

CLAUDIA TARALLO
(Università di Napoli L'Orientale)

PRIME ANNOTAZIONI SULLA LINGUA
DELLA FIABA PER BAMBINI DI MARIA MESSINA

Il saggio presenta un'indagine linguistica sulla scrittura per l'infanzia di Maria Messina (1887-1944). La narrativa dell'autrice, che si inquadra nel più ampio panorama della letteratura educativa italiana tra Otto e Novecento, è considerata alla luce del mutamento che il genere fiabesco vive in questi decenni da forma di espressione popolare a racconto per bambini. Il lavoro, che indaga anche il rapporto della Messina con la corrente verista e con la favolistica di Luigi Capuana, propone una prima ricognizione di alcuni tratti linguistici e stilistici salienti della sua produzione.

Parole chiave: Maria Messina; letteratura educativa; letteratura per l'infanzia; fiaba; Capuana

The essay presents a linguistic investigation into the children's literature of Maria Messina (1887-1944). The author's narrative, which is part of the broader panorama of Italian educational literature between the Nineteenth and Twentieth centuries, is considered in light of the change that the fairy tale genre has undergone in recent decades from a form of popular expression to a story for children. The work, which also investigates Messina's relationship with the realist current and with the fairy tales of Luigi Capuana, offers a first survey of some salient linguistic and stylistic traits of her production.

Keywords: Maria Messina; educational literature; children's literature; fairy tale; Capuana

1. La fiaba di Maria Messina

Maria Messina nasce a Palermo il 14 marzo 1887 e muore a Pistoia nel 1944. Si tratta di una scrittrice di narrativa molto prolifica all'inizio del Novecento, quando ha pubblicato, con le case editrici più prestigiose dell'epoca, anche molte opere destinate all'infanzia e all'adolescenza.

La fiaba messiniana, in cui il tono del *cunto* si perde per lascia-

re spazio a modalità espressive in parte nuove, incarna il mutamento di una forma di racconto che, nei decenni a cavaliere tra Ottocento e Novecento, va cambiando codice, destinazione e funzione, trasformandosi da forma di intrattenimento per adulti e in dialetto a racconto educativo-edificante in italiano per bambini; la sua modernità emerge con tanta più forza se pensiamo che il merito di rinnovare la tradizione fiabesca italiana fu, com'è noto, del Gozzano, «interprete sensibile» dei generi per l'infanzia, il quale, portando definitivamente il fiabesco «dentro l'alveo linguistico compiutamente italiano», compì la sintesi tra fiaba tradizionale e fiaba nuova¹.

Nell'intento di adeguarsi al suo nuovo pubblico, la nuova fiaba viene progressivamente depurata degli elementi trasgressivi che ne avevano caratterizzato l'essenza per secoli, ma che non si confacevano alle esigenze rinnovate del genere. L'esito è la fiaba d'autore, unica forma di narrazione fiabesca che, dopo l'Unità e lungo l'età umbertina, riuscì a trovare posto nei libri scolastici e nelle letture per bambini e ragazzi. Con riferimento alla lingua di questa letteratura, è stato da più parti rilevato che si tratta di una produzione di solito assai sorvegliata e molto aderente alla norma. Tale carattere conservativo degli scritti per l'infanzia dipende soprattutto dalla loro funzione modellizzante; ciò fu tanto più vero nel contesto italiano post-unitario e primo-novecentesco, quando le letture destinate ai piccoli e ai giovani ebbero delle ricadute dirette sulla diffusione della lingua nazionale e dove la ricerca di un equilibrio tra pratica scrittoria e valori morali fu per gli autori un problema cruciale.

Il bilanciamento tra esigenze di genere, predilezioni stilistiche e intento educativo fu raggiunto da Maria Messina con l'adesione al modello toscano-fiorentino di matrice manzoniana, su cui potrebbero aver inciso, oltre che l'interiorizzazione dei modelli letterari, i suoi lunghi soggiorni in Toscana e nell'Italia centrale. Su questa base di letterarietà toscaneggiante si innestano modalità e stilemi tipici del fiabesco, attraverso i quali l'autrice riesce a veicolare il contenuto pedagogico e moraleggiante sotteso al rac-

¹ R. SARDO, *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 10 (2017), p. 424.

conto. Vedremo che, se da un lato si tratta di una lingua a tratti sclerotizzata in forme artificiosamente letterarie, che conserva solo in pochi passaggi la *facies* di bonaria colloquialità del Colloidi o dello stesso Capuana, per un altro verso sembra adattarsi perfettamente all'orizzonte cognitivo dei suoi interlocutori. Pur non mostrando, infatti, la raffinatezza stilistica e le preoccupazioni metalinguistiche degli autori e delle autrici più brillanti della sua epoca, l'ingenuità della lingua messiniana, sganciata dalle mode intellettuali e capace di saper parlare ai più piccoli, alternando momenti apertamente didascalici a passi di maggiore spensieratezza, è compensata da una delicatezza e da una sensibilità emotivo-pedagogica inedite, precludendo così alla stagione letteraria infantile novecentesca.

2. Il debito verso la fiaba di Luigi Capuana

Uno dei migliori rappresentanti dello spostamento del baricentro fiabesco e della cifra educativa della fiaba moderna fu Luigi Capuana, che interpretò in un modo innovativo la tradizione popolare siciliana scrivendo «le sue oralissime e letteratissime fiabe»² nel nuovo italiano di stampo manzoniano e con un sostrato dialettale sapientemente dissimulato. Il risultato sono le fiabe di identità, come le definisce Rosaria Sardo, vale a dire racconti in cui attinge «realisticamente al suo territorio di appartenenza, pur mantenendo quei tratti universali che rendono il genere riconoscibile, fruibile e godibile da parte di un pubblico di ogni età e di ogni provenienza»³. Per la prima produzione favolistica, infatti,

² Ivi, p. 428.

³ R. SARDO, *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura. Introduzione*, in L. CAPUANA, *Stretta la foglia larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli 2015, p. XIV. Per le indagini linguistiche sul Capuana favolista, si rinvia primariamente agli studi di Sardo, aggiungendo, a quelli già citati, R. SARDO, *Educazione linguistica e risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. 3 (2010), pp. 361-380; Si veda anche R. CIMAGLIA, *La "forma artistica" delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di C'era una volta*, in «Annali della Fondazione Verga», 18 (2001), pp. 27-93. Sulla genesi della fiaba nella produzione di Capuana, cfr. E. MALATO, *Capuana e l'elaborazione delle fiabe popolari*, cit. e R. FEDI, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...*, in M. PICONE-

Capuana attinge al patrimonio folkloristico siciliano nei temi e nell'intuizione letteraria, ma lo fa nel perimetro del nuovo orizzonte linguistico e comunicativo dell'Italia unita.

