

## Formalismo e narrazione: Propp e le fiabe

**Il formalismo russo.** Uno dei fondamenti dell'estetica semiotica è rappresentato dall'attività critica e analitica dei formalisti russi, gruppo di studiosi che, intorno agli anni Dieci e Venti, hanno deciso di mettere da canto l'astrattezza delle teorie estetiche per dedicarsi all'esperienza concreta dei testi letterari: oggetto degli studi letterari, secondo i formalisti russi, non è infatti la letteratura (termine troppo vago, che dà adito a forti ambiguità) ma la *letterarietà*, ossia ciò che fa di un qualsiasi messaggio (orale o scritto) un'opera letteraria. A loro avviso, i critici letterari si erano sino ad allora comportati come quegli agenti di polizia che, non sapendo cosa cercare nel corso di una perquisizione, arraffano un po' di tutto nella speranza che possa costituire un indizio per le loro indagini: i critici, a loro dire, si adagiavano ora sulla biografia dell'autore, ora sulle sue condizioni sociali, ora sulle motivazioni politiche del suo operare, ora sui gusti del pubblico, ora sulle costrizioni della tradizione retorica, senza mai porsi il problema di quale fosse l'oggetto specifico della loro analisi. Se tale oggetto può esistere, esso va riconosciuto nel linguaggio utilizzato dall'artista e compreso dai suoi lettori, che va messo in relazione con i modi di esprimersi propri di un dato periodo storico, con la tradizione letteraria precedente, con le abitudini percettive del pubblico e così via.

Secondo i formalisti esiste un linguaggio propriamente poetico (artistico) le cui leggi possono essere ricostruite a partire da un raffronto con il linguaggio comune. Occorre, quindi, individuare, attraverso un sistema di ricorrenze, dei criteri che permettano di riconoscere la specificità del testo artistico. In particolare, essi propongono di soffermarsi sull'effetto di straniamento che l'opera d'arte produce sul suo lettore: la realtà ricreata nell'opera, sostiene uno dei più acuti tra i formalisti, Victor Sklovskij, provoca una de-automatizzazione dell'abituale percezione che si ha del mondo. Generalmente, argomenta Sklovskij, percepiamo il mondo in maniera abitudinaria, al punto che la maggior parte dei suoi elementi o eventi ci appare come normale, ovvia, naturale. L'arte, invece, elimina ogni automatismo e permette di cogliere aspetti altrimenti nascosti: di fronte alla trasgressione dei codici stilistici consueti, l'interprete si trova "spaesato", "è costretto a soffermarsi maggiormente sulla materialità concreta dell'espressione", cioè sulla sua forma.

Secondo questa visione, l'opera letteraria agisce un po' come quel cavallo che in un racconto di Tolstoj si interroga su come sia possibile che, tra tutte le persone che si prendono cura di lui (portandogli da mangiare, strigliandolo o facendolo galoppare) nessuno usi la parola 'mio' nei suoi confronti, mentre l'unico che la usa non se ne prende mai cura e lo vede solo di rado. Cosa significherà insomma – si chiede il cavallo - la parola 'mio'? Con questo stratagemma, spiega Sklovskij, Tolstoj conduce una critica all'istituzione della proprietà privata, istituzione che l'automatizzazione della percezione (e del sapere) ci presenta ormai come naturale e ovvia, e che solo attraverso il filtro della letteratura si rivela come una costruzione sociale.

La nozione di 'straniamento', che avrà una grande fortuna soprattutto con la drammaturgia brechtiana, è di grande utilità per comprendere l'estetica implicita dei formalisti russi e, più in generale, della semiotica dell'arte: il lavoro linguistico dell'artista, la trasformazione, la trasgressione, il tradimento, la reinvenzione che egli compie del linguaggio comune, non solo evidenziano la necessità di considerare il linguaggio come un'istituzione, piuttosto che un'entità ovvia e naturale, ma soprattutto manifestano la capacità dell'arte di porsi come critica del quotidiano.

Secondo i formalisti russi la parola poetica (a differenza di quella comune) non si preoccupa di rinviare a un mondo esterno, di predicare uno stato di cose o di comunicare una situazione psichica interiore. La parola poetica manifesta invece se stessa, si mette in mostra come tale in tutti i suoi aspetti (fonico, semantico, grammaticale etc.), rivelandosi come segno atipico, al contempo autoriflessivo e polisemico. Relegando l'intenzionalità comunicativa del linguaggio al rango di pura motivazione del procedimento artistico (il contenuto, cioè, serve soltanto a rendere possibile la forma), la letteratura mette a nudo il proprio linguaggio moltiplicandone i significati. L'ambiguità semantica costitutiva del linguaggio letterario non implica che la forma letteraria sia vuota, priva di contenuto, ma che questo contenuto sia il risultato di una de-automatizzazione della percezione del mondo: il mondo al quale la

letteratura allude è, insomma, *un altro mondo* rispetto a quello a cui rinvia la lingua comune, al contempo più ricco e meno evidente, più preciso e più vario.

E se nel caso dei testi poetici questa idea sembra ricalcare le posizioni nichiliste dell'*art pour l'art* (dove il senso della parola si perde del tutto nel suono del verso), l'arte narrativa rende molto bene il concetto di straniamento linguistico del reale.

