

## Il Gatto e il Fiore

Spesso le risposte più eloquenti, sono quelle che "spostano" il senso, che non si lasciano subito cogliere come chiarificatrici. Meraviglia e condanna della nostra "burocrazia" mentale, dove le mappe tracciate sono piene di salti e svolte, e le "scoperte" somigliano al famoso "uovo di Colombo".

Succede che le ovvietà tendano trappole: piccoli vuoti, sufficienti a far perdere l'equilibrio, stimolando perciò la ricerca di nuovi contatti. Capita così, che la mente inizi ad annodare i suoi fili strani, componendo un vorticoso coro di domande, dubbi e intuizioni fugaci; linee parallele e sfumature che non riesci a fermare, mentre continui ad inseguire l'oggetto del tuo interesse, in una famelica ricerca di illuminazione. Le cose si dilatano, i dettagli prevalgono e vanno a tracciare nuovi disegni, migrando per un certo tempo da un pensiero all'altro. Così, lo scontro tra "fare" seguendo automatismi e pre-concetti, e pensare a ciò che fai in altro modo apre nuove possibilità: si può immaginare di "sentire" con sensi d'animale, pensarsi gatto? Quanti modi, quali le qualità essenziali dell'essere gatto? Questo gatto è il Gatto, quello che usa stivali, cammina eretto e parla, restando ancora profondamente gatto. Favoloso e prolifico: tanti gatti, diversi nella forma, nel modo di concepire movimenti "gatteschi"; creature originali, con o senza stivali, personali ma non per questo meno veri, a ricordarmi la forza delle mie pastoie. Ma cosa c'era nella memoria del primo incontro con il Gatto?

Immagini forti e vivide, quanto slegate e autonome; il gusto, del rinnovarsi di quelle immagini evocate dalla voce narrante in modi sempre originali, perduto da quel tempo a questo; presente in cui non è più lecito "credere alle favole".

Ma l'atto di fede" resiste, malgrado noi, nel momento in cui non si fanno domande, accettando incondizionatamente le fiabe proprio perchè "favolose". Così, confrontando le versioni, andando sotto sotto come tarli, a scoprire i luoghi dove è stato il Gatto, le lingue e i dialetti che ha posseduto, si rivela la strana logica della fiaba, ove le incongruenze volano leggere, come fossero concessioni dovute, naturali. Tante fiabe per il Gatto, quante voci per una fiaba; potenza evocativa del "cerchio magico"? In certi momenti pare fatto di voci, d'un'aria più concreta delle parole in cui viaggia, delle persone che lo formano. Come se, di tanto in tanto, si ripristinasse il meccanismo che sostituisce alla "attesa di soluzione", quel gusto infantile per la ripetizione di storie già note.

Insolito contatto con un mondo "magico", che perde parte del fascino fumoso del ricordo, ma ri-acquista la libertà della mente per nuove possibilità di lettura.

Insolito, come l'incontro con la tradizione del teatro Nô, con i trattati di Zeami Motokiyo. Le facili suggestioni evocate dai segreti di popoli lontani, hanno un alone simile a quello del ricordo; proiettano sull'oggetto immagini "incrostate" e frutto di giudizi culturalmente condizionati.

Così, scopro che non c'è niente di esoterico e misterioso, in questo senso, nei "trattati"; Zeami è di una chiarezza disarmante. Ma la "magia" è altrove, nell'universo potente della sua poesia.

"Un antico diceva:

Il cuore dell'uomo contiene tutti i semi  
Sotto la pioggia universale tutti germogliano  
Non appena si afferra la natura del fiore  
Il frutto dell'illuminazione spontaneamente si forma"  
Il "fiore". Una delle splendide immagini poetiche di Zeami.  
Metafora della fragilità di grazia e bellezza nella durata  
di una stagione, rivela il suo appartenere ai modi della  
trasmissione orale; una tradizione tramandata segretamente  
da generazioni di attori, il cui segreto ne è l'essenza stessa,  
sua imprescindibile condizione di sopravvivenza.

Ma il "segreto", ciò che si chiama "fiore", non ha un'esistenza  
propria: non è cosa che si possa vedere, poichè non ha la  
valenza di un'etichetta. Appartiene ad un modo di pensare che  
non ci è più familiare, proprio delle culture orali, lontano,  
come il Gatto nella memoria.

"Il fiore non è altro che il sentimento dell'insolito come  
lo prova lo spettatore". Chiaro, tanto da essere epifanico.  
Ecco il perchè del segreto. Ecco il senso della tradizione,  
della trasmissione del "fiore".

Colui che Zeami indica come il depositario della sapienza  
antica, il padre, è come l'incarnarsi della trasmissione.  
C'è un aspetto quasi religioso in questa necessità di  
continuità, una devozione profonda per la figura paterna.  
Quasi un dialogo amoroso con la poesia precedente, quella  
del seme e del fiore, del mestiere e del maestro.

Il maestro, l' "antico", l'uomo-guida; colui il cui "fiore" non è appassito neanche in vecchiaia. Il "miracolo" del fiore che sboccia su un vecchio albero.

Ma ciò che mi sconcerta, è come questa essenza, questa conoscenza primordiale, pregni lo scrivere di Zeami tanto quanto il sapere di cui scrive. Il sentimento dell'insolito è precisamente ciò che mi invade nel "leggere".

Rivelare un segreto conservando intatto il principio che lo fonda.....

Il segreto sta nella disposizione mentale; l'idea che valuta l'oggetto del tuo guardare e del tuo ascoltare, diventa estremamente mobile, nella misura in cui si è capaci di cambiare sguardo.

Ripeto il mio nome ascoltando il suono della mia voce incredibilmente strano, insolito: non sono "abituata" ad ascoltare i suoni delle parole.

"E' il soffio che porta il tono... è difficile che l'attacco vocale sia nel tono. E' proprio perchè s'intona dopo aver raccolto il tono nel soffio che io pongo la regola: prima far sentire, poi far vedere".

