

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. Nicolás Gómez Dávila

MARISA FADONI STRIK & GABRIELLA ROUF

IL RITORNO DELLE FATE

PARTE SECONDA. LE FATE ALLA MODA



LA SISTEMATIZZAZIONE DEL MERAVIGLIOSO, GLI SPIRITI ELEMENTALI.

IN pieno Rinascimento Paracelso (1494–1541) procede ad una sistematizzazione del reale che comprende esseri immateriali e invisibili, contigui ed intermedi rispetto all'umano: in *De Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et coeteris spiritibus* tratta degli spiriti elementali, che vivono nel loro elemento di pertinenza, privi di anima ma inseriti nell'ordine cosmico e nella creazione:

Mi propongo d'intrattenervi sulle quattro specie di esseri di natura spirituale, cioè le Ninfe, i Pigmei, i Silfi e le Salamandre (...) Questi esseri, benché abbiano apparenza umana, non discendono affatto da Adamo; hanno un'origine del tutto differente da quella degli uomini e da quella degli animali (...) Però si accoppiano con l'uomo, e da questa unione nascono individui di razza umana.

La descrizione che fa Paracelso di tali creature intermedie tra i puri spiriti e gli uomini corrisponde alla natura ambigua delle fate nel folklore e nella letteratura medievale, e la si ritrova, in un impetuoso rigoglio del meraviglioso e del visionario, nella cultura barocca.

Nel 1627 il poeta elisabettiano Michael Drayton nel poemetto «*Nymphidia, The Court of Fairy*» mette in scena il regno delle fate in forma di epopea, intessendo motivi dal mitologico al folklorico, dalle saghe germaniche alla

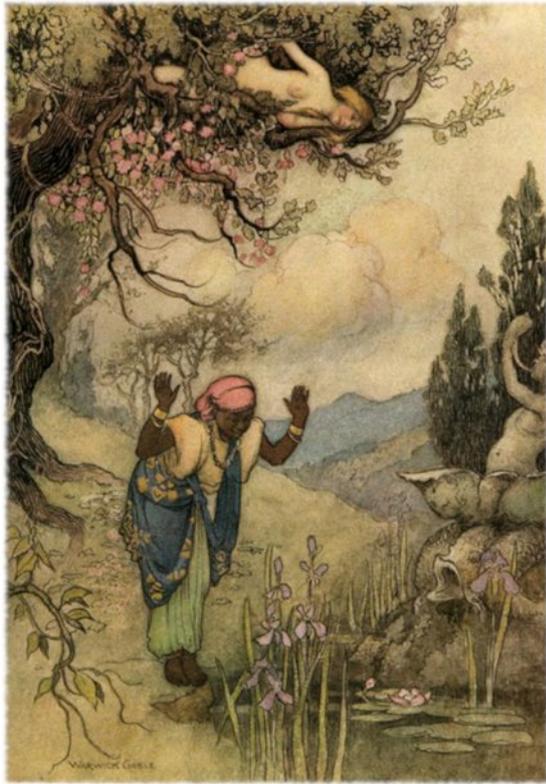


Thomas Maybank (1869–1929) illustrazione (1906) a «Nymphidia» di Michael Drayton

chanson de geste. È Nymphidia, la dolce fata «bella, leggera, fantasiosa fanciulla», che rivela al poeta le storie del regno delle fate, i segreti elfici, che lo guida tra le macabre vestigia del palazzo di Oberon, dalle pareti di zampe di ragni e il tetto di ali di pipistrelli, mentre la carrozza è un guscio di lumaca e le ruote ossa di grilli; ove s'intrecciano le storie della regina Mab, dei bambini scambiati in culla, di Pollicino paggio fatato, di Puck, di Pigwiggen il bel cavaliere, tra ragni, cavallette, vespe, lucciole e api, in un universo in miniatura agitato da pas-

sioni umane, amori, gelosie, duelli, anche se tutto si conclude nell'allegria svagatezza del banchetto alla corte delle fate.

Con un intento dissacrante l'abate Nicholas Henry Montfaucon de Villars nel romanzo *Le Comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secrètes* (1670) evoca le potenzialità romanzesche degli esseri elementali animandoli in una visionaria sarabanda, ma mettendo nello stesso tempo in ridicolo ogni pretesa scienza degli arcani ed ingenua credenza in essi.¹



Warwick Goble (1862-1943) illustrazione (1911) a «I tre cedri» dal *Pentamerone* di G.B. Basile.

☞ NAPOLI CAPITALE DELLA FIABA.

COME un fulcro, come una girandola, il *Pentamerone*, il *Cunto de li Cunti* di Giovanbattista Basile, pubblicato postumo a Napoli nel 1634-6, sta a irradiare con la sua irresistibile festa barocca la storia delle fiabe. Trascina in sé le storie della tradizione popolare

¹ Nonostante il successo dell'opera, la satira dell'autore contro chi pretende di fare scienza sul fantastico, ma anche contro gli ecclesiastici eruditi, e il suo spirito caustico finì per scontentare tutti, tanto che il libro finì all'indice.

orale, ma anche le memorie pagane, le insedia trionfalmente nella letteratura colta e di corte, e le rilascia nel tempo, via via che, dall'antico napoletano, traduzioni e rifacimenti le diffondono nelle varie lingue e culture; monumento letterario, linguistico, antropologico, fantastico, che in italiano, Benedetto Croce nel 1925 ci consegna in forma insuperabile.

