

## **La nascita della fiaba d'autore moderna: le fiabe “vere” di Hans Christian Andersen**

Susanna Barsotti

*L'articolo analizza la fiaba d'autore come genere letterario complesso, distinto dalla fiaba popolare per consapevolezza artistica, profondità simbolica e intreccio con dimensioni psicologiche, sociali e educative. Particolare attenzione è rivolta all'Ottocento e a Hans Christian Andersen, autore che ridefinisce la fiaba come spazio narrativo capace di parlare autenticamente all'infanzia, senzaedulcorazioni consolatorie. Nelle sue opere magia, quotidiano ed esperienza esistenziale convivono, offrendo una rappresentazione dell'umano che valorizza fantasia, dolore e formazione dell'individuo.*

*The article examines the literary fairy tale as a complex genre, distinct from the folk tale for its artistic awareness, symbolic depth, and engagement with psychological, social, and educational dimensions. It focuses on the nineteenth century and on Hans Christian Andersen, who redefined the fairy tale as a narrative space able to speak authentically to childhood without consolatory simplifications. In his works, magic, everyday life, and existential experience coexist, offering a representation of the human condition that values imagination, suffering, and personal development.*

*Parole chiave: H.C. Andersen, fiaba d'autore, letteratura per l'infanzia, fantasia, infanzia.*

*Keywords: H.C. Andersen, author's fairy tale, children's literature, fantasy, childhood.*

### *1. La fiaba d'autore: brevi considerazioni introduttive*

La fiaba d'autore è un genere complesso, al pari della più alta letteratura per l'infanzia. Essa, contrariamente alla fiaba popolare, nasce da una scelta artistica consapevole da parte del suo autore che usa la narrazione fiabica come forma letteraria, rinnovandola e adattandola alla propria sensibilità e al contesto storico-culturale.

Fissata fin dall'origine in forma scritta, la fiaba d'autore è spesso portatrice di significati simbolici morali o psicologici complessi dimostrandosi capace di dare voce alle incertezze dell'esistenza, di dare forma ai silenzi, di portare alla luce le aree di criticità. È una fiaba che rompe schemi precedenti, si addentra dove il senso comune non giunge, recupera la condizione infantile sottraendola alla sua antica storia di

liminalità e marginalizzazione, senza però offrire risposte definitive o necessariamente consolatorie: la fiaba d'autore affronta l'infanzia in modo autentico, diretto, talvolta crudele, senza attenuazioni. I bambini hanno il diritto di conoscere la realtà per ciò che è (anche perché, nel loro intimo, spesso ne colgono più aspetti di molti adulti); per questo uno scrittore come Hans Christian Andersen – egli stesso, per primo, un bambino costretto a confrontarsi precocemente con la durezza della vita – prepara l'infanzia all'incontro con le difficoltà e con le più sconcertanti miserie dell'animo umano, la rende vigile, le mostra che non sempre, o solo raramente, il finale delle fiabe e l'esito delle vicende dell'esistere assumono tinte rassicuranti.

L'Ottocento rappresenta il secolo in cui la fiaba d'autore ha definito pienamente il proprio modello, superando la tradizione della fiaba popolare e intrecciandosi con altre forme di narrazione come il romanzo, soprattutto, o il racconto. In questo processo si è arricchita di riferimenti colti e letterari, ma anche di suggestioni sociali e psicologiche. La sua origine tematica non risiede più nel folclore e nella tradizione popolare della fiaba intesa come narrazione tipica ed esemplare fondata su un patrimonio di esperienza collettiva, ma nella creazione estetica individuale dell'autore che fa propria la prospettiva fiabesca rielaborandola in modo personale, contaminandola con altri generi e rendendola più ricca e sofisticata. Già con la tradizione aristocratica francese dei *contes des fées* la fiaba si era allontanata dall'immaginario popolare assumendo tratti raffinati e cortigiani; tuttavia continuava a muoversi entro l'orizzonte ideativo e i meccanismi narrativi della fiaba popolare, rimanendo ancorata ai suoi paradigmi strutturali (si pensi alle “funzioni” individuate da Propp) e al suo modello di “forma di vita”, di impronta arcaica e premoderna, sia nella cultura sia nelle relazioni sociali e nelle pratiche lavorative<sup>1</sup>. Certamente già il racconto morale settecentesco segna un superamento della fiaba: apre al presente, alla società borghese, alla centralità dell'individuo e al suo percorso di autoformazione; si pensi ad esempio alle *Novelle morali* del Soave. In questo passaggio, tuttavia, è l'elemento fiabesco a dissolversi per lasciare spazio a una narrazione più psicologica, realistica ed esplicitamente educativa. Nella fiaba d'autore, invece, il letterario si intreccia nuovamente con il fiabesco: emerge un gioco complesso tra immaginario, psicologia e società, e anche la dimensione educativa si fa più elaborata, prendendo le