Alcuni elementi fanno ipotizzare che la giovane Maria avesse trovato proprio nello scrittore di Mineo un'ispirazione e un modello. Le lettere con Giovanni Verga sono una testimonianza della stima che la scrittrice cominciò a nutrire per il verista fin dagli esordi della carriera⁴; non si può escludere che la fascinazione per il verismo e per lo stesso Verga, quale emerge dal carteggio tra i due, abbia avuto origine nelle comuni radici isolane e che il richiamo verista, nell'intento di rimanere nel solco della tradizione naturalista ma con la necessità di scrivere in un genere in cui lo scrittore catanese non si era misurato, dal maestro si sarebbe spostato sul Capuana, interprete d'eccellenza, come si è detto, della fiaba d'autore di fine Ottocento.

Queste suggestioni trovano un più significativo fondamento in un indizio di tipo linguistico: l'uso della parola *reuccio*, vocabolo adoperato con il significato di 'principe' sia nel racconto messiniano *Il Reuccio fatto di semola*:

Quel mattino era morto il *reuccio*; e il re e la regina piangevano amaramente⁵;

Si fermò su molte case e su molti palazzi per trovare un fanciullo che potesse fare da *reuccio*. Ma i fanciulli le parvero tutti troppo grossolani⁶;

Il re vedeva il *reuccio* afflitto e non sapeva che fare per divagarlo. Dava di continuo festini e banchetti, ma sempre invano⁷;

Dorina, diventata reginetta, e il *reuccio*, guarito d'incanto, vissero allegri e felici e restarono giovani per tutta la vita⁸;

E. ROSSETTI (a cura di), *L'illusione della realtà: Studi su Luigi Capuana*, Atti del convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), Roma, Salerno 1990, pp. 205-220.

⁴ G. GARRA AGOSTA (a cura di), *Un idillio letterario inedito verghiano: lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco 1979.

⁵ M. MESSINA, *I racconti di Cismè*, Palermo, Sandron 1912, p. 158.

⁶ Ivi, p. 159.

⁷ Ivi, p. 161.

⁸ Ivi, p. 181.

sia nelle fiabe del Capuana:

Intanto il Re e la Regina lo piangevan per morto e portavano il lutto. Ma un giorno, non si sa come, arrivò la notizia che il *Reuccio* era schiavo del mago. Il Re spedì subito i suoi corrieri: Tutte le ricchezze del regno, se gli rilasciava il suo figliuolo!⁹;

Un giorno il *Reuccio* trovossi affacciato a una finestra del palazzo reale, e vide passar la Reginotta. Oh! com'è brutta! La voglio qui! La voglio qui! Il Re, i ministri, i dottori tentarono di levargli di mente quella stramba idea¹⁰;

Il Re disse al popolo: - Non ho figliuoli, e questo qui sarà il *Reuccio*. Rispettatelo per tale¹¹.

Il termine *reuccio* è un calco del dialettale *riuzzu*, con cui in siciliano «così chiamerebbersi il principe ereditario»¹², senza acquisire valore dispregiativo ma di semplice diminutivo. Luigi Capuana conferma questa accezione nell'*Avvertenza* posta in calce alla *Prefazione* della prima edizione di *C'era una volta...*, dove dichiara:

Ho usato i vocaboli *Reuccio* e *Reginotta* secondo il significato che essi hanno nel dialetto siciliano e unicamente nel linguaggio della fiaba, cioè invece di principe reale e di principessa reale. *Reuccio* trovasi nelle lettere del Sasseti per re di piccola potenza¹³.

In effetti dopo l'attestazione del Sasseti, riferita anche da GDLI (s.v.), sembra che, a partire dall'uso in Capuana, *reuccio* si

⁹ L. CAPUANA, *Spera di sole*, in ID., *C'era una volta...Fiabe*, Treves, Milano 1885, p. 15.

¹⁰ L. CAPUANA, *La fontana della bellezza*, in ID., *C'era una volta*, cit., p. 84.

¹¹ L. CAPUANA, *L'uovo nero*, in ID., *C'era una volta*, cit., p. 164.

¹² A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel 1868, s.v. In una nota di Emmanuele Gramitto Xerri ai suoi *Racconti siciliani* (E. GRAMITTO XERRI, *Racconti popolari siciliani*, Girgenti, Salvatore Montes 1885, p. 34) si legge: «Il nostro siciliano Luigi Capuana nelle sue bellissime fiabe dal titolo *C'era una volta*..... usa la parola siciliana *reuccio*, che significa *figlio del re* e *reginotta* che significa *figlia del re*. Io ho creduto bene di seguir l'esempio del valente letterato». Sull'uso di *reuccio* per 'principe' si veda anche la *Prefazione* a CAPUANA, *Stretta la foglia*, cit.

¹³ CAPUANA, *C'era una volta*, cit., p. VIII.

sia fissato come parola della fiaba; lo si rinviene, infatti, oltre che in Benedetto Croce, che menziona «il *reuccio* delle fiabe», in numerosi scritti per l'infanzia a cavallo tra i secoli XIX e XX. Si vedano, per esempio, le occorrenze nella fiaba *Rosinella* di Onorato Roux, pubblicata in un numero del periodico "Vita Nuova" del 1889¹⁴, e l'uso che, tra gli altri, ne fa la scrittrice torinese Carola Prosperi nella *Principessa Preziosa*, racconto uscito sul "Corriere dei Piccoli" nel 1909¹⁵. A promuoverne l'uso sulle pagine della rivista per bambini era stato, qualche mese prima, Guido Gozzano, il quale, in un numero di luglio, aveva pubblicato la storia del matrimonio tra una carbonaia, Piumadoro, e Piombofino, il *reuccio* delle Isole Fortunate¹⁶, e, qualche mese dopo, avrebbe dato alle stampe le vicende del *Reuccio Gamberino*¹⁷. La riprova dello statuto che *reuccio* sta acquisendo in questo periodo come parola fiabesca verrà, decenni dopo, dal *Reuccio fatto a mano* di Italo Calvino, dove compare nella variante, più vicina all'originale dialettale, *reuzzo* («Appena la Turca-Cane vide Re Pipi ne restò incantata e si mise in testa di portar via il *Reuzzo* fatto a mano alla sua sposa») ¹⁸.

Nonostante la rilevanza dell'archetipo capuaniano, dal quale la scrittrice mutuò tutto il portato della nuova fiaba d'autore, Maria Messina si fa promotrice di un intento pedagogico assente nella raffinata operazione del maestro¹⁹. La narrativa fiabesca messiniana insiste, infatti, con maggiore evidenza sulla componente educativa e moralistica e meno su quella della ricerca folklorica,

¹⁴ O. ROUX, *Rosinella*, in «Vita Nuova. Periodico settimanale di letteratura, d'arte e di filosofia», I, 18, Firenze 19 maggio 1889, pp. 7-8.