I formalisti spiegano il racconto letterario come la messa in intreccio di una fabula: all'interno di un romanzo, per esempio, gli avvenimenti raccontati non si susseguono nell'ordine temporale e causale in cui sono o possono verosimilmente essere accaduti (*fabula*), ma sono disposti secondo un ordine fatto di anticipazioni, di ritorni, di pause, di sovrapposizioni etc. (*intreccio*); più l'intreccio è complesso più ci si distacca dal quotidiano, senza per questo implicare una cesura totale nei confronti delle leggi della verosimiglianza. Per esempio, tra le varie forme narrative, l'uso del tempo ha leggi proprie che poco o nulla hanno a che vedere con le leggi temporali della percezione quotidiana e della conoscenza scientifica, a partire dalle quali è possibile cogliere il grado di letterarietà di un testo (e, cautamente, accennare anche a una sua valutazione estetica).

**Propp.** Vicino al gruppo dei formalisti russi è il filologo e folklorista Vladimir Ja. Propp (1895-1970) che con il suo volume *Morfologia della fiaba* (1928) ha aperto un filone di studi destinato ad avere una grande importanza nella ricerca letteraria ed estetica del nostro secolo. Con un acuto lavoro di comparazione di un centinaio di fiabe russe di magia, Propp è arrivato a ricostruire una sorta di griglia formale che sottostà a ogni fiaba. Piuttosto che affrontare l'annosa questione dell'origine delle fiabe (a cui avrebbe dedicato in seguito, nel 1946, uno specifico volume), Propp preferisce soffermarsi sul fatto che certe fiabe, all'interno di un corpus preventivamente allestito, pur raccontando storie diverse, seguono uno schema narrativo sempre uguale. Se si considerano le azioni dei vari personaggi della fiaba dal punto di vista dello svolgimento della vicenda, se si guarda cioè, più che alle singole azioni, alle loro funzioni narrative, si scopre che, in profondità, i personaggi fanno sempre le stesse cose, o quanto meno fanno sempre cose simili: che l'eroe sia un contadino o un principe, che il fine della sua avventura sia uccidere un drago o conquistare un regno, che la vicenda si svolga in un bosco fatato o in un ridente paesino, in ogni caso lo schema narrativo delle funzioni appare ricorrente. In altre parole, le azioni che rivestono un valore narrativo all'interno della vicenda (che risultano, cioè, necessarie allo sviluppo della storia, rendendone possibile il prosieguo), malgrado le loro diverse possibili manifestazioni, sono le stesse da fiaba a fiaba. Così, se i personaggi delle fiabe e le loro azioni sono straordinariamente numerosi, le funzioni narrative sono invece riconducibili a un numero limitatissimo e si succedono secondo un ordine pressoché costante: a una situazione iniziale di benessere segue una rottura dell'ordine, che provoca una mancanza, cui seguono una partenza dell'eroe, una lotta con l'antagonista, una rimozione della mancanza e così via). A tali funzioni narrative (intese come azioni necessarie dal punto di vista della prosecuzione della storia), tra l'altro, possono essere associate sette sfere di azione (ovvero sette ruoli narrativi - sorta di personaggi-tipo - presenti in ogni fiaba): l'eroe, il falso eroe, l'antagonista, il donatore, l'aiutante, la principessa e suo padre, il mandante.

L'importanza della ricerca proppiana va al di là del suo esito immediato: da un lato, la *Morfologia della fiaba*, infatti, sfata l'idea comune secondo cui l'universo della fiaba sia il luogo della pura fantasia e della libera creatività, dimostrando l'esistenza di precisi criteri di composizione narrativa; dall'altro, in una prospettiva più ampia, il lavoro di Propp ha una grande portata soprattutto dal punto di vista del metodo utilizzato. Tanto che, quando nel 1958 questo testo viene tradotto in inglese, divenendo accessibile agli studiosi occidentali, esso diventa il modello esemplare di quella analisi del racconto che, a partire dalle ricerche sui miti dell'etnologo Claude Lévi-Strauss, si sperimenta in seno al nascente strutturalismo.

Quanto al primo punto, il lavoro di Propp segna un momento essenziale di rottura rispetto alla visione Romantica, imperante fino ad allora, secondo la quale le fiabe (come la lingua) esprimerebbero la specificità (e l'unicità) dello *Spirito del popolo*, variando da cultura a cultura, proprio in ragione di tale specificità. La visione romantica sosteneva dunque l'idea che il fondamento della cultura e dell'identità di una nazione fosse rappresentato dalle narrazioni popolari

di tipo mitico e soprattutto dalle fiabe, tramandate di generazione in generazione (c'erano le fiabe tipicamente tedesche, le fiabe tipicamente italiane etc.). Come ogni popolo si differenzia per la propria lingua, così ogni popolo si differenzia anche per le sue fiabe. Questa concezione è stata dominante nella cultura europea per circa cento anni, dal Romanticismo fino al Positivismo. Durante questo periodo, in varie parti d'Europa, ci si è dedicati, a partire dal lavoro dei fratelli Grimm, a una ricca attività di raccolta e catalogazione di fiabe (per es. Pitrè in Sicilia). Questo enorme lavoro di raccolta, però, si è sviluppato nella direzione indicata da Propp, poiché ha progressivamente portato a scoprire analogie e somiglianze tra tutte le fiabe, contribuendo al ribaltamento della teoria romantica. A poco a poco ci si è accorti che le fiabe dei vari paesi presentavano tutte una medesima struttura: anche se cambiavano i nomi, le situazioni, gli ambienti, le storie tendenzialmente erano le stesse.