<sup>1</sup> Cfr. F. Cambi, *Struttura e funzione della fiaba*, in Id. (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, Pisa, ETS, 1999.

distanze dal racconto morale tradizionale, o conservandone solo tracce residuali. L'Ottocento realizza questo ritorno, seppure raffinato, al genere fiaba in quanto secolo della riscoperta del fabico popolare, raccolto, trascritto e analizzato fino a dare origine a un ambito specifico dello studio del folclore, strettamente legato a quell'"anima del *Volk*" che i romantici invitavano a far rivivere. La fiaba come genere assume così un valore paradigmatico andando ben oltre il racconto realistico o psicologico, poiché definisce percorsi di esperienza fortemente simbolici e, proprio per questo, dotati di una portata più universale. La cultura storicistica dei romantici favorisce la valorizzazione di tutte le epoche e di tutte le forme estetiche, comprese quelle narrative. Sebbene il romanzo e la lirica siano in quel periodo le forme letterarie centrali, esse non sono affatto esclusive poiché lasciano spazio al poema e al racconto, alla satira, alla fantasticheria, al teatro e, appunto, alla fiaba. In quest'ultima è la natura paradigmatica della narrazione – sospesa tra dimensione virtuale-immaginaria e realtà – a esercitare particolare attrazione e a consentire una rinnovata elaborazione della funzione educativa, da sempre, e in particolare a partire dal Settecento, legata alla fiaba e alla letteratura per ragazzi.

In questo quadro la fiaba d'autore si affianca alla fiaba popolare e sviluppa un proprio e articolato itinerario di variazione e di crescita, recuperando elementi della tradizione popolare (come nel caso di Capuana) e approdando a esiti via via più complessi e raffinati (fino a Saint-Exupéry). Tale evoluzione si colloca in un movimento che oscilla tra questi due poli, ma sempre nel pieno recupero del paradigma fiabesco e del suo modello narrativo, ricco di *topoi* e profondamente radicato agli archetipi, che viene ora ampliato e reso più colto e sofisticato, attraverso la mescolanza con altri elementi di natura più o meno letteraria.

Tra gli aspetti fondativi del fabico, la magia rappresenta il perno cognitivo di quell'orizzonte arcaico entro cui la fiaba prende forma e continua a esistere, e che deve necessariamente conservarsi affinché la fiaba stessa possa sussistere come specifica tipologia narrativa. Di conseguenza anche il processo di transizione della fiaba dall'ambito popolare al colto – dal regime dell'oralità alla scrittura, dalla tradizione anonima al testo d'autore – comporta la conservazione della visione magica del mondo e delle sue pratiche operative. Tale visione non solo permane, ma viene assunta come struttura portante della narrazione e come tratto qualificante, sebbene profondamente riorientata sul piano semantico. Nelle fiabe d'autore, infatti, ci ricorda Franco Cambi, il magico

assume la funzione di simbolo cardine di un “altrove” narrativo, configurandosi come fattore straniante<sup>2</sup>. Esso costituisce la soglia di accesso a un’esperienza di ordine fantastico, di cui la magia indica lo statuto ontologico. All’interno di questa sfera del fantastico, l’esperienza stessa si oltrepassa e si rigenera, intrecciandosi ai bisogni più radicali del soggetto, colto nella sua più generale dimensione umana. Tuttavia, nella fiaba d’autore la magia si lega a dispositivi narrativi più complessi ed evoluti caratterizzati da una maggiore razionalità, da una marcata soggettivazione e da una consapevolezza metacognitiva: in primo luogo, l’ironia o il comico, ma anche una prospettiva filosofica e una riflessione di carattere esistenziale. I rituali e i procedimenti magici vengono così riletti e ripresi all’interno di una cornice critica; continuano ad essere presenti, ma mutano di segno. Da “visione del mondo” condivisa e partecipata, propria della fiaba popolare, la magia si trasforma in un vero e proprio “ingrediente” narrativo, funzionale a intensificare l’alterità del mondo rappresentato, la sua distanza rispetto alla realtà empirica e, di conseguenza, la forza assunta dal fantastico. In questo passaggio, fiaba e magia perdono ogni residuo di ingenuità e ogni pretesa di valore conoscitivo o di legittimazione epistemica. Esse vengono invece accolte nella loro dimensione puramente narrativa, come strumenti capaci di dare forma a un universo di significati accessibile esclusivamente attraverso la via fantastica, come un riconoscimento della fantasia stessa, quale struttura permanente della mente, in una necessaria polarità con la logica.

