HAL
open science

”Le novelle della nonna” di Emma Perodi. Un congegno narrativo ”popolare-nazionale” ante litteram

Viviana Agostini-Ouafi

To cite this version:

Viviana Agostini-Ouafi. ”Le novelle della nonna” di Emma Perodi. Un congegno narrativo ”popolare-nazionale” ante litteram. Chroniques italiennes, 2016, Spécial CONCOURS CAPES & Agrégation 2016, web 31, pp.87-110. hal-02147409

HAL Id: hal-02147409

https://normandie-univ.hal.science/hal-02147409v1

Submitted on 2 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chroniques italiennes web 31 (1/2016)

LE NOVELLE DELLA NONNA DI EMMA PERODI.
UN CONGEGNO NARRATIVO «POPOLARE-NAZIONALE» *ANTE LITTERAM*[1]

Per cogliere la specificità delle *Novelle della nonna* nel quadro della produzione letteraria del secondo Ottocento, ci sembra innanzitutto fondamentale definirne lo statuto narrativo, ovvero la poetica. Tale statuto è secondo noi illustrabile tramite il binomio concettuale popolare-nazionale di gramsciana memoria, binomio che non coincide con quello del nazional-popolare diffusosi nel secondo dopoguerra giacché quest'ultimo, con una fluidificante quanto pericolosa apocope, dà la priorità al nazionale sul popolare. Per Gramsci, invece, come si vedrà più avanti, solo ciò che è veramente popolare potrà assumere una dimensione nazionale. I due elementi del binomio sono legati per lui da un rapporto di causa-effetto, le loro posizioni non sono interscambiabili. Non è la nazione che definisce ciò che è il popolo ma il popolo che definisce cosa è la nazione. Questa distinzione è basilare per istituire una poetica della letteratura che sfugga alle ideologie nazionaliste e populiste miranti a manipolare senza alcun rispetto il popolo, ad asservirlo anziché a liberarlo. Per Gramsci, intellettuale organico comunista scevro da contraddizioni e che pagherà con la vita la sua coerenza teorico-pragmatica, le *élites* intellettuali italiane sono,

[1] Quest'articolo è una nuova versione, ampliata e aggiornata, della prima parte della nostra introduzione, «Il caso emblematico delle *Novelle* nella letteratura popolare italiana », precedentemente pubblicata in Viviana Agostini-Ouafi (a cura di), *Casentino in Fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993):* Le novelle della nonna *di Emma Perodi. Atti del convegno (Poppi, 18-19 settembre 1993)*, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 13-53.

ancora negli anni Venti, più straniere di quelle straniere per il popolo-nazione italiano[2]. Popolo e nazione d'altronde non indicano nel suo pensiero due entità sclerotizzate, predefinite e immutabili, ma due entità vive, mobili e dialettiche, *in fieri* come la storia. Il popolare-nazionale di Gramsci implica, e questo vale anche per la Perodi, una poetica della letterarietà che è apertura culturale, anche transnazionale, contaminazione alto/basso e viceversa, dialogo interculturale, azione ed emancipazione: in altre parole progresso. L'approccio multiculturale e universalizzante dell'impegno pedagogico, sociologico, antropologico e letterario di Emma Perodi scrittrice per l'infanzia traspare chiaramente secondo Annunziata Marciano già nei suoi scritti sui bambini nel mondo usciti a puntate sul *Giornale per i bambini* nel 1884-1885, poi in volume da Bemporad nel 1890[3]. Come sottolinea la studiosa, Emma Perodi vuole suscitare nei suoi piccoli lettori empatia nei confronti dell'Altro[4], educarli al pluralismo e alla diversità, combattere i pregiudizi di sesso, di razza, di religione e di cultura (*ibid*., p. 8).

Una mistura bizzarra di generi, ovvero la faglia del testo

Emma Perodi scrive *Le novelle della nonna* quasi trent'anni prima che Gramsci entri in scena, e non è affatto socialista. Il suo è un liberalismo progressista, proto-femminista, ma paternalistico nei confronti della masse popolari. Fa perfino dire a Maso, il figlio maggiore di Regina, che i toscani che emigrano in America «sono soltanto gli scioperati», ovvero gli oziosi![5] Eppure, forse inconsapevolmente, questa scrittrice borghese produce un'opera con un impianto narrativo singolare, frutto di una mistura bizzarra di generi, letterariamente eterocliti (alto/basso, scritto/orale). Quando

[2] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, nuova ed. riveduta e integrata, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 129.

[3] Ora in Emma Perodi, *I bambini delle diverse nazioni a casa loro*, Prefazione Annunziata Marciano, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2010, p. 7.

[4] Nella dedica, indirizzata direttamente ai suoi piccoli lettori, la scrittrice così si esprime : «Con queste narrazioni ho voluto far nascere nel vostro animo la simpatia e l'affetto per i bimbi, che sono sparsi sulla superficie della terra, ho voluto mostrarvi che certe virtù sono stimate ovunque, che certi difetti ovunque sono riprovati […].» (*Ibid*., p. 17)

[5] Emma Perodi, *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, introd. Antonio Faeti, Torino, Einaudi, 1974, p. 393. D'ora innanzi ci riferiremo per le citazioni a questa edizione (le cui pagine coincidono con quelle della ristampa tascabile Einaudi del 1993).

Franco Cardini afferma che «un'impresa tanto meritoria quanto ambigua e depistante [è] stata compiuta da Emma Perodi»[6], individua quella che Roland Barthes[7] chiama la faglia, la crepa del testo: il luogo in cui il suo funzionamento stesso fa, produce senso, o dissenso, secondo la visione soggettiva che ogni studioso ha del fatto letterario.

Un giudizio negativo che conferma l'esistenza della faglia suddetta è quello riproposto di recente, ma con un netto cambiamento di tono, da Carlo Lapucci: usando le parole di Ida Baccini, rivale di Emma Perodi, egli descrive quest'ultima come una signora «brutta» e aggressivamente ambiziosa, ma anche come una scrittrice di nessun valore letterario e un'autrice di novelle che non sono, ahimè, né vere fiabe né patrimonio tipico toscano[8]. Una presa di posizione così perentoria (e un tantino misogina) ci sembra il frutto di una concezione della cultura puristicamente conservatrice, dove tradizione orale e alta letteratura devono restare ben distinte per garantire alle sole *élites* la gestione del sapere. Perché Regina Marcucci, si chiede stizzito Carlo Lapucci, non parla come una vera popolana casentinese del secondo Ottocento? Per nostra fortuna, invece di aderire ad un manzonismo estremista (quello che Carducci definisce con disprezzo in *Davanti San Guido* un «manzonismo de gli stenterelli») teso a riprodurre il parlato informale dei contadini toscani, la nonna fabulatrice delle *Novelle* è una postmanzoniana niente affatto antimanzoniana, che ha anticipato meglio di tanti scrittori dell'alta o bassa letteratura l'evoluzione della lingua italiana scritta del Novecento. Il suo italiano medio è chiaro, semplice ma sostenuto, perfettamente leggibile ancor oggi e, sebbene non sia stata fatta fino ad oggi delle *Novelle* nessuna traduzione integrale in francese, cosa invece auspicabile, il suo è uno stile anche facilmente traducibile. Parole ed espressioni a connotazione letteraria vi sono ben dosate e i pochi termini dialettali presenti sono pantoscanismi che danno il colore locale senza impedire ai lettori l'accesso al senso[9]. Si potrebbe parlare di un idioletto di stampo traduttivo, nato da un'esperienza linguistica

---

[6] Franco Cardini, *Le radici medioevali del folklore casentinese*, in «Notiziario turistico. Ente Provinciale del Turismo di Arezzo», n° 101, 1 nov. 1984, p. 14.

[7] Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 6-7.

[8] Carlo Lapucci, *Alle origini della narrativa di Emma Perodi*, in Walter Scancarello (a cura di), *Su Emma Perodi: nuovi saggi critici. Atti delle giornate di studio (Firenze, 9 maggio 2013; Verona, 10 dicembre 2013)*, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2015, pp 85-110.

[9] Dobbiamo a Costanza Brezzi il primo studio seriamente condotto sulla lingua delle *Novelle* perodiane: *La lingua letteraria delle* Novelle della nonna, *ibid*., pp. 21-33.

interculturale che ha portato Emma Perodi, in quanto traduttrice dal francese e dal tedesco (ma anche dall'inglese), a confrontarsi con le maggiori lingue europee moderne e con quell'italiano internazionale dell'insegnamento che ha dovuto presto liberarsi dai fronzoli inutili della letterarietà aulica. Traduzione, soggiorno all'estero (a Berlino) e giornalismo sono state quindi esperienze concomitanti e fondatrici[10]. La vecchia Regina non parla come una popolana dell'Ottocento ma come una popolana idealizzata, non già quella che è ma quella che dovrebbe essere. Esattamente come la piccola patria del Casentino, in cui la nonna vive e narra le sue novelle, non è la cruda rappresentazione realistica della giovane nazione italiana, ma piuttosto la proiezione ideale, mitizzata, della patria come dovrebbe essere[11].