Tale scoperta ha dato vita a un grande dibattito in cui si sono fronteggiate diverse tesi, fra le quali quella più accreditata era l'**ipotesi creazionista**, di tipo religioso, secondo la quale tutti i popoli provengono da una radice comune, poiché creati dalla stessa entità divina, e ciò spiegherebbe anche le similitudini tra le fiabe. Al di là dell'interrogativo sull'esistenza o meno di una fiaba originaria, da cui sarebbero derivate in seguito le "storie" narrate in ogni cultura, molti studiosi hanno deciso di mettere tra parentesi la questione dell'origine, per concentrarsi, invece, sulla loro "**similitudine**". Perché pensiamo che le fiabe siano molto simili tra di loro? In che cosa sono simili? Da qui l'esigenza di studiare le fiabe mettendole a confronto, in modo che dalla loro comparazione potessero emergere gli elementi di somiglianza che le accomunano<sup>1</sup>. Ed è in questo senso che il lavoro di Propp si pone come assolutamente centrale.

Propp, infatti, lavorava presso l'istituto di etnologia di Mosca, che aveva il compito di mettere in ordine le fiabe di un famoso raccoglitore russo, Afanasiev. Ma quale doveva essere il criterio di catalogazione? Come metterle in ordine? Analogamente a quanto aveva fatto Hjelmslev nello studio della lingua, Propp pone l'accento sul concetto di *forma narrativa*: ciò che conta nello studio del contenuto (in questo caso delle fiabe) non sono le sostanze, ma le forme del contenuto.

Il suo lavoro (e la conseguente individuazione delle forme narrative) parte dalla constatazione dell'inadeguatezza del sistema di classificazione delle fiabe di Aarne e Thompson, fino ad allora molto diffuso, organizzato per tipologie. Secondo questa classificazione, le fiabe andavano ordinate per sostanze del contenuto (per es. tutte le fiabe di animali - animali selvaggi, animali domestici, uomini, uccelli, pesci, altri animali - , poi racconti ordinari, scherzi e aneddoti, etc.), come riportato qui di seguito:

I	Racconti di animali
II	Racconti ordinari
III	Scherzi e aneddoti
IV	Racconti formulari

Secondo Propp questa classificazione non rende conto dei casi in cui una fiaba ci sono più elementi trasversali alle tipologie individuate. Occorre, pertanto, trovare un altro criterio, che non si limiti alle sostanze, variabili, del contenuto, ma individui le forme narrative invarianti. Distinguendo tra gli **elementi invarianti** e gli **elementi variabili** presenti in ogni fiaba, Propp ha così elaborato il seguente schema:

**Invarianti:** - funzioni narrative  
(= operato dei personaggi dal punto di vista del proseguimento della vicenda)

**Variabili:** - elementi di raccordo

---

<sup>1</sup> Una cosa simile stava accadendo, in quello stesso periodo, nel campo della linguistica. Anche in questo caso, di fronte all'indecidibilità circa l'ipotesi che l'indoeuropeo potesse essere la lingua originaria da cui sarebbero derivate tutte le altre, si era deciso di mettere da parte il problema dell'origine del linguaggio, per concentrarsi invece sullo studio delle singole lingue.

- forme di apparizione dei personaggi
- motivazione delle azioni
- attributi e accessori dei personaggi

La definizione di funzioni narrative si basa sul semplice criterio della prova di commutazione: se proviamo a togliere una parte di fiaba cambiamo il significato della stessa? Se togliamo la torta nella storia di Cappuccetto Rosso cambia la storia? Certo, perché la bimba non sarebbe più andata alla nonna. Ma se diciamo che la mamma ha cucito il bottone del cappotto di Cappuccetto Rosso si tratta di un passaggio essenziale o possiamo toglierlo? Possiamo toglierlo, lasciando invariata la storia. **La funzione narrativa si definisce dunque come l'azione di un personaggio dal punto di vista di quello che viene dopo**, dell'economia complessiva del racconto. Il modo di ragionare di Propp è perfettamente strutturale, poiché il valore di ogni azione narrativa non è intrinseco, ma è dato dalla relazione che essa intrattiene con tutte le altre azioni all'interno dello stesso racconto.

Come non pensare a questo proposito alla definizione di valore di Saussure? Propp e Saussure arrivano alle stesse conclusioni, seguendo uno analogo modo di ragionare, di tipo strutturale: per ritrovare le invarianti, quella che Saussure chiamava la *langue*, bisogna fare delle prove di commutazione. Se togliamo qualcosa dalla storia, il racconto va avanti? Se no, allora quel qualcosa è importante e fa parte dello scheletro della storia; se sì, vuol dire che si tratta di elementi variabili, come per esempio gli elementi di raccordo (azioni che servono a concatenare le funzioni principali ma che non hanno nessun valore funzionale), o le forme di apparizione dei personaggi. Così, per esempio, le motivazioni dell'azione dei personaggi (i motivi per cui ogni personaggio fa una certa cosa), se da un lato sono fondamentali per costruire il carattere del personaggio, dall'altro, dal punto di vista dello sviluppo del racconto, non sono essenziali. Lo stesso vale per gli attributi dei personaggi: che siano belli o brutti, ricchi o poveri, giovani o vecchi, poco importa dal punto di vista della prosecuzione della storia.

Va chiarito che la differenza tra elementi invarianti e variabili non comporta un giudizio di tipo estetico o una valutazione di ciò che è più o meno importante in assoluto nella fiaba; riguarda piuttosto la distinzione tra ciò che resta costante e ciò che varia. Tutto dipende dunque dal criterio di pertinenza che adottiamo: se, dal punto di vista estetico (della bellezza di una fiaba), sono gli elementi variabili quelli più importanti; dal punto di vista strutturale, invece, lo sono le funzioni narrative, ovvero gli elementi invarianti. E ancora, da un punto di vista antropologico, per esempio, è molto importante sapere se l'eroe è un giovane, bello, biondo o è povero e storpio. Ma ciò che dal punto di vista antropologico è significativo, non lo è dal punto di vista strutturale. Il che ci permette di superare una delle grandi obiezioni avanzate a Propp, rimproverato di non prendere in considerazione la creatività della fiaba. Propp, in realtà, non nega affatto la creatività delle fiabe, ma semplicemente non è interessato ad essa come oggetto di studio.

