

LA FIABA E LA VITA

(Conferenza del prof. Franco Zambelloni,
Bibliomedia della Svizzera italiana Biasca, 04 marzo 2008)

Ogni testo, ogni discorso, vive almeno due volte: in chi lo produce e in chi lo riceve. Parto da questa considerazione ovvia per fissare come punto di partenza non il testo, ma il suo recettore, il lettore o l'ascoltatore di fiabe.

Qual è la "fenomenologia" dell'ascoltatore di fiabe? Quali risonanze – intellettuali ed emotive – sono smosse dal testo in chi lo riceve?

Isoliamo dunque alcune reazioni psicologiche e mettiamole in relazione con la forma strutturale delle fiabe: ci aiuteranno a penetrare nell'interiorità del soggetto che ascolta e del testo che si costruisce.

Una prima constatazione concerne una particolarità del "gusto letterario" del fruitore di fiabe: la predilezione per il "terrificante", ciò che fa paura. Osserviamo un bambino che chiede una fiaba: molto spesso predilige quelle paurose (a lieto fine, s'intende, ma che contengono elementi orrifici: l'orco mangia-bambini, la strega malvagia, l'esser "chiuso dentro", abbandonato ecc.). C'è, in questo orrore, un fascino strano: come negli *incubi*, ai quali la mente torna ossessivamente benchè li voglia fuggire. Questo strano meccanismo di fascinazione e orrore richiama significativamente la definizione che Rudolph Otto dava del Sacro e del Numinoso (da *numen*: il Divino): *tremendum et fascinans*, che atterrisce e che affascina¹.

Un altro tratto psicologico curioso è la facilità con la quale chi si accosta alla fiaba ne accetta l'assurdità, la *stravaganza*. *Stravaganza* è il termine più adatto, che suggerisce un significato adombrato nella fiaba: "*extra vagans*" che va al di fuori, che erra lontano. "Fuori" da che? "Lontano" da dove?

Consideriamo un esempio: *La ragazza mela*, una delle fiabe riprese dalla tradizione popolare italiana e raccontate da Calvino. Comincia così:

"C'era una volta un Re e una Regina, disperati perchè non avevano figlioli. E la Regina diceva: - Perchè non posso fare figli, così come il melo fa le mele? Ora successe che alla Regina invece di nascerle un figlio le nacque una mela. Era una

¹ Rudolf OTTO, *Il Sacro*, Feltrinelli, Milano 1966.

mela così bella e colorata come non se n'erano mai viste. E il Re la mise in un vassoio d'oro sul suo terrazzo."²

Qui la "stravaganza" è subito evidente: lontana dalla realtà e da ogni plausibilità. Ma notate l'*imperturbabilità* (che Calvino rende fedelmente) della narrazione³: "E il Re la mise in un vassoio d'oro sul suo terrazzo": una soluzione pratica elementare per una situazione assurda.

Ora, si consideri che questo assurdo del partorire una mela ha una sua legittimità: c'è un luogo dove l'assurdo è accettato *in quanto normale*, ed è il *sogno*. Prima trovavamo legami con l'incubo, ora con il sogno. E l'ascoltatore accetta, appunto, con la stessa divertita perplessità con la quale, da svegli, riandiamo ai sogni della notte.

Veniamo ora a un terzo elemento: la *ripetizione*. I bambini mostrano al riguardo un comportamento tipico: se l'adulto varia una storia già narrata, il bambino fa resistenza; ricorda esattamente la versione precedente e vuole che le cose siano "rimesse al loro posto". La storia narrata è *un universo con un suo ordine: non bisogna turbarlo*.

Anche questo è significativo. La ripetizione, come spiega la psicologia della paura, è uno strumento difensivo contro quella che Otto Rank chiamava *la paura di vivere*⁴, ossia l'angoscia del cambiamento, del divenire che travolge la quiete delle certezze. Ma la vita stessa è questo divenire.

Soffermiamoci dunque su questo terzo elemento: la *ripetizione*.

Il testo stesso della fiaba enuncia la sua ripetitività nella forma letteraria, ricca di *formule rituali*: l'*incipit*: "C'era una volta..."; la chiusura: "... e vissero a lungo felici e contenti".

Queste sigle d'apertura e di congedo (alle quali bisognerebbe aggiungere il meccanismo di iterazione delle prove che l'eroe dovrà affrontare, normalmente tre, cinque o sette) sono molto simili alle formule fisse che contrassegnano le *cerimonie sacre e i riti*. Hanno anche una precisa funzione semantica: sono le cifre del fantastico.

² Italo CALVINO, *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 1993.