Posso "ascoltare" Zeami o "leggere" le sfumature di un Gatto che perde la sua coerenza e ritorna ad essere la "persona-che-fà-il-gatto". Contatti con l'insolito, capacità di sorprendersi.

Sono incontri-scontri capaci di sconnettere, non senza una sottile violenza, i tuoi rassicuranti sistemi di "conoscenza", come se un indice puntato ti rivelasse l'inconsistenza delle tue certezze e la forza dei tuoi limiti, parlandoti del Gatto e del Fiore.

*Gianni Ledda*

1821, London, 10/21

In the University of London, the Faculty of Divinity, the following is the list of the

professors

Bibliografia:

P. Zumthor, La Presenza della voce. Introduzione alla poesia orale.  
Bologna, Il Mulino, 1984

ha colpito, e ho deciso subito che dovevo studiare l'italiano. Dopo un anno e mezzo di lezioni, sono finalmente arrivata in Italia, però non ho capito nessuno perché mi sembrava ancora che tutti cantassero. Quando cominciai a capire meglio, la lingua era ancora come una canzone, ma la melodia più spiccata è quella delle voci delle persone meridionali.

A questo punto mi sono accorta che c'è una differenza profonda nella maniera in cui io uso la mia voce e come la usano gli Italiani. La lingua e la sua intonazione a diversa dall'inglese, nel senso che l'italiano richiede un'impiego della voce più forte. Dopo questa scoperta abbiamo fatto l'esercizio d'ascoltare con le frasi del "Tracce del gatto" e la mia teoria era rinforzata. Durante l'esercizio ho spento la parte della mia mente che capisce l'italiano per sentire solo le voci. Funzionava benissimo e riuscivo a sentire la personalità in ogni voce senza la conoscenza dei significati delle parole.

La forma della lingua, l'esigenza di aprire la bocca per pronunciare le parole forse forniscono questa differenza che ho notato. A me sembra che gli Italiani (sia le donne che gli uomini) hanno un timbro più ricco e profondo. Dopo nove mesi in Italia, sono abituata al suono della lingua, ma spero che io abbia imparato a impiegare la voce in modo con più ampiezza e che la posso portare in America con me. La mia famiglia quando è stata qua a Natale ha notato che io avevo tutt'un'altra personalità mentre parlando in italiano allora, ho imparato almeno qualcosa. . . . .

the name of the Lord Jesus Christ, Amen. And thus we have  
the first part of the service, which is the Collect, the Epistle,  
the Gospel, and the Creed.

The second part of the service is the Mass, which is  
the offering of the bread and wine, and the consecration  
thereof, and the communion of the people.

The third part of the service is the Communion, which is  
the eating of the bread and drinking of the wine, and the  
receiving of the body and blood of Christ.

The fourth part of the service is the Agnus Dei, which is  
the prayer for the Lamb of God, who takes away the  
sin of the world.

The fifth part of the service is the Benediction, which is  
the blessing of the people, and the giving of the  
blessing of God the Father, the Son, and the Holy Spirit.

The sixth part of the service is the Prayer, which is  
the prayer for the people, and the giving of the  
prayer of God the Father, the Son, and the Holy Spirit.

The seventh part of the service is the Gloria, which is  
the praise of God the Father, the Son, and the Holy Spirit.

The eighth part of the service is the Credo, which is  
the profession of the Christian faith, and the giving of  
the Creed of God the Father, the Son, and the Holy Spirit.

The ninth part of the service is the Gospel, which is  
the reading of the Gospel, and the giving of the  
Gospel of God the Father, the Son, and the Holy Spirit.

The tenth part of the service is the Epistle, which is  
the reading of the Epistle, and the giving of the  
Epistle of God the Father, the Son, and the Holy Spirit.

The eleventh part of the service is the Collect, which is  
the prayer for the people, and the giving of the  
Collect of God the Father, the Son, and the Holy Spirit.

The twelfth part of the service is the Prayer, which is  
the prayer for the people, and the giving of the  
Prayer of God the Father, the Son, and the Holy Spirit.

La musica afro-Americana, adesso conosciuta in tutto il mondo, ha  
 reintrodotta, secondo Zupthor, un sentimento "quasi magico dell'oggetto  
 sonoro" (pp232). Grazie a questa reintroduzione, la chitarra e le persone  
 come Bob Dylan conosciuta per la sua utilizzazione della chitarra elettrica,  
 potevano succedere e riuscire. Questa musica afro-Americana è radicata  
 nelle vecchie tradizioni del canto africano influenzata dalle melodie di una  
 strumentazione di provvidenza europea. Nella Louisiana nel 1915 c'erano  
 delle orchestre nere, poi il jazz diventava popolare dappertutto. Dopo,  
 venivano il rock e il reggae, gli stili in cui il testo si disperde per diventare  
 spesso non ben chiare.

Però, l'opera di Langston Hughes dimostra che esiste la possibilità di

un jazz in cui "la parola, impegnata, attiva conservi la sua forza, i suoi

diritti, la sua capacità di persuasione" (pp234). Parlando dei Gospels,

revivals e spirituals e il loro suono, cioè un linguaggio formata nella gola e  
 sulle labbra, Zupthor conclude che "il blues è il genere più perfetto della

poesia orale contemporanea" (pp236). Però, il ruolo è cambiato nella

musica nel senso che la comunicazione del senso è diventata più

importante del piacere; il blues come stile è più poesia che canto. In

conclusione, dice che ormai la parola è stata salvata.

\*

\*

\*

di Zumpthor. Si domanda se ci sono due parti -- una cantata e l'altra parlata, c'è una che è più importante nell'ascolto? Dov'è la frontiera tra la poesia e la musica? La linea tra "verso" e "poesia" (pp 225) non esiste per le persone nelle società africane tradizionali. C'erano poeti orali che non riuscivano a dettare la loro poesia ma invece dovevano cantarla.

Quest'ambiguità propone molte teorie.

Negli anni Cinquanta a Sessanta, si è rinnovato il costume di mettere in musica dei testi di poeti scrittori "secondo il modello estetico e sociale della canzone di cabaret" (pp 228). Gli esempi sono: le poesie di Aragon cantate da Catherine Sauvage, il Gaspard Hauser di Verlaine cantato da Moustaki e il rocker contadino Angelo Branduardi che ha usato i testi di Esenin e Neruda per la sua musica.