In qualità di storico, lo stesso Franco Cardini riconosce che, nella sua «pericolosa ma anche splendida raccolta», Emma Perodi ha mischiato da «buona e compartecipe conoscitrice» – giacché era amica personale di un raccoglitore e studioso di racconti popolari come Giuseppe Pitré – alle «memorie anche illustri e qualificanti dell'autentico territorio casentinese», materiali «della tradizione favolistica romantica e della cultura folklorica dei suoi tempi»[12]. Non è affatto estranea a quest'operazione di mescolanza storico-folklorica la *Guida illustrata del Casentino* dello stiano Carlo Beni: uscita a Firenze nel 1881, la guida aveva riscosso un tale successo presso i turisti stranieri che visitavano la Toscana, che era stata ripubblicata nel 1889[13]. Due nostri studi dimostrano in modo inequivocabile che quasi tutti i

[10] Per molti di questi aspetti bio-bibliografici rinviamo il lettore ai vari lavori di Federica Depaolis, in particolare al suo articolo *I* Diciotto mesi in convento *di Emma Perodi tra biografia e romanzo educativo*, *ibid*., pp. 57-83.

[11] Non possiamo in questa sede sviluppare anche la messa in scena simbolica del territorio come nazione ideale. Per tale problematica, trattata secondo le nozioni della Nazione-*ethnos* (*topos*, *epos*, *logos*, *ethos*, ma *genos* vs *demos*), cfr. Viviana Agostini-Ouafi, « Le Casentino d'Emma Perodi, métaphore de la patrie idéale », in Laura Fournier-Finocchiaro, Pascale Guibert (éd.), *La nation en cartes postales*, «Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de Caen», n° 36, avril 2004, pp. 139-152; Id., « Il Casentino di Emma Perodi, metafora della patria ideale », trad. it. Laura Geri, in Federica Depaolis, Walter Scancarello (a cura di), *Emma Perodi: saggi critici e bibliografia (1850-2005)*, Pontedera, Bibliografia e informazione, 2006, pp. 69-83 (traduzione da noi rivista e corretta. Quanto all'aggettivo «fantastico» attribuito nel titolo italiano al Casentino, si tratta di un errore redazionale).

[12] Franco Cardini, *Le radici medioevali…*, cit., p. 14.

[13] Carlo Beni, *Guida illustrata del Casentino*, nuova ed. a cura di Fiamma Domestici, Firenze, Nardini, 1983.

riferimenti storico-geografici e socio-culturali delle *Novelle*, e anche l'impianto di certune come per esempio *Lo scettro del re Salomone e la corona della Regina Saba* o *L'ombra del Sire di Narbona*, sono tratti da questa guida[14]. Del resto è proprio Carlo Beni, sulla scia di Ernest Renan, che rivaluta e difende, contro i gravi pregiudizi romantici e in parte positivisti, la cultura popolare e le leggende in particolare: quest'erudito locale descrive i vari itinerari turistici casentinesi accennando via via, spesso in nota, ai racconti orali che circolano nella valle, oppure ai racconti scritti già pubblicati. Cita così, secondo i luoghi da lui trattati, gli storici fiorentini, gli studiosi di Dante, Dante stesso, i critici letterari e gli scrittori italiani e stranieri che hanno parlato della valle, evoca storielle e aneddoti (sovente medievali, talvolta rinascimentali), leggende più o meno tenebrose, novelle e detti popolari che trasformano il libro in un'opera polifonica affascinante.

In questo eclettismo intertestuale già teorizzato e praticato da Carlo Beni, Emma Perodi si muove senza patemi d'animo e senza pregiudizi letterari: nessuna ideologia estetica ottocentesca sembra aver potuto frenare il suo metodo creativo. Il testo è infatti un tessuto variopinto di citazioni altrui, d'origine colta o popolare, e un'intersezione costante di codici e modelli letterari differenti: la scrittura, a seconda dei casi e più o meno felicemente, cuce, ricama, nasconde, taglia, evidenzia questi apporti eterogenei che costituiscono il racconto nel suo farsi. Emma Perodi, in quanto «donna di lettere», nello scrivere pratica i gesti e le tecniche – artigianali e femminili – del ricamo e del cucito... Lo smembramento dei discorsi altrui e la loro originale ricomposizione ricordano un'altra prassi, anch'essa prettamente femminile: quella culinaria. Fanno riflettere a tal proposito le omologie del cucinare e del comporre che enuncia l'io narrante proustiano: «[...] non avrei forse fatto il mio libro come Françoise faceva quel *boeuf mode* apprezzato dal signor di Norpois, arricchendone la gelatina con tanti pezzi di carne scelti e messi insieme?»[15] Il lettore, anche quello più sprovveduto, riconosce senza troppe difficoltà i pezzi «scelti e messi

[14] Viviana Agostini-Ouafi, *Dalla «Guida del Casentino» del Beni alle «Fiabe fantastiche» della Perodi: fenomeni intertestuali*, in «Annali aretini», II, dicembre 1994, pp. 231-242, e Id., *Mitografia di una vallata toscana: il Casentino e «Le novelle della nonna»*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze», vol. LVII, giugno 1997, pp. 489-514.

[15] Marcel Proust, *Il Tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1993, vol. IV, pp. 744-745. Per questo approccio alla scrittura narrativa moderna, rimandiamo ai vari lavori di estetica del romanzo di Michail Bachtin e agli studi di Tzvetan Todorov ad essi relativi.

insieme» da Emma Perodi e provenienti dall'archetipo fiabesco, dal patrimonio popolare o dalla citazione letteraria colta; attraverso l'identificazione di questi richiami intertestuali – in ciò consiste il piacere del testo – egli penetra e assimila il narrato, collocando le *Novelle* tra i libri che già esistono nella sua biblioteca interiore. Leggere, poiché non si legge mai l'ignoto, equivale quindi non tanto a conoscere quanto a riconoscere. Il grado di leggibilità dipende infatti dalla capacità del lettore di cogliere questi fili sotterranei, le allusioni più o meno esplicite al sapere archetipico e intertestuale che ciascuno in misura maggiore o minore comunque possiede. La leggibilità delle *Novelle* risiede perciò nella capacità che è data a tutti, a cominciare dai bambini, di far emergere la biblioteca vissuta, di riattivare la memoria di dati culturali, di discorsi e di letture anteriori[16]. Già dal doppio titolo, *Novelle della nonna/Fiabe fantastiche*, l'opera presenta molteplici livelli di lettura, e tante facilitazioni sono dovute alla presenza nella cornice di un narratore sentenzioso e di un uditorio attivo. Quest'ultimo rappresenta il lettore implicito, non come ente solitario, ma collettivo: essendo messo in scena nel testo, non è più solo passivamente virtuale.

Gli ingredienti e i meccanismi del funzionamento narrativo delle *Novelle* ci permettono di cogliere la singolare modernità di questo libro e di capire ciò che ha rappresentato di emblematico (e rappresenta ancora) nella storia culturale del nostro paese.

Affinché la letteratura sia popolare in Italia

Il successo riscosso dalle varie iniziative promosse nel 1993 dalla Biblioteca Rilli-Vettori di Poppi per il centenario delle *Novelle della nonna* (mostra, spettacoli teatrali e convegno), gli echi positivi suscitati da queste manifestazioni sui giornali locali, regionali e nazionali, infine la ristampa einaudiana in veste economica dell'opera nel 1993 attestano la presenza ancora viva delle *Novelle* nella cultura italiana contemporanea[17]. Un'altra conferma della loro ricezione positiva è stata la pubblicazione congiunta

[16] Per tali concetti si veda Jean-Marie Goulemot, *De la lecture comme production de sens*, in Roger Chartier (éd.), *Pratiques de la lecture*, Paris-Marseille, Rivages, 1985, pp. 90-99.

[17] Il successo delle *Novelle* lungo tutto l'arco del Novecento è del resto evidente se si segue il ritmo delle loro riedizioni: da Salani a Firenze (1906, 1921, 1939, 1948, 1960), da Einaudi a Torino (1974), da Alberti & C. ad Arezzo (1986), da Ladisa a Bari (1991)...

