancora parlare la dodicesima fata; non può cancellare la maledizione della collega, può però mitigarla: quando la principessa si pungerà col fuso, dice, non morirà, si addormenterà e dormirà per cento anni.
La principessa all’età di quindici anni si punge con un fuso e cade in un sonno talmente profondo da contagiare tutto il palazzo reale: il tempo si ferma, ogni movimento di persone, cose e animali improvvisamente si blocca.
La descrizione del fermarsi improvviso del tempo, poi, più avanti, quella dell’ingresso del principe nel castello dove ogni cosa è immobile da cento anni e, infine, quella del ritorno al flusso degli eventi, sono tra i brani più sorprendenti dell’intero libro dei Grimm. E non sembri una considerazione di poco conto questa: il fascino della scena sta anche nel fatto che costituisce una rottura del linguaggio della fiaba, che solitamente non concede alcuno spazio alla descrizione, riservandolo esclusivamente a fatti e azioni. Al contrario queste scene sono mirabilmente e dettagliatamente dipinte.
Ma andiamo avanti: durante il lungo sonno della principessa il castello viene ricoperto da un roveto. I prìncipi che provano ad attraversarlo, per arrivare alla fanciulla, restano intrappolati e muoiono. Allo scoccare del centesimo anno giunge un altro principe: quando prova ad entrare

le spine si trasformano in fiori e si aprono, facendolo passare senza alcuno sforzo.
Scrive in proposito Marie-Luise Von Franz, allieva e collaboratrice di Jung che ha dedicato molta parte dei suoi studi all'interpretazione delle fiabe:

> *il principe ha la fortuna di arrivare a liberare la principessa proprio nel giorno in cui terminano i cento anni, non è dunque una questione di merito. Il roveto diventa una siepe di fiori che si apre davanti a lui e si chiude dietro di lui. Anche nelle altre versioni in cui il principe lotta eroicamente per aprirsi la strada, egli vi riesce soltanto perché l'incantesimo è finito e tutti devono risvegliarsi. Poi il principe e la principessa si sposano e vivono felici. Una soluzione, questa, piuttosto semplice per una fiaba. Abitualmente sorgono complicazioni e difficoltà che occorre superare.* [3]

Siamo quindi di fronte a una storia anomala (troppo facile per l'eroe) e a una forma narrativa inusuale (le descrizioni). Von Franz prosegue la sua analisi elencando alcune varianti del racconto in cui, rispetto alla versione dei Grimm, accadono più eventi, specie dopo la liberazione della principessa. In alcune varianti il principe possiede la fanciulla mentre lei dorme, ne nascerà un figlio e, successivamente, la donna andrà alla ricerca del padre sconosciuto. Von Franz afferma che

> *i narratori hanno avuto probabilmente la sensazione che il racconto originario fosse troppo semplice e le cose non potessero svolgersi così facilmente: attraversare una siepe fiorita non sembra un'impresa molto eroica.*[4]

E sarà andata proprio come dice lei, se è vero che raccontare una storia estremamente semplice e scarna è molto più difficile che raccontarne una ricca di accadimenti. Di fronte ad una storia essenziale, in cui succede poco o nulla, chi racconta tende ad aggiungere elementi narrativi. Le narratrici e i narratori orali hanno aggiunto azioni (nelle varianti), i Grimm le loro descrizioni. Stare fermi è più difficile che muoversi, anche in questo ambito; lo sa bene chi racconta e chi recita.
La versione dei Grimm mi pare in ogni caso la più interessante. Il fatto che l'eroe non debba fare nulla perché è arrivato allo scoccare dei cento anni, potrà creare qualche difficoltà in più a chi racconta ma non toglie nulla alla funzione dell'eroe stesso, né alla storia in generale, anzi ne costituisce il senso più profondo. I prìncipi che rimangono intrappolati e il principe fortunato, tutti insieme, mostrano che in questa storia conta soltanto l'attesa che la maledizione si compia, che la "pena" venga scontata, perché una condizione di fertilità maturi. Non a caso l'apertura dei rovi è accompagnata dallo sbocciare dei fiori. Puoi essere l'eroe più potente e intelligente ma se non sono passati cento anni non puoi attraversare quei rovi. Non c'è altra strada che aspettare.
La domanda a questo punto che dovremmo porci è: perché siamo finiti nella condizione di dovere aspettare tanto tempo senza muoverci?
Nella storia ci si è disinteressati della tredicesima fata, che quindi si è vendicata.
Von Franz analizza i motivi e le conseguenze della dimenticanza, osservando i meccanismi della psiche femminile e del suo rapporto con la sessualità. Nelle pieghe del suo discorso

[3] Marie-Luise Von Franz, *Il femminile nella fiaba*, Bollati Boringhieri, 1983, p. 20
[4] Marie-Luise Von Franz, Ibidem, p. 21

tocca temi e svolge considerazioni che ci aiutano a comprendere perché forse *Rosaspina* parla anche a noi che viviamo in tempi di pandemia e che mostriamo disinteresse per le forze che potrebbero proteggerci.

> *La dimenticanza di un Dio o di una dea sta a indicare che un comportamento psicologico naturale è trascurato: non è stato preso in considerazione o per artificio, o per stupidità.*
>
> *Gli organi della psiche trascurati si comportano tuttavia allo stesso modo degli organi del corpo trascurati, che reclamano attenzione e non consentono di ignorare unilateralmente i loro bisogni. Se ignoriamo alcuni centri vitali, essi provocano l'insorgere di una malattia dell'intero sistema. E, come la malattia di un organo può portare al deterioramento totale della salute, così un complesso che non funziona in modo giusto stravolge la totalità della psiche. [5]*
>
> *Poiché la nostra fiaba è una storia collettiva e non personale, domandiamoci quali aspetti caratteristici della nostra civiltà essa rifletta, in altre parole quale aspetto della dea madre, vale a dire della natura femminile, sia stato artificiosamente ignorato (...) [6]*
>
> *La natura è rigida, severa e crudelmente vendicatrice. In natura non esiste né giudizio, né regola, ma semplicemente, esprimendoci in termini mitologici, la vendetta del lato oscuro della dea. [7]*
>
> *La vendetta della natura è strettamente legata a uno dei più gravi problemi del nostro tempo: la situazione creata dal grande sviluppo tecnico, compresa la medicina, della civiltà occidentale. Ciò è dovuto fondamentalmente al dominio delle razze bianche. Il mondo rischia di trovarsi tra breve in uno stato di sovrappopolazione senza speranza. Tra due secoli la situazione sarà insolubile, ma le organizzazioni mondiali si rifiutano di affrontare il problema andando oltre l'ottica dell'impresa caritatevole.*
> *Ogni impresa pervasa di buone intenzioni, ai nostri giorni, è fondata su una visione del mondo che prescinde dal lato oscuro di madre natura. Quando si ignora una dea questa riappare con maggiore pericolosità. Un tempo si aveva una visione equilibrata della natura, giudicata in parte generosa, in parte oscura, ma dai secoli XII e XIII, come si può notare nella poesia e nei movimenti religiosi, si iniziò a credere in un processo generale tutto versato univocamente sul lato luminoso buono. Da allora si è persistito in tale direzione anche quando non era più valida, senza comprendere la necessità di tornare a confrontarsi seriamente con l'altro lato.[8]*

In una cosa molto probabilmente Marie-Luise Von Franz, che scrive nel 1983, si sbaglia: quando prevede ancora due secoli di tempo.
Quale fata, quindi, non abbiamo invitato alla nostra tavola per provocare l'arrivo del Covid-19? Qualcuno di noi si era accorto che mancava un piatto?