L'unicità di un senso è fatto dagli elementi della parola poetica, la voce e la melodia. Il ritornello può anche avere un'effetto importante: la capacità di legare le parti di un canzone per creare un'intestualità attenuata.

La musica blues presenta un buon esempio dell'improvvisazione. Si può avere o la musica improvvisata o le parole. Il poeta Nasir Udin non capisce l'idea dell'improvvisazione perché la sua melodia viene da "un'esigenza interiore" (pp231) usa invece "la maniera letteraria" (pp231).

Zumpthor si chiede se il limite della poesia viene superato quando si immagina un'orchestra come accompagnamento; esiste un equilibrio in cui tutti e due i modi possono esistere insieme in simbiosi?

canto. Però, ogni cultura valorizza la voce in una maniera diversa dalle altre culture e tempi. Per esempio, in Africa, c'è una cultura in cui la poesia e il canto sono uguali come concetti.

Il canto è l'arte principale e universale ed è quello che agisce in modo più efficace nella cultura, capace di fornire non solo al popolo un rapporto solido con il loro d'intorni ma anche dei rifugi da cui affrontare le case negative nella società. Queste "aree di rifugio" (pp 224) offerte dal canto, il più importante modo, combatte fenomeni come l'alienazione.

In tutto l'Occidente, la funzione del canto è cambiato con la creazione dell'opera "concepita come la forma suprema del canto" (pp 224). Questo avvenimento importante era grazie a l'*Euridice* di Peri e l'*Orfeo* di Monteverde che furono scritte all'inizio del 1600. Fino a allora, il valore della voce era stata non più apprezzato, in paragone alla cultura letteraria fino a questo punto.

Alan Berg ha scritto un'elenco con i sei modi in cui si può interpretare il testo *Lulu* (1930), ma secondo Zumpthor non è così concreta in realtà. La poesia non è semplicemente cantata o parlata, ma potrebbe essere composta di numerosi modi. Zumpthor parla dei tre esempi in cui si oscilla tra due modi di esecuzione diverse -- ritmicamente, musicalmente o vocalmente. Gli esempi sono: Il griot Amadou Jeebaate, l'esecuzione delle ballate romene, la *Ulahingan* manobo e i jorai dell'Indocina e più recentemente i cantautori Brassens e Montand.

Le distinzioni tra il canto e la poesia sono importanti nell'argomento

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mirrored and difficult to decipher.

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mirrored and difficult to decipher.

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mirrored and difficult to decipher.

Lucretia Mott Barzun  
Dramaturgia II  
23 maggio, 1994

Una Relazione sul capitolo mono(II) di La Presenza della  
Voce di Paul Zumpthor

Nel capitolo mono (si chiama *L'opera vocale*) del suo libro, Zumpthor  
esamina i modi dell'esecuzione; la linea tra il detto e il canto e i casi in cui  
non si può dire né l'uno né l'altro, cioè i casi intermedi. Nell'ambito della  
poesia orale e dell'accompagnamento musicale, lui si chiede quando la  
poesia diventa musica; come si può determinare la frontiera? Suggestisce le  
radici e l'importanza della rivoluzione afro-americana, e il capitolo  
conclude un'analisi della funzione della musica nella società neoafricana.

Zumpthor comincia il suo discorso con l'asserzione che il detto (cioè "il  
parlato") a differenza del canto, non utilizza le risorse della voce. La parola  
viene magnificata nel canto come un'affermazione di potenza. Per questo,  
la canzone è oggi il modo d'esecuzione più diffusa, "la vera poesia di massa"  
secondo Zumpthor(pp 222). Spiega che esiste ancora un altro modo  
d'esecuzione che non è né parola né canto. Si colloca questo terzo modo  
d'esecuzione in mezzo ai altri due; si trova questo modo d'esecuzione nella  
voce del griot africano e nei blues del Sud degli Stati Uniti. Secondo  
Zumpthor, ci sono tre modalità: la terza viene spiegata con la parola Inglese  
*to chant* -- in italiano "il recitativo scandito o la salmodia"(pp 222).  
Secondo Zumpthor, esiste in ogni forma di poesia una presunzione di

Tesina, Drammaturgia II: La funzionalità della favola

Gábor Robert Simon

Drammaturgia II a.a.93/94:

Gli stivali del gatto e la voce della poesia

(Prof. Giuliano Scabia)

Bologna, li 31 gennaio 95

Gábor R. Simon  
Via Guerrazzi 7  
40125 Bologna  
Tel. 22 11 48

La funzionalità della favola

1) introduzione/motivazione

Torre del Lago. Fine luglio 1994. Sulla spiaggia sento all'improvviso la voce di una mamma, "Dammi un paio di stivali...", e la madre, assieme al figlio tutt'orecchi e assorto nella favola, un attimo dopo, dopo qualche altra frase sufficiente a farmi capire che raccontava "Il gatto con gli stivali", scompare tra i bagnanti. Pensai che fosse un'occasione straordinaria per raccontare una favola, avendo riserbato nella mente il cliché della storia da buona notte. Quindi mi chiesi se ci fosse un'occasione giusta, se ci volesse l'occasione adatta per raccontare favole. E il luogo giusto. Mi venne in mente la scena iniziale ne The Turn of the Screw di Henry James, una scena che rappresenta un'occasione ideale per raccontare storie fantastiche, di spettri (vedi fotocopia in appendice). Quante possano essere le occasioni per narrare racconti popolari, ci illustra Calvino quando scrive della storia della loro circolazione:

un cantastorie che si ferma in una fiera, un mercante forestiero che pernotta a una locanda, uno schiavo venduto in un porto d'Oriente, e i bivacchi, pieni di fumo e ciarle, dei soldati su e giù per il mondo in tanti secoli di guerra.  
(Calvino 1988: 3-4)

Ed un'altra occasione è stata il corso "Drammaturgia II" tenutosi lo scorso semestre.