«L'Unità»/Einaudi di quattro novelle[18]. Questa riedizione in forma ridotta si inseriva in un progetto editoriale di rivalutazione del patrimonio folklorico-letterario fiabesco, dal *Pentamerone* del Basile alle fiabe di Gozzano e Capuana, da quelle di Andersen e dei fratelli Grimm, alle fiabe russe, inglesi, africane. Le quattro novelle (*Il Diavolo che si fece frate*, *La fidanzata dello scheletro*, *L'Incantatrice*, *Il Diavolo e il Romito*) sono state accompagnate da una nota di Carmine De Luca al quale dobbiamo anche la loro scelta.

Ma l'edizione che inaugura una nuova ricezione dell'opera è quella della Newton Compton che, cronologicamente, precede le manifestazioni poppesi del centenario[19]. Al prezzo di sole 4.900 lire essa offre nel 1992 un testo integrale in una buona veste tipografica, sebbene le illustrazioni di Gustavo Piattoli siano riprodotte in modo scadente e numerosi siano i refusi nell'introduzione. Verrebbe da domandarsi se la mediocre qualità succitata sia ancora il prezzo da pagare perché un'opera divenga infine di massa ma, soprattutto, sarebbe da domandarsi se l'assenza di qualsiasi riferimento a tale edizione, nei contributi del convegno perodiano del 1993, non sia ancora una volta il sintomo di un disinteresse, e di un pregiudizio, da parte degli studiosi italiani nei confronti di un prodotto editoriale «popolare». Anche noi abbiamo scoperto la sua esistenza qualche anno dopo e quasi per caso. Si tratta invece di un tascabile molto significativo perché reintroduce la gerarchia originaria di titolo e sottotitolo, da Einaudi invertita negli anni Settanta, sottolineando così la priorità della nonna fabulatrice e della cornice realistica sul mondo fantastico della fiaba e sulla sequenza-accumulazione dei racconti. In questo progetto editoriale, «Le grandi fiabe nei Grandi Tascabili Economici», le *Novelle* sono collocate nel medesimo cofanetto tra le fiabe di Andersen, di Capuana, di Collodi e dei fratelli Grimm. Una consacrazione ufficiale (dopo quella di Einaudi) che deriva loro tanto dall'accostamento con autori italiani e stranieri celebri quanto dal commento in prima pagina di copertina: «Le incantevoli storie dell'autrice che ha rappresentato magistralmente la tradizione popolare fiabesca italiana.» Tuttavia la vera novità qualitativa di quest'edizione risiede soprattutto nelle

[18] Emma Perodi, *Fiabe fantastiche*, supplemento al n° 216 de «L'Unità» dell'11 novembre 1996. Da notare la totale scomparsa del titolo originale, a tutto vantaggio di quello che fu, dal 1892 al 1974, il sottotitolo della raccolta (sebbene nell'opuscolo non sia abolita la cornice realistica che introduce ciascuna delle quattro novelle).

[19] Emma Perodi, *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche*, introduzione di Annamaria Andreoli, Roma, Newton Compton, 1992. Edizione ristampata già nel 2002.

molteplici e originali chiavi di lettura che Annamaria Andreoli propone nella sua breve ma densa introduzione. Non si tratta infatti di equiparare le *Novelle* alle altre raccolte folkloriche, ma di mostrare la specificità del testo: l'invenzione di una nonna narratrice, non vera bensì verosimile, e persino la messa in scena di un demopsicologo in vacanza a Farneta, tutto desideroso di trascrivere le novelle per darle poi alle stampe. Si tratta di una «*mise en abîme* della situazione testuale: la Perodi finge che si faccia ciò che appunto sta facendo e che altro non è, a sua volta, se non una finzione» (*ibid*., p. VIII). La studiosa mette in evidenza l'autonomia narrativa della cornice e al tempo stesso il rapporto motivato che la lega alle novelle. La sua tesi fondamentale, che noi condividiamo, è che l'opera della Perodi sia la rappresentazione narrativa di una transizione culturale, cioè di quel delicato e difficile passaggio che devono intraprendere i ceti popolari italiani per passare dal sapere tradizionale all'alfabetizzazione post-unitaria: si era fatta l'Italia, ma andavano ancora fatti gli italiani. In quest'ottica furono scritte le *Novelle* e possono essere interpretate secondo l'Andreoli, e anche secondo noi, come una allegoria didattica del libro e della lettura:

> Cari lettori – sembra pattuire la Perodi con il suo ipotetico uditorio che deve diventare reale – voi muovete i primi passi nella via insidiosa della lettura. Il libro può essere un'arma a doppio taglio, ma io saprò sostenervi nel cammino difficile e premunirvi contro i pericoli facendomi mediatrice fra il vostro sapere tradizionale e gli effetti ancora ignoti e sorprendenti della lettura. È necessario evitare di trasformarci tutti in Don Chisciotte e in Madame Bovary, vittime di micidiali fantasie libresche. (*Ibid*., p. X)

Le manifestazioni poppesi del centenario hanno messo in evidenza un dato spesso trascurato dalla cultura alta, ufficiale o accademica: l'importanza della paraletteratura, quella che si suol definire in una gerarchizzazione piuttosto sprezzante «sottoletteratura». Emma Perodi, col fine pedagogico-liberale di istruire il popolo, unisce la letteratura fantastica a quella per l'infanzia[20], ovvero utilizza – incastrandoli – due generi

[20] Per queste problematiche rinviamo a Mariella Colin, *Fiabe della nonna o novelle fantastiche? Emma Perodi tra tradizione e modernità*, in Viviana Agostini-Ouafi (a cura di), *Casentino in fabula*, cit., pp. 81-93. La studiosa sottolinea come la strumentalizzazione pedagogica della fiaba, iniziata già coi fratelli Grimm, sia rafforzata nelle *Novelle* dalla presenza della cornice, in cui si esprime l'ideologia dell'opinione liberale.

secondari non sempre canonizzati[21]. Siccome le sue fonti d'ispirazione si trovano nelle fiabe del folklore e della tradizione romantica come nelle leggende a carattere pseudo-storico o connotate dal meraviglioso cristiano, le *Novelle* sono ambivalenti, ossia dotate di uno statuto generico ambiguo. Franco Cardini evidenzia una moltitudine di reminiscenze culturali, colte o popolari, storiche o folkloriche, manipolate con disinvoltura dalla scrittrice, denunciando così il carattere mitopoietico o folkloricamente falsificatorio della raccolta; i toni da *feuilleton* o da romanzo gotico tipici dell'«Italietta post-unitaria»; la storia evocata, più che narrata fedelmente, secondo i canoni del romanticismo italiano[22]. Nelle pieghe del racconto, lo studioso scopre tuttavia elementi storico-antropologici molto meno falsi o ingenui di quello che potrebbe far credere una prima superficiale lettura. L'approccio storico di Giovanni Cherubini tende ugualmente a dimostrare, con esempi di calzante precisione, quanto il Medioevo della scrittrice sia una ricostruzione letteraria di dati più o meno affidabili (anacronismi tecnologici e culinari, inesattezze terminologiche, errori genealogici o cronologici ecc.)[23]. Il confronto tra il Medioevo reale e quello fantastico mette bene in risalto tutte le operazioni di manipolazione e riscrittura della Perodi. La scrittrice recupera temi, caratteri e strutture di miti e racconti popolari che, in Italia e altrove, sono stati rielaborati letterariamente e talvolta canonizzati; accede alla conoscenza di quelli che sono ancora tramandati oralmente attraverso le trascrizioni che di tali narrazioni cominciano a circolare nella seconda metà dell'Ottocento[24]. Antonio Faeti è stato il primo, nel lontano 1972, a cogliere

[21] La letteratura canonizzata è quella considerata normalmente «maggiore», accettata dagli ambienti letterari e conservata dalla comunità come sua «eredità culturale» (Itamar Even-Zohar, *Relazioni tra sistema primario e sistema secondario all'interno del polisistema letterario*, in «Strumenti critici», n° 26, 1975, p. 76). Per quanto riguarda la letteratura infantile, secondo Itamar Even-Zohar essa possiede quasi tutte le caratteristiche del genere letterario secondario ma «non deve essere per forza identificata con la letteratura non canonizzata, malgrado il suo stato di inferiorità rispetto alla letteratura canonizzata per adulti» (*ibid*., p. 77).

[22] Franco Cardini, *Le forme del magico nelle «Novelle della nonna»*, in *Casentino in fabula*, cit., pp. 69-79.

[23] Giovanni Cherubini, *Il Medioevo della fantasia e il Medioevo della realtà*, *ibid*., pp. 135-150.

