

Elisa Gregorio*

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

DALLA TRADIZIONE REGIONALE AL CANONE NAZIONALE: GIOVANNIN SENZA PAURA E LE *FIABE ITALIANE*, PRIMA RACCOLTA DI MODELLO EUROPEO IN ITALIA

Abstract: Dopo il 1945 presso la casa editrice Einaudi un gruppo di intellettuali si occupò di una rifondazione della cultura per un'Italia democratica e repubblicana. Le *Fiabe italiane* di Calvino (1956) sono uno dei capitoli più importanti di questo progetto. Calvino volle raccogliere una testimonianza della tradizione favolistica e popolare in Italia e farne una lettura canonica, un classico come lo erano state in Germania le fiabe raccolte dai fratelli Grimm. In apertura della raccolta Calvino collocò la fiaba di *Giovannin senza paura*. L'articolo analizza e discute la fiaba, per cogliere il senso dell'importanza che Calvino le attribuì e raccoglie le fonti da cui la trasse, sia quelle dichiarate da Calvino, sia altre emerse dalla ricerca. Il confronto fra i testi rivela inoltre i significativi interventi di Calvino, e contraddice in parte la sua affermazione di avere condotto una semplice traduzione guidata da criteri filologici. L'obiettivo dell'articolo è mettere in luce l'operato dello scrittore, studiando gli usi che volle fare della tradizione, al fine di riconoscere e definire i criteri adottati per la formazione della raccolta nazionale a partire da un insieme di fiabe fino a quel momento rimaste nei confini regionali e studiate esclusivamente come testimonianze di cultura popolare.

Parole chiave: *Giovannin senza paura*, *Calvino*, *Fiabe Italiane*, *fiabistica*, *filologia*, *folklore*

1. *FIABE ITALIANE*: ESIGENZE EDITORIALI E METODI DEL LAVORO DI CALVINO

L'Italia del secondo dopoguerra e in particolare la casa editrice Einaudi, impegnata anche durante il regime nel promuovere un'idea di cultura alternativa e libera, negli anni '50 fu al centro di un vero e proprio movimento di

* elisa.gregorio@unicas.it; ORCID: 0009-0007-5592-0997

rifondazione culturale della nuova Italia libera e democratica che si esplicò in una straordinaria attività editoriale, della quale la progettazione di una raccolta delle principali fiabe italiane, fino a quel momento sparse in più raccolte regionali fu un episodio importante. Ad avanzare la proposta fu lo stesso Cocchiara che nel 1953 parlò a Einaudi di una raccolta di “novelle del popolo italiano” (Calabrese & Cruso 2008: 58) di cui aveva già discusso con Natalia Ginzburg, che con Cocchiara aveva precedentemente lavorato alla ritraduzione delle *Fiabe del focolare* (1951) (*Kinder und Hausmärchen*) dei fratelli Grimm. Il senso di questa operazione fu quello di fornire uno spazio importante e condivisibile alla cultura popolare precedentemente strumentalizzata dal fascismo (v. Angelini 2022).

L’idea di Cocchiara venne accolta con entusiasmo e con una lettera del gennaio 1954 scritta da Italo Calvino, allora redattore della casa editrice torinese, si iniziò a discutere del lavoro da fare. Da subito Calvino mise in luce le numerose difficoltà che la creazione di una raccolta di fiabe italiane portava con sé: “per le fiabe italiane, che non hanno avuto ancora il loro Grimm o il loro Afanasiev su scala nazionale, il problema è grosso, e saremmo ben lieti d’avere qualche Suo consiglio preliminare” (Calabrese & Cruso 2008: 59). L’intento di Giulio Einaudi era di creare una raccolta che assomigliasse il meno possibile ad un manuale universitario e che invece potesse essere una “lettura fresca per un pubblico non di studiosi, pur essendo condotta con tutti i crismi della ricerca folkloristica italiana” (*Ibid.*).

Per svolgere questo difficile lavoro di “unificazione” (*Ibid.*), Calvino, all’epoca poco più che uno scrittore agli esordi, venne subito ritenuto la persona più adatta. Calvino però si sentiva completamente “digiuno” (*Ibid.*) in materia di folklore e pertanto si rimetteva a Cocchiara per avere istruzioni su come procedere. La risposta di Cocchiara arrivò in ritardo, datata 8 aprile 1954, ma fu decisiva per impostare il lavoro, che da quel momento in avanti avrebbe tenuto conto delle direttive dell’antropologo: “Secondo me il sistema migliore per fare un’antologia di novelle popolari è questo: leggere innanzitutto il maggior numero di novelle per vederne lo spirito; fare poi una scelta delle migliori, senza preoccupazioni regionali e in modo che i tipi non si ripetano; tradurre quindi i testi in italiano – direi in un italiano favolistico, corretto ma svagato. Comparetti può essere un’ottima guida” (Ivi: 61).

La proposta di Cocchiara avrebbe dato al Calvino scrittore la libertà poetica di riscrivere e uniformare l’insieme delle fiabe, permettendo al contempo all’antropologo di fornire il supporto scientifico necessario a garantire un buon svolgimento del lavoro. Il criterio “ibrido” che gli si chiedeva di adottare faceva appello alla sensibilità letteraria di Calvino e alla sua capacità di immergersi nel fiabesco, tenendo sì presenti le questioni filologiche ma non facendone una priorità. A questo proposito si era espresso anche Delio

Cantimori¹: “Calvino favolista mi entusiasma tanto [...]. Spero che Calvino scriverà lui davvero, e non si farà venire in mente scrupolosità filologiche che lo rovinerebbero” (Mangoni 1999: 707).

Forse, come nota Serra (2006: 99), “la soluzione per uscirne fuori indenne stava proprio nelle particolari virtù che Einaudi doveva aver intravisto in Calvino: non lo specialista implicato accademicamente nella materia, ma nemmeno lo scrittore in qualche modo legato a un’ispirazione popolare, tanto meno di tipo viscerale, era quello giusto”.

Inoltre, esisteva una certa sinergia stilistica tra il mondo della fiaba e la letteratura prodotta da Calvino, caratteristica che Pavese aveva già precedentemente notato: “Fu il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n’ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione” (Calvino 1996: 4).

Non stupisce quindi che il suo lavoro risulti “scientifico a metà [...] di arbitrio individuale” (Calvino 2002: 15), ovvero di licenza poetica. Ibrido non soltanto nel suo essere frutto, in parte, dell’incontro tra letteratura e scienza, ma anche nella scelta dei materiali raccolti: “Nel libro [sono sparsi] componimenti narrativi popolari di vario genere in cui mi sono imbattuto nella mia ricerca” (Ivi: 16). Al problema della disomogeneità delle fonti “s’accompagnava l’assenza di un quadro della diffusione in area italiana dei tipi e dei motivi. Né antologia né indice, dunque” (Buttitta 1974: 17). Come notava Calvino: “Il Type-Index e il Motif-Index, monumentali strumenti della scuola finlandese, non servivano molto ai miei scopi; mi costruii un sistema di formule e numerazione a mio uso, quasi ripercorrendo senza saperlo la strada del Propp nella sua prima fase morfologica” (Ivi: 400).