La vita e il suo racconto, un'indagine della Milillo sulle favole folkloriche, registrate nel sud dell'Italia, anche ai fini di una classificazione, è imperniata sul narratore e sull'occasione della narrazione:

Fra i tanti insiemi che si potrebbero ritagliare nella realtà culturale intorno al fenomeno favola, i due momenti, a mio parere, in cui il discorso narrativo viene posto in evidenza e diventa suscettibile di verifica, esplicitandosi in un repertorio, sono da una parte il narratore e dall'altra l'occasione della narrazione.  
(Milillo 1983: 18)

Ora, premesso che le favole, come genere folklorico in una tradizione orale, sono in funzione diretta di chi le attualizza e perciò "collegate all'hic et nunc (continuamente rinnovatesi) del momento della creazione-trasmissione-accettazione" (Milillo 1983: 71), mi chiedo quali funzioni, per chi le racconta e per chi accetta di ascoltarle, possano assumere le favole. Una domanda questa che mi ha perseguitato durante tutto il corso, a) poiché mi ricordo solo di pochi motivi di pochissime favole della mia infanzia e b) poiché non vedo (ancora) in che modo le favole possano avere un legame funzionale con la mia vita quotidiana oggi in questa nostra società urbana. Cercherò quindi di esporre alcune funzioni delle favole in culture (quasi-)orali per poi ritornare alla questione implicita in b).

E non parlo della lettura di favole letterarie fissate sulla pagina, ma delle loro attualizzazioni orali diverse in contesti diversi in cui assumono un carattere autobiografico poiché nascono e si trasmettono in relazione a questo determinato emittente e a questo determinato ricevente. Non parlo dunque della

favola mettiamo del "Gatto dagli stivali": essa è più propriamente solo il tipo medio ricostruito da Aarne e Thompson e dato come n.545, ma si tratta di una struttura narrativa di base, astratta: nella realtà si troverà solo questa o quella variante modificata e adattata ogni volta dalle motivazioni di chi la racconta e dalle reazioni di chi la ascolta.  
(Milillo 1983: 79)

## 2) la favola nel co(n-)testo: la funzionalità

Uso il termine 'occasione della narrazione' nel senso di incontro casuale (e non-calendariale), "in cui diventa unificante l'argomento della conversazione, e in cui tutti sono più o meno in grado di intervenire narrativamente" (Milillo 1983: 22). L'incontro narrativo produce un discorso narrativo che ha una sua logica interna. Il meccanismo del narrare in relazione alla situazione, che permette il susseguirsi del discorso da un racconto all'altro di uno o più narratori, viene definito come 'venuta a cadenza'. La scena iniziale

fungente da cornice alla sopraccitata ghost story di James rappresenta un tale concatenarsi di racconti, il cui filo conduttore sono apparizioni spettrali. Un narratore, Douglas, racconta poi la sua storia (che è quella del libro) perché stimolato dalla situazione e da un racconto narrato precedentemente. Sicché un racconto viene a cadenza anche in concordanza con l'uditorio che ascolta e risponde.

Essendo inserito in una sequenza narrativa (anche collettiva) venuta a cadenza secondo un motivo organizzatore, il singolo racconto viene a precisare il suo significato per posizione, per il suo co-testo (e contesto). E la favola?

Il rapporto della favola con il vissuto sembra il più astratto: il viaggio dell'eroe in un mondo magico, la lotta con avversari soprannaturali, il lieto fine delle nozze principesche sembrano eventi lontanissimi dalla realtà quotidiana dei contadini che li narrano. In che senso allora anche queste narrazioni raccontano la biografia del narrante?  
(Milillo 1983: 82)

Una favola inserita in una sequenza narrativa sarà dunque legata ad essa e in funzione di essa, in funzione dell'occasione del discorso narrativo ed in funzione dei partecipanti. Le favole che appaiono così lontane dalla realtà dura e concreta del mondo, fantasie astratte, considerate nel loro contesto e contesto, diventano per noi documenti (spie) di autobiografia (individuale e collettiva) e di storia, e per i partecipanti materiale di uso per raccontare se stessi.

### 3) la favola nel co-testo: il motivo organizzatore

Nel capitolo 1.5 "Contesto e unità narrativa nel racconto di una contadina abruzzese" (Milillo 1983: 88-109) la Milillo analizza la versione dei "Tre buoni consigli" di una contadina di Pizzoferrato, zà Rosa. L'esame non si limita ad un paragone della sua versione con il tipo AT 910B (nella forma che ne dà Lo Nigro), ma si estende a tutto il parlato dell'intervista, poiché alla favola seguono una narrazione della sua vita e un brevissimo racconto di briganti. È nell'ambito di

tutto il discorso narrativo della contadina che si notano i motivi organizzatori privilegiati da zà Rosa. Il significato (il nucleo, il motivo organizzatore) della sua versione viene a precisarsi per il co-testo. Mentre nella versione normalizzata di Aarne-Thompson l'organizzatore sta nei consigli buoni del padrone ed in quella di Lo Nigro nel padrone buono per i consigli, nella variante raccontata da zà Rosa è la partenza (fatale) del marito che costituisce il motivo organizzatore. Le sue lacune e le sue trasformazioni sono in funzione del significato centrale per il quale la favola è stata attualizzata.

(...) ella ricorda questo racconto perché, fra i tanti che probabilmente ha ascoltato, è stato l'unico che, vista la sua esperienza esistenziale, le ha offerto un appiglio al ricordo e insieme una possibilità di risoluzione fabulatoria ai suoi problemi di vita.  
(Milillo 1983: 103)

La favola si rivela funzionale in quanto appiglio al ricordo, racconto del destino personale e collettivo (volontà di parola) e modo di risoluzione fabulatoria di problemi esistenziali.