---

[5] Ibidem, pag 35
[6] Ibidem, pag 37
[7] Ibidem, pag 41
[8] Ibidem, pag 42

Domande enormi a cui rispondere non è facile per nessuno. Forse altre storie possono aiutarci a trovare indizi utili.

Una fiaba che ho narrato molte volte al telefono è *Zampa d'orso*, che viene dalla fredda Lapponia. Amo molto questa storia, anche se non ho del tutto compreso il perché. Ve la racconto.

Si narra che nella fredda Lapponia vivesse, sperduta tra i ghiacci, una famiglia: il padre Irjan, la madre Audne e i figli Hendo e Gabe.
Non avevano animali con loro e vivevano soltanto di caccia, non incontravano mai altri esseri umani.
Il padre quando andava a caccia vagava per molti giorni; né la moglie né i figli sapevano dove andasse. La moglie si preoccupava e a volte diceva ai figli di andare a cercare il padre. Quando però l'uomo tornava nessuno della famiglia gli chiedeva nulla perché sapevano che era un uomo che non amava parlare, né rispondere alle domande.
Una notte d'inverno la donna si sveglia e si accorge che il marito non è accanto a lei, si alza, fa il giro della baracca ma non lo trova.
"Coraggio figli miei - dice la madre a Hendo e Gabe – alzatevi andate a cercare vostro padre". I due figli si mettono in cammino in piena notte, e dopo averlo cercato ovunque, senza trovarlo, tornano a casa.
L'inverno è lungo, l'inverno passa e l'uomo ancora non si vede. Arriva la primavera e un giorno i figli, mentre sono a caccia, incontrano il loro papà. Sembra particolarmente silenzioso ma appena riconosce Hendo e Gabe li accoglie con dolcezza. Tornano insieme dalla madre che non si aspettava più di rivedere il marito vivo, quasi non lo riconosce ma è felice sia di nuovo a casa. La donna gli domanda dove è stato, come è sopravvissuto per tutto quel tempo, ma il marito non risponde. Cosicché la donna smette di fare domande e la famiglia resta unita per tutta l'estate. Ma all'inizio del nuovo inverno Irjan scompare ancora. Stavolta Audne decide di andare lei stessa a cercare il marito. Lascia i due figli nella baracca e si mette in cammino. Segue le tracce dell'uomo e attraversa tutta la valle. A un certo punto nota che le orme del marito girano attorno a un cespuglio, lei stessa gira attorno al cespuglio e, girando, vede che le orme sono diventate tracce di orso. Sente che le sta accadendo qualcosa di strano: si guarda i piedi che si sono trasformati in zampe d'orsa, tutto il suo corpo è ora un enorme corpaccione di orsa, il volto ha una grande bocca con denti lunghi e affilati. Capisce quel che è accaduto al marito, continua a camminare finché non arriva all'ingresso di una grotta dove c'è un orso maschio caduto in letargo. Sa che quell'orso è Irjan.
L'orso si sveglia e va incontro alla moglie:
"Grande sventura hai portato su di noi cara moglie. Non potremo più ritornare ad essere uomo e donna e, appena i nostri figli arriveranno qui per cercare i loro genitori, troveranno due orsi e ci uccideranno. Ascoltami, tutto quel che possiamo fare è questo: staremo qui finché Hendo e Gabe non arriveranno. Hendo mi colpirà con la sua freccia e io cadrò al suolo morto. Poi mi scuoieranno. Appena stenderanno la pelle ad asciugare tu corri e salta sulla mia pelle. Se ce la farai tornerai ad essere

donna e vivrai ancora con loro".
La moglie si spaventa, piange, propone al marito di andarsene insieme per le terre selvagge. Ma lui risponde: "Non servirebbe a niente"
Per tre giorni orsa e orso giacciono nella grotta. Una sera sentono dei rumori, sono i loro figli che li stanno cercando.
"Adesso è il momento di salutarci - dice l'orso all'orsa - ricordi quello che ci siamo detti?" Lei fà segno di sì e si salutano.
L'orso esce dalla grotta ed è subito colpito dalla freccia del figlio. I ragazzi scuoiano l'orso e ne stendono la pelle a terra. In quel momento l'orsa esce correndo fuori dalla grotta, fà un gran balzo, atterra sopra la pelle e si trasforma in donna: è di nuovo Audne. Hendo e Gabe la abbracciano felici; poi piangono amaramente quando vengono a sapere che l'orso scuoiato era il loro padre. Guardano Audne e si accorgono che al posto del piede sinistro ha ancora una zampa d'orsa: la zampa posteriore era rimasta fuori dalla pelle quando aveva saltato.
Audne rimase per il resto della sua vita con un piede umano e una zampa d'animale. È passato molto tempo da allora ma la stirpe di Irjan ancora conserva quella pelle d'orso.[9]

La storia sembra parli di un confine che viene superato e delle conseguenze che scaturiscono da quel superamento. Ci sono molte fiabe che ci raccontano i limiti, da diversi punti di vista. Limiti che si devono superare per crescere e liberarsi (pensiamo a *Barbablù,* in cui la protagonista disobbedisce all'imposizione di non aprire la porta, e alle molte storie in cui è necessario superare prove che sembrano confini invalicabili), oppure limiti che è bene non varcare se si vuole sopravvivere (*La sirenetta* è un esempio famoso. Anche se entriamo nel campo delle fiabe d'autore la storia riprende uno schema diffuso nella tradizione orale). In molti casi la prova da superare è proprio quella di accettare un limite.
Ma lasciamo, momentaneamente, *Zampa d'orso* ed entriamo in un racconto in cui il tema che stiamo trattando mi pare più esplicito e riconoscibile. Si tratta di *Vassilissa la bella*, nota fiaba dell'antica Russia, pubblicata da Alexander Avanasjev. La protagonista è stata costretta dalle sorellastre e dalla matrigna ad attraversare il bosco per andare a chiedere il fuoco alla terribile strega baba-jaga. Dopo aver incontrato tre cavalieri di diversi colori, Vassilissa arriva nella casa della strega dove supera difficilissime prove durante le quali vede tre coppie di mani senza corpo. La baba-jaga, che aveva minacciato ripetutamente di divorare la piccola, per la prima volta le si rivolge senza impartire ordini:

La baba-jaga si sedette a cenare; mentre lei mangia, vassilissa resta in piedi, silenziosa. Perché non mi parli? - Dice la baba-jaga, - stai lì come una muta! - Non oso, - risponde Vassilissa, - ma se permetti, vorrei chiederti qualcosa. - Parla, però non tutte le domande portano buon pro; molto saprai, presto invecchierai!