Dato che lo stato degli studi non gli permetteva di appoggiarsi su lavori precedenti, Calvino dovette procedere autonomamente proponendosi due direttrici principali, o come le chiamò lui “obiettivi”: “rappresentare tutti i tipi di fiaba di cui è documentata l’esistenza nei dialetti italiani; rappresentare tutte le regioni italiane” (Calvino 2002: 16). Calvino si avvale di “materiale già raccolto [in] libri e riviste specializzate oppure [...] in manoscritti inediti di musei o biblioteche” (Ivi: 15). La scelta di non introdurre nuovo materiale fu dettata da due fattori: da una parte “la grande mole di materiale sul quale lavorare”, dall’altra il fatto che scrivere fiabe “non [era] il [suo] mestiere” (*Ibid.*).

Inoltre, i “dialetti italiani” ai quali si riferisce sono “quelli dell’area linguistica italiana, non quelli dell’Italia politica” (Ivi: 17), ad esempio si ritrovano fiabe dell’area nizzarda e non quelle valdostane. Infine, chiarisce: “diciamo dunque italiane queste fiabe in quanto raccontate dal popolo in Italia” (*Ibid.*).

¹ All’epoca consulente editoriale per Einaudi.

In calce ad ognuna delle duecento fiabe, Calvino segnala un'area geografica di provenienza, il che non vuole indicare, come in Comparetti, che la "fiaba è *di* quel luogo"² (Calvino 2002: 17), dato che le fiabe non si sa esattamente da dove provengano, come avrebbe detto più tardi: "prima obiezione all'uso della fiaba come documento storico è la difficoltà di localizzarla e datarla" (Calvino 1996: 117). In Calvino la fiaba è apolide, il riferimento alla località descrive il contesto narrativo e aiuta a determinare "il grado in cui [le fiabe] si sono imbevute di questo qualcosa veneziano o toscano o siciliano" (Calvino 2002: 18).

Ci si potrà chiedere come mai a fronte di una tale chiarezza dei metodi utilizzati da Calvino, si debba parlare di "natura ibrida" della raccolta. Nella *Prefazione* Calvino voleva rivolgersi ad un pubblico di esperti dai quali prevedeva già molte delle critiche, tra queste il fatto "d'averci 'messo le mani' e anche soltanto d'aver preteso di 'tradurre'" (v. Calvino 2002: 19). Non entro nel merito delle critiche, che già Cirese (v. Frigessi 1988) ha avuto modo di discutere da par suo, ma è interessante notare come probabilmente Calvino avesse messo le mani avanti accostando la sua raccolta a quella dei Grimm: "proprio 'scientifici' come oggi s'intende i Grimm non furono, ossia lo furono a metà" (Calvino 2002: 14). In questo accostamento è da intendersi l'ibridismo al quale si riferisce Calvino che, diversamente dai Grimm, era cosciente delle scelte adottate nel suo lavoro di raccolta e scrittura, scelte dettate soprattutto da necessità editoriali esplicitamente dichiarate da Einaudi e che dovevano tenere insieme due tipi di pubblico diversi: un primo di esperti e un altro di lettori non professionisti, interessato al viaggio fiabesco e non ai metodi adottati per restituirlo.

In soli due anni, dal 1954 al 1956, Calvino venne a capo delle *Fiabe italiane*, in un lavoro "che non si poteva dire fosse creativo ma pure in gran parte lo era, [che] agevolava un esercizio più ginnico e deresponsabilizzato della scrittura" (Serra 2006: 103). Le strutture della fiaba vengono combinate fra di loro, alcune parti vengono tagliate senza però dare l'idea di bruschi troncamenti, altre vengono rimodellate sulla base di altre fiabe; per lui "la fiaba conta soprattutto come archetipo del racconto d'avventura e di prova" (Barsotti 2020: 114).

Calvino così si allontanò dagli studiosi ottocenteschi italiani e si avvicinò, per certi versi, ai Grimm. Né un Pitré, né un Tiraboschi si sarebbero mai sognati di tradurre le fiabe, snaturandone la struttura, in continuità con le teorie elaborate dai tedeschi e in particolare con quelle di Müller (v. Carli 2018: 203). Per Calvino unica possibilità è che "dalla ripetizione – variazione delle fiabe nella letteratura contemporanea – nasca un nuovo mito" (Bacchilega 1985: 29). Il fine ultimo del suo lavoro è riattualizzare

² Corsivo nel testo.

una tradizione antichissima pur non rinnegando gli studi ottocenteschi sul folklore. Nelle *Fiabe italiane* Calvino descrive la contemporaneità servendosi della classicità delle fiabe, che rappresentano quello “zoccolo duro” della tradizione che si vuole tramandare.

Seppur discostandosi dai fratelli Grimm, Calvino ritrovò in loro “una possibile coesistenza strutturale, un equilibrio, fra atteggiamento scientifico e atteggiamento pienamente umanistico” (Carli 2018: 207) ed è proprio su questo “equilibrio” che si regge l’intera raccolta.

2. IL GIOVANNINO DI CALVINO

Questo *modus operandi* ha portato Calvino a compiere scelte che hanno influenzato le fiabe su più fronti, modificandone la struttura e i temi, la lingua e lo stile. Il *Giovannino* di Calvino è un esempio paradigmatico di questo procedimento.

Inizio la raccolta con una fiaba per la quale, a differenza che per tutte le altre, non cito la versione che ho seguito, perché le versioni delle varie regioni italiane sono molto simili e io mi sono tenuto liberamente alla tradizione comune. Non solo per questo mi piace metterla per prima, ma anche perché è una delle fiabe più semplici ed anche, per me, una delle più belle (Calvino 2002: 1085).

Così Calvino mette in guardia il suo lettore, la fiaba appartiene “alla tradizione comune” e lo scrittore ne ha voluto restituire una sua libera versione. In ragione di questa sua vasta diffusione combinata con il suo gusto personale, Calvino pone la fiaba in apertura della raccolta. A questi due elementi si aggiunge un terzo, più intimo e personale: “[questa fiaba] è forse l’unica di cui ho un ricordo familiare: rammento che mio padre ne parlava come d’una storia da lui sentita da ragazzo, da vecchi cacciatori nell’antico dialetto di Sanremo” (Ivi: 1085).

La tradizione di questa fiaba è senz’altro estesa, a fondo testo Calvino stesso riporta in almeno tredici attestazioni italiane, e la fiaba è attestata anche altrove in Europa e oltre³, anche se molte delle versioni riportate da Calvino sono appartenenti al centro e al nord Italia. A queste, tuttavia, è opportuno aggiungere la più antica, che ho trovato ne *Le piacevoli notti*⁴ di Giovanni Francesco Straparola e due ulteriori versioni, oltre a quella

³ Si veda il tipo AaTh 326, ovvero *La storia di uno che se ne andò in cerca della paura* (v. Arne & Thompson 1961). Per una versione aggiornata si può fare riferimento alla revisione di Uther (v. Uther 2011).