#### 4) la situazione iniziale della favola

Per quanto riguarda l'individuazione della componente autobiografica o storica nelle varianti delle favole, non è sempre indispensabile essere a conoscenza del co-testo in cui sono (state) attualizzate. (Del contesto, a mio parere, invece sì.)  
Dice Calvino che

ridurre la fiaba al suo scheletro invariante contribuisce a mettere in evidenza quante variabili geografiche e storiche formano il rivestimento di questo scheletro; e lo stabilire in modo rigoroso la funzione narrativa, il posto che vengono a prendere in questo schema le situazioni specifiche del vissuto sociale, gli oggetti dell'esperienza empirica, utensili d'una determinata cultura, piante o animali d'una determinata flora o fauna, può fornirci qualche notizia che altrimenti ci sfuggirebbe, sul valore che quella determinata società attribuisce loro.  
(Calvino 1988: XIX)

Ora, secondo Propp la fiaba parte da una situazione iniziale di mancanza (danneggiamento, ingiustizia) da rimuovere. La

soluzione, invece, è sempre positiva, stereotipa e quindi lontana dall'esperienza vissuta del narrante. Calvino vede pertanto nella situazione di partenza il momento della favola che più assorbe le specificità locali e temporali, i riferimenti storici:

La polpa storica sul nocciolo morfologico si direbbe dunque che sia più succosa all'inizio della fiaba e più magra quanto più si procede nello sviluppo della narrazione. (Calvino 1988: 114)

"Il gatto con gli stivali" ci serva da esempio. Qui la situazione iniziale negativa di mancanza, di miseria è connessa alla prima connotazione negativa dell'oggetto magico o dell'aiutante magico. "Il senso storico della funzione narrativa di quel dato vegetale o animale, o oggetto, o mestiere, andrà cercato nella possibilità di rovesciare la prima connotazione negativa" (Calvino 1988: 115). Al posto del gatto astuto (come quello di Perrault, tipo 545B) come aiutante magico, le varianti dello Straparola e del Basile hanno un personaggio italiano, una variante "raccontata esclusivamente in Danimarca un morto riconoscente (tipo 505)" (Thompson 1994: 623), una variante siciliana una volpe; talvolta l'aiutante è qualche altro animale. Nella versione di Pitre, raccontatagli dalla Agatuzza Messina, è semplicemente una fava che costituisce l'oggetto magico. Calvino dimostra come è possibile stabilire un'isotopia tra il gatto, la volpe e la fava rispetto a un asse miseria-ricchezza, ovvero l'idea che da un aiutante/oggetto di poco valore si possa arrivare alla ricchezza. Ora, il senso storico particolare della funzione narrativa di una versione della favola si rivela nella scelta particolare della variante dell'aiutante/oggetto magico. Calvino, infatti, afferma che la variante scelta da Perrault (o meglio scelta dalle voci cui questo avrebbe attinto la storia) è omologa al contesto storico, e cioè a quello feudale risentito come avverso e quindi da sfruttare con l'astuzia; e quella scelta dalla Messina omologa al contesto palermitano degli anni dell'annessione al regno d'Italia, anni in cui si aspirava al benessere da raggiungere solo con l'intraprendenza (Calvino 1988:117). Le favole come documento storico per noi, dunque. E per chi le attualizza? Racconta la Storia? Ne è consapevole?

è sempre un  
avviso C / Camp  
Pelle

5) la favola vs. la Storia

"(...) uné di nój per esèmpj/ ma anch ca pass nu uaj  
ma anch che sò ma/ stòrie non ce ne stanno mòreno//  
muòre la persónè/ è mòrto tutti// invéce le persóne  
grandi// ce ssò le cristiane ruóss le puteristi// comè  
a chist per esèmpj ca già v'aggia dètti// dunch chidd  
muòine/ si fann uccide// o uccidene// ma lasciano le  
stòrie//

(- E perché? come mai?)

cóme cóme vè?// pecché pussèdono di farsi fà l stòrie//  
uné di noi nò//"

Ma uno di noi, per esempio, ma anche se passa un guaio,  
ma anche... che so!..., ma storie non ce ne sono per lui.  
Muoiono... muore la persona, è morto tutto! Invece le  
persone grandi, che so... i pezzi grossi, i poteristi,  
come questo, per esempio, che già vi ho detto, dunque  
quelli muoiono, si fanno uccidere o uccidono, ma lasciano  
le storie.

(- E perché? come mai?)

come va? perché possiedono la facoltà di farsi le storie,  
uno di noi no!

(Milillo 1983: 44)

È la voce di Giuseppe Sgavetta, un contadino lucano. Storia  
per lui è prolungamento, anzi rafforzamento del potere. Ed i  
potenti tanto possono e posseggono che riescono perfino a  
"possedere di farsi fare la storia". I contadini come lui  
si sentono impotenti, costretti al silenzio, poiché "muòre  
la persónè/ è mòrto tutti". Il silenzio impostogli non soppri-  
me il discorso, ma lo trasforma in quel che De Martino descri-  
ve "uno sfuggire al negativo storico, verso cui non c'era  
una possibilità di intervento positivo, con una risposta miti-  
ca e rituale" (Milillo 1983: 47). Si tratta di una risposta  
elaborata con materiali e modalità tradizionali per una difesa  
dall'angoscia della storia negativa, sperimentata quotidiana-  
mente dai contadini che vivono in condizioni di miseria rea-  
le. Emarginati dalla storia ufficiale in quanto istituzione  
decisionale perché non possedenti e non potenti, i contadini  
sono inoltre costretti al silenzio rispetto alla storiografia  
ufficiale, essendo questa una formalizzazione scritta, mentre

il loro sistema di trasmissione del sapere e della cultura si basa sull'oralità e sulla memoria.

'La forza coercitiva della norma' delle fonti scritte proviene dall'autorità e dalla capacità di divulgazione della scrittura, mentre che il raggio di propagazione della fonte orale è limitato alla presenza e alla voce fisica del testimone.  
(Milillo 1983: 49)

Ma come scrive Luigi M. Lombardi-Satriani, riportato dalla Milillo, "al silenzio subito si accompagna la volontà di parola" (Milillo 1983: 7), e questa si realizza, come fuga dal negativo storico, in forma di scongiuri, piani funebri, danze, canti, proverbi e, come abbiamo già visto nel caso di zà Rosa, in forma di favole.