- *Voglio chiederti, nonna, solo una cosa che ho visto: quando venni da te mi sorpassò un cavaliere su un cavallo bianco, lui stesso era bianco, tutto vestito di bianco; chi è? - Quello è il mio giorno chiaro, - rispose la baba-jaga. - Poi mi raggiunse un altro cavaliere su un cavallo rosso, era rosso pure lui, tutto vestito di rosso; chi è? - Quello è il mio bel solicello! - rispose la baba-jaga. - E cos'è il cavaliere nero, che mi raggiunse proprio sulla tua porta,*

[9] Tratto da *Zampa d'orso*, pubblicata in *Fiabe lapponi*, a cura di Bruno Berni, Iperborea, 2014, p.9

nonna? - Quella è la notte mia tenebrosa. Sono tutti e tre miei servi fedeli!

- *Vassilissa si ricordò le tre paia di mani, e tacque. - Perché non chiedi ancora? - disse la baba-jaga. - Mi basta così; tu stessa hai detto, nonna, chi molto sa presto invecchia. - Bene, - disse la baba-jaga, - è bene che tu domandi solo di quel che hai visto fuori della corte e non dentro la corte! Non amo la gente che sparge le chiacchiere fuori di casa, la gente troppo curiosa me la mangio!![10]*

Di fronte alla grande madre natura, che può essere furia distruttrice o forza ristoratrice, scrive ancora Von Franz, Vassilissa riesce a tenere la giusta distanza. Supera le prove e, su invito della baba jaga, porge anche delle domande, ma si ferma prima del limite che non deve superare. Così avrà salva la vita e così avrà in dono il fuoco.
La psicanalista svizzera confronta poi il comportamento di Vassilissa con quello della ragazzina protagonista de *La signora Trude*, una breve storia che si trova nella raccolta dei fratelli Grimm. Leggiamola:

C'era una volta una fanciullina testarda e indiscreta; e quando i genitori le dicevano qualcosa, non obbediva mai: come poteva finire bene?
Un giorno disse ai genitori: - Ho sentito parlar tanto della signora Trude! Ci voglio proprio andare: la gente dice che la sua casa ha un'aria così strana, e racconta che ci sono tante cose bizzarre! Sono piena di curiosità. - I genitori glielo proibirono severamente e dissero: - La signora Trude è una donna cattiva, che ne fa di tutti i colori e se tu vai da lei, non sei più la nostra bambina - Ma la fanciulla non si curò del divieto e andò lo stesso dalla signora Trude. Quando arrivo da lei, la signora Trude le chiese: - Perché sei così pallida? – Ah, - disse la fanciulla tutta tremante, - Ho visto una cosa che mi ha fatto tanta paura! – Cos'hai visto? - Ho visto un uomo nero sulla vostra scala. - Era un carbonaio. - Poi ho visto un uomo verde. - Era un cacciatore. - Poi ho visto un uomo rosso sangue. – Era un macellaio. - Ah, signora Trude, che orrore! Ho guardato dalla finestra e non ho visto voi, ma il diavolo con la testa fiammeggiante. - Oho, - disse quella, - hai dunque visto la strega nel suo vero costume; è un pezzo che ti aspetto e ti desidero: mi farai lume! - Trasformò la fanciulla in ceppo e la butto nel fuoco. E quando esso divampò, sedette lì vicino, si scaldò e disse: che luce chiara!" [11]

È "piena di curiosità" questa bambina, ma senza alcun senso del limite, per questo viene spazzata via e, anziché avere il fuoco, viene divorata dal fuoco.
Lasciamo ora Afanasjev e i fratelli Grimm, la signora Trude e Vassilissa, e ritorniamo in Lapponia, alla nostra *Zampa d'orso*.
Anche qui la storia ci mette davanti a un bivio: cercare di sapere o rinunciare?
La donna in parte si trattiene dal fare domande al marito perché sa che lui non risponderà, però manda i figli in esplorazione e alla fine sarà lei stessa ad avventurarsi alla ricerca della verità.
Certo è naturale, si potrebbe commentare, che una donna vada alla ricerca del marito che scompare. Ma proviamo a ragionare come "ragiona" la fiaba anziché come facciamo nella

---

[10] Aleksandr Nikolaevič Afanasjev, *Antiche fiabe russe*, trad. Gigliola Venturi, Einaudi, Torino, 1953, p. 32
[11] Jacob e Wilhem Grimm, *Fiabe*, trad Claudia Bovero, Einaudi, Torino, 1951 e 1992, p. 153

realtà che viviamo ogni giorno; il “buon senso” non alberga in questo genere di storie. Nella fiaba c’è un mistero che viene svelato, o violato, e ciò provoca delle conseguenze, solo questo è il punto.
L’uomo si trasforma in orso nel periodo invernale e, da orso, va in letargo, poi torna alla vita umana e alla famiglia. Il senso di questa opposizione-fusione tra mondo selvaggio e mondo umano non mi è del tutto chiaro. Anche qui, come in Vassilissa, torna il tema della natura selvaggia, ma in forma molto diversa.
La famiglia vive soltanto di caccia e non possiede animali. I quattro sopravvivono in condizioni di estremo rischio e in contatto strettissimo con la natura, non incontrano mai altri esseri umani. Conducono quindi un’esistenza ai limiti, o ai primordi, del mondo civile. La storia avanza sul pericoloso crinale che sta tra mondo animale e mondo umano e, allo stesso tempo, sul confine tra ciò che può essere conosciuto e ciò che è bene non sapere.
Il momento chiave della storia mi pare sia l’incontro tra marito e moglie quando sono entrambi orsi.
“Grande sventura hai portato, non potremo più ridiventare esseri umani” dice l’uomo-orso. Il fatto di essere arrivata fino a lui e di aver scoperto il motivo della sua assenza porta sventura, e la sventura consiste nel fatto che non potranno più diventare esseri umani. Finché soltanto uno dei due si trasformava in orso egli poteva tornare ad essere di nuovo uomo; nel momento in cui lo fanno entrambi non è più possibile tornare indietro. Sembra che un equilibrio si sia rotto e che, a questo punto, una parte debba essere recisa, l’uomo deve soccombere. Viene sacrificata la parte selvaggia. L’uomo-orso scomparirà per fare vivere il resto della famiglia in forma umana.
La donna-orsa aveva proposto all’uomo-orso di perdersi nelle valli disabitate, di scegliere il mondo selvaggio, lui risponde: *non servirebbe a niente*.
Forse la storia ci parla della fondazione del mondo civile rispetto a quello selvatico, probabilmente ci parla del confine fragile che li separa e delle contraddizioni che governano il rapporto tra i due mondi. E siccome il più delle volte le fiabe descrivono l’universo interiore attraverso immagini della realtà esterna, la storia potrebbe descrive la rimozione che avviene in noi quando non accettiamo di convivere con il mistero e l’ignoto.
Ma una rimozione non può essere assoluta: la donna rimarrà con una zampa d’orsa e la stirpe del marito ancora conserva la pelle dell’antenato che diventava animale.
La fiaba viene da tempi lontani, ma se ancora adesso mi parla, e ci parla, non potrebbe forse suggerirci che stare senza conoscere il proprio destino (in attesa di conoscerlo) ci libera dall’illusorio bisogno di controllare il mondo e noi stessi?

