

Fiabe di magia e fiabe cumulative*
Vladimir Jakovlevič Propp

1. Caratteristiche generali della fiaba di magia

1.1. Elementi costanti ed elementi variabili della fiaba di magia

(...) In base a quali criteri si distingue e si definisce il concetto di “fiaba di magia”? Quali fiabe vi rientrano e quali no? (...) Prendiamo ad esempio la fiaba della donna malvagia e infedele: il marito ne scopre l’infedeltà e lei lo trasforma in un cane; lui scopre il sistema per riottenere l’aspetto umano e, a sua volta, trasforma la moglie in una cavalla e la usa per trasportare l’acqua. Aarne¹ la considera una fiaba di magia, poiché in essa si compiono magie. Noi non possiamo assolutamente concordare con tale scelta, poiché non tutte le fiabe in cui compare una magia sono automaticamente “fiabe di magia”. Infatti, questa è un’autentica fiaba novellistica.

Per il momento non entreremo nei particolari e ci limiteremo a definire la fiaba di magia utilizzando non il vago concetto di “magia”, ma le costanti che le sono proprie. (...) Raffrontiamo alcuni intrecci tratti dal ciclo di fiabe sulla matrigna e la figliastra (tipo 480 = AA 480*B, *C):

1) Un contadino, a causa dell’odio che la seconda moglie nutre per la figlia che lui ha avuto dal suo primo matrimonio, conduce la fanciulla nel bosco e la consegna a una baba-jaga. La baba-jaga le assegna lavori di ogni sorta: “ordinò alla bambina di filare con la rocca, di accendere la stufa, di fare provviste” e così via. La fanciulla svolge così bene il lavoro che la baba-jaga la ricompensa generosamente. Allora la matrigna invia nel bosco la propria figlia, che però non vuole far nulla. La baba-jaga la fa a pezzi, e il contadino ne porta a casa le ossa (Af. 102).

2) La matrigna odia la figliastra. Per allontanarla spegne tutti i fuochi in casa e la manda dalla baba-jaga a prendere il fuoco. La vecchia accoglie la giovane con le parole: “Se verrai a vivere e lavorare con me, allora ti darò il fuoco”. La fanciulla esegue puntualmente tutti i suoi ordini. La baba-jaga allora le dà il fuoco, col quale vengono bruciate la matrigna e sua figlia (Af. 104).

3) Un vecchietto, su ordine della seconda moglie, conduce la figlia, avuta dal primo matrimonio, nel bosco. Morozko (Gelo) cerca di congelarla, ma lei risponde così dolcemente alle sue domande che lui ne ha compassione e la ricompensa generosamente. La moglie allora manda nel bosco le proprie figlie. Queste si comportano con arroganza, e Morozko le fa morire assiderate (Af. 95-97).

4) La matrigna odia la figliastra. Il padre la conduce nel bosco e la abbandona in una tana scavata nella terra. Lì vive un orso che gioca con lei a mosca cieca senza riuscire a prenderla. L’orso la ricompensa generosamente. La matrigna manda nel bosco la propria figlia, ma questa si impaurisce e l’orso la sbrana (Af. 98).

Compiremo ora solo un'esposizione molto sintetica dello schema dei tipi. Il numero di esempi potrebbe essere più consistente.

Osserviamo che cosa accade alla fanciulla nel bosco; a prima vista le sue avventure sono del tutto disperate.

- La baba-jaga le fa fare tutti i lavori di casa.
- Morozko prova a congelarla.
- L'orso gioca con lei a mosca cieca e così via.

(...) Se cerchiamo di definire concettualmente le situazioni che deve affrontare la fanciulla, si può notare che sono assai simili: c'è una prova, seguita da una ricompensa quando la prova viene superata o da una punizione in caso contrario. La prova, la ricompensa o la punizione sono elementi che si ripetono, "grandezze costanti" di queste fiabe. Tutto il resto può cambiare. I personaggi sono diversi. (...) La difficoltà consiste nell'identificare correttamente le azioni analoghe. Le azioni determinanti ai fini dello sviluppo dell'intreccio saranno definite "funzioni". Dagli esempi riportati si nota che proprio tali funzioni sono gli elementi che si ripetono costantemente nelle fiabe di magia, mentre tutto il resto può variare.

(...) Cercheremo di stabilire quante sono le funzioni note della fiaba di magia e, anticipando le conclusioni, si può affermare che il numero delle funzioni è estremamente ristretto, si riduce a poco più di trenta. Dobbiamo poi porci il problema della loro successione. Vedremo che, anche se sono possibili oscillazioni e variazioni, nel complesso la successione è sempre la stessa. In ciascuna fiaba non compaiono necessariamente tutte le funzioni, ma questo non influenza l'ordine della loro successione. Ne deduciamo, quindi, che tutte le fiabe di magia sono di struttura omogenea. L'insieme della successione delle funzioni – poiché le fiabe di magia sono caratterizzate da una struttura omogenea – può essere definita anche "struttura compositiva della fiaba". Di conseguenza il genere delle fiabe di magia non può essere identificato in base alla presenza di elementi magici né in base all'indice dei tipi, ma solo in rapporto alla sua struttura compositiva, e in tal modo il risultato ha un carattere scientifico preciso. La difficoltà maggiore consiste nel dare una definizione logicamente corretta di funzione. La funzione e l'azione non sono certo la stessa cosa. Ripetiamo: la funzione di un personaggio fiabistico è l'azione definita dal punto di vista del suo significato nell'ambito dello sviluppo dell'intreccio. Così, ad esempio, se il diavolo sale su un tappeto volante e vola via, il volo è un'azione, ma quest'azione deve ancora essere definita dal punto di vista del suo significato funzionale in rapporto allo sviluppo dell'intreccio. In questo caso la funzione sarà quella di trasferimento nel luogo delle ricerche, e il volo è la forma in cui si realizza questa funzione. Una stessa azione può avere varie funzioni. Ad esempio, il diavolo può andare in nave, ma questa non è la funzione del personaggio. Il contenuto della funzione è dato soltanto dal significato che l'azione assume per il corso degli avvenimenti. Ad esempio, andare in nave può avere la funzione di trasferire l'eroe nel luogo dove compirà le sue gesta eroiche. Ma può rappresentare anche una fuga o, al contrario, un inseguimento e così via. I particolari li scopriremo più avanti. (...)

1.2. *L'esordio*

"In un certo reame, in un certo Stato c'era una volta": è in questo modo tranquillo ed epico che comincia la fiaba di magia. (...) La formula "in un certo

reamè” indica l’indeterminatezza spaziale del luogo dell’azione. Questa formula introduttiva è caratteristica delle fiabe russe. (...) “in un certo reame” è un topos della fiaba di magia e in un certo senso mette in chiaro che l’azione si compie al di fuori del tempo e dello spazio.