Il fatto che tali dinamiche si dispieghino in testi destinati, almeno virtualmente, all’infanzia risulta particolarmente significativo.

non è il bambino vichianamente vicino a quegli uomini tutti sensi e fantasia che spiegano, direbbe Piaget, animisticamente il mondo? Non è la fantasia il connotato basilico del funzionamento della loro mente? Non è il bambino poi, richertianamente e montessorianamente, “padre dell’uomo” e quindi da valorizzare nell’*ethos* e nella mente pre-*logos*, quale potenziale possessore di una umanità (e di una sua *forma mentis*) più profonda?<sup>3</sup>

Anche la fiaba d’autore, dunque, per essere tale sia sul piano narrativo sia su quello cognitivo, non può prescindere dalla magia: essa deve

<sup>2</sup> F. Cambi, *Il magico nella fiaba d’autore*, in F. Cambi, S. Landi, G. Rossi (a cura di), *La magia nella fiaba. Itinerari e riflessioni*, Roma, Armando, 2010.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 78.

necessariamente includerla, pur riorientandone il significato per poter accedere all'universo più riflessivo e sofisticato della scrittura colta. Allora la fiaba d'autore si separa dall'*epos* del popolo – di cui pure costituisce una forma – e dalla relativa *forma mentis*, che viene recuperata ma, al contempo, reinterpretata, spostata e raffinata attraverso l'elaborazione letteraria; scritta per essere letta dagli adulti ai bambini e dai bambini stessi<sup>4</sup>.

## 2. *Hans Christian Andersen e la fiaba d'autore che parla all'infanzia*

Hans Christian Andersen “ha dato alla letteratura per l'infanzia un contributo che sarebbe già considerevole per la sua mole ... se non lo fosse tanto più per l'intrinseco e superlativo pregio d'arte”<sup>5</sup>, così Aldo Cibaldi ricorda lo scrittore danese autore di ben oltre centocinquanta fiabe. Le fiabe di Andersen si collocano probabilmente tra gli universi narrativi di “fiaba d'autore” più significativi dell'Ottocento. Lo scrittore danese si configura come autore romantico che costruisce un universo folclorico parallelo, funzionale a dare espressione, all'interno del dispositivo fiabesco, a una sensibilità individuale pienamente moderna. Il “narrare fiabico” viene qui assunto come paradigma di destini esistenziali segnati dall'irreversibilità del negativo, privo di possibilità di riscatto, in una prospettiva che si colloca ben oltre e al di fuori dell'orizzonte della fiaba popolare tradizionale. In tale contesto, la dimensione negativa dell'esperienza si intreccia stabilmente con un sistema simbolico centrato sull'emarginazione, sull'esclusione, sul sacrificio e sulla morte.

Come già osservava Hans Mayer<sup>6</sup>, nell'opera di Andersen la dimensione narrativa e quella ideologica risultano profondamente e inscindibilmente saldate. La figura biografica dell'uomo-Andersen si innesta infatti in una visione del mondo che pone al centro il dolore, la sconfitta e il tragico di cui lo scrittore-Andersen si fa, in senso pienamente romantico, interprete consapevole e portavoce. Tale coincidenza tra esperienza esistenziale e costruzione artistica trova una realizzazione particolarmente significativa in una poetica personale in cui il mezzo fiabesco viene assunto come strumento privilegiato per una narrazione dal

<sup>4</sup> Cfr. C. Lavinio, *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

<sup>5</sup> A. Cibaldi, *Andersen*, Brescia, La Scuola, 1973, p. 40.

<sup>6</sup> Cfr. H. Mayer, *I diversi*, tr. it., Milano, Garzanti, 1977.

respiro più ampio e universalizzante. Andersen emerge così come poeta e narratore romantico dotato di una poetica fortemente individuale, che precede e fonda ogni altra dimensione della sua produzione. La fiaba diventa il luogo espressivo attraverso cui tale poetica si articola e si rende riconoscibile, confermando il primato della soggettività autoriale e della visione personale del mondo.