3. “Quando il disegno della mia vita sarà completo”

“pronto mi sente? Le stavo chiedendo come passa le giornate”
“le passo a preoccuparmi! Faccio la spesa, butto la spazzatura... e sono nervosa, mangio”
“quindi sua sorella ha pensato di regalarle una fiaba...”
“ah si. Ma che storia è?”
“intanto si metta comoda, tenga una luce bassa che sto per iniziare”
“si ma che storia mi racconta?”

Oltre a *Zampa d’orso*, *Rosaspina*, *Vassilissa la bella* o *La signora Trude*, ci sono certamente molte storie che affrontano i temi su cui stiamo ragionando.
Ma se dai temi attraversati dalle singole storie passiamo alla forma in cui questi racconti, in generale, sono costruiti mi viene in mente che forse la fiaba, per il linguaggio in cui si esprime e quindi per la “logica” a cui risponde, abbia a che fare, essa stessa, col tema dell’attesa, o ancora meglio e più precisamente, della sospensione.
Che senso ha una storia? Cosa ci vuole dire? Davanti ad ogni narrazione ci poniamo queste domande, perché sappiamo che ogni racconto è un particolare ordine che è stato dato alle cose del mondo, e quell’ordine non può essere casuale.
In molte fiabe (non tutte, soltanto in quelle in cui il portato simbolico è pregnante) il senso della storia non è chiaramente afferrabile, non si manifesta in modo evidente; emerge col tempo, solo dopo che la storia ha “agito” su di noi.
Questo succede anche per le migliori opere autoriali, della letteratura o di altre arti, il cui senso non si esaurisce in quel che immediatamente afferriamo. Eppure nel caso delle fiabe questa caratteristica è costitutiva del loro linguaggio. Credo sia diretta conseguenza del fatto che le fiabe (quelle di origine orale, di queste ci stiamo occupando) non hanno autrici o autori e quindi non sono il frutto di un’*intenzione*. Non sono state concepite da una singola persona allo scopo di comunicare qualcosa, sono invece il frutto di continue e numerose sovrapposizioni che si sono succedute nel tempo e nello spazio, senza un ordine, e soprattutto senza una *volontà*.
Come nascono quindi e da dove vengono le fiabe popolari? Nell’arco degli anni ci sono stati molti tentativi di comprenderne l’origine. Come spiegare l’esistenza di storie quasi identiche in luoghi molto distanti e in culture differenti? Quale spiegazione dare al continuo ritorno di moduli narrativi identici in storie diverse?
Il tentativo di catalogare le tipologie di fiabe sulla base delle strutture narrative, risponde allo stesso tempo all’esigenza di comprenderne l’origine, e quindi, in qualche modo, il senso. Per secoli ci si è interrogati, e tutt’ora ci si interroga, su questi quesiti, una grande caccia alla fiaba originaria, o al senso ultimo, una specie di ricerca del santo Graal.
C’è chi, come il finnico Antii Aarne e lo statunitense S. Thomson, le ha catalogate dividendole per *tipi*. La nozione di *tipo* riguarda la narrazione nella sua interezza. Il *tipo Cenerentola,* per esempio, uno dei più diffusi, è una storia costruita da una specifica sequenza di situazioni narrative riconoscibili: alla protagonista muore la madre, arrivano le sorellastre e la matrigna, la protagonista è costretta ai lavori più umili, incontro con un principe al ballo, aiuto degli animali e via dicendo. Si è attribuito quindi un codice alfanumerico al *tipo* Cenerentola e lo si è catalogato.
La scomodità principale di tale metodo è il proliferare dei codici, perché esiste una sterminata

quantità di storie e non è possibile ricondurle a pochi tipi. [12]
Altri hanno realizzato una catalogazione per *elementi*. Hanno cioè catalogato le situazioni narrative, slegate dal racconto nel suo complesso. La fanciulla a cui muore la madre, o l'aiuto degli animali, si ritrovano infatti in molte storie diverse da Cenerentola. Questa catalogazione non guarda all'edificio ma ai mattoni che lo compongono, non alla storia ma ai motivi che vi ricorrono.
Una terza via è rappresentata dal lavoro del russo Vladimir Propp, che ha cercato le regole con cui si combinano i mattoni dell'edificio, tralasciando gli inventari degli elementi o dei tipi e occupandosi dell'architettura, nel senso delle norme che regolano tutte le costruzioni narrative.
Propp passa così dai tipi e dagli elementi alle *funzioni* narrative. Le funzioni sono le grandezze che restano costanti pur nel variare delle azioni, dei personaggi, degli intrecci.

> *Confrontiamo i casi seguenti:*
> *1. Il re dà a un suo prode un'aquila. L'aquila lo porta in un altro regno.*
> *2. Il nonno dà a Sučenko un cavallo. Il cavallo lo porta in un altro regno.*
> *3. Lo stregone dà a Ivan una barchetta. La barchetta lo porta in un altro regno.*
> *4. La figlia del re dà a Ivan un anello. I giovani evocati dall'anello lo portano in un altro regno ecc.*
> *Nei casi riportati abbiamo grandezze costanti e grandezze variabili. Cambiano i nomi (e con essi gli attributi) dei personaggi, ma non le loro azioni o funzioni, donde la conclusione che la favola non di rado attribuisce un identico operato a personaggi diversi.* [13]

Non solo, ci possono essere azioni diverse che hanno la stessa funzione, per esempio consideriamo queste azioni: un vecchio dona al protagonista una noce che consentirà di superare le prove, una fata mostra alla protagonista un albero ai piedi del quale la fanciulla troverà una nave volante, l'eroe si imbatte direttamente in un albero dai frutti magici. Le azioni sono molto diverse ma hanno la stessa funzione: il conseguimento del mezzo magico.
Propp individua trentuno funzioni. Tra le più riconoscibili per esempio ci sono:
l'allontanamento (un membro della casa parte o muore), il divieto (alla protagonista viene imposta un'interdizione), l'infrazione del divieto (la protagonista non rispetta l'interdizione) e, più avanti la fornitura dell'oggetto magico, la lotta con l'antagonista, la vittoria, la punizione, le nozze.
Le conseguenze del lavoro di Propp[14] sono enormi; con l'individuare alcune regole di funzionamento delle fiabe si aprono grandi possibilità soprattutto in campo didattico e della creazione delle storie; non a caso un grande inventore di racconti come Gianni Rodari

---

[12] Nonostante questi limiti la minuziosa catalogazione compiuta da Thompson è ancora oggi di grande utilità a chi studia le fiabe perché in fondo l'unica in grado di fornire una bussola, per quanto approssimativa, nel mare magnum delle fiabe di tutto il mondo.
[13] Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. Salvatore Arcella, Newton & Compton editori, 2004
[14] Propp applica i suoi studi a un centinaio di fiabe prese dalla raccolta di Afanasiev, e in particolar modo alle storie di magia. Questo è un aspetto che spesso viene dimenticato ma ha grande rilevanza. Nonostante il lavoro di Propp rimanga per molti aspetti illuminante, specie nel campo della narrativa, della drammaturgia e della pedagogia, il suo schema è applicabile solo ad alcune fiabe, una minoranza rispetto allo sterminato numero di storie esistenti.