## Le funzioni narrative

Riportiamo di seguito le principali funzioni narrative individuate da Propp

### PRINCIPALI FUNZIONI NARRATIVE DI PROPP

#### Situazione iniziale

##### Funzioni d'esordio:

- allontanamento
- divieto
- infrazione
- investigazione dell'antagonista, etc.

##### Danneggiamento o mancanza

- mediazione
- partenza*
- prima funzione del donatore
- reazione dell'eroe

fornitura  
trasferimento  
*lotta*  
marchiature  
*vittoria*  
**Rimozione della mancanza del danno**

*ritorno*

**Funzioni finali:**

persecuzione salvataggio  
arrivo in incognito  
pretese infondate del falso eroe  
compito difficile  
adempimento del compito  
identificazione dell'eroe  
smascheramento del falso eroe  
trasfigurazione

**Nozze**

Propp scopre che in tutte le fiabe prese in considerazione, malgrado la loro diversità e variabilità, le funzioni narrative sono sempre le stesse e si succedono sempre nello stesso ordine. Abbiamo già capito che si sta parlando di sintagma e di paradigma.

Quali sono queste funzioni? C'è una *situazione iniziale* che, solitamente, è una situazione di equilibrio, di benessere ("c'era una volta una regina che abitava in un paese lontano, viveva felice con una bambina bellissima etc."), cui si accompagnano una serie di *funzioni di esordio* (entra in gioco l'antagonista), finché si giunge alla **rottura dell'equilibrio iniziale**, funzione fondamentale (la bambina viene rapita, si perde nel bosco ecc.) Lo sviluppo del racconto, dunque, segue uno schema di fondo molto semplice, che Propp definisce **movimento fiabesco**: equilibrio, rottura dell'equilibrio, risanamento dell'equilibrio stesso.

Il *danneggiamento* si ha quando qualcuno, un **antagonista**, turba l'equilibrio iniziale. In ogni storia, in ogni fiaba, in effetti, ci sono come minimo due personaggi, due parti: *un eroe e un antagonista*. Se non c'è l'antagonista non c'è storia: è la rottura dell'equilibrio iniziale, infatti, a far scattare la narrazione, intesa come la storia di qualcuno (che chiamiamo eroe) che tenta di *rimuovere* la mancanza, il danneggiamento subito e di sconfiggere colui il quale ha provocato quel danno (l'antagonista),

Questo implica che in realtà è come se ogni fiaba avesse al suo interno due diverse storie, quella dell'eroe e quella dell'anti-eroe, tra i quali la scelta di chi sia il protagonista, buono, dipende solo dal punto di vista che si assume rispetto alla storia (così se per il mondo cattolico i crociati si possono definire come gli eroi buoni, per il mondo musulmano la situazione è esattamente ribaltata).

La lotta dunque è il momento centrale di ogni racconto, ma perché possa esserci lotta occorre che ci siano le armi, che l'eroe possieda i mezzi per sconfiggere l'antagonista. L'eroe può acquisire da sé questi mezzi (il cavallo, l'armatura, una spada magica) o può riceverli in dono da un terzo personaggio, il *donatore*.

Quindi ogni fiaba è, da un lato, la storia delle azioni messe in atto dal soggetto per rimuovere una mancanza, dall'altro, più in piccolo, è la storia dei modi attraverso i quali il protagonista si procura i mezzi per poterlo fare. Sottesa a ogni storia c'è dunque una *logica dei fini e dei mezzi*, di un obiettivo da raggiungere *e dei modi con cui arrivare a quell'obiettivo* (doppia logica che esprime appieno il nostro modo di pensare e di dare senso alle cose).

Un altro aspetto da evidenziare è che all'interno delle fiabe c'è sempre uno spostamento spaziale, un viaggio: per sconfiggere l'antagonista il soggetto deve andare da qualche altra parte, deve partire, allontanarsi dallo spazio proprio e affrontare uno spazio nuovo, altrui, in cui avvengono le azioni principali, ovvero l'acquisizione dei mezzi e poi la lotta decisiva con l'antagonista. Le storie mitiche ci raccontano sempre di soggetti che attraversano luoghi nuovi, in cui il viaggio va inteso come una forma di conoscenza (chi viaggia è qualcuno che impara rischiando), espresso dalle due

funzioni fondamentali della **partenza** e del **ritorno** (si pensi al caso dell'Odissea, interamente centrata sul ritorno).

Un altro aspetto da evidenziare è che **la rimozione della mancanza non chiude la storia**: se tutto si risolvesse in un ritorno a una situazione iniziale le fiabe sarebbero piuttosto noiose. Le fiabe in realtà raccontano due storie parallele: da un lato una storia che ha a che fare con una dimensione sociale, con la comunità (una famiglia, un popolo, un regno); dall'altro, una storia individuale, la storia dell'eroe che, al termine del racconto (dopo aver compiuto delle azioni, essere partito ed essere ritornato a casa), si ritrova profondamente trasformato. E questa trasformazione è dovuta al fatto che in ogni storia l'eroe deve quanto meno svolgere tre tipi di prove, sintetizzabili come segue:

1. deve trovare i mezzi per poter sconfiggere l'antagonista (Prova qualificante);
2. deve sconfiggerlo (Prova decisiva);
3. deve essere riconosciuto esattamente come colui il quale ha saputo compiere quelle azioni (Prova glorificante).