⁴ Notte IV, Favola V, libro primo (v. Straparola 2000).

esplicitamente citata, che si trovano nelle fiabe trentine di Schneller⁵. Dopo Straparola non si hanno altre notizie della fiaba in opere a stampa per più di due secoli. La fiaba riemerge soltanto nell'Ottocento. Calvino cita ben dieci raccolte differenti di fiabe ottocentesche italiane – tra cui spiccano i nomi di Pitre, Comparetti e De Gubernatis⁶ – e in alcuni casi più versioni all'interno della stessa opera⁷. Segnala anche alcune raccolte novecentesche: la raccolta dialettale friulana di Zorzut (1982) e poi quella veronese di Pinguentini (1955). La fiaba di Giovannino, però, ha acquisito importanza e notorietà soltanto con le *Fiabe italiane*⁸ di Calvino.

Grazie ad un'ossatura molto semplice che però non manca di efficacia narrativa, la fiaba di Giovannino è stata in grado di viaggiare attraverso i secoli e di mutare in base alle esigenze che di volta in volta l'hanno riguardata. La vasta tradizione della fiaba combinata alla pluralità di fonti utilizzate da Calvino rende quindi necessaria un'analisi più approfondita. Nella versione di Calvino, come nelle altre, il protagonista è un eroe maschile che non conosce la paura e per poterla trovare parte per un'avventura che lo porta a scoprire questo sentimento. Spesso la conoscenza della paura coincide con l'arrivo della morte, così è fin dalla versione di Straparola. Anche in Calvino la morte è presente quando alla fine della fiaba Giovannino, oramai diventato il ricco proprietario del palazzo, vede la sua ombra e se ne spaventa così tanto che muore: "Giovannin senza paura con quelle monete d'oro fu ricco e abitò felice nel palazzo. Finché un giorno non gli successe che, voltandosi, vide la sua ombra e se ne spaventò tanto che morì" (Calvino 2002: 61).

Le rotture più significative rispetto al canone della fiaba si individuano nella traduzione di Calvino, che elimina ogni legame con i dialetti italiani e tutti i proverbi finali. Calvino era convinto che un'epurazione dei dialetti fosse utile per trasformare l'italiano in una lingua moderna, unico antidoto alla cancellazione dell'italiano dalla carta linguistica d'Europa (v. Calvino 1995: 154).

⁵ Fiaba n. 36, *Der Schuster (Al tgialgjō, Fassa)*; Fiaba n. 37, *Der Schuster (El cialier)* (v. Schneller 1867); le citazioni puntuali sono qui riportate in traduzione italiana da Schneller (1997).

⁶ Non esistono edizioni critiche dei testi ottocenteschi, eccezion fatta per Tiraboschi (1981) e Pitre (2005). Impossibilità a reperire l'edizione critica di Pitre (2005) citerò dal testo originale. Il testo di Tiraboschi era ancora inedito quando Calvino lavorò alle fiabe, lo scrittore lo visionò direttamente dai quaderni dello studioso bergamasco.

⁷ Mi riferisco qui alle raccolte di Schneller (1867) e di Andrews (1892), dove nella prima troviamo ben tre differenti versioni della fiaba e nella seconda due.

⁸ Per le citazioni ho scelto di fare riferimento a Calvino (2002) che rispetto all'edizione del '56 contiene la nota introduttiva di Calvino alla seconda edizione del 1971, per il resto rimasta invariata.

La scelta di traduzione più conservativa è data dal titolo della fiaba e quindi dal nome del personaggio principale. Calvino riprende il ramo più ampio della tradizione scegliendo come nome del protagonista Giovanni: *Giovannin senza paura* (De Gubernatis 1869: 46), *Gioanì senza pura* (Tiraboschi 1981: 389), *Giovannino insenza paura* (Nerucci 1891: 363), *Giovannino senza paura* (Pitrè 1899: 204), *Zuanin senza paura* (Schneller 1867: 146), *Jean sans peur* (Andrews 1892: 66).

Scartando tutti i titoli con forti influenze dialettali come quello di Nerucci (1891) dove “insenza” è un toscanismo, o i vari “Gioanì” o “Zuanin” che sono rispettivamente uno bergamasco e l’altro trentino, Calvino adotta la versione di De Gubernatis (1869) mantenendo anche quel “Giovannin” con l’apocope finale che ricalca l’andamento sciolto della parlata toscana.

I nomi propri nelle fiabe non hanno quasi mai una funzione identificativa, semmai al contrario esercitano una funzione spersonalizzante. Questo sembra il caso anche per Giovannino, diminutivo di Giovanni, nome di tradizione ebraico-cristiana molto diffuso in tutta Italia che non implica una particolare caratterizzazione per il personaggio, se non quella di essere un individuo “normale”⁹.

È chiara l’impossibilità di fornire elementi certi della tradizione della fiaba, poiché è ampia la possibilità di modifica di ogni suo componente. Nonostante ciò, la titolazione delle fiabe rimane il fattore più stabile della tradizione fiabesca, ciò spiega in parte la sua omogeneità nella tradizione.

L’incipit proposto da Calvino è il più classico “C’era una volta”, attestato fin dall’antichità con il racconto di Apuleio *Amore e Psiche*, che nel testo di Apuleio inizia proprio con un *Erant in quadam civitate rex et regina*¹⁰. Questo esordio si è diffuso in Europa a partire dai *Contes de fées* di Charles Perrault. L’influenza dei racconti di Perrault sulle fiabe dei Grimm è attestata, per questo si trovano modifiche non soltanto nel contenuto delle fiabe ma anche nel loro stile¹¹. Uno di questi cambiamenti concerne proprio l’incipit delle fiabe che nell’ultima versione è spesso caratterizzato dalla formula introduttiva di lascito francese (v. Rölleke 1987: 82).

⁹ Esiste la possibilità che il nome non sia casuale, ma faccia riferimento a un personaggio storico, tale Giovanni di Borgogna che fu un conte di Nevers vissuto in Francia tra il 1371 e il 1419. L’appellativo “senza paura” gli venne attribuito al seguito della battaglia di Nicopoli (25 settembre 1396) dove si dice che abbia combattuto con coraggio e valore (v. *Dizionario di storia* 2010).

¹⁰ Nella folkloristica, il racconto di Amore e Psiche, contenuto nell’*Asino d’oro* di Apuleio, è stato considerato AaTh 425 (v. Arne & Thompson 1961).

¹¹ Non mi dilungo su questo aspetto che esula dalle mie competenze; ma rimando agli studi di Mittner (1964), Rölleke (1987) e Miglio (Grimm 2018) sulla questione.

Come lui agiscono altri novellatori ottocenteschi tra i quali Patuzzi che fornisce un esempio di trasposizione dell'espressione in veronese, introducendo però il personaggio della madre del protagonista: "Una volta gh'era una mama" (Patuzzi 1895: 43).

La struttura della versione presentata da Calvino si rifà quindi agli stilemi tipici della fiaba d'autore dove talvolta resistono alcuni lasciti della fiaba orale, ma sempre depurati dai tratti propriamente popolari. Un esempio è dato dal dialogo tra Giovannino e lo spirito che lascia cadere dei pezzi del suo corpo giù dalla cappa del camino. Un elemento, senz'altro macabro, che è presente in quasi tutte le versioni della fiaba e che funge sia da introduttore all'azione, rendendo materiale il corpo immateriale dello spirito, sia come espediente narrativo per comunicare la mancanza di paura da parte del protagonista.