Segue poi la presentazione dei personaggi: vivevano “un nonno e una nonna” o “un contadino”, “lui (lei) aveva tre figli”, “un re, che aveva tre figlie di una bellezza inconsueta” e così via. Non è certo una descrizione realistica della famiglia. La situazione iniziale di norma comprende persone di due generazioni, vecchi e giovani. Sono i futuri protagonisti della narrazione, e la fiaba non introduce mai personaggi superflui: ogni personaggio ha un ruolo preciso nella narrazione. I personaggi della generazione più vecchia di norma allontanano l’eroe da casa, i più giovani se ne vanno di casa; l’uno e l’altro avvengono in forme varie e con motivazioni diverse. (...) La situazione iniziale o introduttiva a volte si presenta decisamente positiva. Tutto va bene: il figlio e la figlia sono “belli e in salute”. “C’era un mercante ricchissimo: aveva una figlia d’una bellezza mai vista”. (...) Se la narrazione della fiaba inizia, ad esempio, con la descrizione di una semina, i raccolti sono sempre abbondanti ecc. È facile constatare che il benessere iniziale serve da contrasto con la miseria successiva, prelude a una disgrazia. (...)

La sventura si avvicina in modo strisciante: tutto comincia quando uno dei personaggi, della situazione iniziale, si allontana da casa per un certo periodo. Ad esempio, il principe parte per una terra lontana e lascia sola la moglie incinta. (...) Definiamo tale funzione “allontanamento”. Il suo significato sta nel fatto che i giovani si separano dai vecchi, i forti dai deboli. Le donne, le fanciulle, i bambini indifesi restano soli, in modo da preparare il terreno per la sventura. (...) L’allontanamento molto spesso è accompagnato da divieti. Una forma particolarmente forte di divieto è la stanza proibita. Il padre, morendo, proibisce al figlio di entrare in una delle stanze del palazzo: “In quel ripostiglio non devi guardare”. È però più frequente incontrare divieti del tipo “non uscire di casa”. (...) A volte il divieto nella fiaba è ridotto a consiglio. Ad esempio il cavallo avverte l’eroe che ha trovato una penna d’oro: “Non prender la penna d’oro se non vuoi conoscere il dolore” (tipo 531 = K531, Af. 169). Il divieto nel folclore è sempre infranto, altrimenti non vi sarebbe intreccio. Il divieto e l’infrazione sono funzioni appaiate; peraltro la presenza di funzioni appaiate è abbastanza frequente nella fiaba. (...)

L’infrazione del divieto comporta, a volte immediatamente, una qualche sventura. Le principessine uscite a passeggiare in giardino dopo aver lasciato il *terem* vengono rapite da un drago. Ivaščekka viene rapito da una strega, il principe vede nella stanza proibita il ritratto di una donna bellissima, cade in deliquio, perde la tranquillità dell’animo finché non decide di andarsene di casa ecc. L’infrazione del divieto causa la prima sventura. La sventura induce quindi una reazione, e in questo modo si dà inizio allo svolgimento dell’azione della fiaba. La sventura iniziale rappresenta dunque l’elemento fondamentale dell’esordio. Per questa funzione (divieto e infrazione) entrano in scena personaggi ben precisi – draghi, la jaga, servitori infedeli, animali, ladri ecc. – che possiamo definire *antagonisti*, nemici dell’eroe. (...)

L’antagonista, dopo aver fatto la sua comparsa, e avere ingannato la propria vittima, le arreca un danno. Le forme in cui è prodotto il danno sono estrema-

mente eterogenee. La forma più diffusa è il rapimento. Il drago rapisce la principessa o la figlia del contadino; la strega rapisce Ivašečka. Durante lo svolgimento dell'azione, quando, in sostanza, l'azione si ripete da capo i fratelli rapiscono la fidanzata o rubano il bottino dell'eroe o i suoi mezzi magici; l'uccello di fuoco ruba le mele d'oro, il generale ruba la spada del re ecc. (...)

La sostanza del concetto di rapimento consiste nella separazione, nella sparizione, che si possono conseguire anche con mezzi diversi dal rapimento. Così, ad esempio, nella fiaba della principessa-ranocchia il principe, infrangendo il divieto, brucia la pelle di rana della moglie, e lei scompare per sempre, vola via. L'effetto, in questo caso, è assolutamente uguale a quello di un eventuale rapimento. Lei se ne vola via dicendo: "Addio, cercami ai confini della terra, nell'ultimo dei regni". (...)

1.3. Mancanza

Tuttavia non tutte le fiabe di magia iniziano con una disgrazia; a volte al suo posto c'è il disagio per la mancanza di qualcosa. L'effetto ottenuto è lo stesso di quello del rapimento. L'eroe, ad esempio, va a cercarsi una fidanzata: va incontro alle medesime avventure che affronterebbe qualora andasse alla ricerca della principessa rapita. Agli oggetti rubati corrispondono oggetti strani o magici di cui si avverte la mancanza all'inizio della fiaba. Così, ad esempio, il vecchio re è malato ("gli si sono indeboliti gli occhi"). Invia il figlio a prendere le mele della giovinezza e l'acqua della vita. In altre parole, la mancanza, l'insufficienza di qualcosa sono l'equivalente morfologico del rapimento o del furto.

Disgrazia o mancanza iniziale che sia, è necessario che l'eroe ne venga a conoscenza; allora il re fa proclamare un bando. (...) Alla mancanza di qualcosa corrisponde il momento di presa di coscienza di tale mancanza. Una famiglia vive tranquilla e d'un tratto si rende conto che manca qualcosa. A volte questa mancanza non ha nessuna motivazione esterna (ci sono tre figli: "Un giorno padre e madre decisero di farli sposare"), altre volte è introdotto il motivo della percezione di tale mancanza. A questo scopo serve, ad esempio, la stanza proibita, in cui l'eroe vede il ritratto di una bella fanciulla: allora egli parte a cercarla.

Vediamo dunque che nella tipica fiaba di magia tutto l'esordio ha la funzione di allontanare l'eroe di casa. Possiamo affermare che l'esordio è costituito da quegli elementi che preparano la disgrazia (allontanamento, divieto e infrazione), dalla disgrazia stessa o dalla mancanza a essa corrispondente, dalle richieste di aiuto o dalla missione che viene affidata all'eroe, o dal desiderio dell'eroe stesso di reagire. Egli chiede il permesso di andar via, chiede la benedizione ecc. Infine, l'eroe si allontana da casa.

1.4. I tipi di eroe

Abbiamo esaminato alcuni casi tipici di disgrazia in quanto tale, ma non abbiamo prestato attenzione all'oggetto della disgrazia. La situazione iniziale presenta uomini appartenenti a due generazioni – i vecchi e i giovani – e la disgrazia può colpire tanto gli uni quanto gli altri. Questo, come vedremo, non influisce sullo sviluppo dell'intreccio ma si riflette sul carattere, sulla tipologia dell'eroe. In un caso l'eroe parte spinto dal proposito di metter fine alla disgrazia altrui. Egli

cerca la principessa o la regina rapita, va a combattere contro il drago, va a cercare le mele della giovinezza per il padre ecc. È *l'eroe-cercatore*. In questa categoria si può anche far rientrare l'eroe che parte per cercarsi una fidanzata. L'altro caso è quello in cui l'eroe viene cacciato di casa, come la figliastra o il bambino preso dalla strega o la bambina maldestra (*kosoručka*). A volte si verifica il rapimento – come per la povera Teresecka – ma nessuno va a cercare la vittima. Questo tipo di eroe può essere definito *eroe-vittima*. La fiaba può cominciare non solo da una disgrazia o da una mancanza, ma anche in altri modi (come, ad esempio, la fiaba di Sivko-Burko), ma di questi casi ci occuperemo più avanti.