Si tratta delle **tre grandi prove dell'eroe**: **la prova qualificante** è il momento in cui l'eroe acquista la competenza (conquista un'arma, si dota di un mezzo magico, impara un incantesimo) per poter affrontare il suo antagonista; **la prova decisiva** è quella in cui il protagonista affronta il nemico; **la prova glorificante** è il momento del riconoscimento sociale del protagonista come eroe, ovvero come colui che ha effettivamente sconfitto il cattivo della storia e ha rimosso la mancanza.

Non basta, dunque, che l'eroe abbia saputo vincere l'antagonista, lo deve anche dimostrare. Nelle fiabe c'è sempre una situazione di tipo teatrale, in cui il protagonista si scontra per una terza volta con qualcun altro (in uno scontro tra apparire ed essere), per provare di essere l'eroe: l'eroe, insomma, deve essere *riconosciuto* come tale (es. Ulisse che torna a Itaca in incognito e deve dimostrare la sua identità). Questo riconoscimento è possibile grazie a un segno, una traccia, per esempio una cicatrice che l'eroe ha riportato in seguito alla lotta, che consente di riconoscere il vero eroe della vicenda, di contro a tutta una serie di falsi eroi che vorrebbero attribuirsi i suoi meriti.

La fiaba, dunque, presenta una duplice struttura. (i) **Una struttura circolare**, che riguarda la dimensione sociale: la storia si conclude con un ritorno all'equilibrio iniziale (equilibrio-rottura-equilibrio); (ii) **una struttura lineare**, che riguarda invece la storia individuale del protagonista: l'eroe si deve trasformare. Al termine della storia l'eroe non è uguale a ciò che era all'inizio, per esempio si sposa, diventa ricco, viene in qualche modo premiato per le sue azioni. Questo riconoscimento sociale del suo ruolo si collega alla funzione finale *nozze*, che manifesta appunto il premio riconosciuto al protagonista e il cambiamento del suo statuto rispetto all'inizio della vicenda.

L'innovatività del modello proppiano consiste nell'individuazione della **struttura monotipica della fiaba**: le fiabe hanno tutte la stessa struttura, intesa come una serie di funzioni che si succedono tutte con lo stesso ordine. Pertanto, non dobbiamo confondere, per dirla con Hjelmslev, la sostanza con la forma delle fiabe: in ogni fiaba ci possono essere innumerevoli viaggi, partenze, ritorni, lotte, compiti, ma la funzione *partenza* è una sola e si riferisce all'azione del partire successiva al danneggiamento. Possono anche esserci partenze precedenti al danneggiamento, ma non si tratta di vere partenze, che svolgono cioè tale funzione nell'economia complessiva del racconto. I nomi che identificano le funzioni, infatti, non vanno intesi alla lettera, ma in senso strutturale: così la funzione *nozze* è quella che si dà alla fine, quando l'eroe viene riconosciuto socialmente come tale e premiato, e non coincide necessariamente con delle nozze vere e proprie.

Inoltre, va chiarito che non è detto che in tutte le fiabe ci siano tutte le funzioni. Le trentuno funzioni proppiane sono state rintracciate secondo un lavoro di tipo induttivo (partendo da tante fiabe si è ricostruito un modello comune); ma non è detto che esse si ritrovino tutte in una fiaba, quando si compie il lavoro inverso di tipo deduttivo (dal modello generale all'analisi della singola fiaba).

Può succedere infatti che alcune di queste funzioni non siano raccontate (per il meccanismo dell'ellissi), ma siano comunque intuibili e perfettamente comprensibili da parte di un qualsiasi ascoltatore, come accade del resto anche nei discorsi quotidiani (es. "suonò il telefono e Piero mi ha detto che..." - *è ovvio che ho risposto al telefono*). Questo schema è uno scheletro profondo che ci permette di capire una storia, anche se non ci viene raccontata nei dettagli.

Per questo occorre distinguere tra il **testo fiabesco** (la fiaba vera e propria) e la sua **struttura profonda di natura formale** (il modello che fa sì che lo capiamo, e che più in generale rende conto dei nostri modi di costruire significati e di attribuire senso alle nostre esistenze).

## Le sfere d'azione

Oltre alle trentuno funzioni, Propp individua anche sette sfere di azione.

antagonista  
donatore  
aiutante  
principessa o re  
mandante  
eroe  
falso eroe

Queste sfere di azione, sorta di personaggi-tipo, non vanno confuse però con i personaggi concreti di una fiaba. Può succedere che a ogni personaggio corrisponda una sfera d'azione (per esempio l'eroe è il principe Ivan che va a sconfiggere il cattivo, l'antagonista è il drago che rapisce la principessa, per cui c'è una identificazione uno a uno tra sfera d'azione e personaggio), ma può anche succedere che ad una sfera d'azione corrispondano più personaggi (per esempio in moltissime fiabe gli eroi sono tre: parte il primo fratello, poi parte il secondo, poi il terzo oppure partono contemporaneamente tutti e tre); e così, anche il cattivo non è necessariamente uno, può essere anche un gruppo di persone che svolgono il medesimo ruolo narrativo. Può darsi anche il caso opposto, per cui uno stesso personaggio può incarnare più ruoli narrativi. Per esempio ci sono casi in cui il protagonista della storia (definito eroe/vittima) è sia l'eroe sia, contemporaneamente, colui che ha subito il danno. È quindi importante distinguere i ruoli narrativi, o sfere di azione, dai concreti personaggi che popolano il racconto, tenendo presente che tra essi non c'è necessariamente una corrispondenza del tipo "uno ad uno".