3. LA STORIA: TRA NARRAZIONE E INTERPRETAZIONE

Parlare della struttura della fiaba italiana è tuttora un'impresa ardua, come dimostra il fatto che le teorie di Propp¹², ancora oggi pilastro portante degli studi del settore, non riescono ad essere sempre calzanti nell'analisi delle *Fiabe Italiane*. Tuttavia, possono ancora essere uno strumento utile per l'analisi del personaggio di Giovannino.

La fiaba comincia illustrando la situazione iniziale dove tempestivamente viene introdotto il futuro eroe (Giovannino) e si indica la sua condizione (senza paura). Alla situazione iniziale segue quella che in Propp è la funzione I (v. Propp 1966: 32), ovvero l'allontanamento dell'eroe che permette lo svolgersi delle azioni successive. In Calvino, però, manca il vero allontanamento, dato che il protagonista è un personaggio errante e il suo viaggiare non è spinto da una qualche mancanza¹³ (per esempio la necessità di conoscere la paura), ma pare uno spostarsi fine a se stesso.

L'azione comincia nel momento in cui Giovannino si ferma ad una locanda per dormire e l'oste, non avendo posto per ospitarlo, gli indica un palazzo dove sarebbe potuto andare solo un uomo senza paura poiché "nessuno ne è potuto uscire altro che morto" (Calvino 2002: 59). La mancanza di un rifugio per dormire e un certo senso di sfida, dovuto alla volontà di dimostrare di potercela fare a superare la notte nel palazzo, portano l'eroe a recarsi nel luogo dove avverranno tutte le peripezie successive.

¹² Qui faccio riferimento alla *Morfologia della fiaba* (v. Propp 1966), anche se Calvino non conosceva ancora questo testo e nell'*Introduzione* si riferiva invece allo studio di Propp del 1949 (v. Propp 1949) appena tradotto per Einaudi.

¹³ Questo porterebbe alla funzione VIII a. individuata da Propp (1966: 41).

All'interno del palazzo, mentre Giovannino mangia la salsiccia e beve il vino che si era portato con sé, un omone gigantesco lascia cadere dei pezzi del suo corpo giù dalla cappa del camino per poi ricostituirsi in forma completa. Questa sezione centrale è guidata da un dialogo "botta e risposta" tra l'eroe e il gigante, dove le ripetizioni costituiscono l'elemento di aggancio per il procedere della narrazione: "– Butto? – E butta! – e viene giù un braccio. Giovannino si mise a fischiettare" (*Ibid.*).

La prova finale avviene quando l'omone si fa seguire da Giovannino fin nel sotterraneo del palazzo dove, sotto una pesante lastra di pietra, trova tre pepite d'oro che una volta riportate nella sala del camino fanno sì che l'incanto si rompa. Tuttavia quest'ultima prova è possibile solo grazie all'astuzia di Giovannino che prima di entrare nel palazzo aveva portato con sé tre oggetti, due vivande (il vino e la salsiccia) e un lume che gli permette di non perdersi mentre segue il gigante nei sotterranei. In seguito, Giovannino riesce a far alzare la pesante lastra di pietra al gigante e fargli prendere le tre monete: "Scesero in un sotterraneo, e l'uomo indicò una lastra in terra. – Alzala! – Alzala tu! – disse Giovannino, e l'uomo la sollevò come fosse stata una pietruzza. Sotto c'erano tre marmitte d'oro. – Portale su! – disse l'uomo. – Portale su tu! – disse Giovannino. E l'uomo se le portò su una per volta" (Ivi: 61).

Le varie prove non sono proposte né da un donatore, in quanto il gigante non è una figura positiva e non conferisce alcun oggetto magico al completamento dei vari compiti¹⁴, né da un vero antagonista, poiché non si comporta come un essere cattivo che "deve turbare la pace della famiglia felice, provocare qualche sciagura, danno o menomazione" (Propp 1966: 34). La creatura gigante è un personaggio "grigio", vittima di una maledizione¹⁵ che lo porta ad infestare il castello finché qualcuno (l'eroe) non avesse avuto l'ardire di rompere l'incanto. Quanto ai tre oggetti che Giovannino porta con sé, il numero tre, che da sempre caratterizza la fiaba, svolge una funzione di aiuto mnemonico al narratore e al suo pubblico e serve anche a dare risalto al terzo elemento (in questo caso il lume che avrà un'importante funzione narrativa). È interessante notare che nelle altre versioni, quando gli elementi di aiuto sono presenti, si tratta spesso di oggetti o cibi contadini come la "mazzarella" in Comparetti (v. 1875), bastone dei butteri, oppure gli ingredienti per gli gnocchi in Patuzzi (v. 1895), eliminati da Calvino perché considerati elementi troppo regionali.

¹⁴ Funzione XII (v. Propp 1966: 46).

¹⁵ Qui si potrebbe pensare alla funzione XII al punto 3 dove "un morto chiede che gli sia reso un servizio" (Propp 1966: 46). Tuttavia, questa funzione è sempre volta alla consegna di uno strumento magico che lo aiuterà a fronteggiare l'antagonista.

Il finale della fiaba è senz'altro singolare, la compagnia viene a prendere Giovannino credendolo morto, ma invece lo trova affacciato alla finestra intento a fumare la pipa. Giovannino diventa il proprietario del castello e rimane ricco e felice, fino al sorprendente finale di cui si è già detto. Seguendo le funzioni individuate da Propp ci aspetteremmo un lieto fine, a seguito dell'adempimento del compito proposto all'inizio dovrebbe seguire una ricompensa, come un matrimonio fruttuoso o un trono (v. Propp 1966: 69). In effetti, Giovannino viene ricompensato con l'oro e con il palazzo, ma non con il "per sempre" tipico delle fiabe di grimmiana memoria¹⁶, almeno quelle delle ultime edizioni. Questo perché la fiaba italiana talvolta si discosta fortemente da quella di tradizione europea: per poter veramente concludere il viaggio Giovannino deve conoscere la più grande delle paure, ovvero la morte, solo così ci può essere lo scioglimento finale.

Il finale utilizzato da Calvino, come da lui segnalato (v. Calvino 2002: 1085), è tratto da De Gubernatis (1869: 46): "Giovannino si decide allora a pigliar moglie; vive con la moglie, felice; non gli manca nulla; un giorno, ei si volta; vede la sua ombra, e ne piglia tanto spavento, che dallo spavento casca morto in terra". Non si tratta però di un finale comune alle varie versioni, infatti, in Nerucci (1891: 366) e in Schneller (1997: 201) il protagonista muore, ma la sua morte non è causata dalla vista della sua ombra ma da quella delle sue natiche. In altre versioni l'incontro con la paura porta Giovannino ad essere un *homo novus*. È il caso di Flamminio Veraldo in Straparola. Qui il protagonista, avendo incontrato la morte, ne ricava un insegnamento: "cercando per lo innanzi la vita e fuggendo la morte, dandosi a miglior studi di quello che per lo a dietro fatto aveva" (Straparola 2000: 319). Con lo stesso tono moralistico si chiude anche la versione di Pitre, nella quale l'incontro con la morte coincide con la maturazione del personaggio: "e da quella paura divenne un virtuoso ragazzo" (Pitre 1899: 207). I finali delle altre fiabe sono più "classici" e portano tutti allo scioglimento della situazione iniziale con conseguente lieto fine. In merito al finale è curioso notare che il dettaglio della pipa non appartiene alla tradizione italiana, ma è invece tratto da una versione francese di Andrews (1892:67): "*le matin, la confrérie de la miséricorde vint pour prendre Jean que l'on trouva à la fenêtre fumant une pipe*".