¹⁵ C. PROSPERI, *La principessa preziosa*, in «Corriere dei Piccoli», I, 39, Milano 19 settembre 1909, pp. 5-6.

¹⁶ G. GOZZANO, *Piumadoro e Piombofino*, in «Corriere dei Piccoli», I, 31, Milano 25 luglio 1909, pp. 5-6.

¹⁷ G. GOZZANO, *Il Reuccio Gamberino*, in «Corriere dei Piccoli», I, 52, Milano 10 dicembre 1909, pp. 5-6.

¹⁸ I. CALVINO, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi 1956, p. 674.

¹⁹ Rosaria Sardo ben evidenzia come l'originalità, l'eleganza e la profondità (tematica, linguistica e metanarrativa) della letteratura del Capuana per l'infanzia dipenda anche dal fatto che all'interlocutore-bambino delle fiabe egli «schioda non solo il suo scrigno di storie, ricevute, rielaborate, pronte per nuove destinazioni, ma anche il suo pensiero e le sue emozioni di fronte alla vita che di realtà e magia è poderosa sintesi» (SARDO, *Tra magia dell'oralità*, cit., p. XXXVII).

ambito di forte interesse per gli intellettuali di fine Ottocento e per il Capuana stesso. La suggestione dello scrittore nei confronti della novellistica popolare italiana ed europea sembra essere solo evocata nell'autrice, che non sviluppò mai la profondità ideologica del suo modello né (forse) nutrì la sua stessa ambizione letteraria²⁰. Ciò sembrerebbe rendere attardata la sua produzione; nel commento linguistico si mostrerà, invece, come, a ben guardare, non si può non riconoscerle un forte grado di innovatività.

3. Sondaggi sulla lingua messiniana

3.1. Testi e contenuti

L'analisi linguistica che si presenta in questo saggio si fonda sui primi tre testi per l'infanzia di Maria Messina, vale a dire *I racconti di Cismè* (d'ora in avanti RC), *Pirichitto* (d'ora in avanti PI) e *I figli dell'uomo sapiente* (d'ora in avanti FUS), consultati nei tipi a stampa originali conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze²¹.

I racconti di Cismè furono pubblicati nel 1912 per Sandron, che scelse le illustrazioni del disegnatore torinese Attilio Mussino; è un libro di fiabe, che Messina offre alle nipotine Nora e Annie con una dedica che lascia intravedere molti tra i tratti peculiari della raccolta:

A voi, piccoline, che mi avete fatto intendere il ciangottio de' bimbi e de' passeri, e mi avete insegnato a cercare le fate tra le farfalle e i fiori, a voi questi racconti del giapponesino Cismè, il più fedele della zia lontana (RC 7).

²⁰ È lo stesso Capuana che nella *Prefazione* alla prima edizione di *C'era una volta...* rivendica per le sue fiabe lo statuto di «opera di arte» (CAPUANA, *C'era una volta...*, cit., p. VII).

²¹ Dalle principali ricostruzioni sembrerebbe che tutti o molti dei manoscritti della Messina siano andati distrutti con la sua casa durante i bombardamenti di Pistoia del 1944. Le edizioni su cui è stato condotto lo studio sono le seguenti: M. MESSINA, *I racconti di Cismè*, cit.; M. MESSINA, *Pirichitto*, Palermo, Sandron 1914; M. MESSINA, *I figli dell'uomo sapiente*, Milano, Bibliotheca de La Lampada, Edizioni Mondadori 1915.

La narrazione è introdotta da una cornice in cui si narra la storia di Cismè, un bambino giapponese con la passione per il disegno. Cismè ruba l'arte del disegno su seta a un pittore famoso ed è costretto a fuggire fino a trovare rifugio nella cameretta della scrittrice Mariucca, la quale, come una moderna Sheherazade, comincia a raccontare altre storie. Alla *Storia di Cismè* fanno seguito i racconti *Il purgatorio dei bambini*, *Il palazzo del tempo*, *La fonte e il cavaliere*, *Le avventure di Bitorzolino*, *Il reuccio fatto di semola*.

La seconda opera presa in esame è *Pirichitto*; si tratta di un breve racconto fantastico, dedicato sempre alle due nipotine della scrittrice e uscito alle stampe con Sandron nel 1914, ancora con disegni del torinese Mussino. I protagonisti sono Pirichitto e i suoi fratelli, che, dopo tante peripezie, riescono a godere dell'eredità del padre defunto.

L'ultima opera si intitola *I figli dell'uomo sapiente*, una raccolta di tre fiabe pubblicata nel 1915 con illustrazioni di Yambo, pseudonimo dello scrittore Enrico Novelli, nella bibliotechina "La Lampada" di Mondadori. La raccolta prende il titolo dalla prima delle tre fiabe di cui si compone l'opera. Protagonisti sono i quattro figli di un sapiente, il quale, in un mondo fatto di carte e di sterile erudizione, li condanna a una vita di superbia e inettitudine. Il secondo racconto è *Le birichinate di Belliscia*, una scimmietta dispettosa, e l'ultimo è la storia delle giovani tessitrici *Fiorita*, *Fiorina* e *Fiorella* e della loro mamma, che, anche quando diventano ricche grazie alle virtù di una di loro, si rimettono «al lavoro, come prima, per non perdere la buona abitudine», guardandosi bene «dal vantarsi troppo e dal ridere delle altrui disavventure» (FUS 121).

Senza voler intraprendere un'analisi di tipo tematico, che ci allontanerebbe dal *focus* di questa ricerca, si faranno, sui contenuti delle storie, solo alcune considerazioni generali.

Innanzitutto va detto che il desiderio di suggerire ai lettori un modello etico-comportamentale è molto evidente in tutte e tre le opere; di là da qualche ripiegamento talvolta verso un tono spensierato e sognante talaltra su contenuti più rigidamente istruttivi, uno spirito etico-civile edificante, che si sgrana in maniera di volta in volta diversa attraverso i personaggi e le loro vicende, è sotteso all'intero impianto narrativo.