[24] Mara Rengo (*Il folklore nascosto nelle «Novelle della nonna»*, *ibid*., pp. 115-126) tocca in particolare il nodo della relazione tra oralità e scrittura, letteratura e folklore. Per le difficoltà incontrate sul terreno dai raccoglitori di novelle e l'attendibilità delle loro trascrizioni, cfr. Carlo Lapucci, *Introduzione*, in *Fiabe toscane*, scelte e trascritte da Carlo

la peculiarità delle *Novelle*: secondo lui la Perodi non è né una folklorista che raccoglie scientificamente le narrazioni popolari, né una scrittrice liberamente creativa; appartiene piuttosto ad una terza categoria, situata in «una zona nuova» creata dall'interesse romantico verso la fiaba e dal tentativo positivista di catalogarla. Così le *Novelle* sono per Faeti

> un sintomatico documento letterario di un'epoca in cui si assiste, forse per la prima volta, [...] al costituirsi, in alternativa rispetto alla cultura ufficiale e ai suoi campioni, [...] di una «letteratura» in qualche modo capace di accogliere i sedimenti della cultura popolare, certe sue urgenze e una parvenza del suo stile.[25]

Come hanno fatto notare Roman Jakobson e Pëtr Bogatyrëv, non solo letteratura e poesia orale possono avere destini intimamente legati, e la loro influenza reciproca essere quotidiana e intensa, ma le forme artistiche che passano dal folklore alla letteratura e, viceversa quelle che passano dalla letteratura al folklore, cambiano necessariamente di funzione poiché possono subire molteplici modificazioni (formali, strutturali, tematiche, pragmatiche...)[26].

Il problema sollevato da questi prestiti intertestuali nell'Ottocento italiano è semmai quello della loro rarità e della direzione quasi a senso unico che essi subiscono, dall'alta alla bassa letteratura, dal sistema canonizzato al non canonizzato, mentre il fascino per lo strano e il meraviglioso resta relegato al retroterra popolare[27]. I romantici italiani, malgrado il tentativo del Berchet e a differenza di tedeschi, inglesi e francesi, in nome della lotta contro l'ignoranza e la superstizione delle plebi, non si sono ispirati affatto al folklore popolare e questo è stato scoperto, ma solo come oggetto etnologico di studio, dai positivisti del secondo Ottocento. Gli Scapigliati milanesi, che invece hanno osato opporsi alle norme poetiche della letteratura ufficiale e del Manzoni, sono rimasti

---

Lapucci, presentate da Mario Luzi, Milano, Mondadori, 1984, in part. pp. XI-XIII. Per due esempi di novelle in dialetto raccolte da Gherardo Nerucci, *Ibid*., pp. 211-226.

[25] Antonio Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 52-53.

[26] Roman Jakobson, Pëtr Bogatyrëv, *Le folklore, forme spécifique de création*, in Tzvetan Todorov (éd.), *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 66-67.

[27] Cfr. Mariella Colin, *La difficile naissance de la littérature fantastique en Italie*, in «Les Langues Néo-Latines», n° 272, 1° tr. 1990, p. 84.

sconosciuti al grande pubblico fino a dopo la seconda guerra mondiale[28]. Secondo Mariella Colin, grazie alle raccolte positiviste di novelle popolari, Emma Perodi sfugge ai canoni estetici manzoniani e offre un contributo originale alla ben povera letteratura fantastica italiana: la modernità «*sui generis*» delle *Novelle* consisterebbe allora soprattutto nell'aver trasformato il racconto leggendario in un'anti-leggenda agiografica, ricca di tutti gli ingredienti della narrativa fantastica romantica ottocentesca (lupi mannari, patti satanici, animali immondi, incantatrici ecc.)[29]. Anche Renzo Tian, a proposito della novella *Il teschio di Amalziabene*, ricorda come il personaggio di Fra' Gaudenzio sia quello di un anti-eroe predisposto alla dannazione: i suoi archetipi sono il perfido *villain* shakespeariano ma anche la figura mitica di Don Giovanni, il quale più che un libertino è un peccatore che non teme di sfidare il Cielo[30]. Il mito teatrale di Don Giovanni, espressione canonizzata dell'alta letteratura, ha origini popolari antiche: il fantastico perodiano le recupera e riattiva nella figura comicamente diabolica di Fra' Gaudenzio. Il contributo delle *Novelle* alla letteratura fantastica italiana va allora oltre gli stereotipi romantici e offre figure mitiche, schemi narrativi archetipici della cultura popolare.

Risale però solo al secondo dopoguerra, grazie a Italo Calvino, il primo tentativo di pubblicare tutte le raccolte di fiabe regionali italiane. Il neo-realismo trionfante, la sua ideologia nazional-popolare (nutrita dalla scoperta degli inediti carcerali gramsciani) sono alla base della rivalutazione delle tradizioni popolari di cui Calvino si fa artefice e portavoce. Che la situazione sia cambiata, non solo sul piano letterario ma anche su quello linguistico, lo dimostra uno studio di Giacomo Devoto del 1956 dal titolo molto significativo, *La tradizione della lingua letteraria italiana e la sua (im)popolarità*. Secondo il glottologo fiorentino il problema della lingua letteraria, negli anni Cinquanta, somma due difficoltà: «di una tradizione, sostanzialmente impopolare da quattro secoli, e di un bisogno nuovo di popolarità, che si è fatto esigente, e preme.»[31]

Come ha notato anche Antonio Faeti, in pieno positivismo Emma Perodi non si avvicina al folklore e alla bassa letteratura con la curiosità

---

[28] Per il Berchet *ibid*., p. 80 e per il Manzoni *ibid*., p. 77: nella *Lettera sul romanticismo* del 1823, in nome della ragione e della religione cattolica, Manzoni auspicava una prosa vera, utile, scevra di mitologie classiche o di spettri e streghe romantici.

[29] Mariella Colin, *Fiabe della nonna o novelle fantastiche?*, in *Casentino in fabula*, cit., p. 85.

[30] Renzo Tian, *Il teatrino del fantastico*, *ibid*., p. 258.

[31] Ora in Giacomo Devoto, *Itinerario stilistico*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 13.

scientifica dell'etnologo: vi attinge al contrario proprio quell'ispirazione letteraria che la cultura ufficiale si è rifiutata di cercarvi. Il suo atteggiamento è assolutamente controcorrente: al disprezzo per il volgo e alla negazione del suo sapere, la scrittrice preferisce la strumentalizzazione di questo stesso sapere per incivilire ed educare il popolo[32]. Sceglie quindi di narrare alle plebi, e ai borghesi che ad esse cominciano ad interessarsi, novelle verosimilmente popolari e ideologicamente rimotivate. L'espressione «segreto di contraffazione», che Giulio Salvadori aveva usato nel 1884 per le fiabe di Luigi Capuana, è utilizzata da Piero Scapecchi anche per le *Novelle* di Emma Perodi: i due scrittori padroneggiavano così bene i meccanismi dei racconti folklorico-popolari che le loro riscritture creative sembrano ancor oggi tradizionali[33].

Nelle *Novelle*, nello scambio di battute fra il cittadino professor Luigi e la vecchia Regina, viene messo l'accento sul «doppio e utilissimo scopo»[34] delle raccolte di fiabe del secondo Ottocento: conservare superstizioni, credenze, «usi antichi di ciascun paese» e «ringiovanire e arricchire la lingua con vocaboli andati in disuso nelle città», ma mantenutisi invece più puri nella lingua degli abitanti delle montagne. Regina si stupisce che il suo linguaggio possa «esser preso ad esempio», e che contadini e montanari «ignoranti e zoticoni» come loro possano «insegnar qualche cosa alla gente di città». Dice la contadina: «Mi pare che abbiamo tutti da imparare [...]», e lo studioso le risponde: «Voi potete insegnare molto [...].» Insegnare e imparare, dare e avere: lo scambio interculturale per Emma Perodi non è affatto – aristocraticamente – a senso unico.

Malgrado gli apprezzabili tentativi di scrittori come Luigi Capuana o Emma Perodi, la sfasatura inconciliabile tra sapere colto e popolare impedì qualsiasi circolazione, mediazione o scambio culturale dall'uno all'altro e l'*élite* liberale restò chiusa nel suo classicismo formale e tematico, respingendo come barbare le leggende e le credenze popolari[35]. Un

[32] Piero Scapecchi, *Emma Perodi, una bibliografia difficile*, in *Casentino in fabula*, cit., p. 65.

[33] Dopo i lavori di Heinz Rölleke, anche tra gli studiosi che comparano le diverse versioni delle fiabe dei fratelli Grimm si insinua sempre più la convinzione che l'apporto creativo dei due fratelli sia stato determinante: essi sarebbero autori veri e propri piuttosto che semplici raccoglitori di racconti popolari. A questo proposito cfr. Corona Schmiele, *Masques et métamorphoses de l'auteur dans les contes de Grimm*, Caen, PUC, 2015.