Le versioni in maggior accordo con la tradizione europea sono quella di Zorzut (1882: 167) e Patuzzi (1895: 54), nella quale il protagonista sposa una principessa e diventa per giunta anche il re del castello.

¹⁶ Anche la versione dei Grimm termina con la conoscenza della paura, ma questa paura non è quella della morte, ma piuttosto quella della sessualità e non porta alla morte del protagonista ma alla chiusura del cerchio della fiaba, costituendo di fatto un lieto fine (v. Bettelheim 2008: 270).

4. STRUTTURA E TEMPORALITÀ NELLA FIABA DI GIOVANNINO

La struttura che Calvino scelse per questa fiaba la accosta più ad un componimento autoriale che ad una narrazione orale, data anche la volontà di omologarsi al macrotesto delle altre raccolte europee (Grimm e Perrault in particolare).

Nelle raccolte ottocentesche era forte il desiderio di documentare le fiabe trascrivendole dalla viva voce del narratore, e questo ha come conseguenza che le caratteristiche della narrazione orale sono per lo più mantenute. Fa eccezione, ad esempio, De Gubernatis (1869) che taglia diversi elementi tipici della narrativa orale, come le ripetizioni o gli elementi introduttivi.

Alla luce di questa tradizione, la versione scritta da Calvino tiene sì conto delle scelte fatte dai suoi predecessori, ma sintetizza alcuni elementi strutturali in favore di una *brevitas* che vuole restituire l'essenza del testo fiabesco. È così che l'elemento della ripetizione, comune a tutte le varianti qui individuate, è presente ma in forma più contenuta e soltanto in riferimento al dialogo tra l'omone e Giovannino. L'azione del ripetere è, per usare le parole di Lüthi (2018: 63), "un'esigenza formale", ovvero un elemento strutturale utile alla narrazione. È quindi il più evidente lascito dell'originaria forma orale della fiaba e costituiva un "punto fermo sia per il narratore che per l'ascoltatore" (*Ibid.*). Inoltre, il ripetersi di parti uguali rafforza l'impressione di solidità e attendibilità della narrazione stessa, dando insieme un senso di durevolezza (v. *Ibid.*).

Per questo motivo la presenza o meno della ripetizione può essere un elemento indicativo della fedeltà del testo all'oralità. Bisogna qui immaginarsi i contesti narrativi della fiaba. Il finale della versione di Pinguentini (1955: 29): "strenta la foia, larga la via: disè la vostra che mi go dito la mia", ad esempio, è una chiusa frequente che secondo Lapucci (2007: 585) funge da "formula con cui si usa chiudere le fiabe e che si ripete talvolta a modo di proverbio per significare che, dopo aver espresso il proprio parere, gli altri possono pensare e credere e dire quello che vogliono".

Questo indizio ci spinge ad immaginare un contesto interattivo dello *storytelling* dove narratore e pubblico possono collaborare al fine di raccontare la storia. Anche il dialogo "botta e risposta" con le varie ripetizioni può essere narrato a più voci, in forma quasi ritmata.

Nella versione di Calvino non c'è traccia di questo elemento metanarrativo, che però non scompare completamente dalla raccolta poiché talvolta viene inserito, sempre in chiusura del racconto e in alcuni casi sotto forma di detto, in molte fiabe della raccolta¹⁷.

¹⁷ Si vedano le fiabe n. 8; 12; 13; 16; 19; 35; 45; 46; 51; 63; 84; 85; 86; 95; 104; 109; 127; 129; 135; 139; 140; 146; 148; 151; 152; 155; 159; 162; 168; 171; 174; 176; 182; 188; 199.

Un altro interessante fattore da considerare è quello del tempo. La fiaba di Giovannino presenta diversi riferimenti temporali che forniscono due tipi di informazione: l'aspetto durativo, dato dalla notte o dalle tre notti passate nel castello, e l'aspetto puntuale, ovvero lo scoccare della mezzanotte.

Nella versione di Calvino, Giovannino deve sopravvivere alla notte nel castello per poter superare la sua "prova", così entra nell'edificio e a mezzanotte si mette a mangiare: "A mezzanotte mangiava seduto a tavola, quando dalla cappa del camino sentì una voce" (Calvino 2002: 59).

Le versioni antecedenti presentano quasi sempre almeno uno dei due elementi, aspetto sul quale si insiste particolarmente nella fiaba *El calier* in Schneller dove il calzolaio deve restare tre notti nel castello per liberare la principessa e ad ogni calar della sera viene prima trasportato in cucina da un montone e poi a mezzanotte viene aggredito da ventiquattro streghe, con questo doppio riferimento alla ventiquattresima ora: "io sono la figlia del re delle sette montagne d'oro. Se vuoi, puoi tentare di liberarmi, ma dovrai resistere tre notti. Verranno molte streghe, che minacceranno di annegarti, di bruciarti o di gettarti dalle mura del castello. Se sarai sopraffatto dallo spavento, sarai perso" (Schneller 1997: 142); "quando scese la notte ritornò il montone, riportò il calzolaio in cucina e sparì di nuovo. [...] A mezzanotte entrarono nella stanza dodici streghe, che circondarono il letto" (Schneller 1997: 142).

In Pinguentini, Nerucci, Grisanti e Patuzzi troviamo soltanto la mezzanotte che segna il momento del manifestarsi dello spirito: "Fin che l'era li a còser i gnoch, proprio in punto a la meza note, el sente su par la capa del camin dei gran ropetoni" (Pinguentini 1955: 44); "sarà stata la mezzanotte e Giovannino mangiava a tavola sieduto, quando dalla cappa del cammino sente una voce" (Nerucci 1891: 363); "era già la mezzanotte, e, dopo alcuni rumori, vide aprirsi un uscio, comparirgli uno dall'aspetto sinistro" (Grisanti 1899: 233); "poco prima che soni la mezanote, el senti un sissuro de cadene e de feraie strassinade, de colpi, de tiri, come un avvertimento dei fantasmi che gaveva de vegnir" (Patuzzi 1895: 28). L'elemento della mezzanotte presente in quasi tutte le fiabe, tranne in Comparetti, Schneller¹⁸ e Pitré, è molto interessante perché divide la fiaba in due parti: la prima contiene l'ingresso nel castello da parte dell'eroe, la seconda gli spiriti e le prove alle quali l'eroe è sottoposto. Così come la mezzanotte separa un giorno da un altro, allo stesso modo separa un segmento della fiaba da un altro. Come un interruttore, la mezzanotte accende l'azione e concentra su di sé il momento più alto della tensione della fiaba, che da quel punto in avanti si incupisce in preparazione dell'incontro con la morte. Similmente in Straparola (2000:

¹⁸ Fiaba *Zuanin senza paura*.