Un secondo elemento su cui si vuole porre l'attenzione è il debito delle storie messiniane nei confronti degli schemi e dei motivi fondativi della tradizione folklorica²². Un caso è rappresentato dalle ambientazioni esotiche di alcuni testi: la storia del giapponese Cismè, vestito con un kimono²³, della principessa Ozikai e del mago Akil-mè oppure il racconto del reuccio che «vestiva robe di velluto adornate di pizzi che venivano dall'Oriente» e che si divertiva a corte con il buffone Buttalà sono paragonabili, per esempio, a quella ben nota del *Sandokan* di Emilio Salgari oppure al *Giaffàh* deleddiano²⁴; in questi casi, come ritiene Fresu²⁵, «si tratta di transfert funzionale[i], forse, a supportare narrativamente la matrice orientale delle fiabe», ruolo che, nella Messina, è rinforzato dallo stilema della storia nella storia. Un altro esempio è rappresentato dall'albero dai frutti d'oro e dalle foglie di smeraldo in *Bitorzolino*, motivo che si ritrova identico nelle *Aranche d'oro* del Capuana e nell'albero dalle foglie d'oro nello *Turzo d'oro* di Basile. Ancora, la sventura di un Bitorzolino caduto in potere di un orco e messo all'ingrasso rievoca la storia-avventura della bimba protagonista di *Senza orecchie* di Capuana, che richiama, a sua volta, *l'Hänsel e Gretel* dei Grimm. E lo stesso accade per il reuccio, che, come si è detto, ritroviamo nella fiaba calviniana di origini calabresi *Il reuccio fatto a mano*. Senza estendere oltre l'esemplificazione, tali rilievi dimostrano la circolarità di temi e di schemi che, da più rivoli, convergono nella moderna narrazio-

²² Thompson (S. THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore 1967 [1946], p. 562) definisce *motivo* «il più piccolo elemento di un racconto capace di persistere nella tradizione». Per una classificazione dei motivi novellistici e dei tipi, cfr. A. AARNE e S. THOMPSON, *The Types of the Folktales*, Helsinki, Academia scientiarum fennica 1961 e S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington-Ind., Indiana University Press 1955-1958.

²³ A testimonianza del gusto esotico che andava maturando in quegli anni e che, talvolta, confluiva nei prodotti letterari, si segnala che la parola *kimono*, al netto della prima attestazione del 1708, si diffuse nelle lingue europee tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. In italiano la voce è per la prima volta lemmatizzata da Panzini (1905, s.v. *kimonò*), da cui si evince la mutuazione dal francese.

²⁴ R. FRESU, «*Sedetevi in circolo, miei piccoli amici*». *La pubblicistica per l'infanzia di Grazia Deledda: proposte di analisi linguistica*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. Manca, Cagliari, AIPSA Edizioni 2022, pp. 101-128.

²⁵ Ivi, p. 112.

ne messiniana, in cui, però, si piegano, quale cifra distintiva della scrittrice palermitana, a una funzione pedagogica che riesce a coniugare clima fantastico e spirito mimetico.

Un'incursione di realtà, e una maggiore aderenza agli schemi veristi, si intravede, invece, nelle ambientazioni contadine, dove incantesimi e mostri si introducono in esistenze talvolta precarie; a differenza della fiaba toscana, che genera la dimensione fantastica prevalentemente avvalendosi della descrizione, «la ricca immaginazione di meraviglie della fiaba siciliana si dispiega su una gamma piuttosto ristretta di motivi, e spesso con un punto di partenza realistico (quante famiglie affamate, che si mettono a cercar erbe per la minestra nella campagna!)»²⁶. Secondo Fedi, è «una specie di fiabesca (ma non del tutto irrelata) vita dei campi», all'interno della quale i personaggi rappresentano «un "mondo piccino", come avrebbe detto Verga, magicamente in relazione con il meraviglioso»²⁷; nelle pagine messiniane lo scorgiamo nelle «cinque bocche spalancate» di Bitorzolino e dei suoi fratelli, che la mamma «povera povera» non sa come sfamare, nella tessitrice Dorina «che non si vuole maritare», nella povera Scricciolina «che si mise a fare la sarta per guadagnare qualche quattrino», nella mamma di Fiorita, Fiorina e Fiorella, che hanno fretta di consegnare la tela che stanno tessendo e «guadagnare i bei quattrini che servivano a fare la provvista del grano».

3.2 *Alterati e reduplicazioni per rivolgersi ai piccoli*

La lingua di Maria Messina risponde in maniera assai evidente alla necessità di adeguarsi al pubblico dei piccoli. Questo accomodamento si manifesta, *in primis*, in un impiego molto consistente di suffissi alterativi²⁸, influenzati anche dal toscano parlato

²⁶ CALVINO, *Introduzione*, cit., p. xxx.

²⁷ FEDI, *Capuana scrittore di fiabe*, cit., pp. 215-216.

²⁸ Si dà di seguito l'elenco dei suffissati alterativi più significativi: alterati diminutivi in *-ino*, *-icino*, *-iello*, *-icello* e *-olo* come *berrettini* (FUS 117), *berrettino* (PI 106), *bestioline* (FUS 45), *capino* (RC 166), *caraffine* (FUS 87), *collanina* (FUS 104), *cuoricino* (RC 18, 73), *fantoccino* (RC 28), *farfallina* (FUS 42), *fichini* (PI 48), *fratellini* (FUS 31), *gambine* (FUS 21), *giapponesino* (RC 32), *gonnellino* (FUS 22), *grandicello*

ma adoperati soprattutto in funzione affettiva, a cominciare dai nomi dei personaggi, come *Lillina*, *Piuccia*, *Scricciolina*, *Marinella*, che appaiono sempre in forma diminutiva. I passi che seguono esemplificano efficacemente il procedimento seguito, in base al quale il suffissato rinvia di solito a un referente animato, nei confronti del quale un altro personaggio manifesta amore e cura o verso cui ci si dispone con atteggiamento affettuoso:

(1a) Improvvisamente Lillina si sentì chiamare. Era Piuccia, che, avendola riconosciuta, le veniva incontro. Proprio Piuccia coi suoi capelli neri neri, ma con una veste chiara. Le due *amichine* si baciarono e si abbracciarono (RC 58);

(1b) La povera Scricciolina, per nutrire i suoi *figliolini*, lavorava anche la notte, fino a non poterne più (FUS 16);

(1c) Alla povera principessina – costretta da molto tempo a restare in una stanza chiusa – parve di essere nel bosco. Parve alla *malatina* di sentire lo stormir delle foglie, il canto degli uccellini, la voce grave e profonda del vento (FUS 74);

(1d) E Tora-San che mentre lavorava non faceva mai entrare nessuno – perché temeva gli potessero rubare l'arte – lasciò che Cismè restas-