1.5. I donatori

Di tutta l'azione, il momento più teso e acuto per l'eroe è quello che segue l'uscita di casa. Egli va alla ventura, senza conoscere né la via né la meta. (...).

La struttura compositiva della fiaba di magia è caratterizzata dalla presenza di due regni. Uno è quello da cui la fiaba comincia: "In un certo reame, in un certo Stato...". Vi sono narratori che aggiungono: "proprio quello in cui viviamo noi". A questo reame se ne contrappone un altro, che si trova "ai confini della terra" (*za tridevjat' zemel'*) e che si chiama "ultimo dei reami" (*tridesjatoe carstvo*). La baba-jaga è la guardia di confine, vigila sull'ingresso di quel mondo lontano. Per accedervi bisogna passare attraverso la sua piccola izba. (...) In questa piccola capanna vive la jaga. La jaga è un personaggio assai complesso e non certo univoco. (...)

La funzione principale della jaga, dal punto di vista dello sviluppo dell'azione, sta nel fatto che dà all'eroe il mezzo magico o l'aiutante magico, e l'azione entra in una nuova fase.

La jaga appartiene alla categoria dei donatori. L'incontro con il donatore è una forma canonica di sviluppo dell'azione. L'eroe lo incontra sempre casualmente, ed è lui che gli fa guadagnare o gli procura il mezzo magico. Il possesso del mezzo magico predetermina il successo e la conclusione dell'azione. (...)

La jaga non è certo l'unico donatore. Vi sono figure che le sono simili di carattere, e, forse, ne rappresentano una forma un po' più dolce. Sono vecchietti e vecchiette di ogni genere, incontrati per caso: indicano la strada e qualora non diano direttamente il mezzo o l'aiutante magico, suggeriscono il modo per trovarlo (ad esempio, come ottenere o far nascere un cavallo magico e così via).

Vi sono anche donatori di tutt'altro tipo. Tra questi figurano gli *animali riconoscenti*. (...)

Non è qui necessario elencare tutti i personaggi con la funzione di aiutante, è importante piuttosto chiarire che il punto di vista dello sviluppo dell'azione appartengono tutti alla stessa categoria: con il loro aiuto l'eroe riceve il mezzo magico, sottoponendosi a volte preventivamente a una prova (funzioni di prova e di conseguimento del mezzo magico). (...)

1.6. Gli aiutanti e i mezzi magici

Il donatore, quindi, incontra l'eroe per caso: è la forma canonica della sua comparsa. Mediante la consegna del mezzo o dell'aiutante magico s'introduce un personaggio nuovo. Se è un essere vivente, un uomo, uno spirito, un animale, pos-

siamo definirlo *aiutante magico*; se si tratta di un oggetto sarà un *mezzo magico*. Le loro funzioni sono uguali. Tanto il cavallo quanto il tappeto volante portano l'eroe in un altro regno. Tra gli aiutanti magici la forma più antica è senza dubbio l'uccello, che nella fiaba di solito è un'aquila o un qualche uccello fantastico. (...)

Gli aiutanti, in tutta la loro molteplicità, sono accomunati dalla stessa identità funzionale, ossia anche se hanno forme diverse compiono azioni simili. Vedremo poi in che modo aiutano l'eroe.

Nella stessa categoria degli aiutanti magici si possono far rientrare anche gli oggetti magici. Nella fiaba gli oggetti agiscono esattamente come esseri viventi e da questo punto di vista li possiamo convenzionalmente chiamare "personaggi". Ad esempio, la spada magica ferisce il drago, lo taglia a pezzettini e indica la strada all'eroe.

Se il mondo degli aiutanti delle fiabe è ricco, la quantità d'oggetti magici è quasi incommensurabile. Non esiste oggetto che in date circostanze non possa avere una connotazione magica. (...) Se le forme degli oggetti e degli aiutanti magici sono assai varie, al contrario le loro azioni sono assai limitate. L'uniformità delle azioni è mascherata sotto la molteplicità degli esecutori e delle forme di esecuzione. (...)

Ma a questo punto bisogna correggersi: non si può dire che l'eroe cammina, ma piuttosto (ben più sovente) che vola. È la prima funzione dell'aiutante, ovvero del mezzo magico; trasporta l'eroe in volo coprendo enormi spazi. Possiamo dunque identificare la funzione del trasferimento. L'oggetto delle ricerche si trova "ai confini della terra", "nell'ultimo dei reami". La struttura compositiva della fiaba si fonda in buona parte sulla presenza di due mondi: uno reale, presente, e un altro magico, fiabistico, ossia irreali, in cui tutte le leggi terrestri risultano inoperanti e ne regnano invece altre. (...)

La funzione dello spostamento dell'eroe in un altro regno la indicheremo sinteticamente come "trasferimento". Il trasferimento dell'eroe è una delle funzioni principali dell'aiutante.

1.7. *Lo scioglimento*

L'ultimo dei regni non viene mai descritto in termini concreti. Esteriormente non si distingue in nessun modo dal nostro. (...)

È là che l'eroe deve affrontare la lotta col nemico; la sua forma più terribile è la lotta contro il drago, motivo internazionale, che la fiaba russa contiene con maggior frequenza e sviluppo. La vittoria sul drago non sarebbe certamente possibile in assenza dell'aiutante o di un'arma magica. (...) Seguendo lo sviluppo dell'azione, individuiamo la funzione di *lotta* o combattimento e quella di *vittoria*. La vittoria sul drago determina la liberazione della ragazza da lui rapita o reclusa. Questa funzione è accoppiata a quella di rapimento, e può dunque considerarsi uno scioglimento.

Che l'oggetto ricercato sia prodigioso – come l'uccello di fuoco, le mele della giovinezza, l'acqua della vita – o meno, dal momento in cui viene raggiunto si ha, di norma, il ritorno dell'eroe. La lotta o il combattimento, in questi casi, non sono un elemento essenziale. Naturalmente il ritrovamento della persona, della principessa, della fanciulla cercata deriva dal corso degli avvenimenti come conseguen-

za della vittoria. Ma nei casi in cui non c'è lotta (di norma questa possibilità è correlata al tipo di mancanza della situazione iniziale), l'oggetto ricercato deve essere preso e portato via. Osservando le forme che può avere l'appropriazione dell'oggetto, vedremo che si tratta anche in questo caso di un furto o di un rapimento. Il compito si riduce a ingannare i guardiani, addormentare o domare i leoni e il drago o a stare attenti a non svegliarli, non far vibrare le corde tese alle pareti. L'eroe prende sempre l'oggetto personalmente, l'aiutante di solito gli insegna come si fa. Oltre al furto di un oggetto, può esserci il rapimento di una persona. Così, per rapire la principessa, il cavallo si trasforma nel più misero dei vecchi e si mette a chiedere l'elemosina. "Mentre la bella fanciulla tirava fuori il borsellino coi soldi, saltò fuori Ivan figlio di contadino, la prese tra le braccia, e le tappò la bocca con tale forza che non poteva emettere nemmeno il più piccolo suono" (tipo 531, Af. 185).