È da una condizione di carenza che pare scaturire l’elaborazione immaginativa delle fiabe di Andersen, per la quale Gianni Rodari individua un dispositivo generativo essenziale nella dialettica tra “sofferenza e risarcimento”, un processo che “non consiste semplicemente nel ‘prendere spunto’ dal vero, ma nel prendersi, sul vero, le sue vendette”<sup>7</sup>. Tale mancanza, tuttavia, non va ricondotta a un’esigenza di ordine individuale – affettiva, autoreferenziale o legata al riconoscimento artistico – bensì a una consapevolezza teorica e ideologica profondamente radicata, capace di orientare l’intera produzione di Andersen e di configurarsi, con ogni probabilità, come il più solido principio di coesione delle centocinquantasei fiabe, pubblicate dal 1835 in poi con il titolo *Eventyrer og historier (Fiabe e storie)*. Questo insieme testuale, proprio a causa della marcata eterogeneità degli esiti narrativi, è stato non di rado giudicato difficilmente riconducibile a un *corpus* unitario.

Ancor più della consolatoria adesione a una spiritualità cristiana dai tratti magici e fantastici – che induce Rodari a parlare di “fiabe cristiane” – il fulcro ideologico che informa le storie di soldatini innamorati, fiori parlanti e mute sirene coincide con la spinta che conduce l’autore a una reiterata proiezione di sé all’interno dei propri personaggi. Al centro di tale dinamica si colloca una tensione costante, dolorosa e irrisolta, verso l’“ibridazione tra finzione e vita”<sup>8</sup>, tensione perseguita e, insieme, riconosciuta come strutturalmente irrealizzabile.

Nel corso del XIX secolo, con l’opera di Hans Christian Andersen, la fiaba dunque avvia un processo di progressivo distacco dai tratti che, fino al secolo precedente, la connotavano come espressione prevalentemente orale e popolare, per assumere il nuovo statuto di “fiaba d’autore”. Essa si configura come prodotto culturale di alto livello, non soltanto in virtù della sua fissazione scritta, ma soprattutto per la complessità interpretativa e simbolica che l’autore danese introduce

<sup>7</sup> G. Rodari, *Presentazione*, in H. C. Andersen, *Fiabe. Scelte e presentate da Gianni Rodari*, Torino, Einaudi, 1970, p. XV.

<sup>8</sup> B. Berni, *Introduzione*, in H. C. Andersen, *La fiaba della mia vita*, Roma, Donzelli, 2015, p. IX.

consapevolmente all'interno dei suoi racconti. Parallelamente, nello stesso periodo storico, l'infanzia emerge come categoria autonoma e riconoscibile nel discorso storico e sociale; la fiaba accompagna tale processo, contribuendo a rimettere in discussione precedenti concezioni che l'avevano relegata a una posizione di marginalità oscura e ingiustificata<sup>9</sup>. Andersen colse con lucidità la nascita dell'infanzia come vasta classe d'età e come ambito di investimento tanto privato quanto pubblico, nonché come nuovo mercato culturale, elaborando una tipologia narrativa capace di incarnare il punto di vista moderno e "borghese" dell'educazione familiare.

Con Hans Christian Andersen – adulto ma dotato di una poetica anima del *puer* – si rafforza così un rapporto solido e duraturo tra fiaba e pedagogia, tra fiaba e letteratura per l'infanzia, tra la dimensione atemporale del racconto e la dimensione storica-culturale dell'educazione e dei suoi modelli, mettendo in discussione antichi pregiudizi sull'infanzia e sulla narrativa che, per lungo tempo, le è stata destinata.

Credo che Andersen colga, anticipi e definisca, la nascita di una nuova epoca nella storia della trasmissione sociale della cultura, lo stabilizzarsi e crescere della famiglia borghese consumatrice di scrittura letteraria, entro la quale viene evidenziandosi un nuovo soggetto storico: il bambino, i bambini, l'infanzia. ... Ho l'impressione che Andersen sia fondatore di un mondo morale che ispira, ed è matrice di "narrabile", un "blocco storico" tra infanzia e età matura intorno a temi che hanno a che fare con l'individualismo, la pietà, la giustizia sociale, e al tempo stesso sia il fondatore della professione dello scrittore, come produttore libero di testi, condizionato però dalla editoria, dalla committenza, dal successo e dal pubblico<sup>10</sup>.

In ogni caso se una distinzione fondamentale esiste tra le fiabe dei fratelli Grimm e quelle di Andersen essa risiede nel fatto che, mentre nelle prime è evidente che gli autori si rivolgono al popolo nella sua dimensione collettiva, Andersen invece si esprime con un tono più intimo e discreto, come se parlasse singolarmente, sottovoce, a ciascun

<sup>9</sup> Cfr. M. Bernardi, *Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa. Poesia, inaspettatamente fiaba, romanzo di formazione*, in E. Beseghi, G. Grilli (a cura di), *Letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Roma, Carocci, 2011.