## L'analisi della fiaba. Un esempio

Facciamo un esperimento di tipo deduttivo e applichiamo il modello proppiano delle funzioni narrative e delle sfere d'azione a una fiaba. Si tratta di una fiaba di Aleksandr Afanasjev che viene considerata dagli etnologi come una fiaba di costume, "**La Regina liutista**". Già dal titolo emerge un primo aspetto interessante, visto che il liutista va inteso, considerando la cultura dell'epoca, come un personaggio maschile, necessariamente un uomo che suona il liuto. Quindi già il titolo propone un doppio percorso: quello riguardante una regina e quello un liutista.

### La regina liutista

In un certo reame, in un certo stato, c'era una volta un re e una regina; dopo aver vissuto con lei parecchio tempo, il re pensò di andare in quel paese lontano dove Cristo venne crocifisso. Dettò gli ordini ai ministri, prese congedo dalla moglie e si mise in cammino. Va e va, arriva nella terra lontana dove Cristo era stato crocifisso; e in quella terra regnava allora un sovrano maledetto. Come vide il re, diede ordine di prenderlo e di metterlo in galera. Nelle sue carceri c'era un mucchio di prigionieri d'ogni sorta; la notte eran tenuti in catene, e al mattino il sovrano maledetto metteva loro un giogo e li faceva arare i campi fino a sera. Tre anni interi visse il re fra quei patimenti, e non sapeva come uscirne, come dar notizia di sé alla regina. Finché, trovata l'occasione, le scrisse una letterina: «Vendi tutti i nostri beni, - scrive, - e vieni a riscattarmi dalla schiavitù».

Ricevuta la lettera, la regina la lesse e pianse: - Come farò a riscattare il re? Se vado io, il sovrano maledetto mi vede e mi prende per moglie; potessi mandare i ministri, ma di loro non mi fido! - Cosa escogitò allora?

Tagliò le sue trecce bionde, si vestì da musicante, prese un liuto e senza dir nulla a nessuno intraprese quel lungo viaggio. Arriva nel cortile del sovrano maledetto, e suona il liuto; lo suonava così bene che non ci si sarebbe stancati d'ascoltarla nei secoli. Come il sovrano udì quella musica meravigliosa, subito diede ordine di chiamare a palazzo il liutista. - Salute, liutista! di che terra sei, di che regno? - domanda il sovrano. Risponde il liutista: - Sin da piccolo giro il mondo, maestà, a rallegrar la gente; e così mi sfamo. - Resta da me; fermati un giorno, due, tre; ti darò un compenso generoso -. Il liutista restò; suona dinanzi al re tutto il giorno, e quello non è mai stanco d'ascoltare. Che musica meravigliosa! ogni noia, ogni tristezza scompaiono.

Tre giorni rimase il liutista dal sovrano, e poi va a salutarlo. - Come ricompenserò il tuo lavoro? - domanda il re. - Sovrano, regalami uno dei tuoi schiavi, tu ne hai molti nelle prigioni; e io ho bisogno d'un compagno per la strada. Vado per terre straniere e a volte non so con chi scambiare una parola. - Prego, scegli quello che ti piace! - disse il sovrano, e l'accompagnò nelle carceri. Il liutista guardò i prigionieri, scelse il re schiavo, e insieme si misero in viaggio. S'avvicinano al loro stato, e il re dice: - Liberami, buon uomo! Sappi ch'io non sono un semplice prigioniero, ma un re, prendi quel che vuoi di riscatto: non rimpiangerò né denaro né servi. - Va' con Dio, - dice il liutista, - della tua roba non ho bisogno. - Be', sii almeno mio ospite. - Capiterà il momento che verrò -. Qui si dissero addio e se ne andarono, ognuno per la sua strada.

La regina, correndo per una strada laterale, s'affrettò a casa prima del marito, si tolse l'abito da liutista e si vestì come si deve. Un'ora dopo i cortigiani cominciano a correre, a gridare: è arrivato il re! La regina gli si buttò incontro, ma lui saluta tutti, e lei non la guarda neppure. Saluta tutti i ministri, e dice: - Guardate, signori, che moglie ho io! Adesso mi si getta al collo, ma quando io ero prigioniero, e le scrissi di vendere tutti i beni e di riscattarmi, credo che non abbia fatto niente. Cosa pensava dunque? o forse aveva dimenticato il marito? - I ministri riferirono al re: - Maestà! non appena la regina ebbe ricevuto la vostra lettera, quello stesso giorno è scomparsa, e durante tutto questo tempo è rimasta nascosta chissà dove; s'è ripresentata a palazzo solo oggi.

Lo zar andò su tutte le furie e ordinò: - Signori ministri! giudicate la mia sposa infedele secondo giustizia e verità. Dove se n'è andata in giro per il mondo? perché non ha voluto riscattarmi? Mai più avreste riveduto il vostro re, non fosse stato un giovane liutista, pregherò Dio per lui; non mi dispiacerebbe dargli metà del mio reame -. In quel frattempo la regina, andata a vestirsi da liutista, era uscita nel cortile e s'era messa a suonare il liuto. Il re l'udì, corse incontro al musicante, lo prese per la mano, lo condusse nella reggia, e dice ai suoi cortigiani: - Ecco il liutista che mi ha tratto di schiavitù! - Quello gettò via l'abito di sopra, e tutti riconobbero subito la regina. Il re si rallegrò tutto, dalla gioia offrì un banchetto, e fecero baldoria una settimana intera.