(RC 9), *grembiolino* (FUS 36), *lettino* (RC 115), *lucertoline* (FUS 49), *manatina* (FUS 65), *manina* (FUS 109), *manine* (FUS 14; RC 47), *micine* (FUS 115), *momentino* (RC 38), *monetina* (RC 110), *odorino* (FUS 25), *pedini* (RC 57), *posticino* (FUS 90), *principessina* (FUS 74), *porticina* (FUS 113), *ranocchino* (RC 107), *regalino* (FUS 104), *roselline* (RC 84), *sacchettino* (FUS 64), *salottino* (PI 20), *sartina* (FUS 87), *scimmiottino* (RC 129), *sciocchina* (FUS 70, 107), *serpicina* (FUS 46), *sgabellino* (FUS 89), *sorelline* (FUS 104), *sottanine* (FUS 117), *storielle* (RC 28), *studiolo* (RC 40), *testina* (FUS 41), *topolino* (RC 115), *vecchina* (RC 112), *vestina* (FUS 81), *vestitino* (FUS 105), *vocina* (RC 26); alterati vezzeggiativi in *-etto*, *-otto*, *-iccio*, *-uccio* e *-ncello* del tipo *amichetta* (RC 43), *boccuccia* (RC 163), *borsetta* (PI 9), *buffoncello* (RC 131), *casetta* (RC 115; PI 26), *casette* (RC 44), *cristianuccio* (RC 113), *cuffiette* (FUS 117), *cuginette* (RC 61), *discorsetto* (FUS 31), *figlietto* (FUS 13), *figliollette* (FUS 103), *figliolletto* (FUS 12; RC 9), *golosetta* (FUS 104), *luciollette* (RC 139), *macchietta* (FUS 64), *malaticcio* (RC 9), *nuvoletta* (RC 157), *occhietti* (RC 115, 163), *orecchietti* (RC 163), *peccatucci* (RC 50), *predichetta* (RC 50), *scimmiotta* (FUS 81), *uccelletto* (RC 10), *vecchietto* (RC 27, 129), *vecchiotti* (RC 77), *visetto* (RC 14), *vocetta* (RC 70, 73), *zoccoletti* (FUS 36, 105), *zufoletti* (FUS 67); diminutivi-vezzeggiativi come *bricchettino* (RC 44), *ciocchettina* (RC 137), *colpettino* (RC 25), *cosettino* (RC 115), *occhietтини* (FUS 40), *passerottino* (RC 135), *stanzettina* (FUS 113); peggiorativi in *-accio* come *gattaccio* (FUS 107), *libracci* (FUS 9), *coltellacci* (RC 113), *versacci* (FUS 88; RC 52); alterati accrescitivi in *-one* del tipo *contentoni* (FUS 98), *lucertolone* (FUS 49), *micione* (FUS 113), *seggiolona* (FUS 84) *testoni* (FUS 21), *vo-cione* (RC 114, 117); peggiorativi-accrescitivi come *omaccione* (FUS 22).

se acciociolato accanto a lui, per intere giornate. Il grande pittore non temeva che quel bambino malaticcio, dagli occhi estatici pieni di malinconia, potesse essere un *ladroncello* (RC 12).

Lo stesso può accadere, anche se più raramente, con un accrescitivo dai toni affettuosi:

(1e) Nel salone c'era un tepore che ristorava dopo tanto cammino e dopo tanto freddo. E Marinella, evitando di mettere i piedini su' soffici tappeti, si accostò timidamente al focolare dove bruciava un ceppo. Aveva a pena messo la pasta sulla cènere calda, fra gli alari, che due signore, magnificamente vestite, entrarono seguite da un *vecchione* bianco e da un bellissimo giovane (RC 72).

In altri casi il suffissato è un sostantivo che designa referenti non animati, ma che si colloca in un contesto di complessiva amorevolezza:

(2a) Aprendo il balcone gli giungeva una *vocetta* lontana lontana che ripeteva [...]. Era la stessa voce che udiva nel sogno. [...]. La voce – l'avete già capito! – era di Dorina che abbiamo lasciata nel suo *lettuccio* (RC 163);

(2b) Tornò la mamma e poi venne anche il papà del bimbo. Tutt'e due erano molto meravigliati. – Possibile che abbia tanta fame! – diceva il papà. – È il secondo poppatoio che vuota in un momento! – rispondeva la mamma. – Che si senta male? – Gli daremo una *purghettina!* (RC 86);

Un ruolo connotato in senso emotivo-affettivo riguarda talvolta anche i peggiorativi; nel passo che segue, per esempio, quasi a parteggiare per il personaggio, si definisce *villanaccio* il protagonista Pirichitto in uno snodo della vicenda in cui la trasformazione in 'villano' lo aiuterà a recuperare i beni che gli sono stati sottratti con l'inganno:

(3) Al mattino si svegliò col sole e coi passeri, come al buon tempo antico; [...]. Poi colse i più bei fichi neri e grossi, poi s'imbrattò tutto di fango e di terra, s'arruffò i capelli, si tolse le scarpe e le calze per parere proprio un *villanaccio*, e entrato in città cominciò a gridare sotto le finestre della signora (PI 45-46).

In altri luoghi si nota, invece, come un effetto di tenerezza sia dato dalla densità con cui si presentano gli alterati; nel brano che segue, per esempio, in cui il diminutivo *ombrellino*, sebbene prevalentemente usato (ma non desemantizzato) per indicare l'ombrello femminile, contribuisce ad accrescere il tono impresso da *colpetto*, introdotto a brevissima distanza, acquisendo così un'accezione emotiva riflessa, che riecheggia nell'intero passaggio:

(4) La signora Violante usciva, tutta in ghingheri, con un gran cappello piumato. Vide Belliscia sulla panchina. – Impertinente! – esclamò. Sei qui?! Me la devi pagare! E con l'ombrellino le diede un colpetto. Belliscia ruzzolò per terra (FUS 95).

Non mancano, comunque, casi in cui gli alterati sono adoperati nella loro funzione primaria:

(5) L'ufficiale pagò senza troppo stiracchiare, fece mettere Cismè in una *scatolina* di cartone e se lo portò via (RC 29).

Una sfumatura alterativa è veicolata anche dall'uso di infissi in voci verbali del tipo *becchicchiare* (RC 138) e *tossicchiando* (RC 85) e caratterizza, infine, la gran parte dei nomi propri dei personaggi (*Bitorzolino* RC 107, *Dorina* RC 151, *Dottorino* FUS 14, *Fata Rosellina* FUS 44, *Lillina* RC 43, *Martorina* RC 69, *Marmottina* RC 79, *Micio Nerino* FUS 118, *Micia Rossina* FUS 114, *Sapientino* FUS 12; *Piuccia* RC 43; *Violetta* RC 44; *Marinella* RC 69).