<sup>10</sup> P. Clemente, *Hans Christian Andersen: uno sguardo da antropologo e una esperienza di stupore*, in A. M. Segala (a cura di), *Fiaba e modernità in Hans Christian Andersen*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 24-26 ottobre 2005, Roma, Bulzoni, 2010, p. 106.

bambino. Quelle che l'autore danese offre al suo pubblico di bambini e bambine sono fiabe che fin dal titolo denunciano una scelta di campo precisa rispetto alla fiabistica tradizionale. Nelle fiabe di Andersen convivono mondo magico (*eventyrer*, le fiabe) e mondo reale (*historier*, le storie): sogno e magia, ma anche gioie e dolori della vita comune. Il registro creativo si impenna su tutta la polifonia del sentire umano, anzi del sentire infantile. La tecnica di elaborazione dei suoi racconti risiede primariamente nella tipologia del suo linguaggio che è scarno, essenziale, rapido, venato da arguzia e da garbato umorismo e, inoltre, scevro di coordinate e subordinate, raggiunge lo scopo dell'immediatezza e dell'efficacia rappresentativa<sup>11</sup>. È un linguaggio capace di penetrare "l'intelligenza del cuore". Esso si plasma duttilmente alle esigenze narrative, si adegua intuitivamente alla psicologia del giovane lettore, che s'immerge, empaticamente, nella trepida partecipazione ai drammi e alle sofferenze degli umili e dei diseredati, in una poetica celebrazione del mondo della natura. A tal proposito Natalia Ginzburg ha osservato:

Quando si rivolge ai bambini, dice parole che trascendono i semplici confini della fiaba infantile, parole la cui vibrazione tenera e dolorosa tocca il cuore anche dei grandi. Di questa vibrazione dolorosa, i bambini custodiscono l'eco senza intenderne forse l'estremo significato, ma raggiungendo inconsapevolmente una maturità che lascia intatta la loro innocenza, la maturità della poesia.<sup>12</sup>

Si può allora ipotizzare una lettura dicotomica delle fiabe anderseniane, articolata su un livello superficiale e uno profondo. Tuttavia – ed è forse in ciò che risiede uno dei tratti più rilevanti della scrittura di Andersen – tale stratificazione interpretativa non ostacola la capacità del bambino di immedesimarsi e di cogliere anche nuclei tematici di una certa complessità. Nelle fiabe egli riconosce infatti la propria esperienza e la dimensione quotidiana del suo esistere. Se, da un lato, si dispiega una vera e propria costellazione mitica, generata con apparente immediatezza a partire da frammenti di vita rielaborati e trasformati in una sintassi di immagini simboliche e figure fantastiche (si pensi al mito della poesia ne *Il brutto anatroccolo* o a quello dell'amore ne *La sirenetta*), dall'altro emerge una rappresentazione dell'umano nella sua

<sup>11</sup> Cfr. A. Nobile, *Letteratura giovanile*, Brescia, La Scuola, 1990.

<sup>12</sup> N. Ginzburg, *I personaggi di Andersen*, in "Notiziario Einaudi", n. 11, 1954, pp. 2-3.

interezza e al di là di qualsiasi determinazione storica. Si tratta di un'umanità che proietta metaforicamente i propri vizi anche sugli oggetti – come la superbia del grano saraceno, che si oscura per non essersi voluto piegare durante il temporale, o la vanità della teiera, incapace di cantare se non quando occupa il centro della tavola ed è adeguatamente riscaldata – e che viene descritta lungo le tappe della propria parabola esistenziale, osservata prevalentemente attraverso uno sguardo infantile piuttosto che adulto. Emblematica, in tal senso, è la scena drammatica de *La piccola fiammiferaia* morta di freddo: la morte è colta esclusivamente nei suoi aspetti esteriori, così come l'evento viene abitualmente percepito dal bambino. L'attenzione si concentra sulla posizione della bambina, sul suo sorriso, sui fiammiferi consumati, senza alcuna riflessione di carattere sociale né, tantomeno, un'indagine sulle responsabilità di quella fine. Andersen elude consapevolmente tali questioni, stendendo su di esse una sorta di velo censorio, come suggerisce l'osservazione conclusiva che chiude la fiaba: "ha cercato di scaldarsi ..., dissero". Un analogo dispositivo è rintracciabile ne *I vestiti nuovi dell'imperatore*, dove autore e lettore sono ricondotti a una condizione infantile che funge da chiave di lettura ironica, e anzi più precisamente satirica, di una realtà resa grottesca proprio attraverso tale sguardo.