riprende le funzioni di Propp, riducendole a ventuno, nella sua *Grammatica della fantasia*.
Qui interessa una conseguenza meno evidente del contributo di Propp. Il filologo russo ci mostra che le fiabe non soltanto non hanno autore ma, in sostanza, non hanno nemmeno dei personaggi. Non contano i personaggi, né contano di per sé le azioni, conta il ruolo che personaggi e azioni hanno all'interno del meccanismo narrativo, contano solo le funzioni che assumono. I personaggi stessi *sono* funzioni: il protagonista, l'antagonista, il donatore dell'oggetto magico, il suggeritore... Come nel gioco degli scacchi, poco importa che il cavallo sia un quadrupede, potrebbe esserci al suo posto un albatros, conta la mossa che può compiere all'interno della scacchiera.
Propp ci svela che le fiabe popolari (più precisamente, alcune tra esse) rispondono a una logica necessaria, nel senso di un meccanismo narrativo che si fa strada da sé, che non è mosso da *intenzioni*, e procede al di là dei soggetti che interpretano le azioni.
Ecco spiegato, per esempio, il motivo strutturale dell'assenza di descrizioni nelle fiabe: se non conta il personaggio di per sé ma solo la sua funzione non c'è alcun motivo per dedicare attenzione alla forma di quel personaggio, anzi, concentrarsi su quella forma può diventare fuorviante.
Ogni volta che mi soffermo sul lavoro di Propp mi vengono in mente le parole di James Hillman quando ne *Il codice dell'anima* ci parla della ghianda e del daimon.
Per Hillman noi umani abbiamo un'anima che è il nostro daimon, e che abbiamo platonicamente scelto prima di venire al mondo; con questa discendiamo sulla terra. La nostra esistenza sarà piena se la discesa si potrà compiere, se cioè la nostra anima riuscirà ad attecchire nel terreno della realtà; in questo caso avremo il nostro ruolo nel mondo, assolveremo la nostra funzione. Questa anima è stata scelta dal principio, non è il frutto di una ricerca che si svolge durante la vita, essa rappresenta il nostro ruolo nella grande scacchiera dell'esistenza. Più che la costruzione del sé, più che la crescita e la definizione del nostro talento quel che conta nella vita è il riconoscimento di quest'anima. Quel che dobbiamo fare non è tanto affinare la nostra anima ma riconoscerla.
È un invito a non guardare alla dimensione individuale, legata alle volontà dei singoli, ma a cercare di fare emergere la funzione che abbiamo rispetto al resto del mondo, al di là del nostro progettare, al di là di quel che possiamo direttamente controllare.

Se la fiaba non ha autore né intenzioni, se non ha finalità moralistiche, se per protagonisti non ha individui ma meccanismi, come afferriamo il senso della storia stessa? Da dove partiamo?
Spesso una buona risposta è quella di stare con la storia, ripercorrere le sue immagini aspettando che un senso emerga. Non è tutta la risposta, non è sufficiente attendere, ma è una parte essenziale della risposta. Senza un tempo che ci consenta di creare connessioni tra la nostra vita e la fiaba, quest'ultima rimarrà sostanzialmente muta. L'attesa è parte della comprensione.
Tale sospensione riveste un valore rilevante soprattutto all'interno di un modello culturale in cui si tende ad attribuire senso solo a ciò che ha un intento o una causa riconoscibili e in cui abbiamo nettamente distinto ciò che possiamo da ciò che non possiamo conoscere.
Diversamente, per quella cultura contadina che ci ha tramandato le fiabe di cui parliamo, la realtà è costituita anche da elementi magico-simbolici, quindi la conoscenza giunge a noi in forme che non sempre sappiamo decifrare.
Ma c'è di più.
Saper attendere la manifestazione di un significato anziché cercare di definirlo attraverso

precise categorie epistemologiche, vivere la mancanza d'informazione come occasione di *ascolto* e *osservazione*, parti, essi stessi, di un processo di conoscenza più lento, sono modi di guardare al mondo che appartengono alla sfera personale, certo, ma si portano dietro, e dentro, conseguenze che riguardano le identità, quindi la sfera pubblica delle relazioni.
Se non siamo autori delle fiabe popolari saremo almeno autori di ciò che costruiamo nella nostra vita? Se non delle azioni dei personaggi almeno delle nostre azioni nel mondo?
A sentire la filosofa Hannah Arendt, sembra non essere affatto così. La grande intellettuale tedesca, in una delle sue riflessioni sulla vita e l'etica ci dice, in modo chiaro e netto, che "nessuno è autore o produttore [nemmeno] della propria storia"[15].
Diana Sartori nell'articolo pubblicato in Diotima nel novembre del 1996 e intitolato appunto *Nessuno è autore della propria storia: identità e azione*, prende le mosse dal concetto e dalla pratica femministe del *partire da sé,* per seguire alcune tracce della riflessione di Hannah Arendt quando in *Vita activa* distingue il "chi" noi siamo dal "cosa" noi siamo.

> "*Questo rivelarsi del "chi" qualcuno è, in contrasto con il "che cosa" - le sue qualità e capacità, i suoi talenti, i suoi difetti che può esporre o tenere nascosti – è implicito in qualunque cosa egli dica o faccia. Si può nascondere "chi si è" solo nel completo silenzio e nella perfetta passività, ma la rivelazione dell'identità quasi mai è realizzata da un proposito intenzionale [!], come se si possedesse questo "chi" e si potesse disporne allo steso modo in cui si possiedono le sue qualità e si può disporne. Al contrario è più probabile che il "chi", che appare in modo così chiaro e inconfondibile agli occhi degli altri, rimanga nascosto alla persona stessa, come il daimon della religione greca che accompagna ogni uomo per tutta la sua vita, sempre presente dietro le sue spalle e quindi solo visibile a quelli con cui egli ha dei rapporti"*[16]

Il "chi" siamo, sottolinea Sartori, emerge in tempi e modi che non possiamo controllare nella vita relazionale e pubblica. È per questo che l'incontro con gli altri, il comunicare, l'agire hanno in sé un'esposizione rischiosa. Sono i momenti in cui ci riveliamo per "chi" noi siamo, senza averne controllo.
L'agire nel mondo ha quindi una sua peculiare fragilità, continua Sartori in riferimento al pensiero di Hannah Arendt, per tre motivi:
per l'imprevedibilità dell'esito, "perché nell'azione ci si svela senza mai conoscersi, o essere in grado di calcolare in anticipo chi si rivela";[17]
per la mancanza di limiti, in quanto le conseguenze di un'azione e di questa rivelazione sono sempre innumerevoli;
per l'irreversibilità di un'azione: anche se riprendiamo in mano un sasso gettato nello stagno non possiamo evitare che le onde si propaghino nell'acqua.
Quindi, conclude, "Non abbiamo sovranità sulla nostra azione, siamo *agenti, non autori* della

---

[15] Hannah Arendt, *Vita activa*, citata da Diana Sartori in *Nessuno è l'autore della propria storia: identità e azione*, pubblicato in Diotima, La sapienza di partire da sé, 1996, pag. 23