Un secondo tratto ricorrente, ancora una volta connotato in senso emotivo e bambinesco, è il superlativo per reduplicazione²⁹; il costruito è adoperato come mezzo intensificatore e forma sia reduplicati aggettivali (*accosti accosti* RC 166, *chiotto chiotto* FUS 106, *duro duro* FUS 99, *fiacco fiacco* RC 125, *fine fine* FUS 15, *grandi grandi* RC 111, *mogi mogi* FUS 34, *neri neri* RC 56, *piccina piccina* FUS 115,

²⁹ Il raddoppiamento per copia è una delle caratteristiche del *baby-talk* (C.A. FERGUSON, *Baby-talk as a simplified register*, in C.E. SNOW - C.A. FERGUSON, a cura di, *Talking to children*, Cambridge, Cambridge University Press 1977, pp. 209-235) ed è usato di frequente nel linguaggio infantile «come manifestazione di intensificazione, probabilmente perché accresce l'iconicità del segno linguistico (l'intensificazione del significato corrisponde all'incremento della 'quantità' della forma)» (R. SIMONE, *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari, Laterza 1999, p. 161).

povera povera FUS 11, RC 69, 107, *quatto quatto* RC 133, *sola sola* RC 166, *solì solì* FUS 21, *solo solo* FUS 9, RC 32, *stenti stenti* RC 147, *vecchia vecchia* RC 61) sia reduplicati avverbiali (*adagio adagio* FUS 100, 111-112, 120, *a pena a pena* RC 154, *lemme lemme* FUS 88, *lontano lontano* FUS 25, RC 14, 70, 93, 112, *mai mai* RC 181, *piano piano* FUS 23, 84, *pochino pochino* FUS 109, *subito subito* RC 47).

La reduplicazione riguarda, inoltre, le forme del verbo, generando costruzioni del tipo *cammina cammina* (FUS 40, 105; RC 23, 71, 83, 111, 120, 126, 142, 164, 166). Si tratta di un costrutto tipico dello stile fiabesco e dell'oralità toscana; tra le prime attestazioni di 'cammina cammina', si rinviene l'occorrenza nella fiaba-apologo *La serpicina* (1847) di Francesco Domenico Guerrazzi («cammina, cammina, ecco farsi incontra a loro un cane che veniva via a scavezzacollo»). Successivamente è adoperata da altri autori, ma non nella produzione per l'infanzia maggiormente connotata in senso letterario come quella di Ida Baccini e di Emma Perodi. Le attestazioni nella Quarantana («Cammina, cammina: arrivò dove la campagna coltivata moriva in una sodaglia di felci e di scope») e nelle *Avventure di Pinocchio* («Cammina, cammina, cammina, alla fine sul far della sera arrivarono stanchi morti all'osteria del Gambero rosso») avvalorano l'ipotesi della doppia matrice fiabesca e toscana³⁰. Altre forme dello stesso tipo sono *volò volò* (RC 160) oppure *corri e corri* (FUS 110, 113), *piangeva e piangeva* (RC 81), *cercava e cercava* (RC 99), *camminò e camminò* (RC 102), *fruga di qua e fruga di là* (RC 113), *pensa e pensa* (FUS 10), *guizza e guizza* (FUS 53), *bolli e rimesta, rimesta e bolli* (FUS 56), *succia e succia* (FUS 92), *camminava e camminava* (RC 16), *struggere e struggere* (RC 24), *vola e vola* (RC 47), *volò e volò* (RC 57), o ancora *camminando camminando* (FUS 18), *gonfiandosi gonfiandosi* (RC 76). All'interno del discorso fiabesco, i costrutti iterativi, molto frequenti non solo nel racconto popolare ma anche

³⁰ Gli esempi di Guerrazzi, di Manzoni e di Collodi sono tratti da C. DE SANTIS, *Cresci, cresci, cresci...* La reduplicazione espressiva come strumento di espressione di relazioni transfrazistiche, in C. DE SANTIS - A. FERRARI - G. FRENGUELLI et alii, *Le relazioni logico-sintattiche. Teoria, sincronia, diacronia*, Aracne, Roma 2014, pp. 181-207, a cui si rimanda per un'ampia panoramica su usi, valori e funzioni delle forme di reduplicazione in prospettiva sintattica.

nella fiaba d'autore³¹, svolgono più funzioni allo stesso tempo: anzitutto, «segnala[no] la contrazione del tempo reale all'interno del testo»³²; in seconda istanza, assolvono a una funzione di tipo testuale, vale a dire segnalare il passaggio da una sequenza narrativa all'altra, configurandosi, in questo senso, come «modalizzator[i] della narrazione orale che ritorna in un contesto di oralità simulata»³³; suscitano, infine, «l'interesse e la partecipazione dei bambini»³⁴, perché accrescerebbero il senso di attesa per gli sviluppi della storia;

(6a) E si dicesse, pieno di speranza, alla ricerca del proprio focolare. *Trotta e trotta* nella notte buia, egli riconobbe il castello alto e solenne, cinto di pioppi neri, e vi bussò trepidante (RC 99-100);

(6b) C'era una volta, in Giappone, un ricco mercante che aveva un solo figlioletto e una moglie piccina e bellina come una bambola di cera. Rimasto improvvisamente vedovo, si volle riammogliare. *Cerca e cerca*, sposò una donna rissosa e cattiva che coglieva tutte le occasioni per litigare col marito [...] (RC 9).

In alcuni luoghi testuali alterazione e reduplicazione si sommano in sintagmi nominali che conferiscono alla lingua una carica affettiva raddoppiata; è il caso di *lattughine verdi verdi* (PI 29), *manine delicate delicate* (RC 156), *scarpine piccine piccine* (RC 176), *topino piccolo piccolo* (RC 115), *vocetta fine fine* (RC 32), *vocetta lontana lontana* (RC 163), *vecchietto piccino piccino* (FUS 64).

³¹ Per le costruzioni iterative del Capuana favolista, cfr. C. LAVINIO, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia 1993, p. 63.

³² Vedi Cristiana De Santis (*Cresci, cresci*, cit., p. 187), che segnala, a sua volta, l'affermazione di Simone: un bambino che legge una storia «si aspetta un ordine testuale che sa omogeneo rispetto all'ordine reale, e si aspetta anche che la grana dell'intervallo temporale tra un evento e l'altro sia sempre la stessa; per capire che le cose non stanno così deve cogliere alcuni segnali testuali» (R. SIMONE, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti 2012, p. 69).

³³ Cfr. De Santis (DE SANTIS, *Cresci, cresci*, cit., p. 188), che rimanda a C. LAVINIO, *La fiaba tra oralità e scrittura: aspetti linguistici e stilistici*, in G. CERINA et al. (a cura di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Roma, Bulzoni 1982, pp. 91-114.

³⁴ L. PIZZOLI, *Sul contributo di Pinocchio alla fraseologia italiana*, in «Studi Linguistici Italiani», 24, 2 (1998), p. 171.