Il paradigma dell'infanzia che si delinea all'interno delle fiabe di Andersen risulta strutturato principalmente attorno a due direttrici fondamentali: il ricorso alla dimensione del "piccolo" e l'impiego sistematico dell'animismo. La prima risponde al bisogno infantile di un universo ridotto a una scala accessibile, una misura che consente al bambino di esercitare una forma di controllo e di percepirsi come "grande" e potente all'interno di uno spazio narrativo a lui commisurato. La seconda, invece, rappresenta un tratto distintivo e ricorrente della poetica anderseniana, che l'autore maneggia con notevole perizia stilistica. L'animismo si configura, infatti, come un atteggiamento al tempo stesso magico e scientifico: l'oggetto dotato di vita diventa per il bambino una sorta di laboratorio sperimentale, nel quale egli proietta e applica saperi, tecniche e modelli di comportamento propri delle comunità culturali di appartenenza. Attraverso tale processo, il bambino anima gli oggetti e instaura con essi un rapporto di familiarità; di conseguenza, non soltanto il soldatino di piombo, la pastorella o lo spazzacamino di porcellana vengono investiti di vita, ma anche elementi apparentemente marginali come l'ago da rammendo, la borsa della spesa o il collo di

una bottiglia. Questi oggetti, a loro volta, si fanno portatori simbolici di vizi e virtù umane: il colletto si distingue per il suo orgoglio gelido e altero, mentre la vecchia lanterna, custode della notte e dispensatrice di consigli, prende parte alle vicende dei passanti che attraversano il suo raggio di luce.

Oggetti comuni e, spesso, di poco conto, protagonisti anonimi della vita quotidiana, di quella vita che, in queste fiabe, è l’“epopea della gente semplice”, microcosmi rivalutati secondo un’ottica anticipatrice del gusto e della matrice, come ben si avverte, decadentista, disciolta e decantata nella trasfigurazione fantastica, ma venata, quasi sempre, di quell’umorismo, definito dai danesi “lune”, che è, insieme, di scherzosità, di bonarietà, di allegria e di serenità anche nelle vicende meno liete della vita.<sup>13</sup>

### 3. *La fiaba di Andersen: una “soglia” tra realtà e fantasia*

Tra le numerose linee di frattura che separano la fiaba anderseniana dalla tradizione popolare e folclorica, una delle più rilevanti risiede nel suo peculiare rapporto con il reale. Nelle opere di Andersen, infatti, la cornice spazio-temporale è quasi sempre definita con chiarezza e spesso riconducibile alla Danimarca del XIX secolo; allo stesso modo, i personaggi si distinguono per una densità psicologica che li allontana nettamente dalle figure tipizzate proprie della fiaba tradizionale. Tuttavia, l’elemento che più di ogni altro caratterizza tale distanza è il profondo e costante radicamento nella quotidianità, un ancoraggio che consente anche a figure irreali di agire e svilupparsi all’interno di “universi dai valori riconoscibili, riconducibili al proprio mondo reale”<sup>14</sup>.

Lungi dal collocarsi in uno spazio narrativo integralmente dominato dal meraviglioso, i soldatini di latta e le suppellettili domestiche che popolano l’universo fiabesco di Andersen risultano invece saldamente inseriti in un contesto regolato dai valori della società borghese, dalle sue convenzioni e persino dalla consapevolezza della caducità umana. È all’interno di questo orizzonte che tali figure sono chiamate a mettere in scena il tanto caro “gioco degli uomini”, una rappresentazione della vita sociale che possono allestire senza timore, proprio perché priva di

<sup>13</sup> F. Bacchetti, *Andersen e la fiaba: un classico tra letteratura e pedagogia*, in F. Cambi (a cura di), *Itinerari nella fiaba*, cit., p. 95.

<sup>14</sup> V. Cerami, *Introduzione*, in H. C. Andersen, *Fiabe e storie*, edizione a cura di Bruno Berni, Roma, Donzelli, 2014, p. XIV.

intenzioni malevole, dal momento che “non c'era alcuna malignità perché era solo un gioco”<sup>15</sup>.