[16] Hannah Arendt, *Vita activa*, trad. di S. Finzi, Bompiani, Milano 1988, pp. 130-1

[17] Hannah Arendt, *Vita activa*, trad. di S. Finzi, Bompiani, Milano 1988, pp. 141.

nostra storia".[18]

Mi pare che qualcosa di molto simile esprima il breve racconto di Karen Blixen con cui Adriana Cavarero apre il suo *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*:

> *"Karen Blixen racconta una storia che le raccontavano da bambina. Un uomo, che viveva presso uno stagno, una notte fu svegliato da un rumore. Uscì allora nel buio e si diresse verso lo stagno ma, nell'oscurità, correndo in su e in giù, a destra e a manca, guidato solo dal rumore, cadde e inciampò più volte finché trovò una falla sull'argine da cui uscivano acqua e pesci: si mise subito al lavoro per tapparla e, quando ebbe finito, se ne tornò a letto. La mattina dopo, affacciandosi alla finestra, vide con sorpresa che le orme dei suoi passi avevano disegnato sul terreno la figura di una cicogna.*
> *"Quando il disegno della mia vita sarà completo, vedrò, o altri vedranno, una cicogna?", Si chiede a questo punto Karen Blixen. Noi potremmo aggiungere: il percorso di ogni vita si lascia alla fine guardare come un disegno che ha senso? Con tutta evidenza non si tratta di un disegno previsto, progettato, controllato."*[19]

Seguendo queste tracce, anche solo superficialmente come è stato fatto fin qui, mi viene da pensare che le fiabe siano più simili alla nostra vita di quanto sembri e che la logica narrativa con cui procedono, non soltanto i temi di cui trattano, dica qualcosa sulla realtà. Non soltanto sulla realtà interiore ma anche quella sociale e pubblica. Se è così allora le fiabe non ci parlano delle cose come dovrebbero essere, né di come ci immaginiamo possano essere, piuttosto raccontano le cose come stanno.

[18] Diana Sartori, *Nessuno è l'autore della propria storia: identità e azione*, pubblicato in Diotima, La sapienza di partire da sé, 1996, pag. 36
[19] Adriana Caravero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 1997, pag. 7

4. “Così dice il racconto”

Le fiabe popolari sono giunte a noi grazie a chi, soprattutto nel corso del XIX secolo, le ha raccolte, trascritte (o riscritte) e pubblicate in preziosi volumi: Basile, Perrault, i fratelli Grimm, Afanasiev, Pitré, Nerucci, sono solo i più famosi. Ora leggiamo queste storie in splendide edizioni illustrate, o le conosciamo dai film di animazione., molto spesso però sono storie la cui origine è orale e la cui diffusione è stata a lungo soltanto orale.
La loro stessa forma e il linguaggio in cui esprimono i loro contenuti si sono andati costruendo nel corso della trasmissione da narratrice a narratrice (le donne hanno narrato e tramandato queste storie più degli uomini). Ancora adesso qualcuno le racconta: nei teatri o in alcune case per accompagnare i bambini al sonno.
Ma come si raccontano le fiabe adesso? E come si raccontavano un tempo?
Circa vent’anni fa ho avuto la fortuna di ascoltare molte fiabe dalla viva voce di vecchi contadini della provincia di Palermo, nel corso di una campagna di ricerca sulle tradizioni orali locali.
Le anziane signore e gli anziani signori che ascoltavo raccontavano storie di meraviglie, di magia, di avventure straordinarie con la stessa “naturalezza” con cui avrebbero raccontato un fatto accaduto in paese il giorno prima. Come fosse il racconto più “normale”. E questo nonostante la loro narrazione si accompagnasse a modalità tutt’altro che spontanee ma decisamente codificate: le rime, le ripetizioni, le formule di introduzione, passaggio o conclusione. L’utilizzo di tali pratiche codificate, a ben vedere, ha a che fare con quella naturalezza, o leggerezza, perché pone l’accento non tanto sugli elementi di senso o di contenuto, quanto sulla gestione del tempo del racconto e del raccontare, sul ritmo e sulla ripetibilità della performance. La reiterazione, per esempio, tende in genere a depotenziare il significato di ciò che viene ripetuto, tende però anche a rafforzare la memoria di chi racconta. Così storie che a volte (non sempre) sono piene di simboli e significati reconditi, che poi gli psicanalisti analizzano nei loro saggi o usano nelle loro sedute di terapia, e che noi stessi siamo qui a commentare e a rivoltare come calzini, venivano narrate in momenti di riposo in cui fondamentali erano la spensieratezza, il gioco, la convivialità. Questa distanza (reale o apparente) della narratrice rispetto al significato della storia è consentita, come dicevamo, anche da pratiche di narrazione che sono abilità personali ma che, allo stesso tempo, vanno oltre le caratteristiche dei singoli, perché frutto di tradizioni.
Nemmeno le narratrici e i narratori erano *autrici* e *autori* dei loro racconti, o comunque non lo erano del tutto.
Per quel che riguarda il senso delle fiabe invece queste anziane signore nutrivano grande fiducia sul fatto che un significato nascosto ci fosse.
Ricordo un pomeriggio d’estate in cui mi trovai nella cucina della signora Giuseppa Di Benedetto, a Camporeale, in provincia di Palermo. Lei ottantenne, vedova, mi raccontava la storia di una principessa che seguendo un uccellino incantato scopriva una grotta e poi un principe. Raccontava tenendo in mano una pezza con la quale prima aveva asciugato i piatti e ora, di tanto in tanto, nel corso della narrazione, scacciava le mosche che la infastidivano. Giunta al momento in cui l’uccellino si trasforma in essere umano mi confessò, quasi per giustificare il racconto: “Che t’haju a ddire, accussì dice u cuntu” (che ti devo dire...così dice il