Il furto o rapimento non è l'unica forma di scioglimento, ma è quella principale. Grazie ai mezzi magici, l'eroe esce dalla situazione di disgrazia in un modo che ha una diretta corrispondenza con la situazione iniziale dell'intreccio. Chi è stato rapito, o colui che è stato ricercato, viene ritrovato, chi è stato stregato viene disincantato, chi è stato ucciso viene resuscitato, il recluso viene liberato ecc. (...)

Abbiamo affermato che il ritrovamento della fanciulla può avere due valenze: o viene liberata (e allora la comparsa dell'eroe per lei è una fortuna e una liberazione) o, al contrario, è portata via di forza. Per la struttura compositiva questo non ha importanza, poiché in entrambi i casi al ritrovamento segue il matrimonio, ma tale matrimonio a volte viene preparato da azioni particolari che rappresentano l'inizio delle complicazioni.

1.8. *Le complicazioni*

Nei casi in cui l'eroe trova la principessa tenuta prigioniera dal drago e chiacchiera con lei in attesa del suo ritorno, a volte sprofonda in un sonno da bogatyr' da cui non si riesce a svegliarlo. "La principessa Marfa aveva un coltellino temperamatite, col quale fece un taglietto sulla guancia del principe Ivan. Lui si svegliò, saltò ritto in piedi e si batté col drago" (tipo 507, Af. 125). L'importanza di questo evento viene riconosciuta solo in seguito: l'eroe sarà riconosciuto dal taglio che gli ha fatto la principessa. Possiamo dunque identificare la funzione di *marchiatura* dell'eroe. (...)

Questa funzione preannuncia una complicazione, una separazione (...).

Dopo il rinvenimento dell'oggetto delle sue ricerche, l'eroe torna. Il *ritorno* è identificabile come funzione. Il ritorno può consistere nel ritorno a casa, e con esso la fiaba finisce. Ma non è affatto detto che sia sempre così. A volte il ritorno assume l'aspetto di una fuga, e questa è in rapporto diretto col rapimento o furto come forma di appropriazione. Può succedere che sulla via del ritorno l'eroe venga inseguito, ma dall'inseguimento si salva sempre. Le forme d'inseguimento o fuga, e di vittoria sull'inseguitore sono molto varie. (...)

Ma anche dopo il salvataggio riuscito dall'inseguimento, il destino dell'eroe non è ancora definitivamente determinato. È vero che giunge a casa, o meglio fino alle porte della città, o in un campo non lontano da casa. Sfortunatamente, là incontra i suoi fratelli che hanno fallito e cattivi. L'eroe per qualche motivo (la

fiaba non dà molte motivazioni razionali) proprio in quel momento si stende a riposare e si assopisce. I fratelli gli rubano immediatamente tutto ciò che porta con sé (fidanzata, oggetti prodigiosi ecc.) e lui o è ucciso oppure è gettato in un profondo burrone.

La fiaba, in sostanza, ricomincia da capo. La disgrazia che affligge ora l'eroe dà inizio a una serie di avvenimenti analoghi a quelli iniziali. Lo sviluppo segue lo stesso corso. L'eroe nuovamente acquisisce e utilizza il mezzo magico ecc. Questo significa che la fiaba può essere costituita da due o più parti che chiamiamo *movimenti*. Incomincia in certo senso un altro ciclo di avventure, un altro movimento, o concatenazione di eventi che culminano di nuovo col ritorno dell'eroe. Questa volta l'eroe, in realtà, giunge a casa ma non si fa riconoscere e si ferma a vivere nella casa di qualche calzolaio o orefice o entra al servizio del re come stalliere, cuoco, giardiniere ecc. Ecco la funzione dell'*arrivo in incognito*.

Nel frattempo i suoi fratelli o altri falsi eroi, essendosi appropriati dei suoi oggetti e della fidanzata, si arrogano anche i suoi diritti: chiedono la mano della principessa. Questa è la funzione delle *pretese infondate* del falso eroe. In altra forma, vediamo esemplificata tale funzione nei casi in cui dopo la battaglia col drago un qualche generale o condottiero spia, da dietro un cespuglio, la scena dell'eroe che uccide il drago. L'eroe si addormenta, il falso eroe rapisce la principessa liberata e si spaccia per il vincitore.

1.9. Il compito difficile

Comunque sia, la principessa non si sposa con il ladro. Per sottrarsi al falso eroe, chiede che siano assolte alcune condizioni, sapendo che il falso eroe non è in grado di farlo: lo può fare solo il vero eroe, che possiede i mezzi magici. Il compito difficile ha lo scopo non solo di scoraggiare il falso eroe, ma anche di scoprire, di attirare, di trovare il vero eroe.

Il motivo del compito difficile è uno dei più popolari della fiaba di magia. Trovare il vero eroe è solo una delle tante possibili motivazioni del compito. Nella fiaba *Sivko-Burko* il compito viene dichiarato pubblicamente con bando a tutto il popolo. La richiesta di adempimento del compito può non essere motivata da un rapporto di diffidenza della fanciulla verso il falso fidanzato, ma da una diffidenza generale per qualunque eventuale fidanzato. In tal modo si sottolinea la totale inaccessibilità della fidanzata. In questo caso il compito può essere affidato non dalla principessa ma da suo padre.

Il contenuto dei compiti è molto vario. Funzionalmente sono tutti uniti da un elemento: sono eseguibili solo dall'eroe che possiede proprio il mezzo o l'aiutante magico corrispondente al compito da svolgere. (...)

In tutti i casi viene messa alla prova l'attrezzatura magica dell'eroe; ma proprio grazie a questa attrezzatura magica egli esegue sempre il compito.

È indispensabile rilevare che il motivo del compito difficile non è sostituibile col motivo della lotta contro il drago o delle corrispondenti forme di lotta. In base a questo criterio si possono identificare due tipi di fiabe: quelle che si sviluppano mediante il motivo della lotta e quelle che si sviluppano attraverso il motivo del compito difficile. Se i due tipi sono fusi in un solo testo, la fiaba forma allora due movimenti: il primo si sviluppa con la lotta, il secondo con il compito

difficile. Si può identificare ancora un terzo tipo, che non comprende nessuno di questi due motivi, ad esempio il ciclo di fiabe sulla matrigna e la figliastra. Tale osservazione potrebbe dare inizio a una classificazione e a una sistematizzazione scientifica della fiaba di magia.

1.10. *Il matrimonio e l'incoronazione dell'eroe*

La fiaba ora può passare alle nozze e all'incoronazione dell'eroe. Prima però devono ancora svilupparsi alcuni motivi che esigono di essere portati a termine.

L'esecuzione di un compito difficile naturalmente fa sì che l'eroe nascosto sia riconosciuto (*identificazione*). Può essere riconosciuto dal marchio in fronte, dalla stella, dalla ferita, dal fazzoletto ecc. Il falso eroe, invece, è smascherato (*smascheramento*) e punito (*punizione*). La punizione è sempre menzionata molto di sfuggita, mentre lo smascheramento a volte è elaborato in forme più complesse, al punto che tutto viene raccontato nuovamente dall'inizio in presenza del falso eroe, che con tale racconto svela la sua vera identità.

Lo scioglimento finale non ha ormai più ostacoli. L'eroe si sposa ed è incoronato davvero. Fino a quel momento egli a volte cambia aspetto, cambia sembianze in modo miracoloso (*trasfigurazione*). Ad esempio, passa attraverso le orecchie del cavallo, oppure fa il bagno nel latte bollente e ne esce bello e giovane.