Questa configurazione rimanda a quella che può essere definita la dimensione più luminosa dell'opera anderseniana, la stessa che per lungo tempo ha determinato la ricezione dell'autore come “re delle fiabe”. Andersen si dimostra infatti capace, attraverso pochi e calibrati interventi narrativi, di introdurre il lettore in una dimensione in cui ogni possibilità sembra ammessa, senza che tuttavia venga mai oltrepassato, a livello consapevole, il paradigma di realtà interno al testo, il quale continua a coincidere con le categorie logiche attraverso cui interpretiamo il mondo reale. In tal senso, l'ordine naturale non risulta né sconvolto né modificato, e l'animazione fantastica non compromette la tenuta del reale, la cui durezza costituisce “l'altra faccia del genio anderseniano”<sup>16</sup>. La fiaba si limita piuttosto a offrire un varco temporaneo verso una meraviglia rasserenante, invitando adulti e bambini a partecipare a una condivisa “momentanea sospensione dell'incredulità”.

All'interno della raccolta fiabesca di Andersen è possibile individuare alcune aree tematiche che oscillano tra una condizione di massima critica e una in cui alla vicenda prodigiosa viene accordato un credito totale<sup>17</sup>. Alla prima di queste categorie, caratterizzata appunto dalla critica massima, potremmo ricondurre tutte quelle narrazioni in cui il conflitto tra il mondo artificiale e quello naturale si risolve infine a favore di quest'ultimo, che mette in luce i limiti strutturali dell'artefatto, ridotto a semplice imitazione di un ideale di natura irriducibile e insuperabile (come nella fiaba *L'usignolo*). All'estremo opposto, contraddistinto da un credito pieno e incondizionato accordato tanto dai personaggi quanto dal lettore agli elementi fantastici della narrazione, potremmo invece collocare le fiabe in cui la “soglia” che separa il mondo del reale da quello dell'immaginario viene apertamente varcata. Tale attraversamento comporta inevitabilmente un carico di inquietudine e perturbamento, che segna in modo profondo l'economia del racconto.

<sup>15</sup> Cfr. la fiaba *Il porcellino salvadanaio*, che offre ai lettori, bambini e adulti, una rappresentazione estremamente breve ma altrettanto vivida in cui giocattoli, quadri e orologi mettono in scena la loro singolare “commedia”, in H.C. Andersen, *Fiabe e storie*, cit., pp. 372-373.

<sup>16</sup> A. Guidi, *Collodi e Andersen*, Quaderni della Fondazione Nazionale “Carlo Collodi”, Industria Tipografica Fiorentina, Firenze, 1970, p. 13.

<sup>17</sup> Per un approfondimento su questo aspetto e il riferimento ad alcune categorie interpretative si veda F. Orlando, *Statuti del soprannaturale*, in F. Moretti, *Il romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001.

Sebbene questi momenti di frattura siano spesso attenuati da una prospettiva di tipo religioso, che tende a ricompensare gli individui dal cuore puro, oppure attraverso la proiezione su piani simbolici dei conflitti interiori più laceranti, essi conservano nondimeno tutta la loro forza drammatica in fiabe come *L'Ombra* o *La Sirenetta*. I finali di tali narrazioni, pur evitando un esito apertamente cupo, non possono tuttavia essere ricondotti alla categoria del lieto fine. In questa prospettiva, l'ingresso dell'arte nella vita reale ne determina un reciproco indebolimento: la finzione perde la propria autonomia e, al tempo stesso, la realtà è costretta a soccombere di fronte all'irruzione dell'immaginario.

Nell'analisi delle fiabe riconducibili a questa tipologia di animazione dell'inanimato, caratterizzata da un marcato regime di incertezza, si può fare riferimento al “patto di finzione” mettendolo in relazione al binomio credito-critica del soprannaturale. Analogamente a quanto avviene nel gioco infantile, la letteratura istituisce uno spazio immaginario fondato sulla sospensione, o quanto meno sulla neutralizzazione, della distinzione tra vero e falso, uno spazio in cui vige il diritto di rispondere liberamente al piacere dell'immaginazione. L'apertura stessa di tale ambito rappresenta una formazione di compromesso tra le istanze contrapposte del reale e dell'irreale<sup>18</sup>.

È proprio questa tipologia a consentire una piena comprensione della fiaba come “luogo di tutti i possibili”<sup>19</sup>, uno spazio sottratto al dolore e alle costrizioni, nel quale ogni individuo – anche se ormai adulto – può ritrovare il “piacere dell'immaginario”, mantenuto a una distanza controllata dal proprio mondo quotidiano e dal piano della realtà. Sebbene questi ultimi possano apparire talvolta estremamente prossimi, essi non vengono mai completamente violati. È tuttavia significativo osservare come il temporaneo vitalismo attribuito a statue, marionette e ad altre “buone cose di pessimo gusto” della società borghese ottocentesca, pur essendo spesso traslato dal piano del fantastico a quello del sogno, non esaurisca la propria funzione narrativa in questo slittamento. Se è vero che l'evento soprannaturale risulta frequentemente attenuato sia dall'inattendibilità del testimone – molto spesso un bambino – sia dalla sua collocazione notturna, che gli conferisce i contorni sfumati della visione onirica, è altrettanto vero che esso, pur collocandosi in un altrove chiaramente delimitato, occupa una posizione così centrale nel

<sup>18</sup> Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, tr. it., Milano, Garzanti, 2000 e F. Orlando, *Statuti del soprannaturale*, cit.