racconto), subito dopo però, a smentire ogni presa di distanza dalla fiaba, aggiunse con decisione: “Se lu cuntu dice accussì qualche cosa c’è!” (Se il racconto dice così ci sarà qualcosa di vero). E cioè: se il racconto viene da così lontano e me l'hanno raccontato le mie madri e le mie nonne, qualcosa certamente avrà da dirci. Rimane comunque una breve sottolineatura, ad interruzione della narrazione; la sua attenzione non sta tanto sul senso del racconto, ma più sulla pratica del raccontare. E infatti riprende subito le sue rime e le sue formule, con la pezza a scacciare le mosche, e con la naturalezza di chi dice del caldo che fa.
Nello stesso paese, proprio mentre registravo racconti dalle anziane e dagli anziani, conducevo un laboratorio sulla narrazione rivolto ai giovani. Nessuno di loro aveva un repertorio, nessuno voleva raccontare le fiabe che avevo raccolto, alle quali non si sentivano legati, quindi abbiamo intrapreso un percorso sulla costruzione di storie, partendo da immagini e suggestioni personali. Uno di loro, Giulio, aveva una passione enorme per gli impianti stereo che montava e smontava sulla sua piccola automobile. Era conosciuto nel paese perché al suo passaggio tutti quanti sentivano la musica ad altissimo volume. Aveva pagato il suo impianto stereo cinque milioni di lire e quei soldi se li era guadagnati facendo il manovale nei cantieri edili.
Durante un esercizio di immaginazione Giulio ha la seguente visione: c’è un magazzino dove sono conservati impianti stereo e enormi altoparlanti, improvvisamente scoppia un incendio, lui riesce a domarlo ma alcune casse acustiche sono danneggiate, immediatamente le carica sull’automobile e le porta in una cittadina vicina per farle riparare, ma lungo il percorso c’è una curva molto stretta, la prende male, sbanda, e va a battere combinando un disastro. Fin qui la sua immaginazione. Lavoriamo a trasformarla in un racconto. La storia piace e diverte i suoi compagni di corso. Lui ha buone doti narrative e una discreta verve comica.
A pochi giorni dalla messa in scena in paese però Giulio si tira indietro. Annuncia che non ha intenzione di salire sul palco; teme il giudizio dei compaesani: cosa penseranno di lui, se già lo identificano come “quello dello stereo”? Penseranno sia un maniaco. Farà una brutta figura. Un suo amico che partecipa al corso, una sera gli parla mentre siamo riuniti in cerchio. “Tu questo racconto lo devi fare davanti a tutti, proprio perché hai paura di farlo. Altrimenti diventerai come tutti quelli che in paese hanno timore dei giudizi degli altri e non combinano mai niente.” Le parole colpiscono nel segno, Giulio è in crisi e si prende del tempo per riflettere. Alla fine, sebbene dubbioso, decide di partecipare. I compagni ne sono felici. La messa in scena andrà benissimo e il pezzo sull’incendio del magazzino sarà un successo.
Per Giulio, come per molti dei partecipanti, l’esperienza del racconto in pubblico è stato un percorso di crescita a tratti faticoso. Giulio ha dovuto mettere “tutto se stesso” in quella esperienza: la propria immaginazione, il proprio vissuto, il coraggio di esporsi e di rivendicare la propria identità. È stato in tutto e per tutto autore della propria storia e questo lo ha messo in discussione a livello personale.
È stato anche un percorso di scoperta delle proprie risorse espressive. Il modo di raccontare di Giulio e dei ragazzi era ovviamente del tutto differente da quello dei loro nonni. Quasi nessuno aveva mai raccontato una storia davanti a più di una o due persone, quindi niente rime, formule o ritmi a cui affidarsi.
Non è questa una condizione dei soli giovani. Cosa faremmo tutti noi se provassimo a raccontare una storia in pubblico? La racconteremmo col nostro stile, con le nostre parole, col nostro ritmo, quindi esponendoci come individui, soprattutto enfatizzando gli aspetti che ci toccano maggiormente, spesso cercando l'emozione personale per poterla interpretare in modo “autentico”. Non avremmo altra via che trasformarci in autori della nostra narrazione. Al

contrario in Giuseppa Di Benedetto non c'era alcuna preoccupazione legata alla scelta della storia, né la ricerca di un coinvolgimento individuale e "sentimentale" con i fatti narrati. Lei era parte di una catena in cui molte scelte su modi e contenuti erano già state prese.
Oggi, di fronte alla storia che ci accingiamo a narrare, siamo molto più soli di lei, siamo creatori della narrazione nei suoi molteplici aspetti: l'invenzione della trama, il modo di raccontarla, il modo di iniziarla e terminarla, il tipo di relazione con il pubblico, la scelta del luogo... determiniamo autonomamente, e quindi proviamo a controllare, tutti questi elementi. Non molto diversamente ci sentiamo soli di fronte al tempo dell'attesa o alla condizione del non sapere ciò che ci sta accadendo, perché siamo costretti (dalle circostanze, dal modello di vita, dai rapporti sociali) ad essere autrici e autori di quel che ci accade, preoccupati di averne sempre il controllo.

5. Scrivere la realtà attraverso le fiabe

Aspettare non basta si diceva. L'attesa è solo uno degli elementi di una pratica che deve essere attiva. Il significato di un racconto va cercato, rimanendo sintonizzati su di esso, trovando risonanze con ciò che osserviamo e viviamo. Corrispondenze possono emergere al di là di ogni aspettativa ma il più delle volte scaturiscono da un'attitudine associativa, da una pratica di tessitura, e quindi di scrittura, della realtà. È in questo movimento che la storia acquisisce senso, che si di-spiega. Siamo noi stessi a costruire il senso di un racconto quando sappiamo "usarlo" per captare ciò che si muove in noi e attorno a noi.

Poco prima che il virus arrivi a stravolgere le nostre vite, nell'estate del 2019, mi aggiro per i quartieri Zisa e Danisinni di Palermo alla ricerca di testimonianze sulla vita di quella parte di città. Il mio compito è quello di registrare voci, conoscere realtà e luoghi, per poi trasformarli in un racconto fiabesco da narrare ai bambini dei quartieri stessi. Un modo per raccontare ai piccoli la realtà, spesso non facile, che li circonda. Ma ai bambini la realtà per come appare a noi adulti non interessa un granché. La trasformazione della vita quotidiana in racconto fiabesco è una soluzione efficace, e per me appassionante, che ho già sperimentato scrivendo racconti nati dall'esplorazione di altri quartieri o scuole.
Passeggiando e parlando con gli abitanti quindi registro molti dati che poi diventeranno elementi da usare per la costruzione della storia. Eccone alcuni.
- Le catacombe dei Cappuccini da un paio di secoli accolgono centinaia di mummie in eccezionale stato di conservazione e quasi tutti gli abitanti del rione le conoscono, bambini compresi. Anzi i bambini vivono la presenza della morte senza rimanerne angosciati, passeggiano tra le mummie facendo domande e osservando con stupore; i cunicoli sotterranei si snodano fino al campetto di calcio ai bordi del quale ci sono finestrelle da cui, quando si va a recuperare la palla, si intravedono i teschi e i corpi deformati.
- L'antico fiume Papireto ancora scorre sotto i pavimenti delle case, creando umidità, muffa o allagamenti; c'è ancora una grotta con un laghetto dove un tempo le donne lavavano la biancheria, ora però la grotta è stata murata dal Comune e circondata dalle case abusive.
Catacombe, grotte e fiumi sotterranei sono mondi del sottosuolo e dell'invisibile che appartengono ai defunti o al passato; la vita quotidiana tende a dimenticarli ma rimangono sottotraccia.
- Gli operatori del Centro Tau, ente che lavora per lo sviluppo sociale e culturale del quartiere, mi raccontano le vite fragili di numerosi giovani, tra povertà, dipendenze, criminalità, assenza di molti padri spesso in carcere, dispersione scolastica.
- Nel cuore di Danisinni c'è la parrocchia guidata da frate Mauro che, insieme ad alcuni abitanti, ha creato una fattoria dove molti bambini vanno a giocare e imparare; i due asini Rosina e Tobia sono forse gli animali più amati, ma poi ci sono galline, pecore, capre, oche. -
- Accanto agli animali da qualche anno campeggia il tendone di un circo dove giocolieri, illusionisti e attori creano e mettono in scena i loro spettacoli.
Questa è la parte più visionaria di quel che ci circonda: tra palazzoni grigi e case abusive spuntano clave colorate che volano in aria, nel frastuono dei motorini truccati si ode il ragliare degli asini e il belare delle pecore.
- A pochi passi dalla fattoria si trova una struttura comunale abbandonata che nel recente