3.3 *Il discorso indiretto libero*

Per quanto riguarda la sintassi, una menzione merita l'uso del discorso indiretto libero (DIL)³⁵, che, com'è noto, caratterizza vistosamente la narrativa verista, in particolare quella verghiana. La sua presenza, frutto della fascinazione della scrittrice nei confronti del verismo, appare del tutto insolita nella letteratura per l'infanzia, dove la narrazione non manifesta, di norma, una pluralità di punti di vista e lettura e visione del mondo sono di solito poco variate. Gli esempi mostrano che la Messina, senza uscire dalla versione canonica, adopera il DIL per riportare in forma indiretta il pensiero di un personaggio, ricorrendo alla terza persona dell'indicativo imperfetto:

(14a) La signora rassetto il kimono, riappiccico con bel garbo il par-rucchino e poi andò a posare Cismè su una cantoniera del salotto. Il salotto fu chiuso e Cismè restò solo solo fra un gatto di lana e un servizio da caffè. Era peggio assai di quando si trovava nello scatolo! Almeno, dallo scatolo, aveva sperato di uscirne! Mentre lì sarebbe rimasto in eterno (RC 32-33).

(14b) Dopo avere viaggiato per tutta la terra, una sera il pellegrino fu assalito dal desiderio pungente di rivedere la propria casa. Chi sa che sedendo accanto all'antico focolare, non ritroverebbe la pace perduta? (RC 99);

(14c) Che – Che vuoi? Perché sei tornato? Allora, pieno di dolore, si nascose il viso tra le mani. Poi, ripreso dalla disperata impazienza che lo rodeva, scese nel giardino. Oh! se avesse potuto trovare un minuto solo di pace e di riposo! Se avesse potuto incontrare un'altra volta sola, la sciagurata vecchia che gli aveva portato la disdetta! (RC 101-102);

(14d) – Io credo – disse Dottorino – che il mondo non sia tanto piccolo come pareva a vederlo sul globo! Anche Sapientino la pensava così. Ebbene, nel mondo tanto grande nessuno avrebbe dato loro un

³⁵ Per una descrizione del costrutto in termini grammaticali e dei suoi fini stilistici, anche con un confronto tra Verga e i narratori coevi e successivi, cfr. G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni 1963. Un'ampia valutazione sullo stato dell'arte nell'ambito della critica letteraria è contenuta in G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia*, in ID., *La Lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89.

pezzetto di pane? Possibile?! Bisognava andare in cerca di miglior fortuna (FUS 25).

3.4 Tratti stilistico-retorici

Un tratto di tipo stilistico che si ravvisa di frequente nelle pagine dell'autrice è la struttura verbo + avverbio; la soluzione, soprattutto nei casi di forme verbali semanticamente dense, amplia il significato e arricchisce la scrittura: *ammirarono sinceramente* (RC 180), *ammonì affettuosamente* (PI 22), *aspettava pazientemente* (FUS 86), *aspettò ansiosamente* (RC 103), *ballare goffamente* (RC 26), *cessò bruscamente* (RC 49), *coprendolo copiosamente* (RC 20), *disse allegramente* (FUS 72), *disse bonariamente* (RC 72), *fermò cortesemente* (FUS 45), *fu preso delicatamente* (RC 34), *gridando rabbiosamente* (CR 82), *incitò dolcemente* (RC 51), *mangiarono avidamente* (FUS 39), *mangiarono lautamente* (PI 22), *morivo lietamente* (RC 22), *offriva affabilmente* (RC 82), *passteggiavano gravemente* (FUS 29), *piangeva amaramente* (RC 115), *ricevette festosamente* (FUS 58), *rimproverarono aspramente* (PI 34), *rimproverava dolcemente* (RC 62), *risonava allegramente* (RC 129), *rispose altezzosamente* (RC 95), *rispose gravemente* (RC 110), *rispose ironicamente* (RC 85), *rispose placidamente* (RC 44), *s'affollarono avidamente* (RC 148), *salutò graziosamente* (RC 81), *si accostò timidamente* (RC 72), *si ammalò gravemente* (FUS 16), *si appartarono superbamente* (FUS 28), *sospirò dolorosamente* (RC 22), *spinse dolcemente* (FUS 43), *supplicava timidamente* (RC 26), *toccò lievemente* (RC 131), *trillando allegramente* (RC 49), *uscì cautamente* (RC 121).

Un tono ricercato è ottenuto anche con l'ausilio, all'interno di dettagliate descrizioni, di un'aggettivazione ricca, dove le coppie di aggettivi che si susseguono, in qualche caso con anteposizione marcata (in senso letterario) del determinante, rendono l'andamento piano e disteso. L'espedito impreziosisce la lingua e le conferisce, al contempo, una leggerezza che favorisce un clima di sogno e di fascinosa immaginazione:

(17a) La casa, fresca, linda e silenziosa pareva un convento. Lillina vide le cellette luminose coi candidi lettini, e poi fu condotta in una vasta cucina piena di sole. Intorno a una gran tavola di marmo, delle graziose fanciulle, vestite di bianco, erano occupate a preparare biscotti, caramelle e delicati budini (RC 59);

(17b) Il vecchione che l'aveva interrogata portava una papalina tutta ricamata d'oro e una veste da camera gridellina tutta bioccolini d'argento; le sue mosse erano lente e il viso grave ma bonario. Il giovane indossava una veste d'un colore bizzarro che Marinella non aveva mai veduto, e che rassomigliava un po' a quello di certe foglie macchiate di ruggine, di bianco, di rosso; il suo viso esprimeva una gran mestizia, ma gli occhi neri, luminosi, pareva sorridessero. Le signore, che stavano insieme, più lontano, erano tutte e due giovani: l'una florida e vigorosa, vestita di rosso, aveva un portamento da regina; l'altra ancora fanciulla, delicata e sottile, era vestita di verde chiaro chiaro, e guardava Marinella con occhi dolcissimi e ridenti (RC 73-74);

(17c) Era una bellissima fata ancora fanciulla: il suo vestito candido, da' riflessi d'argento, era cosparso di violette, e i capelli biondi erano adornati da una ghirlanda di viole rugiadosa; le sue guance erano fresche come foglie di rosa e gli occhi splendevano come topazi turchini; i piedini leggeri portavano delle meravigliose scarpine fatte di margherite bianche che per fibbie avevano due libellule; le piccole mani ingemmate tenevano una bacchettina d'oro (RC 140-141);

(17d) Fu portato al reuccio un ricco abito di velluto chermisino; gli fu data una cena con panna montata, datteri, e budini di fagiolo: e poi fu lasciato riposare su un bellissimo letto che aveva le materasse di piume di cigno, e il baldacchino di legno di rosa addobbato di arazzi antichi (RC 160);

(17e) Erano belli e ben fatti, avevano lunghi e ricciuti capelli e portavano robe di velluto turchino, scarpette chiare con fibbie d'oro. Non si trovavano più in una cupa grotta, ma in un chioschetto di muschio e di rose che stava in mezzo a un prato fiorito. Nel prato, leggiadre deliziose fanciulle, dalle tuniche rosee, azzurre, smeraldine, intrecciavano ghirlande e coglievano mammole e primule (FUS 57).