(da Aleksandr N. Afanasjef, *Antiche fiabe russe*, Torino, Einaudi 1953)

La storia è banalissima, la fiaba è la seguente: ci sono il re e la regina che vivono in un posto lontano, la fiaba dice *“c'era una volta un re e una regina. Dopo aver vissuto con lei parecchio tempo, il re decise di andare in quel paese lontano dove è che il Cristo è stato crocifisso”*. Una delle prime domande che ci poniamo è: perché? Quello che ci chiediamo immediatamente è la motivazione dell'azione, ma il testo non ce la fornisce. Ognuno di noi può scegliere di attribuirgliene una (era un crociato, partiva per combattere contro i nemici della cristianità etc.), ma questo per il momento non ci interessa, visto che le motivazioni delle azioni, come ha evidenziato Propp, non sono elementi invarianti. Semmai quello che ci deve colpire è un'altra cosa: abbiamo una partenza. Ma si tratta della funzione partenza? A ben guardare no, perché la funzione partenza deve stare dopo il danneggiamento, che possiamo riconoscere nell'incarcerazione del re da parte di un sovrano cattivo: *“Manco a dirlo come vede il re lo prende prigioniero e lo sbatte in galera”*.

Prima di proseguire, va chiarito che per analizzare una qualsiasi narrazione dobbiamo sapere prima come va a finire. Ancora una volta l'analisi di un testo non va confusa con il suo godimento estetico.

Il re, fatto prigioniero dal sovrano maledetto, è disperato. A un certo punto manda una lettera alla moglie e le chiede di vendere tutti i suoi beni e mandare qualcuno lì a riscattarlo. La moglie riceve la lettera e ci riflette su. Tutto sommato non si fida dei suoi ministri; se partisse lei il sovrano potrebbe imprigionarla, in quanto moglie del re. La regina allora decide di andare in soccorso al marito travestendosi da liutista: si traveste da musicante e parte. Arriva nel regno del sovrano maledetto, lo incanta con il suo suono e il sovrano è talmente ammaliato da prometterle in cambio qualunque cosa: ovviamente il liutista chiede la liberazione del re. Sulla via del ritorno il liutista e il

re fanno un tratto di strada insieme e il sovrano gli chiede come poterlo ricompensare per il favore; la regina, sempre travestita, gli dice di non voler nulla e se ne va per la sua strada.

La storia apparentemente è un po' strana. Per esempio, ci chiediamo ma perché la regina non rivela la sua identità dopo aver liberato il marito? In realtà quello che è importante è che la fiaba, da un punto di vista strutturale, non avrebbe potuto concludersi con la liberazione del re e lo svelamento della regina, perché altrimenti avrebbe avuto una struttura di tipo circolare, cioè la storia sarebbe tornata esattamente nella situazione iniziale (i due sarebbero tornati a casa e alla fine il re si sarebbe annoiato di nuovo e sarebbe ripartito). E invece, come abbiamo visto, l'eroe si deve trasformare. Qual è la ragione individuale del comportamento della regina il testo non c'è lo dice; ma intuiamo qual è la ragione strutturale: occorre che lei si trasformi.

Vediamo qual è il percorso della regina. È lei che riceve la lettera con la richiesta di aiuto; è lei dunque l'eroe della storia. Poi ha bisogno di una fornitura: come donna non può andare dal sovrano, deve trovare un modo (competenza), e, per questo, escogita il travestimento che le permetterà di cambiare sesso e ruolo. Il suonare davanti al re malvagio, infine, rappresenta il momento della lotta, seguita dalla vittoria sull'antisoggetto, manifestata dalle parole del sovrano che, ammaliato, le chiede cosa voglia in cambio. I ministri del marito, invece, svolgono il ruolo dei falsi eroi, poiché ostacolano il riconoscimento dell'eroe, gettando discredito sulla regina.

Come in moltissime fiabe, notiamo che si verifica uno sdoppiamento di piani: da un lato il piano dell'apparire, dall'altro il piano dell'essere. I travestimenti comportano questo doppio livello, per cui ogni azione ha senso ora sul piano dell'essere, ora su quello della pura apparenza. Tutte le azioni della regina valgono un po' perché è regina è un po' perché è liutista.

La prova glorificante è il momento in cui si deve rompere questa ambiguità tra essere e apparire e occorre rivelare la verità: la regina deve dimostrare di essere lei l'eroe della storia, insieme regina e liutista. Deve dimostrare di aver saputo cambiare status, di aver saputo risolvere un problema, ponendosi non solo come eroe, ma anche come mandante (ha avuto lei l'idea di partire per salvare il marito) e di donatore (si è dotata da sola del travestimento)

Ma perché non si è rivelata subito dopo la liberazione del marito? Per comprenderne le ragioni dobbiamo ragionare in modo strutturale, cioè mettendo in relazione tra loro i vari momenti della fiaba.

Una volta liberato, il re si rivolge al liutista per ricompensarlo: *“sappi che io non sono un semplice prigioniero ma un re, prendi quel che vuoi di riscatto, non rimpiangerò né denaro né servi”*, ma il liutista rifiuta dicendo: *“va con Dio, della tua roba non ho bisogno”* e lui insiste *“ma si almeno mio ospite”* e lei *“capiterà il momento che verrò”* *“qui si dissero addio e se ne andarono ognuno per la propria strada”*.