³ Marie-Louise VON FRANZ osserva, al riguardo, che l'assenza di sentimenti è tipica della fiaba, che in ciò si differenziano dalle leggende: M.-L. von Franz, *Le fiabe interpretate*, Boringhieri, Torino 1980.

⁴ Otto RANK, *Il mito della nascita dell'eroe*, SugarCo, Milano 1994.

Questo mio frequente ritorno ad accostamenti della fiaba al sacro, o alla magia, allude a un primo significato nascosto nell'involucro della fiaba: quel che si svolge, nel e con il racconto, è un atto di magia, un rituale magico-sacrale. L'infanzia è, infatti, l'età nella quale l'intervento magico che controlla l'accadere del mondo fornisce la chiave di comprensione dei fenomeni; l'interpretazione animistico-magica è tipica del bambino, nel quale ancora prevale quella che Piaget ha definito la *mentalità magica*⁵.

Secondo questa mentalità, l'enunciato linguistico ha valore normativo: la parola evoca l'evento, lo provoca (*"pro-vocat"*), lo produce. È questo il senso degli scongiuri, delle benedizioni e delle maledizioni. Il razionalismo degli adulti – specie nell'odierna civiltà occidentale – ha rimosso questa convinzione irrazionale, ma mai completamente. La mente umana si costruisce a strati, come le sedimentazioni geologiche: ogni età ricopre l'organizzazione psichica precedente, ma non la cancella. Ne abbiamo esempi innumerevoli nelle consuetudini linguistiche (ad es., il proverbio "Non chiamare il diavolo se non vuoi che compaia"; le formule augurali "buon giorno", "buon anno" ecc.; gli eufemismi e le perifrasi che adottiamo per non nominare direttamente un evento nefasto) e negli atteggiamenti superstiziosi che sopravvivono, con vario livello di consapevolezza, anche nell'adulto istruito. Noi proviamo, ad esempio, un fastidioso senso di disagio se qualcuno dice, mentre la nostra automobile sfreccia a forte velocità: "Pensa se scoppiasse una gomma...". O il "Che ti venga...!", che può sfuggire in un momento di irritazione contro qualcosa o qualcuno che ci contrasta.

Al pari delle parole, anche gesti e comportamenti possono avere lo stesso valore semantico: rituali scaramantici, nei quali la ripetizione è componente essenziale del processo rassicurante. E ciò che importa notare è che questo riemergere della mentalità magica infantile non avviene solo nelle forme di regressione patologica, ma in qualche modo sorregge ciascuno in momenti di particolare disagio psichico. Come scrive la Oliverio Ferraris:

"Per alcuni l'addormentarsi o il dover sostenere un esame comporta una riacutizzazione delle stereotipie e dei rituali. "Se tocco tre volte il corno tutto andrà bene." Quel piccolo rituale rappresenta agli occhi di chi lo pratica una interruzione e un controllo del corso del divenire. L'aspetto rassicurante sta nel poter imprimere, con la ripetizione di atti sempre uguali, un nuovo inizio al fluire irripetibile del tempo... Nell'angoscia della

⁵ Jean PIAGET (*La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Boringhieri, Torino 1966, pp. 127 e sgg.) porta abbondanti esempi di questa mentalità magica, dei rituali e degli scongiuri spontanei messi inconsapevolmente in atto dal bambino (e anche dall'adulto). Numerosissimi altri esempi e un approfondimento del tema in Ada FONZI – Elena NEGRO SANCIPRIANO, *Il mondo magico nel bambino*, Einaudi, Torino 1979.

storia che non si ripete (e che proprio perché non si ripete angoscia) ci si ritira nella munitissima rocca della metastoria che si ripete (e che ristora proprio perché è il regno della ripetizione, divenire apparente, ritorno dell'identico, inizio e successione che si annullano riproducendo sempre di nuovo l'inizio)"⁶.

Così le espressioni rituali delle preghiere suonano insieme come scongiuro e imposizione magica agli eventi e come un ordine ripetitivo che interrompe il fluire del tempo: *Amen. Così sia.*

Analogamente, il “c’era una volta” che avvia la fiaba indica una zona astratta fuori del tempo, apre un sovra-tempo dove la vicenda si fa esemplare e perciò eterna; in ciò simile ai miti, come insegna la bella riflessione di Sallustio a proposito dei miti: “*Queste cose non accaddero mai, ma sono sempre*”.

Fermare il tempo, sospendere il divenire: questa illusione momentanea, proprio perché evade dalla logica ineluttabile del reale, è una forma protettiva contro l’ansia.