passato ospitava un asilo e un consultorio, servizi preziosi per le giovani madri che nel quartiere sono numerose.
- Daniela, una giovane donna, mi narra il giorno difficile ed emozionante in cui ha deciso di continuare a studiare oltre le scuole medie e di non seguire le amiche che già erano incinte e mettevano su famiglia.
Molte altre cose mi raccontano e conosco alla Zisa e a Danisinni, ma qui mi limito a fiferire queste.
Parto dalle giovani madri. Il tema che ho scelto, insieme agli operatori del Centro Tau, è proprio la difficoltà delle fanciulle di uscire dai modelli culturali imposti: essere subito seduttive nei confronti dei maschi, diventare presto madri, sposarsi, accudire gli uomini e la prole, rinunciare ad altri desideri.
L'argomento è urgente oltre che appassionante, certamente impegnativo. Da dove partire? Come costruire un racconto che su temi del genere possa arrivare alle bambine e ai bambini? Come comporre tra loro testimonianze, suggestioni, luoghi? Cosa tenere, cosa trasformare, cosa scartare?
Da subito le catacombe sono un punto fermo, un'opportunità preziosissima: l'interazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti è una chiave narrativa universale che unisce mito, letteratura, fiaba.
Anche la presenza degli animali della fattoria diventa presto un punto irrinunciabile. Perché i bambini del quartiere li amano, perché sono un ingrediente emotivamente intenso che può facilmente virare al fantastico.
Assieme a questi elementi va ovviamente sviluppato il piano narrativo in senso stretto: certamente una protagonista femmina, una bambina, la sua avventura di crescita, costrizione e liberazione.
Il contesto deve inoltre comprendere la vita reale del quartiere, bisognerà trovare un equilibrio tra il piano fantastico e quello della realtà, in modo che il primo non sia fine a se stesso ma scaturisca dal secondo e, allo stesso tempo, lo trasformi.
Tanti aspetti da considerare quindi. Troppi? Mi vengono in soccorso due fiabe che conosco bene. La prima, *Il sorcetto dalla coda fetente,*[20] narra l'avventura di una principessa un po' vanitosa: anche lei va sotto terra, scava un tunnel con le proprie mani, si sporca, si strappa i vestiti e, in questo sporcarsi, c'è tutta la sua trasformazione in donna. L'altra storia, *I sei cigni* nella versione dei Grimm o *I cigni selvatici* in quella un po' diversa di Andersen, racconta di una bambina che riesce a salvare i fratelli da un incantesimo che li ha trasformati in cigni.
A queste suggestioni se ne aggiungono altre, tantissime, che vengono da fiabe o ancora dal quartiere. Cerco assonanze, riferimenti, ascolto, provo a fare combaciare i pezzi del puzzle.

Alla fine del lavoro viene fuori la storia di Zèfira, una bambina che vive alla Zisa con sei fratelli e la matrigna che non perde occasione per umiliarla e deriderla. Il padre è andato via, non si sa dove né quando tornerà. I fratelli sono costretti a lavorare per il boss del quartiere che li tiene sotto incantesimo: di notte si trasformano, non riconoscono più nessuno, pensano solo a bere alla taverna. Zèfira li vuole liberare, ma come fare?
La bambina intanto conosce gli artisti del circo dove una giocoliera le insegna i suoi numeri. L'asina Rosina, che sta accanto al circo, partorisce un cucciolo, che chiamano Tobiolo, ma Rosina è troppo vecchia per allattarlo, soltanto Zèfira riesce a nutrirlo col biberon, quindi lo

[20] Si trova in *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani* di Giuseppe Pitré e in *Fiabe italiane* di Italo Calvino.

porta nel cortile di casa sua dove lo accudisce. La matrigna le proibisce di andare ancora al circo e la mette di fronte a un aut aut: o andare al circo o tenere l'asinello. Un giorno, dopo aver disobbedito, Zèfira torna a casa e non trova più Tobiolo. Cercando e poi inseguendo il cucciolo, Zèfira si perde, attraversa il quartiere, arriva al cimitero, scende nelle catacombe, al buio.
Qui le mummie dei morti le rivolgono la parola, la consolano, le raccontano il quartiere di un tempo. Tra loro c'è anche la mamma di Zèfira. La bambina le parla del circo e dei fratelli incantati, di come non sappia cosa fare per liberarli
"Sai mamma, anche io vorrei diventare una giocoliera"
"Questo desiderio ti rende felice?"
"Sì"
"Allora è questo che devi fare"
"Sì certo. Però io volevo sapere cosa devo fare per liberare i miei fratelli"
"È la stessa cosa tesoro"
"Che vuoi dire mamma?"
"Quel che devi fare per liberarli è fare la giocoliera"
"Davvero?"
"Certo"
Zèfira comprende che l'unico modo di aiutare i fratelli è quello di liberare se stessa. Liberarsi per liberare. Tornerà in superficie, tornerà al circo e parteciperà allo spettacolo che sognava di realizzare, liberando i fratelli e l'intero quartiere.

Costruire un'opera partendo da elementi dati è una pratica comune a molte arti. La creazione artistica è quasi sempre una sorta di drammmaturgia, e cioè di costruzione di legami e relazioni tra elementi esistenti. Ad ogni passo di questo processo si presentano vari dubbi, molti dei quali sono riconducibili ad un dilemma di fondo: se, e quanto, dare peso alle idee che sorgono nell'osservazione dei materiali, se e quanto, invece, rinunciare a quelle idee per fare in modo che il materiale raccolto si componga "da sé".
Nessuna delle due strade è percorribile in modo assoluto.
La prima è certamente la più semplice, punta all'elaborazione dell'idea più "originale" e alla sua realizzazione. Cosa si intenda per *originale* non sempre è chiaro. Al centro di questa strada, in ogni caso, c'è l'idea dell'autore.
Intendiamoci, è sempre indispensabile avere delle idee, senza le quali i dati di partenza rimarrebbero inerti, resterebbero frammenti scollegati, ma il punto è se queste idee sorgono dall'osservazione del materiale, del quale sono espressione diretta e "coerente", o sono invece il frutto di associazioni personali, più legate alle abilità dell'autore, finalizzate soprattutto alla soluzione del rebus, ad ottenere un'opera finita.
La seconda via è più lunga perché mette al centro l'ascolto, quindi necessita di un tempo di attesa. Il tempo necessario perché dal materiale emergano linee narrative, attraverso un lavoro fatto di accostamenti, risonanze, variazioni. La ricerca, in ogni elemento osservato, non tanto del senso che ha in se stesso, ma della *funzione* che può acquisire *in relazione* alle altre parti.
Ecco che, anche nel racconto di un'esperienza di scrittura, siamo tornati alle fiabe e al loro rapporto col tempo. O al *nostro* rapporto col tempo.
Le fiabe, viste attraverso il contributo di Propp, in quanto opere in cui i singoli elementi si comprendono e definiscono solo alla luce delle connessioni con l'insieme, si rivelano una

rappresentazione cristallina della creazione artistica imperniata sull'ascolto e l'osservazione.