315–316) il “brunire della sera” rappresenta il momento dell’incontro con quella “vecchierella molto antica” che rappresenta la vita.

In Calvino, si evidenzia l’assenza delle tre notti mentre viene mantenuta la mezzanotte, anche se questa perde la teatralità che si ritrova in altre versioni, come in Zorzut (1882:163) dove il procedimento descrittivo è quasi cinematografico: “– Sint, mi pâr, si, a bat miezegnòt. Cumò, cumò. Pene dit al sint une vos jù pa nape” (“Senti, mi pare, sì, batte la mezzanotte. Ora, ora. Neanche lo aveva detto che si sente una voce provenire dalla cappa del camino”).

Ultimo aspetto strutturale da considerare è la presenza di quelli che Lüthi (v. 2018: 70–71) definisce isolamenti e colleganze universali. L’isolamento permette ad ogni elemento di spostarsi e combinarsi con altri elementi senza dover tenere in considerazione alcun legame o vincolo, mentre le colleganze universali conferiscono ai personaggi delle fiabe la libertà di connettersi con qualsiasi elemento senza dover per forza rispettare un rapporto di causa-conseguenza.

Il finale nella fiaba di Calvino presenta sia l’elemento dell’isolamento, poiché a Giovannino vengono donate tre marmitte: una per Giovannino, una per la Compagnia che sarebbe venuta a prenderlo credendolo morto, l’altra per il primo povero che passa. Il terzo elemento è casuale e non viene più ripreso nel finale della fiaba, si tratta pertanto di un componente isolato, utile soltanto a mantenere la classica tripartizione fiabesca. Allo stesso tempo sul finale sono presenti alcune colleganze universali, in questo caso dichiaratamente aggiunte da Calvino (v. 2002: 1085), come la sparizione dell’uomo “pezzo pezzo” così che per simmetria rispetto all’apparizione non tiene in considerazione nessuna legge fisica e sale su dalla cappa del camino. In Nerucci (1891: 364) similmente Giovannino riceve dallo spirito del castello tre pentole del tesoro, una per lui, una per la Compagnia e l’altra per il fattore (che gli aveva indicato il palazzo). Il palazzo viene destinato al primo povero che chiede un pezzo di pane, ma anche in questo caso si tratta di un elemento isolato poiché non gli si farà mai più riferimento. Quel “primo povero” è allo stesso tempo un componente isolato e un collegamento universale, poiché non esiste nessuna connessione tra le prove di Giovannino e il dono del castello a un povero qualsiasi.

In altre versioni la ricompensa dell’eroe viene rafforzata da un matrimonio, come nel caso di Zorzut dove però non è il vecchio ciabattino che ha superato le prove del castello a prendere moglie, ma suo figlio: “In chê di stesse ’l fi dal cialiar, un biel fantàt, al rive ben mitùt a la cort. E, biel che ’l è, al fâs ’namora la fie dal re in t’un lamp. In chê di si sposin” (“Il giorno stesso, il figlio del ciabattino, che era un bel ragazzo, arriva ben vestito alla corte. E tanto è bello che fa innamorare la figlia del re in un lampo. Si sposarono il giorno stesso”) (Zorzut 1882: 167). In questo caso

l'elemento isolato è costituito dal fatto che il figlio del ciabattino non viene mai menzionato fino alla fine, quando magicamente davanti alla possibilità del matrimonio l'eroe lo propone come sposo. L'espedito fiabesco mantiene salda la struttura della narrazione nonostante la presenza di elementi isolati, apparentemente scollegati dal resto. L'altro aspetto interessante è il "tempismo" del matrimonio, che come nota Lüthi (v. 2018: 72) è l'unico legame duraturo all'interno della dinamica fiabesca, poiché coincide con il finale della fiaba.

5. LINGUA E STILE IN *GIOVANNIN SENZA PAURA*: UN ITALIANO "CORRETTO MA SVAGATO"

Creando una raccolta di fiabe "italiane" Calvino operò scelte drastiche sacrificando, come si è detto, i dialetti, che appaiono invece in tutta la loro varietà nelle raccolte ottocentesche. Il lavoro di ripulitura dei testi riguardò peraltro non soltanto i termini propriamente dialettali ma anche i regionalismi e, più in generale, tutti i riferimenti alla cultura contadina locale.

Secondo Sanga (2020: 214): "per comprendere appieno lo statuto linguistico della narrativa popolare bisogna pensare ai processi di apprendimento e di trasmissione, vale a dire tenere conto del fatto che ogni fiaba ha avuto due tipi di tradizione: una orale e una scritta.

Sia che ci si appoggiasse alla lettura di un testo, sia che la narrazione avvenisse soltanto in forma orale, restava importante mantenere l'interazione tra il narratore e gli ascoltatori. Elementi di questa interazione si sono conservati nel testo, ad esempio il "figuratevi Giovannino!" (Calvino 2002: 59). In questo caso il narratore, che ha già descritto Giovannino come un ragazzo senza paura, dopo aver presentato il palazzo pieno di spiriti, si rivolge direttamente al lettore, creando una situazione di reciproca intesa a sostegno della sua diegesi¹⁹. Anche in Grisanti (1899: 234) l'allocuzione al pubblico: "pensi ognuno che spavento e sorpresa insieme ebbe a provare quell'infelice" ha uno scopo analogo. In Nerucci (1891: 366) la fiaba termina con un detto "si sole dire, che quand'uno si vede 'l culo more dalla paura"; dove quel "si sole dire" fa riferimento ad un orizzonte comune implicito di nozioni e credenze.

Non soltanto nella struttura ma anche nello stile emerge quell'elemento partecipativo che caratterizza la fiaba di tradizione orale e che rende la questione dell'autorialità meno rilevante, poiché il focus della narrazione si colloca presso un sapere comune.

"Dobbiamo [...] andar cauti nel medievalizzare la fiaba, [...] nelle fiabe italiane non si parla mai di castello ma di palazzo non si dice mai (o

¹⁹ Accade lo stesso in altre versioni; in Pitré viene più volte ripetuto un "eccoti" (Pitré 1899), utilizzato sempre a inizio frase con funzione intercalare (v. Bàrberi Squarotti 2004: 25).

quasi mai) principe o principessa ma figlio del re, figlia del re” (Calvino 2002: 44). Si tratta di interventi che rientrano nell’eliminazione di tratti che possano conferire alle fiabe un aspetto di reperti eruditi, piuttosto che la voce moderna della cultura popolare. La versione di Giovannino scritta da Calvino, come del resto il grosso della tradizione ottocentesca, si ambienta in un palazzo, un edificio presente nella nostra tradizione letteraria sin dal Ritmo di Sant’Alessio²⁰, come pure “castello”, utilizzato tra gli altri anche da Cielo D’Alcamo²¹. Come prevedibile, le versioni che presentano castello in luogo di palazzo sono anche quelle più rimaneggiate²².