#### 6) silenzio vs. volontà di parola

Il silenzio subito può invece risultare fatale per la volontà di parola se è imposto dalla comunità orale stessa (pudore, rimozione e negazione - per abitudine e convenzione - di parlare di sé) in cui i materiali e modalità non sono più funzionali. Questo caso è rappresentato nel romanzo Wunschloses Unglück di Peter Handke, di cui la Milillo cita un passaggio. Per la sua anomia e il suo sradicamento da ex-contadina, la protagonista "potrebbe diventare il cupo emblema della parola folklorica com'è oggi, lacerata e frammentata dai profondi rivolgimenti economici e sociali, (...) dalle crepe in essa aperte dall'emigrazione, dai mass-media..." (Milillo 1983: 8-9).

Non c'era niente da raccontare di se stessi; anche in chiesa, per la confessione pasquale, quando almeno una volta all'anno si poteva dire qualcosa di sé, si mormoravano soltanto le formule del catechismo, nelle quali il proprio io diventava davvero più estraneo di un pezzo di luna. (...) I misteri dolorosi; i misteri gaudiosi; la festa del raccolto; la festa del plebiscito; la scelta della dama; la bevuta dell'amicizia; il pesce d'aprile; la veglia dei morti; il bacio di San Silvestro: in queste forme i crucci personali, il bisogno di comunicazione, la voglia di far qualcosa, il sentimento di essere un'eccezione, la nostalgia, l'istinto sessuale, esprimevano ogni

gioco mentale con un mondo capovolto in cui le parti erano scambiate e nessuno era più un problema per se stesso. (...)

Privati di una propria storia e di propri sentimenti, col tempo si cominciava, come si dice per gli animali domestici, per esempio dei cavalli, a "scartare": ci si faceva ombrosi e non si parlava quasi più, oppure il cervello dava un pò di volta e si andava in giro a gridare per le case.

(Handke, Peter: *Infelicità senza desideri*. Milano 1982: 38-39. Vedi fotocopia della versione originale in appendice.)

La volontà di parola si spegne nel personaggio, smorzata dalle regole sociali coercitive, finché, troppo tardi, non si accorge all'improvviso di non essere più nessuno, dell'"horror vacui" e "precipita, come una figura del cartone animato che si accorge di aver camminato già per un bel pò nell'aria" (Handke 1981: 105; la traduzione è mia). Sulla volontà di parola folklorica incombe lo stesso destino a meno che non resista all'autorità coercitiva e all'avanzata crescente dei mass media. Ma è questo il paradosso: resistendo all'avanzata dei mass media, la cultura contadina si emarginerebbe ancor di più; viceversa, per evitare di emarginarsi, dovrebbe assimilare le regole dei mass media e quindi perdere l'identità, finché, troppo tardi, non si noterà "l'horror vacui", anzi la morte, visto che della cultura orale non ne rimarrà nulla (se non le registrazioni dei demologi), una volta che si smette di raccontare.

#### 7) la favola e le sue formule

In culture orali il patrimonio culturale (di sapere, saggezze, esperienza umana) è tramandato oralmente. Sicché si sa quel che si memorizza, e si memorizza quel che si dice, racconta, ridice e riracconta. Quel che non è più ripetutamente riattualizzato, è destinato ad estinguersi, a sciogliersi nel nulla. Concetto banale ma atroce. La "biblioteca" culturale di una comunità orale è costituita dalla memoria dei suoi membri/narratori. Ora, in un sottocapitolo intitolato "You know what

you can recall: mnemonics and formulas" del suo libro Orality & Literacy, Ong afferma che:

In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaic expressions, in standard thematic settings (the assembly, the meal, the duel, the hero's 'helper', and so on), in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily and which themselves are patterned for retention and ready recall, or in other mnemonic form. Serious thought is intertwined with memory systems. (...) In an oral culture, experience is intellectualized mnemonically.

(Ong 1993: 34)

Il patrimonio è quindi formato da materiali formulaici. Parry definisce la formula come un gruppo di parole che viene usato nelle stesse condizioni metriche per esprimere una data idea essenziale (Ong 1993: 25). Ong allarga il campo e intende la formula come locuzioni o modi di dire, ripetuti più o meno nello stesso modo, che assumono una funzione (noetica) molto più importante in una cultura orale che non in quella chirografica, tipografica o elettronica (Ong 1993: 26).

Carattere formulaico hanno, secondo me, anche i personaggi-tipi, i loro epiteti ed attributi, gli oggetti, gli "standard thematic settings", gli episodi delle favole, vale a dire: i "motivi" ricorrenti nel senso della scuola storico-geografica (cfr. Thompson 1994: 562). Propp propone una formula di uno schema comune a tutte le fiabe (di magia) composta da 'variabili' (personaggi e attributi) e da un numero finito di 'costanti' (azioni e funzioni). Lévi-Strauss riduce ulteriormente il numero dei ruoli possibili in quanto insiste sull'inseparabilità delle funzioni dagli attributi. L'arte di narrare delle favole si definisce quindi come un'arte combinatoria di materiali formulaici - 'motivi' o 'costanti e variabili' -, i quali, essendo facilmente memorizzabili (perché formulaici), fanno parte di quel patrimonio culturale che si è tramandato

di bocca in bocca già da secoli. La favola può assumere così una funzione d'istruzione, conservazione e generazione di conoscenze e nozioni di una comunità. È un meccanismo predisposto ad accogliere dati ed impressioni della realtà storica circostante. La favola è la narrazione di se stessi.

#### 8) la favola: fenomeno orale

La Milillo precisa che la favola

si potrebbe definire come narrazione di se stessi a chi ci conosce. La favola nasce e si trasmette in un contesto chiuso: la casa, il vicinato, gli ambienti e le occasioni del lavoro, viene parlata nel dialetto comune, si ambienta in un panorama di valori condivisi. Non si pone dunque alcuna esigenza di straniamento o concettualizzazione, non c'è in altre parole alcun problema di descrizione cosciente di un'ideologia personale o culturale.  
(Milillo 1983: 82)

Per raccontare una favola non occorrono capacità di straniamento, auto-analisi, concettualizzazione e di descrizione e definizione astratte di ideologie.