1.11. *L'unità della struttura compositiva e la molteplicità degli intrecci*

Questa è la struttura interna, la struttura compositiva della fiaba di magia. Lo schema esposto è l'unità di misura mediante la quale le fiabe possono essere identificate come fiabe di magia in modo non approssimativo, con una sufficiente precisione scientifica. Le fiabe di magia si distinguono dalle altre non in base al criterio del "fantastico" o del "magico" (queste caratteristiche sono applicabili anche ad altri tipi di fiaba), ma in base alle particolarità della struttura compositiva che la distinguono dagli altri tipi di fiaba.

Perciò la struttura compositiva delle fiabe di magia è sempre la stessa. In questo consiste la loro uniformità, la loro costante. Non in tutte le fiabe figurano tutte le funzioni. O meglio, la totalità delle funzioni è individuata solo per via comparativa. La scelta della funzione e della forma determina l'intreccio, in altre parole un certo schema compositivo fonde insieme una grande quantità di intrecci diversi costruiti su una stessa base. Perciò le fiabe sulla matrigna e la figliastra sono costruite sull'allontanamento da casa (disgrazia iniziale), l'invio, la messa alla prova, la ricompensa e la punizione, il ritorno; altre, come la fiaba della lotta contro il drago, sono costruite sul rapimento, il richiamo dell'eroe, l'invio, la lotta contro il drago e il ritorno; altre ancora, come *Sivko-Burko*, su un compito difficile, la messa alla prova e la ricompensa, l'adempimento del compito, il matrimonio e l'incoronazione, e così via. Vediamo dunque che l'uniformità della struttura compositiva lascia molto spazio alla creatività.

È tuttavia straordinario che l'autentica fiaba folclorica russa, che sfrutta ampiamente tutte le possibilità creative offerte da questo genere letterario, non infranga mai la legge stessa dell'uniformità. Ciò significa che la fiaba di magia rappresenta un'unità, che i suoi intrecci sono legati tra loro. Perciò il metodo della scuola finnica che suddivide tutto il contenuto delle fiabe in intrecci o tipi (l'in-

dice di Aarne), e studia ogni tipo separatamente, è viziato alla base. Al contrario, tutti gli intrecci sono in rapporto strettissimo tra loro e devono essere studiati in questo rapporto; lo studio interno di ciascun intreccio è possibile solo sulla base dello studio degli intrecci nel complesso. Quanto qui esposto si potrebbe definire sintassi della fiaba (...).

2. *La fiaba cumulativa russa*

2.1. In ogni scienza vi sono piccoli problemi i quali peraltro possono avere una grande importanza. Nel folclore uno di tali problemi è quello delle fiabe cumulative.

La cerchia dei problemi legati allo studio di queste fiabe è molto ampia. Uno tra essi è quello della classificazione scientifica delle opere di prosa popolare.

Quali fiabe si debbano chiamare cumulative è una questione che finora ha avuto le risposte più disparate. Andreev [1929] quando tradusse in lingua russa l'indice degli intrecci di fiabe di Aarne e lo completò con nuovi tipi, v'introdusse di propria iniziativa un tipo sintetico, sotto il numero 2015 I (2016, 2018), e lo denominò *Kumuljativnye (cepnye) skazki raznogo roda* [*Fiabe cumulative (a catena) di vario genere*]. Sono indicati in tutto tre esempi, e mancano riferimenti alle raccolte di favole russe.

Nel 1928 lo studioso americano Stith Thompson tradusse l'indice di Aarne in inglese e lo completò. Qui per le fiabe cumulative sono già previsti duecento numeri (2000-2199: *Cumulative Tales*). Ma non tutti i numeri sono effettivamente riempiti, e sono indicati ventidue tipi. Questi numeri rimangono nell'ultima edizione dell'indice pubblicato nel 1964. Sono riempiti quasi tutti i numeri previsti (cfr. Aarne 1911; Andreev 1929; Aarne, Thompson 1928).

L'indice di Aarne-Thompson è utile come prontuario empirico dei tipi esistenti di fiabe. È stato tradotto in molte lingue, e l'esistenza di un unico sistema internazionale permette di orientarsi con più facilità. D'altro lato, però, quest'indice è decisamente dannoso, poiché suggerisce idee confuse e completamente sbagliate sul carattere e la composizione del repertorio favolistico. Si è commesso un elementare errore logico: le rubriche sono stabilite secondo caratteristiche che non si escludono a vicenda, di conseguenza abbiamo la cosiddetta classificazione incrociata. Ad esempio, la rubrica delle fiabe sugli animali è organizzata secondo il carattere dei personaggi, mentre la rubrica delle favole di magia è organizzata secondo il carattere della narrazione, secondo lo stile. Tra le favole di magia sono previste, ad esempio, rubriche come "fiaba dell'avversario portentoso" e "fiaba dell'aiutante portentoso".

Ma come fare con le fiabe in cui l'aiutante portentoso aiuta nella lotta contro l'avversario portentoso? La comparsa, nelle ultime edizioni, della rubrica delle fiabe cumulative introduce un altro principio nuovo: esse sono organizzate e definite secondo la propria composizione.

Tralasciamo la critica della rubricazione del vastissimo materiale favolistico in questo indice, poiché è stata fatta più volte. Il difetto principale è che qui sono state violate le regole della logica sui principi di classificazione. Una norma elementare esige che in ogni classificazione le rubriche debbano essere definite

secondo caratteristiche che si escludono a vicenda. Nell'indice di Aarne questa regola non è rispettata, e si ha un esempio tipico della cosiddetta classificazione incrociata. Queste classificazioni non hanno valore conoscitivo, benché in mancanza di una vera classificazione scientifica a volte possano essere empiricamente utili. Nel catalogo di Aarne-Thompson come punto di riferimento può servire il particolareggiato indice alfabetico degli argomenti allegato al catalogo e non la classificazione.

La classificazione scientifica non deve violare le regole della logica. Trovare una classificazione scientifica per un materiale così eterogeneo, instabile e vario come le fiabe è molto difficile, eppure bisogna tentare di farlo: bisogna porre la prima pietra.

Penso che una fiaba debba essere definita e classificata in base alle proprie caratteristiche strutturali. Nel libro *Morfologija skazki* [*Morfologia della fiaba*] (Propp 1928) ho tentato di distinguere, secondo le caratteristiche strutturali, la classe delle fiabe di solito chiamate di magia. È lecito supporre che il principio della definizione delle fiabe secondo le caratteristiche strutturali possa essere posto a base della futura classificazione scientifica delle fiabe in generale; a questo scopo bisogna studiare diversi tipi di strutture di fiaba. Nelle ultime edizioni del catalogo di Aarne le fiabe cumulative sono definite appunto secondo il carattere della loro struttura; qui si è tentata una via giusta, ma la si è solo tentata. Infatti, quali fiabe si debbano chiamare cumulative è una questione che rimane oscura, e con ciò si spiega il fatto che una grande quantità di fiabe cumulative è dispersa in altre rubriche e viceversa: non tutte le fiabe incluse nel gruppo delle fiabe cumulative in realtà appartengono a esse. Il sistema di Aarne, con la sua classificazione incrociata, non permette di dare un'esatta e univoca distinzione e definizione dei generi: il tentativo dei traduttori d'inserire in quest'indice varie correzioni ha un carattere di compromesso. Qui non occorrono correzioni, ma è necessario un sistema sostanzialmente nuovo di classificazione, basato sullo studio della poetica della fiaba.