[34] Emma Perodi, *Fiabe fantastiche*, cit., p. 473. Per le citazioni seguenti *ibid*.

[35] Mariella Colin, *La difficile naissance*..., cit., p. 84.

documento che evidenzia il fossato esistente tra le due culture è la prefazione di Antonio Baldini alla sua raccolta di fiabe *La strada delle meraviglie* del 1923. Preso dalla tentazione di adornare e armonizzare gli elementi discordi delle fiabe che gli aveva raccontato una ragazza della campagna bibbienese, lo scrittore si era reso conto quasi con orrore che nella stesura «nascevano esigenze che passavano assolutamente il segno», che «dalla favola usciva il grottesco, la decorazione, l'allegoria e *tutte le malattie dell'arte contemporanea*», insomma che «*il racconto voleva pigliar[gli] tra mano un "significato"*»[36]. Questi «tormenti poetici» sono tanto più significativi se si considera che sono passati già trent'anni dalla prima pubblicazione delle *Novelle*. Le resistenze poetiche di Antonio Baldini dimostrano che il divario tra alta e bassa cultura, l'orrore della contaminazione dei generi letterari e dei differenti saperi persistono oltre l'Ottocento positivista, e operano in pieno idealismo. Da raffinato e disciplinato fondatore della rivista letteraria romana la «Ronda», Antonio Baldini reprime l'impulso artistico di appropriazione e riscrittura del testo altrui (dove l'Altro rappresenta un'immagine degradata di sé e del sapere?) e si autocensura in nome di norme puristicamente classiche. La questione è però molto più vecchia, riassunta da Antonio Gramsci nelle sue riflessioni sul rapporto arte-vita in Italia, non a caso quasi coeve delle prove letterarie del Baldini. Tali riflessioni partono da un testo di Ruggero Bonghi della seconda metà dell'Ottocento e si inseriscono in un acceso dibattito letterario alla fine degli anni Venti. Afferma Gramsci:

> Il Borgese trova che il carattere della letteratura italiana è «teologico-assoluto-metafisico-antiromantico» ecc., e forse, il suo linguaggio da ierofante si potrebbe appunto tradurre nel giudizio in parole povere che la letteratura italiana è staccata dallo sviluppo reale del popolo italiano, è di casta, non sente il dramma della storia, non è cioè popolare-nazionale.[37]

---

[36] Antonio Baldini, *La strada delle meraviglie*, Milano, Mondadori, 1923, p. 10. Il corsivo è nostro. Baldini è citato da Franco Niccolini (*Tradizione novellistica in Casentino*, in *Casentino in fabula*, cit., p. 109). Che uno scrittore romano si sia fatto raccontare delle fiabe da una contadina di Bibbiena non ci stupisce poi tanto: la tradizione novellistica del Casentino era già fortemente presente nelle *Novelle popolari toscane* raccolte da Giuseppe Pitré, con ben quarantadue storie su centouno. Franco Niccolini offre qualche interessante campione linguistico e tematico di tale narrativa (*ibid*., p. 108).

[37] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 106-107. Gramsci si riferisce al saggio di Giuseppe Antonio Borgese *Il senso della letteratura italiana*, apparso sulla «Nuova Antologia» del 1° gennaio 1930. Il libro di Ruggero Bonghi, *Lettere critiche.*

Gramsci sottolinea il distacco degli intellettuali dalla realtà popolare-nazionale, il carattere eminentemente libresco della cultura italiana e denuncia la mancanza di una letteratura popolare endogena[38]. E osserva che, per compensare tale mancanza, il popolo cerca in altre letterature, soprattutto quella francese, le letture che soddisfino i suoi bisogni:

> Questi libri stranieri, tradotti, sono letti e ricercati e conoscono spesso grandi successi. Tutto ciò significa che tutta la «classe colta», con la sua attività intellettuale, è staccata dal popolo-nazione, non perché il popolo-nazione non abbia dimostrato e non dimostri di interessarsi a questa attività in tutti i suoi gradi, dai più infimi (romanzacci d'appendice) ai più elevati, tanto vero che ricerca i libri stranieri in proposito, ma perché l'elemento intellettuale indigeno è più straniero degli stranieri di fronte al popolo-nazione. (*Ibid*., p. 156)

Gramsci considera degna di nota l'attività di editori come Perino e Nerbini, che hanno pubblicato un certo numero di romanzi popolari «tutti a sfondo anticlericale e legati alla tradizione guerrazziana» e cita tra parentesi, come un dato noto e assodato, il Salani «editore popolare per eccellenza» (*ibid*., p. 156). Le *Novelle* nacquero proprio come pubblicazione popolare a puntate per le edizioni romane di Edoardo Perino e furono in seguito, a partire dal 1906, sempre ristampate a Firenze da Adriano Salani. Nelle edizioni Salani del 1908 Gramsci aveva pure scoperto le fiabe dei fratelli Grimm e, sebbene quest'aspetto sia stato trascurato se non stravolto dai curatori della sua opera postuma, egli si dedicò in prigione, tra il 1929 e il 1931 circa, a una traduzione parziale (quasi ventiquattro fiabe) della raccolta[39]. Con un'intenzione didattica e una concezione politica del tradurre, Gramsci trasforma, adatta, attualizza quei racconti nordici per i suoi nipotini sardi. Così ne scrive alla sorella:

Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia, fu pubblicato a Milano nel 1855 (nuova ed. a cura di Edoardo Villa, Milano, Marzorati, 1971).

[38] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 17-18, 77 e 99-101.

[39] Cfr. Lucia Borghese, *Tia Alene in bicicletta. Gramsci traduttore dal tedesco e teorico della traduzione*, in «Belfagor», XXXVI, fasc. VI, 30 novembre 1981, pp. 635-665. Segnaliamo un'edizione recente di questa traduzione: Antonio Gramsci, *I racconti dei fratelli Grimm. Le traduzioni originali dai «quaderni dal carcere»*, a cura di Nicola Caleffi e Guglielmo Leoni, Sassuolo, Incontri editrice, 2011.

> Ho tradotto dal tedesco, per esercizio, una serie di *novelline popolari* proprio come quelle che ci piacevano tanto quando eravamo bambini [...]. Vedrò di ricopiarle in un quaderno e di spedirtele, se mi sarà permesso, *come un mio contributo allo sviluppo della fantasia dei piccoli.*[40]

Nella riscrittura gramsciana le fiabe dei Grimm diventano dunque «novelline»[41] e gli elementi (descrizioni paesaggistiche, toponomastica, onomastica, usi e costumi ecc.) che sono più lontani dall'immaginario popolare mediterraneo vengono adattati. In qualità di traduttore Gramsci tiene conto della tradizione culturale e della mentalità del destinatario, rivolgendosi ad esso «in linguaggio storico italiano»[42]. Ma per offrire un progetto pedagogico alternativo, modifica anche l'elemento religioso presente nelle fiabe: laicizza il racconto, secolarizza i riferimenti a una visione provvidenzialistica dell'esistenza e gli elementi del testo connotati da sentimento fatalistico.

Nelle *Novelle della nonna*, senza cedere all'anticlericalismo di certi romanzi periniani, la laicizzazione del racconto si concretizza nello spazio realistico della cornice. Luoghi molto frequentati nelle novelle, e fortemente connotati da usi, costumi e tradizioni religiose (come La Verna e Camaldoli, da secoli centri spirituali, mete di pellegrinaggi), sono o assenti dalla cornice o completamente secolarizzati: Camaldoli per i Marcucci è solo un luogo di villeggiatura per cittadini che cercano il contatto con la natura, oppure una foresta dove trovare fragole, funghi, lamponi e magari fare un bel *picnic* domenicale. La geografia di questo Casentino narrativo evidenzia così una diversa concezione degli spazi: magico-religiosa oppure laica, a seconda che si tratti delle novelle o della cornice[43]. Certo l'adattamento traduttivo dei

---

[40] Lucia Borghese, *Tia Alene in bicicletta*, cit., p. 651: il corsivo è di Lucia Borghese. In carcere Gramsci scrisse anche raccontini e apologhi del mondo animale e rurale per i propri figli: Antonio Gramsci, *L'albero del riccio*, presentazione e note di Giuseppe Ravegnani, Roma, Editori Riuniti, 1966 (*ibid*., p. 653).

[41] Sull'uso ambivalente dei termini fiaba e novella al tempo della Perodi (e anche dopo, come attesta questo passo di Gramsci), si veda Fernando Tempesti, *Lingua e fiabe di Emma Perodi*, in *Casentino in fabula*, cit., pp. 127-128.