Negli esempi riportati si vede come la ricercatezza sia favorita dalla presenza di aggettivi di colore, che compaiono nel *corpus* in maniera sistematica e ricorrente, andando a comporre una scala cromatica assai variegata; a titolo esemplificativo ne riportiamo qualcuno: *bigio* (FUS 113), *color acqua di mare* (FUS 41), *color fuliggine* (FUS 13), *dorato* (FUS 55), *nericcio* (FUS 15), *rosea* (FUS 41), *rossastra* (RC 23), *rossiccia* (FUS 46; RC 47), *scarlatta* (FUS 22; PI 10), *scarlatte* (RC 26), *smeraldine* (FUS 55), *turchino* (FUS 57), *verdolina* (RC 47), *violacea* (FUS 22), *violetta* (RC 23).

In qualche caso, nei passi che si connotano per un'ambizione di ricercata letterarietà, si osserva un nozionismo e uno scolastico

interesse per le tassonomie, che talvolta sconfinano in una precisione definitoria quasi specialistica³⁶:

(18a) Gli uccelli ciangottavano allegramente scambiando chiacchiere e salutando la luce. Un gruppo di passeri concertava l'assalto di un granaio; tre verdoni si disputavano un vermiciattolo; un beccafico offriva con bel garbo un piccolo seme a un ciuffolotto; due tordi parlavano di certe coccole di ginepro, vedute il giorno avanti. Dorina tese l'orecchio alla conversazione di uno scricciolo e di un rosignolo. Diceva il rosignolo gorgheggiando: Io vorrei... (RC 166-167).

(18b) Tuff... tuff... schioccava la spola correndo su e giù. Frr... frr... ronzava il fuso sgusciando dalle mani di Fiorita e prillando. Frr... pa... frrr... pa... cigolava l'arcolajo girando a mulinello davanti a Fiorella (FUS 108)³⁷.

Molto frequente è il ricorso alla figura della similitudine:

(19a) restò a guardarli [i bambini] fino a che volarono via come una nuvolata di farfalle (RC 57);

(19b) staccò la farina che volò nell'aria come polvere d'argento e si posò sulla màdia come neve d'aprile (RC 153);

(19c) un bellissimo fanciullo da' capelli biondi come l'oro e dagli occhi azzurri come turchesi (RC 160);

(19d) un signore bello come il sole e ricco come un re (PI 20);

(19e) ma la signora lo pregò tanto e poi tanto con una voce dolce come il miele (PI 22);

³⁶ Non si dimentichi che la scuola italiana unitaria aveva ereditato dalle scuole austriache un'attenzione considerevole per la nomenclatura, che fu intesa come premessa all'insegnamento grammaticale e costituì uno dei perni intorno ai quali era incardinato l'insegnamento scolastico della lingua italiana (MORGANA, *Modelli di italiano*, cit., pp. 272-273).

³⁷ Sulla presenza di ideofoni e fonosimboli nel racconto fiabesco, cfr. LAVINIO, *La magia della fiaba*, cit., pp. 26-27 e pp. 206-207, che riporta esempi da Pitrè (G. PITRÈ, *Novelle popolari toscane*, parte I, Roma 1941 [1885]), da Imbriani (V. IMBRIANI, *La novellaja fiorentina con la novellaja milanese*, Milano, Rizzoli 1976 [1877]) e da Pinocchio. Sull'uso degli ideofoni nelle favole per ragazzi di Capuana, cfr. CIMA-GLIA, *La "forma artistica"*, cit., p. 62.

(19f) tutte e tre, laboriose come api da miele e allegre come allodolette, aiutavano la mamma (FUS 103);

(19g) intorno alla tavola alcune gattine bianche come batuffoli di cotone, tagliavano e cucivano (FUS 115);

(19h) Dorina avrà uno sposo degno di lei [...] ed egli sarà buono come il pane e dolce come il miele... [...] Io l'ò sempre detto. Il suo sposo sarà buono come il pane e dolce come il miele [...] Dorina non si può contentare del mugnaio. Il suo sposo sarà buono come il pane e dolce come il miele (RC 152-154).

La figura retorica della similitudine è molto frequente anche in *Pinocchio*, dove risponde, tuttavia, a una «esigenza di glossa» assente nella fiaba messiniana. Mentre nel Collodi, infatti, si tratta prevalentemente di richiami al mondo esperienziale, contadino («compar Geppetto diventò rosso come un peperone»³⁸; «e gli assassini a correre dietro a lui, come due cani dietro a una lepre»³⁹; «il mare diventò tranquillissimo e buono come un olio»⁴⁰;) e artigiano («appuntando gli occhi, come fanno i sarti quando infilano l'ago»⁴¹), nella scrittura di Maria Messina, anche quando introduce elementi reali, arriva a potenziare l'atmosfera spensierata e sognante del racconto.

3.5 *Qualche conclusione*

Un aspetto interessante che emerge da questa prima indagine e sul quale ci sembra utile porre l'attenzione, anche in vista di lavori futuri, è il fatto che Maria Messina assume una centralità inaspettata nella storia della fiaba italiana: nel curvare le storie popolari in chiave educativa, la scrittrice dimostra un interesse

³⁸ C. COLLODI, *Le Avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di O. Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi 1983, cit., p. 7.

³⁹ Ivi, p. 45.

⁴⁰ Ivi, p. 82. Si segnala che nella fiaba *Tì, tiriti, tì* di Luigi Capuana troviamo un calco del traslato collodiano: «lui se la divorava cogli occhi, da un cantuccio, zitto e cheto come l'olio» (CAPUANA, *C'era una volta*, cit., p. 216).

⁴¹ Ivi, p. 150.

genuino nei confronti dei piccoli lettori, ai quali si sa rivolgere con inedita delicatezza di lingua, e la sua affabulazione appare dotata di «uno spirito di grazia e di libertà fantastica»⁴² di grande modernità. La valenza educativa della fiaba e la dimensione psicologica del racconto fiabesco sono, come si è detto, attribuzioni estranee alla fiaba popolare, che si sviluppano solo a partire dal XIX secolo, quando contenuti, uso e diffusione della letteratura folklorica furono per la prima volta trasformati in strumenti educativi in grado di orientare l'immaginario infantile, distanziando progressivamente il mondo adulto da quello dei bambini⁴³. In tal senso l'autrice palermitana, la cui produzione si colloca in uno snodo cruciale per l'evoluzione del genere, si configura come interprete profondo di questa mutazione.

⁴² G.A. BORGESE, *Una scolara di Verga*, in ID., *La vita e il libro*, Terza serie, Bologna, Zanichelli 1928, pp. 164-169. La citazione è a p. 169.

⁴³ F. CAMBI, *Struttura e funzione della fiaba*, in ID. (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, Pisa, ETS 1999, p. 19.