Prima di affrontare direttamente il problema della catalogazione delle fiabe cumulative, bisogna dare una pur preliminare definizione di ciò che sarà inteso col termine "fiaba cumulativa". A questo proposito mancano unità e chiarezza di opinioni. Nell'indice di Aarne redatto da Thompson si trova il termine "fiabe cumulative", ma manca la definizione di ciò che s'intende con questo termine. Moltissime fiabe cumulative, com'è stato già detto, sono disperse in altri gruppi (soprattutto nella serie delle favole sugli animali) e viceversa: non tutte le fiabe collocate nella rubrica delle fiabe cumulative in realtà lo sono. Questo stato di cose riflette la confusione che a questo proposito regna nel folclore moderno.

La letteratura dedicata alle fiabe cumulative è assai vasta, ma non c'è una definizione universalmente accettata di questo concetto. La storia dello studio è ottimamente esposta nel libro di Martti Haavio *Kettenmärchenstudien* (FFC, n. 88, Helsinki 1929). Quanto grande sia ancora, tuttavia, il disaccordo nell'interpretazione dell'essenza di questo tipo di fiaba si vede, ad esempio, dall'articolo in *Handwörterbuch des deutschen Märchens* (Berlin-Leipzig 1924), dove Taylor, autore dell'articolo *Formelmärchen*, sostiene che le fiabe cumulative nascono sulla base degli incubi visti in sogno (pp. 166, 325). Eppure l'autore possiede

un'enorme erudizione in materia. Criticare questo punto di vista non è neppure necessario.

2.2. Prima di cominciare lo studio delle fiabe cumulative dobbiamo definire, almeno in via preliminare, che cosa s'intende con questo termine. Non cercheremo di dare formulazioni astratte, ma di caratterizzare in modo più o meno esatto questo genere nell'ambito di una cultura nazionale. Se questo tentativo riuscirà, i suoi risultati potranno essere applicati allo studio della creazione artistica di altri popoli, il che creerà la base per lo studio completo storico-comparato di questo genere letterario e permetterà un certo progresso nella classificazione scientifica e nella catalogazione delle favole.

Il procedimento artistico fondamentale di queste fiabe consiste nel fatto che gli stessi atti o elementi sono ripetuti più volte finché la catena creatasi in tal modo non si spezza o si disfa o si scioglie nel senso inverso, decrescente. L'esempio più semplice di fiaba cumulativa è la favola russa *Repka* [*La rapa*]. Un vecchio vuole raccogliere la rapa che ha seminato, ma non riesce a tirarla fuori della terra. Chiama in aiuto la moglie, poi la nipotina, poi varie persone ancora e infine il cane. L'aggiunta di ogni nuovo personaggio è descritta con espressioni assolutamente identiche. La storia finisce che grazie allo sforzo di tutta la rapa è tirata fuori della terra. In alcuni casi è sottinteso che a questo punto tutti cadono. La fiaba è tutta qui.

In questo caso abbiamo una catena di corpi umani (col cane che termina questa catena). A questa fiaba è perfettamente applicabile la denominazione tedesca delle fiabe del genere, *Kettenmärchen*, fiabe a catena. Però, a ben guardare, questa denominazione è troppo stretta. Le fiabe cumulative sono costruite non solo secondo il principio della catena, ma anche secondo varie forme di aggiungimento o accrescimento che finiscono con qualche allegra catastrofe. In inglese esse sono collocate nella categoria delle *formula-tales* e vengono chiamate cumulative, *accumulative stories* (in connessione con la parola latina *cumulare*). In tedesco, oltre il termine *Kettenmärchen*, ci sono dei termini più felici, come *Häufungsmärchen*, fiabe d'accumulazione, oppure *Zählmärchen*, fiabe d'enumerazione. In francese esse si chiamano *randonnées* (girare attorno allo stesso luogo). Non tutte le lingue hanno elaborato una denominazione speciale per queste fiabe. Gli esempi citati dimostrano che in tutte le espressioni usate si accenna a un'accumulazione. Nell'accumulazione, varia di forma, consiste tutto l'interesse e tutto il contenuto di queste fiabe. Esse non contengono alcun "avvenimento" interessante o significativo dal punto di vista dell'intreccio. Al contrario, questi avvenimenti sono insignificanti (oppure cominciano come insignificanti) e la inutilità loro a volte fa da contrasto comico al mostruoso crescendo delle conseguenze che ne derivano e alla catastrofe finale (all'inizio si rompe un uovo, alla fine brucia tutto il villaggio).

In primo luogo rivolgeremo l'attenzione al principio compositivo di queste fiabe. Tuttavia bisogna prendere in considerazione la loro veste verbale, nonché la forma e lo stile dell'esecuzione. Sostanzialmente si possono individuare due tipi di fiabe cumulative. Un tipo, seguendo l'esempio del termine inglese *formula-tales*, si può chiamare fiaba-formula. Esse sono infatti una pura formula, un puro

schema. Si dividono tutte in anelli sintattici uguali che si ripetono. Tutte le frasi sono molto brevi e hanno la stessa struttura. Le fiabe dell'altro tipo sono composte di anelli epici identici, ma ogni anello può ricevere forma sintattica diversa e più o meno particolareggiata. Il termine fiabe-formula a esse non si addice, benché per la composizione appartengano alle fiabe cumulative. Esse vengono narrate con calma epica, nello stile delle favole di magia o delle altre fiabe in prosa. Come esempio di questo tipo di fiaba cumulativa può servire la favola *Mena* [*Lo scambio*]: il protagonista scambia il cavallo con una vacca, la vacca con un maiale ecc. (Andr., Thomps, 1415) fino ad arrivare a un ago che egli perde, cosicché torna a casa a mani vuote. Queste fiabe, a differenza delle fiabe-formula, possono essere chiamate epiche. Il principio compositivo (cumulazione) in entrambi i casi è lo stesso, e ciò spiega il fatto che qualche volta la fiaba-formula possa essere raccontata "epicamente" e viceversa. In genere, tuttavia, si deve notare che ogni tipo tende a varie tecniche d'esecuzione.

Inoltre si deve tener conto del fatto che le fiabe-formula possono assumere la forma non solo di poesia ma anche di canzone. Queste fiabe si possono trovare sia nelle raccolte di fiabe che nelle raccolte di canzoni. Ad esempio, nella raccolta di canzoni di P. V. Sejn *Velikoruss v svoich pesniach, obrjadach, obyčajach...* [*Il grande russo nelle sue canzoni, cerimonie, abitudini...*] (San Pietroburgo 1898) ci sono canzoni la cui composizione è basata sulla cumulazione. Più avanti citeremo esempi di questa raccolta che rispondono alla nostra definizione delle fiabe cumulative. Però noi non annoveriamo tra i cumulativi quei testi che sono composti di sole enumerazioni senza un principio e una fine narrativi. Ad esempio, nella canzone 984 sono enumerati i nomi di oltre settanta uccelli, ognuno dei quali occupa una carica nel regno degli uccelli (l'aquila è il re, il pavone è il generale, il pappagallo è lo scrivano, i cigni sono i principi e così via). Questa non è una narrazione.