[42] Lucia Borghese, *Tia Alene in bicicletta*, cit., p. 665.

[43] Nel nostro studio, *Percorsi narrativi e itinerari casentinesi nelle «Novelle della nonna»*, in *Casentino in fabula*, cit., pp. 195-223, abbiamo trasposto dallo spazio della finzione a quello della realtà, fin nel più piccolo dettaglio topografico, gli spostamenti dei vari personaggi. Cinque mappe geografico-letterarie a colori da noi ricostruite e commentate permettono quindi di visualizzare l'immagine del Casentino veicolata nelle novelle (Parte I, II, III, IV) e nella cornice, immagine simbolica mediata soprattutto da fonti scritte.

Märchen fatto da Gramsci, se da una parte conferma le sue riflessioni di linguistica, pedagogia e politica culturale, dall'altra non può essere messo sullo stesso piano retorico-ideologico della riscrittura perodiana. Tuttavia, malgrado le differenze generiche (scrittura creativa/traduzione) e politiche (liberalismo/comunismo), la rimotivazione del racconto folklorico-popolare in chiave laica resta un punto in comune non secondario.

La traduzione di Gramsci è del resto un esempio concreto di produzione popolare-nazionale. L'intellettuale (scrittore o traduttore poco importa) nel suo compito educativo deve tener conto dell'ambiente storicamente determinato a cui si rivolge, in parte conformarsi ad esso, in parte invece cercare di trasformarlo: rimotivare il racconto, proponendo a quello stesso destinatario una diversa concezione del mondo. Perché una nuova letteratura, espressione di un rinnovamento intellettuale e morale, possa nascere in Italia, Gramsci stima centrale la «quistione della così detta "letteratura popolare", cioè della fortuna che ha in mezzo alle masse nazionali la letteratura da appendice (avventurosa, poliziesca, gialla ecc.), fortuna che è aiutata dal cinematografo e dal giornale.»[44] Per Gramsci un movimento intellettuale (ri)diventa nazionale solo se passa per una fase di riforma che egli definisce una «andata al popolo» (p. 79): «Anche se si dovesse cominciare con lo scrivere "romanzi d'appendice" e versi da melodramma, senza un periodo di andata al popolo non c'è "Rinascimento" e non c'è letteratura nazionale» (*ibid.*). La nuova letteratura nascerà quindi da una ibridazione dei generi letterari secondari con quelli egemoni e solo un pregiudizio potrebbe farla identificare «con una scuola artistica di origine intellettuale» (*ibid.*, p. 15). E Gramsci indica anche la prassi da seguire:

> [la nuova letteratura] deve tendere a *elaborare ciò che già esiste, polemicamente o in altro modo non importa; ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell'humus della cultura popolare* così come è, coi suoi gusti, le sue tendenze ecc., col suo mondo morale e intellettuale sia pure arretrato e convenzionale.[45]

Questa definizione operativa del popolare-nazionale enuncia un concetto che è alla base delle più moderne correnti di critica letteraria: lo si ritrova nella teoria della ricezione di Hans Robert Jauss, negli studi di Michail Bachtin sul plurilinguismo e la dialogizzazione del discorso, nelle

[44] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 14.
[45] *Ibid.*, p. 15. Il corsivo è nostro.

analisi di Gérard Genette sulla *hypertextualité*[46]. La via da seguire per il «Rinascimento» della cultura italiana passa attraverso imitazioni, parodie, *pastiches* ecc., in altre parole tramite riscritture e rifacimenti creativi della cultura popolare. Emma Perodi lo aveva già fatto concretamente, quasi quarant'anni prima, proprio con le *Novelle della nonna*[47].

Itamar Even-Zohar fa notare (in sintonia con i concetti di Gramsci appena illustrati) che «spesso laddove non esiste sottocultura o "sottoletteratura" [...] difficilmente ci troveremo in presenza di una "alta cultura" dinamica e vitale o di una letteratura canonizzata»[48]. Il sistema canonizzato può rifiutare le strutture non canonizzate, ma può anche manipolarle, parodiarle, insomma stabilire con esse rapporti più o meno forti di intertestualità. Queste relazioni – spesso di andata e ritorno tra alta e bassa letteratura, tra folklore orale e letteratura scritta – arricchiscono la produzione nazionale, il polisistema, che sarebbe altrimenti difettoso o sottoposto al rischio di «inaridimento letterario». Per Even-Zohar, una letteratura colta, che non tiene conto del pubblico esistente o potenziale, diviene alla fine «illeggibile» anche per l'intellighenzia: «Nell'assenza di stimoli dati dalla presenza di una consistente "sottocultura" o di un'"arte popolare", non si crea il bisogno di una reale competitività. La letteratura diventa così essenzialmente libresca »[49]. Questo quadro generale vale anche per la situazione post-unitaria. L'operazione della Perodi di manipolazione, imitazione, letterarizzazione della bassa cultura, e soprattutto del folklore popolare, assume allora un valore esemplare a prescindere dal fatto che sia stato fecondo o meno nella storia letteraria italiana.

---

[46] Cfr. Hans Robert Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1989; Michail Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

[47] Anche Annamaria Andreoli afferma (*Introduzione*, in Emma Perodi, *Le novelle della nonna,* cit., p. X): «Tanto scarsa è la popolarità del nostro patrimonio letterario che la Perodi coglie davvero nel segno quando manipola il testo dantesco, fra i pochi, da noi, tramandati di bocca in bocca [...]. Come la commistione tra magia e religione [...], è anche questo un modo per calcolare l'orizzonte d'attesa blandendo il pubblico con l'offerta di un *déjà vu* riadattato e corretto.»

[48] Itamar Even-Zohar, *Relazioni*..., cit., p. 76. Per una visione globale di tale poetica, vicina ai formalisti russi degli anni Venti, cfr. Id., *Polysystem studies*, in «Poetics Today», vol. 11, n° 1, 1990.

[49] Itamar Even-Zohar, *Relazioni*..., cit., p. 77.

Archetipi narrativi e biblioteca popolare: il Libro decifrato

Dobbiamo a Giuseppe Pitré la sola descrizione bibliografica esistente dell'edizione Perino delle *Novelle*, come anche l'unica recensione all'edizione Salani del 1906. Egli fu colpito dalle fiabe perodiane per il tentativo in esse attuato «di elaborare liberamente dati etnografici sulla scia della tradizione narrativa delle fiabe toscane»[50]. La scrittrice, secondo Piero Scapecchi, «pare uscire da quella compattezza provinciale sottolineata da De Rienzo e soprattutto pare scostarsi dai suoi conterranei ed amici» come Giusti o Collodi, perché nelle *Novelle*, «contro il "dilettantismo dichiarato" e contro la mancanza di biblioteca, si nota proprio un impegno che ha le sue origini nelle ricerche toscane condotte nel mondo delle fiabe e nella presenza (nell'edizione Perino) di proverbi a piè di pagina» (*ibid*.). La questione dei proverbi presenti nella prima edizione non è marginale rispetto al nostro assunto, e la decisione di Salani di ometterli dal 1906 in poi è secondo noi una scelta che contravviene alla poetica di tutta l'operazione narrativa perodiana: in effetti i proverbi a piè di pagina non costituiscono un semplice apparato paratestuale o un elemento ornamentale, ma un altro testo da leggere in sincronia. Certo, i proverbi sono anche integrati nel narrato delle *Novelle*, come lo sono per esempio nei *Malavoglia* di Verga, ma qui viene istituito un dialogo intertestuale tra due testi autonomi in presenza: quello del sapere popolare orale e quello del sapere letterario scritto. L'uno illustra o chiarisce l'altro, e viceversa. Per il cognitivista Douglas Hofstadter e per lo psicolinguista Emmanuel Sander i proverbi costituiscono schemi cognitivi analogici e categorizzanti, sintesi esperienziali trasmesse di generazione in generazione, che permettono all'individuo di interpretare e affrontare situazioni esistenziali nuove e imprevedibili[51]. I proverbi sono i libri, condensati in schemi cognitivi, del sapere orale. Oltre a questa dialogizzazione speculare orale/scritto, basso/alto, che purtroppo nessuno studioso perodiano ha ancora indagato, Emma Perodi introduce nel suo narrato fenomeni di commistione molto interessanti da analizzare. Ci limiteremo qui a considerare la sua novella *I nani di Castagnaio* che è una riscrittura del racconto *I due gobbi*[52].

---

[50] Citato da Piero Scapecchi, *Emma Perodi, una bibliografia difficile*, cit., p. 21.