Ora resta da aggiungere che nella fiaba non c’è però solo l’astrazione sovratemporale che istituisce un ordine fittizio rassicurante: con essa si compie un autentico rituale che impone (o vorrebbe imporre) al destino un corso favorevole. Inconsciamente lo avverte la mentalità magica del bambino e, a volte, dell’adulto: e il lettore ne trae forza consolatoria.

Vediamo come.

Disegnare il destino. In che modo la fiaba lo consente?

Non sono infrequenti le “fiabe di destino”, nelle quali una profezia o una maledizione tracciano il percorso della vita a venire. Nella raccolta dei Grimm, ad esempio, si ricorderà la *Dornröschen* (*Rosaspina*, nella versione italiana): alla festa per la nascita della figlia del re la tredicesima fata, non invitata, formula per vendetta una profezia sulla culla della bambina: “*A quindici anni la principessa si pungerà con un fuso e cadrà a terra morta*”.

Ma al di là di queste fiabe esplicite, moltissime altre – se non tutte – costruiscono destini con valore profetico-magico. La gran parte delle fiabe sono una mappa dei destini disegnata con un gioco combinatorio di elementi finiti.

⁶ Anna OLIVERIO FERRARIS, *Psicologia della paura*, Boringhieri, Torino 1986, p.104.

Qui è d'obbligo utilizzare il classico studio di Propp sulla *Morfologia della fiaba*⁷. Con un'analisi strutturale di un materiale assai vasto, Propp individua dei *motivi* ricorrenti, le loro *variabili* (personaggi e attributi), un numero finito di *costanti* (azioni e funzioni) che si ritrovano in tutte le fiabe nella stessa successione. Propp riduce a 7 il numero dei personaggi in base alla loro funzione; e propone la formula di uno schema comune a tutte le fiabe, articolato in 31 funzioni. Per semplificare:

- la fiaba inizia con una *difficoltà* (come la povertà o il non avere figli);
- interviene spesso una *trasgressione* (come la disobbedienza di Cappuccetto Rosso al divieto materno);
- seguono le *peripezie dell'eroe*, che di solito è aiutato da un *consigliere*, o da una *potenza amica* (un vecchio saggio, un mago, un animale parlante ecc.) che lo aiuta a superare una serie di prove fino alla positiva *soluzione finale*.

C'è, dunque, *una ripetizione invariante dentro la varietà delle combinazioni*. Come nei riti sacri (o nella danza) la variazione dei passi produce però sempre una configurazione complessiva costante. La struttura, semplificando il racconto fino allo scheletro, suggerisce che una difficoltà richiede il superamento di prove difficili fino alla lieta soluzione finale.

Anche la vita è così - quando va bene: affonda in difficoltà e sciagure, procede nel tentativo di riemergere. La fiaba assicura che così accadrà. La fiaba rassicura. È una grande metafora esistenziale che però illude, in qualche modo, della capacità di controllo del destino.

Ma, in particolare per il bambino, il potere rassicurante della fiaba opera anche in un altro modo, che Bruno Bettelheim ha dettagliatamente spiegato⁸. La formazione infantile – scrive Bettelheim – avviene attraverso un continuo conflitto tra desiderio di trasgressione e apprendimento della norma. Sarebbe doloroso, per il bambino, imparare sempre per esperienza diretta: la fiaba offre un luogo immaginario dove i desideri e le paure si esternano, e dove possono essere vissuti senza danno in modo finzionale. Il repertorio delle fiabe sciorina tutto l'ampio ventaglio delle paure infantili, da quella d'essere divorati a quella dell'abbandono, del buio ecc. Nelle fiabe prende corpo l'aspetto negativo delle figure parentali (impersonato dalla cattiva matrigna, dalle sorelle e fratelli gelosi

⁷ Vladimir PROPP, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.

⁸ Bruno BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1977.

o invidiosi) come viene inevitabilmente vissuto dal bambino nella tipica ambivalenza affettiva che lo lega ai genitori. I sensi di colpa, i conflitti, le paure, proiettati così in un'esteriorità fantastica, vengono controllati. Il lieto fine ha poi valore scaramantico: la parola crea l'evento.

Così, attraverso la fiaba il bambino si trova a rivivere un'esperienza di destino che ha incontrato innumerevoli volte - con paura - nelle tante "profezie" pronunciate su di lui: "Se mangi troppo gelato poi ti verrà il mal di pancia"; "Se fai così sei cattivo e la mamma non ti vorrà più bene"; "Se... Se... Se... Allora...". Tutto questo è destino che si compie, nelle fiabe come nella vita: ma nella fiaba il destino è alla fine piegato, vinto. Per questo la fiaba è preghiera che invoca speranza sulla vita.