La composizione delle fiabe cumulative, indipendentemente dalla forma d'esecuzione, è di estrema semplicità. Essa consta di tre parti: l'esposizione, la cumulazione e il finale. L'esposizione è composta per lo più di un avvenimento insignificante o di un'elementare situazione di vita quotidiana: un vecchio semina la rapa, una vecchia prepara un tortello, una ragazza va al fiume per risciacquare la scopa, si rompe un uovo, un contadino prende di mira una lepre ecc. Tale esposizione non può essere chiamata annodamento dell'azione, poiché l'azione non si dispiega dall'interno, ma dall'esterno, per lo più in modo del tutto fortuito e inatteso. In questo elemento dell'inatteso sta uno dei principali effetti artistici di tali fiabe. All'esposizione segue la catena. I modi di collegare la catena all'esposizione sono estremamente numerosi. Facciamo alcuni esempi, senza tentare, per ora, alcuna sistematizzazione. Nella già ricordata favola sulla rapa (Andr. 1960, *D I; Thomps. 1960) la creazione della catena è dovuta al fatto che la rapa è radicata forte nella terra, non è possibile tirarla fuori e così vengono chiamati in aiuto personaggi sempre nuovi. Nella favola *Terem muchi* [*La casetta della mosca*] (Andr., *282) una mosca si costruisce una casetta o va ad abitare in un guanto abbandonato o in un teschio ecc. Ed ecco che uno dietro l'altro, in ordine crescente di grandezza, arrivano gli animali e chiedono asilo nella casetta: prima un pidocchio, una pulce, una zanzara, poi una ranocchia, un topolino, una lucertola, poi ancora una lepre, una

volpe e altri animali. Ultimo viene l'orso che conclude tutto sedendosi sulla casetta e schiacciando tutti.

Nel primo caso (*Repka*) la creazione della catena è motivata e intrinsecamente necessaria, nel secondo (*Terem muchi*) non c'è alcuna necessità logica nella comparsa di animali sempre nuovi. Secondo questa caratteristica si potrebbero distinguere due tipi di queste favole. Domina il secondo: l'arte di queste favole non esige alcuna logica. Per l'individuazione dei tipi di fiabe cumulative questa differenza non ha importanza sostanziale, e noi non la faremo.

I principi secondo i quali cresce la catena sono estremamente vari. Ad esempio, nella fiaba *Petušok podavilsja* [*Il galletto soffocato*] (Andr., *241, 1; Thomps., 2021) abbiamo una serie di rimandi: il galletto manda la gallina dal fiume a prendere acqua, il fiume la manda dal tiglio a chiedere una foglia, il tiglio la manda da una ragazza a prendere del filo, la ragazza la manda dalla mucca a chiedere del latte e così via, e non c'è alcuna logica nel rapporto tra i personaggi e gli oggetti a cui essi mandano (il fiume, ad esempio, manda a prendere delle foglie). La logica qui non è necessaria e perciò non la si cerca neppure. Altre favole sono costruite su una serie di scambi o sostituzioni, e lo scambio può avvenire in ordine crescente dal peggio al meglio o, al contrario, in ordine decrescente dal meglio al peggio. Per esempio, la fiaba *Za kuročku utočku* [*Un'anatra in cambio di una gallina*] racconta che una volpe per la sua gallina di cui si dichiara derubata (ma che invece lei stessa si è mangiata) chiede un'ochetta, per un'ochetta una tacchina ecc. (Andr., Thomps., 170). Invece nella già citata favola *Mena* (Andr., Thomps., 1415) il cambiamento avviene dal meglio al peggio. Un contadino, dopo aver guadagnato un lingotto d'oro, lo scambia con un cavallo, il cavallo con una vacca, la vacca con un maiale ecc. fino ad arrivare a un ago che egli perde, e perciò torna a casa a mani vuote. Lo scambio crescente può avvenire nella realtà oppure è solo immaginato. Un contadino, prendendo di mira col fucile una lepre, immagina di venderla e di comperarsi col ricavato un porcellino, poi una vacca, poi una casa e infine di sposarsi ecc. La lepre scappa (Andr., 1430 *A, Thomps., 1430). In una favola europea occidentale, in modo analogo fantastica una lattaia, portando sulla testa una brocca di latte per venderlo. La brocca cade e si rompe, e insieme a essa vanno in frantumi i suoi sogni.

Una serie di fiabe cumulative è costruita sulla comparsa successiva di ospiti inattesi ecc. Dal contadino o dalla contadina si fanno invitare sulla slitta la lepre, la volpe, il lupo, l'orso. La slitta si rompe. Caso analogo: il lupo chiede di appoggiare sulla slitta una zampa, poi un'altra, poi la terza, poi la quarta. Quando vi mette anche la coda, la slitta si rompe (Andr., Thomps., 158). Caso inverso: il cinghiale, il lupo, il toro, l'orso non riescono a scacciare una capra petulante che ha occupato la casetta di un leprotto. Riesce a scacciarla invece una zanzara (un'ape, un riccio; Andr., 212).

Un tipo particolare costituiscono le fiabe basate sulla creazione della catena di corpi umani o animali. I lupi si mettono uno sull'altro per mangiare un sarto arrampicato sull'albero. Il sarto: "Quello che sta sotto la pagherà più salata!" Il lupo che sta sotto a tutti scappa spaventato, e gli altri cadono (Andr., Thomps., 121). Gli abitanti di Pošechon' e vogliono prendere acqua da un pozzo. Il pozzo non ha la catena, ed essi si attaccano uno all'altro. L'ultimo in basso vorrebbe già attinger l'acqua,

ma il primo in alto non ce la fa più a reggere il peso. Apre le mani per sputarvi sopra e tutti cadono nell'acqua (Thomps., 1250).

Infine si può individuare un particolare gruppo di fiabe nelle quali tutti i personaggi aggiunti si struggono per delle sciocchezze. Si rompe un uovo. Piange il vecchio, lo imitano la moglie, la perpetua, il sagrestano, lo scrivano, il prete, i quali non solo versano lacrime, ma esprimono la loro desolazione con qualche atto assurdo: stracciano i libri di chiesa, suonano le campane ecc. Tutto finisce con l'incendio della chiesa o addirittura di tutto il villaggio (Andr., *241, III). Una ragazza piagnucolosa va al fiume per sciacquare la scopa. Guardando l'acqua si figura questo quadro: "Se avrò un figlio, questi annegherà". Al suo pianto si uniscono una paesana, la madre, il padre, la nonna ecc. Il fidanzato la lascia (Andr., Thomps., 1450).

Tra le fiabe cumulative si possono annoverare anche quelle in cui tutta l'azione si fonda su diversi tipi di dialogo comico e senza fine. Come esempio si può citare il dialogo *Bene ma male*. I piselli crescono troppo radi (male), sono radi ma coi baccelli ben grossi (bene) ecc., senza un particolare legame tra gli anelli (Andr., Thomps. 2014).