[51] Douglas Hofstadter, Emmanuel Sander, *L'analogie. Cœur de la pensée*, Paris, Odile Jacob, 2013, pp. 127-139.

[52] Per un'analisi molto più approfondita rinviamo tuttavia a Viviana Agostini-Ouafi *et alii*, « La Voce e il Libro nelle *Novelle della nonna* di Emma Perodi : messa in scena polifonica

Date le sue attività nel campo della didattica scolastica, Emma Perodi poteva conoscere la versione colta di certe novelle popolari come *I due gobbi* tramandata nei libri di testo per la scuola[53], ma conosceva anche personalmente Giuseppe Pitré e aveva certamente letto la variante popolare de *I due gobbi* proposta nelle sue *Novelle Popolari Toscane.* Le modifiche introdotte dalla Perodi ne *I Nani di Castagnaio* traspaiono già dal titolo. Non abbiamo più a che fare con streghe e diavoli, sebbene il sabba stregonico ritorni sotto forme più o meno simili in altre sue novelle. Non abbiamo più nemmeno due gobbi, ma un gobbo e un balbuziente. Non siamo più in un altrove lontano ed «esotico», bensì sulle piagge appenniniche tra Casentino e Mugello, dai contorni indefiniti e fantastici, ma pur sempre locali. L'elemento invece nuovo (che non per caso dà il titolo alla novella) è quello dei nordici nani, estranei alla tradizione favolistica toscana. L'idealizzazione del mezzadro appenninico è qui portata al massimo grado, sebbene l'arguzia di Bernardo sia quella di molti personaggi delle fiabe toscane: ovviamente ritroviamo tale idealizzazione nella *Guida illustrata del Casentino* di Carlo Beni[54], con le stesse identiche opposizioni semantiche. La cornice della novella conferma poi questa trasfigurazione della realtà in mito presentando il paesaggio rurale toscano, prodotto storico della mezzadria, come il modello socio-economico esemplare per la giovane nazione italiana: in verità la mezzadria era già nel 1892 un modo di produzione in declino, perché poco redditizio[55].

Particolarmente curioso è il destino, segnalato dall'antropologa Mara Rengo, subìto dal villano perodiano e dalla sua forca nell'odierna narrazione orale di un'anziana fabulatrice casentinese: a Badia Prataglia, la realtà socio-economica è più quella del taglialegna che scende dalla foresta, che quella del contadino che si reca al campo con la forca. Ecco allora che, nella prima strofetta cantata dai nani, al villano si sostituisce il tagliatore e alla forca il marraccio. Questo cambiamento introdotto nella novella perodiana è un indizio palese della confusione che vige in Casentino tra la tradizione orale e le *Novelle* (annesse anche inconsapevolmente al patrimonio folklorico locale), e dell'osmosi inestricabile che lega ormai alcune di

---

dei *Nani di Castagnaio* », in Vinicio Ongini (a cura di), *Chi vuole fiabe, chi vuole ? Voci e narrazioni di qui e d'altrove*, Campi Bisenzio (FI), Idest, 2002, pp. 15-35.

[53] Cfr. a questo proposito Annunziata Marciano, *La pedagogia civica di Emma Perodi, giornalista e scrittrice per l'infanzia*, in *Emma Perodi: saggi critici...*, cit., pp. 47-59.

[54] Cfr. Carlo Beni, cit., pp. 93-94.

[55] Abbiamo approfondito già tale questione in Viviana Agostini-Ouafi, « Le Casentino d'Emma Perodi, métaphore de la patrie idéale », cit., in part. pp. 146-152.

queste novelle ad una tradizione popolare già più o meno letterarizzata da vari secoli. La verosimiglianza folklorica della raccolta, l'invenzione della nonna fabulatrice, la riutilizzazione di motivi e temi appartenenti già al patrimonio popolare, tutto gioca a favore di questa felice assimilazione del testo scritto perodiano da parte del sapere orale tradizionale.

La Perodi riutilizza e modifica i materiali della tradizione orale come potrebbe farlo una narratrice popolare. Trasformando nei *Nani di Castagnaio* il semplice ritornello dei due gobbi in un girotondo dal valore strutturale e simbolico, di fatto rimotiva il racconto nel suo insieme. Tale girotondo trova nella cornice dei Marcucci un'ulteriore rimotivazione sul piano metanarrativo: la domenica della Pentecoste, quando la nonna si appresta a raccontare la sua novella di turno, il nipote Gigino, grazie alle cure di Vezzosa che gli fa in casa da maestra (lei e il marito Cecco sono le sole persone alfabetizzate della famiglia), recita una poesia imparata a memoria proprio in onore della nonna. La novella dei *Nani di Castagnaio* è allora scelta «apposta per Gigino» dalla narratrice che vuole «ricompensarlo» per averle recitato la poesia (*Fiabe fantastiche*, p. 382). E la novella narrata dalla vecchia è la storia di un villano che, come il nipotino, ha saputo ben recitare al momento giusto un girotondo imparato a mente ed espresso oralmente. Al secondo gobbo della tradizione la Perodi sostituisce un balbuziente, ovvero qualcuno il cui *handicap* non è fisico ma psico-linguistico: ciò che è in gioco per Bernardo – ed è là che è sconfitto il balbuziente – è infatti un'ascesa sociale legata alla sua capacità di *poter-dire*. La Perodi è ben consapevole che tra il dire e il fare *non sempre* c'è di mezzo il mare, cioè che in una società democratica le parole hanno un peso e un potere, ragion per cui valorizza la recitazione di Gigino. Quella del ragazzo è «una poesiola semplice, trovata in un libro di lettura delle classi elementari» (*ibid*., p. 381). Cornice e novella si rispondono sul piano narrativo-strutturale: Gigino e Bernardo sono gli eroi vittoriosi che illustrano il miracolo laico della Pentecoste, ovvero la possibiltà che è data a tutti, anche ai semplici e agli analfabeti, di avere accesso al sapere linguistico.

La novella dei *Nani di Castagnaio* è in effetti ludicamente metadidattica. Il soggetto-eroe supera la prova qualificante del «far versi» e «ballar bene» e da gobbo diventa alto, bello e ricco. Ma il girotondo allungato da Bernardo è quello tradizionale di un gioco per bambini di cui almeno due varianti circolavano fino a pochi decenni fa nella società contadino-pastorale e artigianale del Casentino: Franco Niccolini le cita in

un opuscolo dedicato a filastrocche, ninne nanne, giochi, scioglilingua e indovinelli[56]. Nell'introduzione a questa raccolta egli sottolinea, data la sua esperienza di maestro e di direttore didattico, che simili «trastulli educativi» offrivano una volta ai ragazzi «arricchimento lessico-sintattico» e «destrezza nell'uso dell'aggettivazione». La prova qualificante di Bernardo è quindi un gioco per ragazzi che tutti nell'Ottocento conoscevano. Con Gigino e la sua «poesiola» la Perodi alza invece il tiro e propone ad un bambinetto come «prova qualificante» la memorizzazione di un testo letterario scritto. L'artefice di questa iniziazione è Vezzosa, ovvero colei che nella cornice si appassiona alla lettura delle *Mie prigioni* di Silvio Pellico[57], scrive e legge la corrispondenza per tutti, fa la maestrina in casa ed è quella che esprime fin dall'inizio il desiderio di imparare le novelle della nonna per raccontarle poi ai nipotini[58].

Il diritto di narrare a veglia, anzi di leggere ad alta voce – e la differenza è fondamentale – spetterà invece a Cecco: la trasmissione del potere culturale gli sarà accordata da tutta la famiglia riunita con un discorso di Maso, il capofamiglia[59]. La vecchia narratrice, come spiega lei stessa in quel frangente agli astanti, ha finito il suo repertorio: aveva imparato quasi tutte le novelle a mente dopo averle udite svariate volte, «ma ora non ne [sa] più e non [saprebbe] inventarne altre» (*ibid.*). La narrazione delle novelle non finisce quindi perché Regina ormai stanca e malata muore, ma è la vecchia fabulatrice che muore perché non ha più storie da raccontare[60]. Le

---

[56] Franco Niccolini, *Tra carline e rovi*, Borgo alla Collina (AR), Accademia Casentinese di Lettere, Arti, Scienze ed Economia («Opuscoli di Primarno», n° 34), sd, p. 15. Per le citazioni seguenti *ibid*.

[57] Emma Perodi, *Fiabe fantastiche*, cit., pp. 110, 122, 135: «un volumetto logoro, tutto pieno di segni, che dicevano come fosse stato letto e riletto dal suo primo proprietario [Cecco].» (p. 110).