(...) an oral culture simply does not deal in such items as geometrical figures, abstract categorization, formally logical reasoning processes, definitions, or even comprehensive descriptions, or articulated self-analysis, all of which derive not simply from thought itself but from text-formed thought.  
(Ong 1993: 55)

La favola è nata nell'oralità, in una cultura senza scrittura e perciò senza tutte le capacità mentali che quest'ultima comporta. Ecco perché la favola vive nell'oralità, in una cultura in cui l'uomo pensa e si esprime in modo aggregativo, ridondante, empatico e situazionale (cfr. Ong 1993: 36-57). L'uomo che vive nell'oralità narra di se stesso raccontando le favole, fenomeno orale.

9) conclusione (negativa): il gatto senza stivali

Abbiamo visto, approcciandola con criteri diversi, come la favola assume innanzitutto la funzione di raccontare se stesso per chi l'attualizza. Ora si offre all'uomo (quasi-)orale come forma di autobiografia (individuale e collettiva) e perciò anche come forma di istruzione e conservazione del proprio patrimonio culturale, ora come momento apotropaico rispetto al negativo storico e quindi come possibilità di risoluzione fabulatoria dei problemi di vita. Il denominatore comune di tutti questi momenti di attualizzazione della favola è la narrazione di se stessi.

Vorrei riprendere ora la domanda di partenza, la motivazione, di questo lavoro, la domanda che mi ha perseguitato durante il corso: in che modo le favole possono avere un legame funzionale con la mia vita quotidiana oggi in questa nostra società urbana? In nessuno dei modi sopraelencati. E ciò perché la cultura che mi ha (de-)formato e in cui vivo è multimediale. Il che comporta una differenza radicale in termini di elaborazione ed espressione di dati (culturali e non) tra me e un uomo appartenente a una cultura orale: La favola non ha un legame funzionale con la mia vita perché non viene (quasi mai) attualizzata, e se viene attualizzata, certo non in modo tale da essere in funzione immediatamente vitale (narrazione di se stessi) di chi attorno a me la racconta. Ne consegue che per me la favola come fenomeno orale è morta. Scrivo questo a malincuore come se dentro di me una voce - il residuo della parte orale? - mi dicesse che non dovrebbe essere così. A malincuore anche perché la lettura, o meglio: lo studio di favole mi procura un piacere genuino. È un piacere non in funzione diretta della mia vita concreta, ma un piacere intellettuale, estetico come lo possono essere un romanzo, una poesia, uno spettacolo teatrale, un film o un concerto, un piacere culturale che, dato il mio interesse, anzi: il mio bisogno, potrei considerare in funzione indiretta della mia vita.

10) conclusione (positiva): il gatto con gli stivali

Ed è in questo senso che ho considerato la ragion d'essere di un'eventuale messa in scena, del tentativo drammaturgico (collettivo) affrontato durante il corso "Drammaturgia II". La favola "Il gatto con gli stivali" come punto di partenza per un gioco intellettuale, combinatorio in base alle versioni (più o meno frammentarie ricordate dall'infanzia) che noi (provenienti da regioni italiane e nazioni diverse), stimolati prima dall'occasione, e dalla versione di Perrault poi, potenzialmente potevamo raccontare. 'Camminare, con e senza stivali': altro stimolo, altro motivo organizzatore di interventi in forma di riflessioni, storie, citazioni ecc., che, organizzati e raggruppati in una sequenza di idee, venivano tradotti drammaturgicamente in 'frasi'. Gioco combinatorio questo che si potrebbe proseguire (sostituendo, combinando, raggruppando altri motivi relativi alla favola) infinitamente o finché il gruppo di drammaturgia non si decide per una versione. È un gioco, un lavoro metalinguistico derivato o reso possibile dalla nostra interiorizzazione della scrittura e della stampa (e dalla nostra più o meno grande conoscenza di linguaggi teatrali). Quantunque serio, è pur sempre un gioco dal momento che la scelta di partire dal contenitore favola non è motivata da un bisogno genuinamente e direttamente funzionale della nostra vita, ma dal piacere estetico-intellettuale nella favola e nella sua elaborazione drammaturgica, ecc. Narrare di noi stessi raccontando o rappresentando una favola? Fattibilissimo, ma, secondo me, artificiale, un gioco (anche serio) e, possibilmente, arte.

To say writing is artificial is not to condemn it but to praise it. Like other artificial creations and indeed more than any other, it is utterly invaluable and indeed essential for the realization of fuller, interior, human potentials. (...) Technologies are artificial, but - paradox again - artificiality is natural to human beings. Technology, properly interiorized, does not degrade human life but on the contrary enhances it.  
(Ong 1993: 82-83)

E aggiungo, ribadendo e concludendo, che per me l'attualizzazione della favola, fenomeno orale e quindi primariamente naturale all'uomo, è diventata artificiale e, possibilmente, arte.

appendice

THE TURN OF THE SCREW

THE STORY had held us, round the fire, sufficiently breathless, but except the obvious remark that it was gruesome, as on Christmas Eve in an old house a strange tale should essentially be, I remember no comment uttered till somebody happened to note it as the only case he had met in which such a visitation had fallen on a child. The case, I may mention, was that of an apparition in just such an old house as had gathered us for the occasion—an appearance, of a dreadful kind, to a little boy sleeping in the room with his mother and waking her up in the terror of it; waking her not to dissipate his dread and soothe him to sleep again, but to encounter also herself, before she had succeeded in doing so, the same sight that had shocked him. It was this observation that drew from Douglas—not immediately, but later in the evening—a reply that had the interesting consequence to which I call attention. Someone else told a story not particularly effective, which I saw he was not following. This I took for a sign that he had himself something to produce and that we should only have to wait. We waited in fact till two nights later; but that same evening, before we scattered, he brought out what was in his mind.

‘I quite agree—in regard to Griffin’s ghost, or whatever it was—that its appearing first to the little boy, at so tender an age, adds a particular touch. But it’s not the first occurrence of its charming kind that I know to have been concerned with a child. If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to *two* children—?’