Tra le versioni-fonte di Calvino sono facilmente individuabili i lasciti di quell’Ottocento medievaleggiante tanto osteggiato dall’autore. I più comuni sono la presenza dei personaggi di re e principessa. Tra le versioni spesso il proprietario del palazzo non è un re ma un “fattore” (Nerucci 1891: 363), un “oste” (Comparetti 1875: 50) oppure un “ricco signore” (Grisanti 1899: 232). Eppure esistono due versioni, quella di Zorzut (1982: 162–168) e quella di Patuzzi (1895: 43–54), nelle quali ritroviamo il re. Particolare è la scelta nella fiaba di Patuzzi (v. *Ibid.*) di inserire il re d’Inghilterra, personaggio presente in altre fiabe italiane della raccolta di Calvino come *Il bastimento a tre piani*, *Caterina la Sapiente* e *L’erba dei leoni*²³. Questo elemento non ha origini certe, Calvino (2002) ipotizza che componenti di questo tipo possano aver avuto il loro epicentro nella Francia gotica e da lì abbiano potuto propagarsi anche in Italia. Resta il fatto che nelle fiabe raccolte in area toscana invece non si parla mai di re, e quando in altre fiabe se ne parla il titolo ha “una valenza generica che non implica alcuna idea istituzionale, e si limita a designare una condizione facoltosa” (Calvino 2002: 52). In Calvino non si menziona il proprietario del palazzo, è il padrone della locanda a parlare del castello ma non esplicita mai chi sia il suo possessore.

Fra i regionalismi rimasti vi sono termini come “spengitoio” (Pitrè 1899: 206), strumento per spegnere le candele soprattutto nelle chiese (Bàrberi Squarotti 2004: 799), indicato con “coso” nella frase “va e piglia il coso” (Pitrè 1899: 206), termine che al lettore contemporaneo non risulta incomprensibile ma di cui invece Pitrè segnala il significato in nota: “è parola che ricorre spesso nel parlare toscano, e si usa per designare un oggetto che non si vuole o non si sa qualificare più particolarmente. Qui è sostituito alla voce spengitoio” (*Ibidem*). In Calvino, viene omissa l’intero episodio descritto in Pitrè che invece compare a parte in un’altra breve fiaba

²⁰ “Sanctu A(lessiu) l’ à sponsata, / em palatiu ne foe portata” (Formentin 2007 :129).

²¹ “En paura non mettermi di nullo manganiello: / istòmi ’n està gloria d’esto forte castiello” (Contini 1960: 181).

²² Un esempio è la versione di De Gubernatis (1869).

²³ Fiabe n. 3; 151; 194.

dal titolo *Lo sciocco senza paura*²⁴, narrazione che si presenta come una traduzione della sola versione di Pitrè e di quel preciso passaggio narrativo.

Sono poi molti i riferimenti alla tradizione culinaria delle varie regioni italiane, in De Gubernatis (1869: 46) all'interno del palazzo un uomo porta con sé delle "bracioline" considerando il contesto della fiaba con l'omone che cade a pezzi giù dal camino, si può ipotizzare un rimando alla locuzione toscana "far bracioline di qualcuno", che significa tagliarlo a pezzi (Bàrberi Squarotti 2004: 350). Vi sono i "bigoli" in Patuzzi (1895:45) e le "frittelle" in Comparetti (1875: 50). A giudicare dall'abbondanza di piatti della tradizione contadina, priva di quei francesismi che fino all'arrivo dell'Artusi erano ampiamente diffusi (Frosini 2007: 47), appare evidente che la maggior parte della tradizione di questa fiaba, quantomeno nell'Ottocento, abbia circolato perlopiù in ambienti umili. Anche in Zorzut (1982: 167) il banchetto voluto dal re per le nozze di sua figlia non riporta cibi elaborati ma l'idea dell'abbondanza viene data dalla presenza di due tipi diversi di carne: "polèz, rost, pastis, confèz" ovvero pollo, arrosto, zuppa e confetti. Calvino elimina questa abbondanza di tradizioni gastronomiche regionali e inserisce una semplice "salsiccia" (Calvino 2002: 59).

Appare chiaro come il processo di traduzione effettuato da Calvino e di epurazione di quel sostrato culturale che si è depositato nei diversi contesti narrativi della fiaba, porti anche ad una perdita della bellezza e dell'immediatezza che forse solo il dialetto nella sua forma più semplice riesce a restituire.

Un'ultima considerazione sulle tre "marmitte d'oro" che costituiscono la ricompensa che Giovannino riceve dall'omone. La scelta del termine "marmitte" proviene da una versione raccolta da Andrews (1892: 67): "*Ille creusèrent et mirent hors de terre trosi marmites d'or*"²⁵. È interessante notare come Calvino, partito col proposito di tradurre dai vari dialetti in lingua italiana, abbia scelto il termine più arcaico dell'intero ventaglio di possibilità presenti nella tradizione. Inoltre, si tratta anche dell'unica attestazione presente tra le varianti prese in esame, il che rende la scelta ancora più curiosa.

6. CONCLUSIONI

La ricostruzione delle diverse forme della tradizione di *Giovannin senza paura* permette di cogliere le ragioni per le quali Calvino ha ritenuto di collocarla in apertura delle sue *Fiabe italiane*. Lo scrittore ha modificato la fiaba sul fronte tematico, stilistico, strutturale ed infine linguistico, man-

²⁴ Fiaba n. 80.

²⁵ Il sostantivo esiste nella lingua italiana ed è attestato fin dal XVI secolo, indicato nell'inventario di Alfonso II d'Este (v. Bàrberi Squarotti 2004: 821).

tenendo ciononostante lo scheletro della maggior parte delle sue versioni. Tuttavia, la necessità di una traduzione dai dialetti e la volontà di Einaudi di rendere la raccolta di fiabe un regalo di Natale per bambini e famiglie hanno determinato la scomparsa degli elementi considerati grotteschi o delle componenti più squisitamente legate alla cultura contadina.

Calvino volle creare una raccolta di fiabe che fosse in grado di preservare in un unico testo la memoria della tradizione fiabesca italiana, fino a quel momento frammentata nelle varie raccolte regionali. *Le Fiabe Italiane* sono il punto di arrivo di un interesse europeo, che era partito dalla Germania più di cento anni prima con l'operato dei Grimm e che da quel momento ha visto sempre uno stretto contatto tra lo studio delle fiabe e la costruzione di un'identità nazionale. Questo lungo percorso in Italia è stato rallentato dalla difficoltà di affermarsi degli studi etnologici in una nazione che ha basato la sua identità sul modello classico-umanistico e che conseguentemente ha relegato le ricerche folkloriche a studi "di nicchia". Nel Novecento il fascismo ha infine strumentalizzato gli studi etnologici piegandoli agli scopi del regime, motivo per il quale una raccolta di fiabe italiane ha visto il suo compimento soltanto nel secondo dopoguerra in un contesto di piena rifondazione dell'idea di cultura nazionale.