Siamo ora in grado di capire la ragione di quella componente psicologica alla quale accennavo all'inizio: la predilezione per le storie paurose. Attraverso la finzione del racconto, è *la propria paura* che va contemplata esternamente per poterla controllare interiormente.

C'è, poi, ancora un elemento del quale occorre tener conto per comprendere la funzione rassicurante – e anche educativa – della fiaba. Nella sua raffigurazione drammatica della lotta tra il Bene e il Male, la fiaba elimina i toni intermedi e l'infinita gradazione di sfumature propri della complessità del reale: nella fiaba tutto è bianco o nero, buono o cattivo. I ruoli sono chiaramente e fermamente definiti e questo agevola la comprensione delle regole del gioco della vita.

Questa nettezza cruda di giudizi e di valori è del resto tipica della ingenua mentalità infantile e di quel *realismo morale* che Piaget ha ravvisato nel bambino⁹. Per il pensiero infantile le regole del comportamento etico sono insite "nelle cose", oggettive e invariante come la legge che attira al basso ciò che è pesante. Analogamente, nella fiaba, il malvagio è tale senza remissione: la sua distruzione è un evento necessario al trionfo del Bene.

Questo consente alla fiaba una crudeltà disumana che scivola via con leggerezza. Nella fiaba non c'è pietà per le figure del Male. Per darne un esempio convincente, scelgo non i Grimm, notoriamente crudeli, ma il delicato cantore della *Sirenetta*, Hans Christian Andersen. Nella fiaba *L'acciarino* la strega chiede al soldato di scendere nell'abero cavo che immette in stanze sotterranee piene di tesori: il soldato potrà prenderne per sé quanti ne vuole, ma in cambio dovrà consegnare alla strega l'acciarino che si trova nell'ultima

⁹ Jean PIAGET, *Il giudizio morale nel fanciullo*, Giunti, Firenze 1972.

stanza. Il soldato si cala nella cavità e prende quante più ricchezze riesce a portare. Poi...

«Tirami su ora, vecchia strega!»

«Hai preso l'acciarino?»

«È vero! me l'ero completamente scordato» e così andò a prenderlo. La strega lo tirò su e lui si trovò sulla strada maestra con le tasche, gli stivali, lo zaino e il berretto pieni di monete.

«Che cosa ne fai ora dell'acciarino?» chiese alla strega.

«Che ti importa? Ormai ti sei preso il denaro, quindi ora dammi l'acciarino.»

«Quante storie!» le rispose il soldato. «Dimmi immediatamente che cosa vuoi farne dell'acciarino, altrimenti ti taglio la testa con la mia spada.»

«No!» gridò la strega.

Così il soldato le tagliò la testa. La strega giaceva a terra. Il soldato mise tutte le monete nel grembiule della strega, lo annodò, se lo mise in spalla come un fagotto, si infilò l'acciarino in tasca e s'avviò verso la città.¹⁰

È impossibile non essere colpiti dall'indifferenza del racconto crudele. Ma la strega è il Male, e il Male va ucciso: il suo annientamento, quale si compie nelle figure dell'immaginario fiabesco, è necessario per poter meglio uccidere il male che ci portiamo dentro.

Si cresce, così, anche tramite l'immaginario e non solo per esperienza diretta. Ma non voglio limitarmi a seguire Bettelheim e non voglio ridurre la funzione di crescita individuale a questo superamento finzionale delle paure e dei conflitti. Ritorno dunque al secondo elemento a cui accennavo all'inizio: la *stravaganza*, della quale dicevo che è propria anche dei sogni. Ora siamo in grado di comprenderne la parentela: la fiaba svolge, a livello inconscio, la stessa funzione liberatoria del sogno. Ma c'è ancora un'altra parentela possibile: l'arte.

Stravaganza, dicevo, allude a un *fuori*, un *altrove*. Questa evasione dal reale richiama i termini “*straniamento*”, “*spaesamento*” – parole con le quali alcune teorie estetiche contemporanee designano la condizione psicologica caratteristica dell'esperienza estetica. È l'impressione d'essere proiettati fuori del mondo normale, di varcare una soglia che immette su un possibile-irreale: è il sentirsi improvvisamente stranieri nel quotidiano. È la *meraviglia*.

Tante cose cominciano con la meraviglia. La filosofia, ad esempio, dice Aristotele: ossia la curiosità, la voglia d'indagare, il bisogno di capire.

¹⁰ Hans Christian ANDERSEN, *Fiabe*, Mondadori, Milano 2004.

Sofferamoci sui legami tra meraviglia e crescita intellettuale, partendo dall'assunto fondamentale che la meraviglia colpisce la dimensione emotiva della persona e proprio per questo rimane radicata nella memoria, come un seme che cresce dentro.