‘We say of course,’ somebody exclaimed, ‘that two children give two turns! Also that we want to hear about them.’

leicht Krach oder jauchzten einmal, versanken wieder in sich selber, bis sie in der Polizeistunde plötzlich rätselhaft zu schluchzen begannen und den Nächststehenden umarmten oder verprügelten.

Es gab nichts von einem selber zu erzählen; auch in der Kirche bei der Osterbeichte, wo wenigstens einmal im Jahr etwas von einem selber zu Wort kommen konnte, wurden nur die Stichworte aus dem Katechismus hingemurmelt, in denen das Ich einem wahrhaftig fremder als ein Stück vom Mond erschien. Wenn jemand von sich redete und nicht einfach schnurrig etwas erzählte, nannte man ihn »eigen«. Das persönliche Schicksal, wenn es sich überhaupt jemals als etwas Eigenes entwickelt hatte, wurde bis auf Traumreste entpersönlicht und ausgezehrt in den Riten der Religion, des Brauchtums und der guten Sitten, so daß von den Individuen kaum etwas Menschliches übrigblieb; »Individuum« war auch nur bekannt als ein Schimpfwort.

Der schmerzenreiche Rosenkranz; der glorreiche Rosenkranz; das Erntedankfest; die Volksabstimmungsfeier; die Damenwahl; das Bruderschaftstrinken; das In-den-April-Schicken; die Totenwache; der Silvesterkuß:

51

– in diesen Formen veräußerlichten privater Kummer, Mittelungsdrang, Unternehmungslust, Einmaligkeitsgefühl, Fernweh, Geschlechtstrieb, überhaupt jedes Gedankenspiel mit einer verkehrten Welt, in der alle Rollen vertauscht wären, und man war sich selber kein Problem mehr.

Spontan zu leben – am *Werktag* spazierengehen, sich ein zweites Mal verlieben, als Frau allein im Gasthaus einen Schnaps trinken –, das hieß schon, eine Art von Unwesen treiben; »spontan« stimmte man höchstens in einen Gesang ein oder forderte einander zum Tanz auf.

Um eine eigene Geschichte und eigene Gefühle betrogen, fing man mit der Zeit, wie man sonst von Haustieren, zum Beispiel Pferden, sagte, zu »fremdeln« an: man wurde scheu und redete kaum mehr, oder wurde ein bißchen verdreht und schrie in den Häusern herum.

Die erwähnten Riten hatten dann eine Trostfunktion. Der Trost: er ging nicht etwa auf einen ein, man ging vielmehr in ihm auf; war endlich damit einverstanden, daß man als Individuum nichts, jedenfalls nichts Besonderes war.

52

Man erwartete endgültig keine persönlichen Auskünfte mehr, weil man kein Bedürfnis mehr hatte, sich nach etwas zu erkundigen. Die Fragen waren alle zu Floskeln geworden, und die Antworten darauf waren so stereotyp, daß man dazu keine *Menschen* mehr brauchte, *Gegenstände* genügten: das süße Grab, das süße Herz Jesu, die süße schmerzreiche Madonna erklärten sich zu Fettsüßen für die eigene, die täglichen Nöte veräußernde Todessehnsucht; vor diesen tröstlichen Fettsüßen verging man. Und durch den täglich gleichförmigen Umgang mit immer denselben Sachen wurden auch diese einem heilig; nicht das Nichtstun war süß, sondern das Arbeiten. Es blieb einem ohnehin nichts anderes übrig.

Man hatte für nichts mehr Augen. »Neugier« war kein Wesensmerkmal, sondern eine weibliche oder weibische Unart.

Aber meine Mutter hatte ein neugieriges Wesen und kannte keine Trostfetsüße. Sie versenkte sich nicht in die Arbeit, verrichtete sie nur nebenbei und wurde so unzufrieden. Der Weltschmerz der katholischen Religion war ihr fremd, sie glaubte nur an ein diesseitiges Glück, das freilich wiederum nur etwas

53

( Handke 1981: 51-53 )

bibliografia

- Calvino, Italo: Sulla fiaba. Torino 1988, Einaudi.
- Handke, Peter: Wunschloses Unglück. Frankfurt a.M. 1981  
(1<sup>a</sup> ed. 1972), suhrkamp taschenbuch.
- James, Henry: The Turn of the Screw and Other Stories.  
Oxford e New York 1992 (1<sup>a</sup> ed. 1898), Oxford UP (World's  
Classics paperback).
- Milillo, Aurora: La vita e il suo racconto. Roma e Reggio  
Calabria 1983, Casa del libro editrice (Le ragioni  
dell'uomo).
- Ong, Walter J.: Orality & Literacy. London e New York 1993  
(1<sup>a</sup> ed. 1982), Routledge.
- Thompson, Stith: La fiaba nella tradizione popolare. Milano  
1994 (1<sup>a</sup> ed. 1946), il Saggiatore Economici.

indice

- 1) introduzione/motivazione, p.1
  - 2) la favola nel co(n-)testo: la funzionalità, p.2
  - 3) la favola nel co-testo: il motivo organizzatore, p.3
  - 4) la situazione iniziale della favola, p.4
  - 5) la favola vs. la Storia, p.6
  - 6) silenzio vs. volontà di parola, p.7
  - 7) la favola e le sue formule, p.8
  - 8) la favola: fenomeno orale, p.10
  - 9) conclusione (negativa): il gatto senza stivali, p.11
  - 10) conclusione (positiva): il gatto con gli stivali, p.12
- appendice, p.14
  - bibliografia, p.16
  - indice, p.17

Egregio professor Scabia,

ho l'intenzione di sostenere l'esame

"Drammaturgia II" il 20 febbraio.

Perciò consegno oggi la mia tesina.

Mi scusi di non aver potuto consegnargliela di persona, ma l'orario del mio lavoro me lo impedisce.

Ci vediamo allora fra due settimane,

e La saluto cordialmente,

Gilberto Ronca.

Bologna, li 6 febbraio 1995.