Alla fine della storia, poi, il re, tornato a casa si rivolge contro la moglie e ricorda l'azione generosa del liutista: *“signori ministri giudicate la mia sposa infedele secondo giustizia e verità? Dove se n'è andata in giro per il mondo? Perché non ha voluto riscattarmi?”* e poi dice *“mai più avreste riveduto il vostro re, se non fosse stato per un giovane liutista, pregherò Dio per lui”*, ma poi dice anche *“non mi dispiacerebbe dargli metà del mio reame”*. *“È a quel punto che, in quel frattempo la regina è andata a vestirsi da liutista e si mise a suonare. Il re l'udì, corse in suo incontro, lo prese per mano, lo condusse nella reggia, e disse ai suoi cortigiani: ecco il liutista che mi ha tratto in schiavitù! Quello gettò via l'abito e tutti riconobbero la regina.”*

Riconosciamo chiaramente lo smascheramento del falso eroe e soprattutto l'identificazione dell'eroe. L'eroe viene riconosciuto dopo che ha svolto un'altra prova, ha suonato di nuovo. È a quel punto che la regina si spoglia degli abiti da liutista davanti a tutti e rivela la sua vera identità. Ma va anche notato che la regina si traveste di nuovo da liutista solo dopo che il Re ha detto che gli avrebbe dato la metà del suo regno. Insomma, ci sembra di poter individuare in questa fiaba una storia di riscatto femminile: al termine della fiaba, la regina non è più semplicemente la moglie del re, ma la proprietaria di metà del suo regno. Ecco compiuta la trasformazione individuale dell'eroe.

## Propp e lo strutturalismo

*La Morfologia della fiaba* viene scritta da Propp nel 1928, ma per vari motivi per molto tempo non supera i confini della Russia, restando così sconosciuta all'estero. Solo grazie all'interessamento del linguista Roman Jakobson e dell'antropologo Claude Lévi-Strauss, conosciutisi ad Harvard, l'opera viene tradotta (nel 1958) in lingua inglese e diviene finalmente famosa a livello internazionale.

Lévi-Strauss rimane folgorato dalla lettura di questo testo, poiché si rende conto che Propp, già 30 anni prima, era giunto alle medesime conclusioni cui lui era arrivato studiando i miti degli Amerindi. Riprendendo lo schema proppiano, Lévi-Strauss evidenzia come l'autore abbia distinto alcuni livelli di pertinenza all'interno della narrazione: c'è un livello di superficie (il testo fiabesco), cioè la fiaba vera e propria che possiamo leggere, ascoltare, di cui abbiamo un'esperienza empirica; poi c'è un livello secondo, quello delle funzioni, rintracciabile attraverso un'operazione di riduzione dagli elementi variabili (molti) agli elementi invariabili (pochi). E c'è un terzo livello, che lo stesso Propp aveva individuato come movimento fiabesco: *danneggiamento, rimozione del danneggiamento, nozze*.

Pertanto ogni fiaba risulta analizzabile su tre livelli:

Livello 1° testo

Livello 2° funzioni

Livello 3° movimento

Lévi-Strauss, inoltre, riconoscendo la validità del modello narrativo proppiano, ha sostenuto la possibilità di estendere questo metodo all'intero universo narrativo.

### **Propp, la narrazione, la semiotica**

Tale ipotesi è stata sostenuta e portata avanti da Hjelmslev e da Greimas, secondo i quali la forma del contenuto ha una struttura narrativa e può essere compresa per l'appunto solo attraverso il riferimento alla narratività. E ciò riguarda non solo la forma del contenuto di opere, racconti o manifestazioni artistiche, ma riguarda più in generale la struttura stessa della nostra esperienza: qualunque esperienza umana dotata di significato si fonda su una struttura di tipo narrativo.

In effetti, il valore del modello proppiano sta nell'aver individuato una struttura logica (su cui si fonda il racconto) che solo apparentemente è legata a questioni letterarie astratte, poiché in realtà permette di capire come funziona il nostro modo di dare significato alle cose, al mondo, alle persone, alle relazioni e alla nostra intera esperienza.

A partire dagli studi di Propp sulla fiaba russa e dalla possibilità di estenderne la logica ad altri ambiti di indagine messa in luce da Lévi-Strauss, in Francia negli anni '60 un gruppo di studiosi (tra cui Eco, Barthes, Genette, Todorov, Greimas) ha approfondito lo studio della narratività, mostrando la pertinenza di tale modello nello studio di prodotti culturali anche molto diversi tra loro. Nasce così "L'analisi del racconto", raccolta di saggi in cui i modelli narrativi sono stati utilizzati per studiare oggetti piuttosto eterogenei, dalle vicende di James Bond, su cui ha lavorato Eco, ai miti studiati da Greimas, passando per l'analisi di un romanzo epistolare fatta da Todorov, un saggio di Genette sulla poetica di Aristotele o un'analisi di Metz di un testo cinematografico.

In questi saggi, per la prima volta, è stata posta l'**equivalenza tra la struttura dei racconti folklorici e la struttura dei racconti dei mass media**, ed è stato chiarito come il modello della narratività possa essere applicato indifferentemente sia alle grandi narrazioni estetiche sia ai giornali, ai film, ai racconti di James Bond, provando che la struttura della fiaba rappresenta grosso modo la struttura di qualsiasi narrazione.

Ciò non vuol dire porre sullo stesso piano una grande opera letteraria e un articolo giornalistico, ma vuol dire riconoscere che entrambi possono essere studiati secondo il medesimo modello, per l'appunto narrativo.