Io credo che la crescita della persona - con i gusti, i sogni, le fedi che la sosterranno e tormenteranno poi nel tempo - avviene per vite immaginate, quanto e forse più che per la vita realmente vissuta. Rousseau da ragazzo si immedesimava negli eroi di Plutarco; più tardi, nelle *Confessions*, scriverà d'aver tratto da loro la sua indomita aspirazione alla libertà. Quando il libro "*passa in succo e sangue*" (l'espressione è di Benedetto Croce) è assimilato, incorporato nella persona che cresce con lui. Non è certo un caso che i riferimenti alla lettura abbondino di metafore che rinviano al cibo – come quella che fa, di un lettore accanito, “un divoratore di libri”. “*Libris satiari nequeo*” – *di libri non so mai essere sazio*, scriveva Petrarca. E Bachelard scrisse una volta che il lettore dovrebbe rivolgere ogni giorno la stessa preghiera al dio della lettura: “*Dacci oggi la nostra fame quotidiana*”. Di un libro che ha affascinato la nostra memoria e vi si è incastonato si può dire quel che Goethe diceva di Winkelmann: “*Non impariamo nulla leggendolo: diventiamo qualcosa*”. Goethe esprime bene la sottile mimesi, la metamorfosi che ci plasma dall'interno e ci fa uomini ogni volta diversi da quelli che eravamo prima di sprofondare nella pagina scritta.

La vita finzionale, acquisita nelle tante fiabe che raccogliamo crescendo, diventa *memoria* dell'io. Ma dobbiamo, ovviamente, considerare la memoria come qualcosa di diverso da un'arida banca-dati: noi *siamo* la nostra memoria (ed è sempre più diffusa la tendenza a considerare anche l'intelligenza come memoria; e sappiamo che l'intelligenza emotiva è quella che affonda nella memoria più durevole, quella ravvivata dall'emotività, appunto)¹¹.

Per questa via si opera l'introiezione di modelli di vita, di ideali, norme, aspirazioni e sogni. In quanto contribuisce a formare il carattere, si può dire che la fiaba traccia dei destini - se c'è verità profonda, come io credo, nel frammento di Eraclito che dice: “*Il carattere di un uomo è il suo destino*”.

Di queste cose, di questa memoria-immaginazione-letterarietà

¹¹ Ricordo, tra i tanti studi menzionabili: Steven ROSE, *La fabbrica della memoria*, Garzanti, Milano 1994; Alan BADDELEY, *La memoria umana. Teoria e pratica*, Il Mulino, Bologna 1992; Alain LIEURY, *La memoria alla base della conoscenza*, Il Saggiatore, Milano 1995.

noi siamo fatti e cresciamo. Crescere è un ritornare eternamente sui paradigmi che abbiamo appreso (nelle fiabe o in altri luoghi della visionarietà) per variarli costantemente mantenendoli costanti: una circolarità curiosa, un eterno ritorno dell'identico, un destino, appunto.

Questo mi richiama un'ultima immagine e un ricordo personale. Ero bambino, una vecchia zia mi raccontava fiabe. Non era una buona narratrice: ne conosceva poche e ci metteva poca convinzione. A volte, poi, non ne aveva voglia per niente. E allora, per sottrarsi all'impegno e per prenderci in giro (mia sorella e me), attaccava questa filastrocca:

"C'era una volta un re,
seduto sul sofà.
Diceva alla sua serva:
- Raccontami una storia.
La serva incominciò:
- C'era una volta un re,
seduto sul sofà..."

e così via, all'infinito. Ricordo che mi arrabbiavo. Mi sentivo defraudato: era come essere prigionieri di un corto circuito narrativo, girare in un circolo che sempre mi tratteneva sulla soglia di un meraviglioso che non si schiudeva mai.

Ma, ripensandoci ora, trovo che questa circolarità nascosta è splendidamente esplicitata nel grande libro di Michael Ende, *La storia infinita*. E trovo ingegnosa la metafora che nascostamente si costruisce nella filastrocca sciocca della vecchia zia. Quei poveri versi inconcludenti raccontano una storia che è la vita della persona che racconta la fiaba; la persona che racconta è raccontata dal suo proprio racconto: *il cerchio è l'immagine più perfetta della fiaba*. Il soggetto racconta, ma al tempo stesso la storia racconta il soggetto, lo *fa*.

E nella circolarità il tempo è sospeso, eterno ricominciamento, rituale d'ordine perfetto.

Si vive, e perciò si sogna, e perciò si vive ciò che si è sognato.