<sup>19</sup> G. Rodari, *Introduzione*, cit.

testo da estendere il proprio riverbero emotivo oltre i confini della razionalità, incidendo almeno sul piano della sensibilità.

Emblematico, in questo senso, è l'episodio del porcellino di bronzo, statua "di buona fattura" che, nel silenzio di una notte fiorentina, si anima allo scoccare della mezzanotte e intraprende "una bizzarra cavalcata" alla scoperta delle opere d'arte della città, portando con sé il bambino "così bello, ridente, eppure così sofferente" addormentatosi sul suo dorso. Con il ritorno del giorno, la statua riassume il proprio stato inanimato e il bambino sembra risvegliarsi in un contesto del tutto ordinario ("Era mattino, era quasi scivolato giù dal porcellino di bronzo che stava al suo solito posto, nella strada di Porta Rossa"). Tuttavia, la suggestione di quell'esperienza notturna, sospesa tra sogno e soprannaturale, si imprime con tale intensità nella memoria del fanciullo da orientarne, negli anni successivi, l'intera vocazione artistica: divenuto pittore, egli realizzerà la sua opera più toccante raffigurando proprio "un meraviglioso ragazzino vestito di stracci seduto a dormire per strada, appoggiato al porcellino di bronzo a via di Porta Rossa"<sup>20</sup>.

Anche quando circoscritto e apparentemente ridimensionato, lo squarcio soprannaturale conserva, dunque, una carica semantica destinata a prolungarsi nel mondo della veglia. Tale persistenza si manifesta come una più profonda consapevolezza di sé e della propria vocazione nel personaggio che ha vissuto l'esperienza, oppure attraverso tracce concrete e innegabili lasciate nel piano del reale. È il caso del "piccolo cuore di stagno" rinvenuto dalla cameriera tra le ceneri del soldatino, che brucia "non sapeva se ... per il fuoco o per amore"<sup>21</sup>, lasciando un segno tangibile della propria umanità; del sorriso impresso sul volto esanime della piccola fiammiferaia; o ancora della bambola della piccola Ida che, dopo il ballo notturno con i fiori ormai appassiti, appare significativamente "molto assonnata"<sup>22</sup>.

In ultima analisi, il significato attribuito al soprannaturale nell'opera di Andersen sembra inscrivere all'interno di una poetica più ampia, spesso solo adombrata ma talvolta esplicitamente enunciata attraverso le parole dei suoi personaggi, che ruota attorno alla tematizzazione di un conflitto mai del tutto risolto tra verità e finzione. La dimensione fiabesca e, più in generale, quella della poesia e dell'arte rivendicano

<sup>20</sup> H. C. Andersen, *Il porcellino di bronzo*, in Idem, *Fiabe e storie*, cit., pp. 153-161.

<sup>21</sup> H. C. Andersen, *Il tenace soldatino di stagno*, in *Op. cit.*, pp. 98-101.

<sup>22</sup> H. C. Andersen, *I fiori della piccola Ida*, in *Op. cit.*, pp. 19-25.

una pienezza estranea al mondo empirico, fondata su leggi autonome e sull'abolizione delle soglie tra naturale e immaginario, tra possibile e impossibile. Non di rado, gli stessi personaggi anderseniani, in quanto esseri fittizi, vivono in modo drammatico la tensione tra il desiderio profondo di esistere e una realtà che nega loro tale possibilità.

Da questa tensione deriva la concezione anderseniana di fiabe “vere come la vita”, o di una vita autentica assunta nella forma della fiaba, fondata su una costante e auspicata contaminazione tra naturale e soprannaturale. Il valore educativo di tale commistione risiede soprattutto nel contributo che le fiabe apportano alla “formazione della mente: di una mente aperta in tutte le direzioni del possibile. Toccano, nel bambino, la molla dell'immaginazione: una molla essenziale alla formazione di un uomo completo”<sup>23</sup> e, si potrebbe aggiungere, alla formazione di un autore completo come Andersen.

<sup>23</sup> F. Orlando, *Statuti del soprannaturale*, cit., p. 203.