Dotate di un sistema compositivo estremamente ben delineato, le fiabe cumulative differiscono dalle altre anche per lo stile, per la veste verbale e per la loro forma d'esecuzione. Tuttavia, bisogna tener conto che per la loro forma d'esecuzione e per lo stile queste fiabe, com'è stato detto, si dividono in due tipi. Alcune sono raccontate con calma e lentezza epiche, come tutte le altre fiabe. Esse possono essere chiamate cumulative solo in base alla loro composizione. Appartiene a questo tipo, ad esempio, la favola già ricordata *Mena* che di solito viene annoverata tra le fiabe novellistiche, oppure la favola *Za skaločku utočku* [*L'anatra in cambio del mattarello*] che negli indici viene annoverata tra le fiabe sugli animali. Allo stesso tipo "epico" appartengono le favole del ragazzo d'argilla che divora tutto sul suo cammino, della lattaiola sognatrice, della catena di scambi dal peggio al meglio o dal meglio al peggio, ricordate sopra. Le altre favole sono caratterizzate da una tecnica narrativa peculiare e tipica. In esse all'accumulazione o all'accrescimento degli eventi corrisponde l'accumulazione e la ripetizione di unità sintattiche perfettamente uguali che si distinguono solo per la denominazione di sempre nuovi soggetti o oggetti o di altri elementi sintattici. L'aggiunta di nuovi anelli in questi casi può effettuarsi in due modi: in un caso gli anelli vengono enumerati uno dopo l'altro. L'altro tipo di aggiunta è più complesso: quando s'aggiunge un nuovo anello, si ripetono tutti i precedenti. Come esempio di questo tipo può servire la fiaba *Terem muchi* (Andr., 282). Ogni nuovo venuto domanda: "Casa-casetta, chi abita qui?". Chi risponde enumera tutti i già arrivati, cioè prima uno, poi due, poi tre e così via. In questa ripetizione sta il fascino di queste fiabe, e il loro senso è riposto nell'esecuzione vivace ed espressiva. In questo caso ogni animale è caratterizzato da una parola spiritosa, di solito in rima: il pidocchio-strisciante (*voš'-popolzucha*), la pulce-filatrice (*blocha-poprjaducha*), il topo-che-si-rintana (*myška-noryška*), il topolino-cosino (*myšečka-tjutjurušečka*), la lucertola-fruscianti (*jaščerka-šerošeročka*), la rana-gracidona (*ljaguška-kvakuška*) ecc. La loro esecuzione richiede un'abilità non comune. Per il loro modo d'esecuzione esse si avvicinano a volte ai proverbi e a volte sono cantate. Tutto il loro interesse è rivolto alla parola espressiva come tale.

L'accumulazione di parole è interessante solo quando le parole sono interessanti di per sé. Perciò queste favole tendono alla rima, al verso, alle consonanze e alle assonanze, e in questa tendenza gli esecutori non si fermano di fronte ai neologismi audaci. Così la lepre è chiamata fila-sul-monte (*na gore uvertys'*) o scappa-in-campagna (*na pole sverten'*), la volpe salta-dappertutto (*vezde poskokis'*), il topo coda-dietro-l'angolo (*iz-za ugla chlysten'*) ecc.². Tutte queste parole sono neologismi audaci ed espressivi che sarebbe inutile cercare nei vocabolari. Tale espressività lessicale rende queste fiabe il divertimento prediletto dei bambini i quali amano tanto le parole nuove, spiritose e colorite, le filastrocche ecc. Le fiabe cumulative europee possono essere chiamate a pieno diritto genere per l'infanzia per eccellenza.

Possono essere chiamate cumulative soltanto le fiabe la cui composizione è interamente basata sul principio della cumulazione. Inoltre la cumulazione può entrare come episodio o come elemento inserito nelle fiabe di qualsiasi altro sistema compositivo. Ad esempio, l'elemento di cumulazione è presente nella fiaba della principessa Nesmejana (Andr., Thomps., 559), dove un pastore fa ridere la principessa perché, grazie a mezzi magici, attacca l'uno all'altro sempre nuovi animali e persone, formando un'intera catena.

Non affronteremo qui il problema delle fiabe cumulative dal punto di vista storico. Prima di fare questo tentativo è necessario dare una descrizione scientifica del materiale non nell'ambito di un solo popolo, ma nell'ambito di tutto il repertorio internazionale esistente. Vorremmo soltanto sottolineare che una descrizione esatta è il primo grado dello studio storico, e che finché non è data una descrizione scientifica sistematica del genere letterario, non si può porre il problema dello studio storico.

Qui non staremo a pronosticare i modi e le vie di uno studio storico di queste fiabe. Tale studio può essere attuato soltanto sulla base di un'analisi comparata degli intrecci e dei vari complessi nazionali. Uno studio separato dei singoli intrecci o dei loro gruppi non darà risultati generali sicuri.

Se si tocca il problema della forma d'esecuzione di queste fiabe, si deve anche precisare che una parte delle fiabe cumulative è rimata e a volte cantata. Alcuni casi possono essere considerati allo stesso titolo (e sono considerati sia dagli esecutori sia dai raccoglitori) o come canzoni, e allora figurano nelle raccolte corrispondenti, o come fiabe. Attualmente, poiché non si possiede un inventario delle fiabe cumulative, e spesso queste non sono neppure considerate come una categoria a sé, l'insieme dei problemi riguardanti le fiabe cumulative non può essere risolto con sufficiente completezza. Il principio di cumulazione è sentito da noi come un relitto del passato. È vero, il lettore colto moderno leggerà o ascolterà con piacere alcune fiabe di questo tipo, ammirando soprattutto il tessuto verbale di queste opere, e tuttavia queste fiabe non corrispondono più alle nostre forme di coscienza e di creazione artistica. Esse sono il prodotto di forme di coscienza più remote.

Uno studio storico dettagliato di queste fiabe che comprende il materiale di vari popoli dovrà scoprire le serie qui presenti e i processi logici a esse corrispondenti. Il pensiero primitivo non conosce il tempo e lo spazio come prodotti dell'astrazione, né conosce le generalizzazioni. Esso conosce soltanto la distanza empirica nello spazio e un segmento di tempo empirico misurato dalle azioni. Nella vita e nella

fantasia lo spazio è superato non partendo da un punto iniziale per arrivare immediatamente a quello terminale, ma attraverso i concreti punti intermediari realmente dati: così camminano i ciechi, passando da un oggetto all'altro; l'infilata non è soltanto un procedimento artistico, ma è anche una forma di pensiero che si manifesta sia nel folklore sia nel linguaggio. Nello stesso tempo la favola manifesta già un certo superamento di questo stadio. Da noi queste fiabe sono riservate ai bambini, e non se ne creano di nuove. L'arte di raccontare queste fiabe per forza viene dimenticata e va decadendo lasciando il posto a nuove forme di narrazione più rispondenti all'epoca moderna.

* Sotto questo titolo sono riuniti due diversi scritti: 1) *Caratteristiche generali della fiaba di magia*, stralcio del terzo capitolo di Propp 1984; 2) *La fiaba cumulativa russa*, costituito dalle prime due parti di Propp 1973 (pp. 87-96).

¹ Cfr. Aarne 1911. I criteri classificatori di questo autore sono messi in discussione notamente da Propp 1928, p. 14 (N.d.C.).

² Di questi neologismi, qui tradotti letteralmente, è impossibile rendere l'originalità morfologica (N.d.T.).