[58] *Ibid*., p. 108. Per l'attività educativa di Vezzosa, cfr. *ibid.*, pp. 272-273, 354. Sul suo ruolo di maestra privata: «E tutti quei bimbi, che prima andavano svogliati a scuola, e spesso saltavan la lezione fermandosi a metà strada a baloccarsi, ora studiavano di buona voglia con la zia, ed era una gara fra loro per imparar meglio e più presto» (p. 273). Acute a tal proposito sono le osservazioni di Annamaria Andreoli, cit., p. IX.

[59] Emma Perodi, *Fiabe fantastiche*, cit., pp. 590: «Maso confermò le osservazioni della vecchia [Regina], e disse ai figli e ai nipoti che, durante le veglie dell'inverno, avrebbero ascoltato la lettura di buoni libri, fatta da Cecco alla famiglia riunita.»

[60] Cfr. Piero Ricci, *Il testo illuminato*, in *Casentino in fabula*, cit., p. 237. Anche Annamaria Andreoli (cit., p. XI) afferma: «Solo così, del resto, il sapere mitico può farsi storico e dimettere finalmente la finzione della nonna novellatrice accettando il diretto protagonismo del libro che si chiude, significativamente, con la morte dell'ormai esaurita Regina.»

reiterazioni di pisolini, svenimenti, malori e malattie della narratrice non sono altro che premonizioni simboliche di morte. Ad essa Regina Marcucci costantemente sfugge grazie alla funzione vitale del narrare. Il racconto infatti differisce l'ineluttabile, si dà come vita, come mezzo salvifico per strappare momentaneamente la fabulatrice al proprio fatale destino. Narrare, secondo l'esempio delle *Mille e una notte*, è quindi lotta e rinvio. Anche le novelle *Il morto risuscitato* e *Il nascondiglio del Diavolo* ripropongono questa funzione vitale del racconto. Per questo e per altri aspetti metanarrativi, Piero Ricci colloca le *Novelle*, evidentemente in base a elementi strutturali e non certo a valori estetici, nell'ordine delle grandi macchine narrative della letteratura occidentale (*ibid*.). La teoria del narrare e dell'ascoltare che egli evidenzia nella cornice e che giudica «niente affatto ingenua» (*ibid*., p. 238) è ulteriormente affinata in questa trasmissione del potere culturale dalla vecchia madre all'amato figlio minore: tra i «buoni libri» da leggere auspicati da Maso, la Vezzosa propone proprio quello che ha sigillato il suo amore per Cecco, *Le mie prigioni*. Ma Cecco, pur accettando questo ruolo nuovo di lettore di libri (ad alta voce e dinanzi a un pubblico), emette alcune considerazioni velate da nostalgico rimpianto:

> – Leggerò tutto quello che mi chiederete, ma credo che sarà difficile che in essi troviate maggior diletto e maggior utile che nelle novelle della nonna. Ella, in mezzo a narrazioni fantastiche, vi ha insegnato tante cose; ogni novella racchiudeva esempi di fortezza di carattere, di virtù e di rassegnazione nelle sventure, e con tatto squisito ella sceglieva quelle più adatte al presente stato dell'animo nostro[61]...

Le parole di Cecco sono accompagnate dal pianto silenzioso di Regina e Vezzosa, commossa l'una, pallida e sofferente per la gravidanza l'altra. Un mondo sta per morire e uno per nascere, e ciò concerne le due donne Marcucci che più si somigliano: continuamente il testo costruisce parallelismi tra loro due, evidenziando l'amore di Cecco per entrambe (e come fa notare il Ricci, il rapporto madre-figlio è fortemente edipico). Nelle parole di Cecco vi è il rimpianto per un mondo che muore e di cui la vecchia Regina è insostituibile portavoce: nessun libro, benché ottimo, potrà sostituire i racconti della madre e nessuno potrà imitarla nell'arte di raccontare. In questo rito d'investitura, prima la vecchia narratrice, poi Maso e Vezzosa, infine Cecco prendono coralmente la parola: ognuno

[61] Emma Perodi, *Fiabe fantastiche*, cit., p. 590.

aggiunge e completa, ma mai contraddice l'idea espressa dal precedente interlocutore. Dietro le loro affermazioni metatestuali, si cela la visione retorico-poetica, storicamente marcata, della scrittrice. Emma Perodi manifesta il rimpianto che la tradizione popolare orale sia un mondo destinato a scomparire, come la società rurale che la esprime. Ribadisce la sua convinzione che in una società patriarcale e omogenea il racconto fatto a veglia rinsalda la comunità familiare, e costituisce un insegnamento – di virtù morale e pietà religiosa – in cui il sapere è fraternamente condiviso e rispettato. Esprime infine il desiderio che la parola del sapere contadino, parola genuina detta dal vivo e collettivamente ascoltata, non sia del tutto perduta. Conseguenza di quel progresso ineluttabile e auspicabile della società, di cui l'alfabetizzazione è il primo gradino, tale parola dovrà essere sostituita da quella già scritta del libro cittadino e colto, quel libro purtroppo letto tra le mura urbane individualmente e in silenzio. È qui senza dubbio espresso quello che Roger Chartier chiama «il sogno di una lettura della trasparenza»[62] che raccolga indistintamente lettori di ogni età e condizione sociale intorno al «libro decifrato» (*ibid.*). Secondo Chartier la rappresentazione letteraria della lettura ad alta voce, fatta dal capoccia intorno al focolare contadino, è un'immagine mitica e ideale della vita rurale prodotta dall'*élite* colta. Essa è lontana dalla realtà ed esprime soprattutto la «nostalgia dei lettori urbani per una lettura perduta» (*ibid.*).

Ma le *Novelle* non si limitano a mettere in scena la nostalgia per un mitico libro decifrato. Il progetto dei Marcucci di un diverso modo di «intendere» il libro cittadino e colto, recitandolo e ascoltandolo come se fosse un testo orale, va nelle intenzioni della scrittrice ben oltre l'atto pragmatico della lettura (intesa come pratica culturale) e scalfisce soprattutto lo statuto stesso del libro. Attraverso le parole dubitative di Cecco, la scrittrice difende un diverso modo di concepire il Libro, ossia il Sapere. *Le novelle della nonna* rappresentano un compromesso retorico evidente, strutturale e tematico, tra due concezioni della cultura: quella popolare e quella colta. La prima, grazie al processo di letterarizzazione della tradizione orale e soprattutto alla messa in scena dell'atto del narrare/ascoltare, non è destinata a sparire ed essere sopraffatta, e la seconda

[62] Roger Chartier, *Du livre au lire*, in *Pratiques de la lecture*, cit., in part. pp. 77-78 (per le citazioni, nostra traduzione). Il lavoro di ricerca di Roger Chartier concerne la diffusione della lettura ad alta voce nelle campagne francesi della fine del Settecento. Il suo discorso si può applicare secondo noi non solo alla lettura ad alta voce, ma anche al racconto orale della tradizione popolare.

non è inevitabilmente costretta a fagocitarla ed espandersi a sue spese. Entrambe le culture (alta/bassa, orale/scritta) sono semmai congegnate da Emma Perodi in modo tale da fondersi in qualcosa d'altro: questo libro di fiabe fantastiche che il lettore delle *Novelle* sta leggendo. Le *Novelle* si offrono così come un paradigma già tracciato del *libro a venire*: se *Le mie prigioni* di Silvio Pellico è infatti il libro proposto dai Marcucci per questo rito collettivo della lettura, *Le novelle della nonna* sono il Libro che la scrittrice propone a tutti i Marcucci e i borghesi dell'Italia post-unitaria. Per questo concordiamo con Annamaria Andreoli quando afferma che le *Novelle* sono un'allegoria didattica del libro e della lettura. Esse sono un emblematico quanto atipico esempio di macchina narrativa: la loro riflessione metatestuale – questo bisogno collettivo di decifrare il Libro, questa necessità di *con-dividere* il Sapere – tocca un nodo socio-educativo fondamentale della nazione italiana di fine Ottocento in difficile transizione verso la democrazia, politica ma prima di tutto culturale. Questa riflessione metatestuale solleva infine l'annosa questione della (im)popolarità della letteratura italiana che, in modi e gradi diversi, si è ripresentata spesso dall'Unità al secondo Novecento.

Recuperare il valore culturale dell'oralità, in un paese destinato dalla futura alfabetizzazione alla lettura solitaria, era il compito affidato da Emma Perodi alle sue *Novelle*. In esse, l'affabulazione come evento, con la sua dimensione affettiva e cognitiva, e il «Libro a venire decifrato collettivamente» danno vita a un congegno narrativo effettivamente popolare e nazionale.

Viviana AGOSTINI-OUAFI
Université de Caen Normandie