La fiaba di *Giovannin senza paura* è l'emblema del tentativo di tenere insieme storie che presentano strutture differenti, dialetti vari e soluzioni narrative disparate. In questa ricerca di unità, tutti gli elementi che caratterizzano le versioni sbiadiscono, acquisendo senso e valore soltanto se comparati all'intera tradizione. A pagare lo scotto più grande è la resa linguistica: la traduzione della fiaba risente della pluralità di fonti e perde quel senso di immediatezza che invece è sempre evidente in tutte le versioni dialettali. Difatti, la scelta di Calvino rende la lingua a tratti asettica, in contrasto col colorito panorama linguistico che ancora oggi anima la cultura popolare e la cultura linguistica degli italiani.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Primaria

Andrews, J. B. (1892). *Contes ligures: traditions de la Rivière recueillies entre Menton et Gênes*. Parigi: Ernest Leroux.

Calvino, I. (2002). *Fiabe italiane*. Milano: Mondadori.

Comparetti, D. (1875). *Novelline popolari italiane*. Torino: Loescher Editore.

De Gubernatis, A. (1869). *Le novelline di Santo Stefano di Calcinaia*. Torino: Augusto Federico Negro Editore.

Grimm, J. & Grimm, W. (1951). *Le fiabe del focolare*. Torino: Einaudi.

- Grimm, J. & Grimm, W. (2018). *Tutte le fiabe* (a cura di C. Miglio & F. Negrin). Roma: Donzelli.
- Grisanti, C. (1899). *Usi, credenze, proverbi e racconti popolari di Isnello*. Palermo: Alberto Reber.
- Nerucci, G. (1891). *Sessanta novelle popolari montalesi*. Firenze: Successori Le Monnier.
- Patuzzi, G. L. (1895). *A proposito di una fiaba*. Verona: Stab. tipo-lit. G. Franchini.
- Pinguentini, G. (1955). *Fiabe, leggende, novelle, satire paesane, storielle, barzellette in dialetto triestino*. Trieste: E. Borsatti.
- Pitrè, G. (1899). *Novelle popolari toscane*. Firenze: G. Barbera.
- Pitrè, G. (2005). *Novelle popolari toscane* (a cura di L. R. Bruno). Palermo: Ila Palma.
- Schneller, C. (1867) *Märchen und sagen aus Wälschtirol*. Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universität-Buchhandlung.
- Schneller, C. (1997). *C'era una volta...: leggende e favole trentine* (a cura di I. Andergassen & M. Neri). Trento: Panorama.
- Straparola, G. F. (2000). *Le piacevoli notti* (a cura di D. Pirovano). Roma: Salerno editrice.
- Tiraboschi, A. (1981). *Fiabe bergamasche* (a cura di V. Volpi). In R. Leydi (a cura di), *Mondo popolare in Lombardia, vol. 1* (pp. 343–424). Milano: Silvana Editoriale d'Arte.
- Zorzut, D. (1982). *Sot la nape... (i racconti del popolo friulano)*. Udine: Società filologica friulana.

Bibliografia Critica

- Angelini, P. (a cura di) (2022). *La collana viola. Lettere 1945–1950*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Arne, A. & Thompson, S. (1961). *The types of Folktale. A classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Bacchilega, C. (1985). Il viaggio di Calvino: fiaba, racconto e mito. *La Ricerca Folklorica*, 12, 27–32.
- Barsotti, S. (2020). Calvino interprete della fiaba e rappresentante dello strutturalismo. *Studi sulla formazione*, 1, 111–121.
- Bettelheim, B. (2008). *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli.
- Buttitta, A. (a cura di) (1974). *Demologia e folklore: Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*. Palermo: Flaccovio.
- Calabrese, S. & Cruso, S. (2008). *Il folklore unplugged. Lettere di Calvino, Cocchiara, De Martino e Pavese sulla tradizione popolare*. Bologna: Clueb.
- Calvino, I. (1996). *Sulla fiaba*. Milano: Mondadori.

- Carli, A. (2018). *L'occhio e la voce: Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*. Pisa: Edizioni ETS.
- Contini, G. (a cura di) (1960). *Poeti del Duecento, Vol. II, t.1*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Formentin, V. (2007). *Poesia italiana delle origini*. Roma: Carocci.
- Frosini, G. (2007). L'italiano in tavola. In P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità: una storia sociale dell'italiano* (pp. 41–61). Roma: Carocci.
- Frigessi, D. (a cura di) (1988). *Inchiesta sulle fate: Italo Calvino e la fiaba*. Bergamo: Pierluigi Lubrina.
- Lüthi, M. (2018). *La fiaba popolare europea: forma e natura*. Milano: Mursia.
- Mangoni, L. (1999). *Pensare i libri*. Torino: Boringhieri.
- Mittner, L. (1964). *Storia della letteratura tedesca*. Torino: Einaudi.
- Propp, V. J. (1949). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Torino: Einaudi.
- Propp, V. J. (1966). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.
- Rölleke, H. & Gini, V. (1987). Nuove acquisizioni sui Kinder-und Hausmärchen dei fratelli Grimm. *La Ricerca Folklorica*, 15, 81–84.
- Sanga, G. (2020). *La fiaba*. Padova: Cluep.
- Serra, F. (2006). *Calvino*. Roma: Salerno editrice.
- Uther, H. J. (2011). *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Dizionari ed Enciclopedie

- Bàrberi Squarotti, G. (a cura di) (2004). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET. Testo disponibile al sito: <https://www.gdli.it/> (Consultato il 3 luglio 2024).
- Lapucci, Carlo (2007). *Dizionario dei proverbi italiani*. Milano: Mondadori.
- Dizionario di storia* (2010). *Treccani*. Testo disponibile al sito: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-senza-paura_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-senza-paura_(Dizionario-di-Storia)/) (Consultato il 2 luglio 2024).

FROM LOCAL TO NATIONAL TRADITION: *GIOVANNIN SENZA PAURA AND FIABE ITALIANE*, FIRST COLLECTION
BASED ON EUROPEAN MODEL IN ITALY

Summary

After 1945 at the Einaudi publishing house, a new Italian culture for democratic Italy was being discussed. Calvino's *Fiabe Italiane* (1956) marked one of the milestones of this project. Calvino wanted to collect traditional folk tales and made them part of the canon, a classic like following the model of the fairy tales collected by the Grimms in Germany. At the opening of the collection, he placed the fairy tale *Giovannin senza*

paura. This article analyses and discusses the *Giovannin* in order to grasp the rationale for this preminent position and discusses the sources from which he drew it, both those named by Calvino and others, which specific research has revealed. The comparison of the texts shows that Calvino intervened significantly on the story, partially contradicting his claim of a pure translation guided by philological criteria. The aim of the article is to shed light on Calvino's work, studying the uses he made of tradition, in order to recognise and define the criteria adopted for the formation of the national collection from a set of fairy tales that had up until then remained within regional boundaries, and were only studied as testimonies of popular culture.

Keywords: *Giovannin senza paura*, *Calvino*, *Fiabe italiane*, *fairy tales studies*, *philology*, *folklore*