Il *Cunto de li cunti* è il preventivo e infallibile antidoto alla destrutturazione delle fiabe, alle letture sociologiche e interpretazioni che ne smontino il congegno narrativo e fantastico: solidamente impiantato nel patrimonio folklorico, nei luoghi, negli usi, nell'idioma, fino ai colori, odori, sapori, suoni, del mondo che narra, tutto ciò trasfigura e reinventa, in uno stile velocissimo e compatto, immaginifico, impenetrabile ad ogni analisi dissolvitrice.

Mondo popolaresco, abitato altresì da re e principesse, da fate, draghi e orchi, realistico fino al dettaglio, meraviglioso o spaventoso fino ai più vertiginosi incantesimi, con tutte le possibili varianti e contaminazioni del quotidiano e del prodigioso, attraversato da ironia, pietà ed umorismo; nel mondo del *Pentamerone* le fate fanno la loro comparsa, quanto le principesse e le contadine, a rappresentare bellezza, magia, svagatezza e capriccio. Non hanno un luogo privilegiato, agiscono nella corallità dell'umano, su cui interviene lo stesso autore, con modi di dire, immagini, digressioni. È una fata Mortella, con la sua poetica storia, sono sei le fate che mutano in bella giovane la vecchietta che le ha fatte tanto ridere, e per lo stesso motivo altre fate aiutano la pigra e pasticciona Saporita a filare e tessere il lino. Una fata fa avere a Zezolla (la Cenerentola) un dattero magico, e da esso, piantato e cresciuto, verrà fuori un'altra fata a dare alla ragazza abiti splendidi e carrozza d'oro per recarsi al ballo del re; e la morale della fiaba è: «pazzo è chi contrasta con le stelle».

Tre sono le fate che via via vendono a Nardiello uno scarafaggio, un topo e un grillo prodigiosi, che faranno la sua fortuna, e di nuovo tre quelle che portando Cicella nel loro palazzo fatato, premieranno con magnifi-

che vesti ed una stella d'oro in fronte la sua modestia e cortesia.

Tutta giocata sul rapporto con una capricciosa fata-lucertola è la fiaba di Renzolla da lei adottata e beneficata, ingrata e poi pentita, mentre il principe Cenzullo solo in una bellissima fata uscita da un cedro troverà il suo ideale femminile.

Nel bene e nel male personificazione della fortuna, e metafore dell'irragionevolezza dei destini, sono altresì le fate madrine, che intervengono a certe nascite. Così è per la piccola Lisa, senonché l'ultima fata, accorrendo, si sloga una caviglia e lancia un malaugurio che dà il via all'intreccio.² Il motivo si ritrova nella fiaba «La serva fedele» della *Posilecheata* (1684), opera scritta a imitazione del *Cunto de li Cunti* dal vescovo letterato Pompeo Sarnelli: sette fate vengono alla culla della principessina Pomponia, a coprirla di doni e virtù. Le fate sono scalze, «com'è regola della Fateria», e la sesta si ferisce il piede ad un guscio di nocciola lasciato cadere sbadatamente da un paggio. Infuriata, lancia una maledizione sull'innocente neonata, che alle sue nozze si trasformi in serpe, e tale rimanga a meno che non s'adempiano complicate condizioni, di cui la prima è avere una serva davvero fedele e a lei del tutto somigliante. La settima fata cerca di mitigare la sorte, augurandole che possa trovare tutto quello che le sarà necessario per salvarsi. E così sarà, per l'eccezionale fedeltà e intelligenza della serva Petruccia, che a suo tempo si sostituirà alla sposa senza approfittarsene, e sarà alla fine premiata.

☞ IL REGNO DELLE FATE E LE FATE DEL REGNO.

Negli stessi anni che Basile scriveva il suo *Cunto*, a Parigi i *Ballets de Cour* interpretavano il *féerique* mettendo in scena la celebrazione

della dinastia regnante. Nel febbraio 1625 al Louvre lo stesso Luigi XIII danzava nel ruolo di un valente cavaliere nel «Balletto delle fate della foresta di Saint Germain», di cui ci sono pervenuti i disegni dei costumi improntati al buffo e al fiabesco.³ Cinque fate aprivano i cor-tei con decine di figuranti: la fata della musica, la fata dei giocatori, la fata dei matti, ecc. ciascuna con un suo bizzarro paggio (vedi p. 8). In effetti un modo per ripercorrere l'eccezionale presenza del meraviglioso nell'epoca barocca è la sua interpretazione nella musica e nel teatro. L'apparenza, il posticcio, le macchine sceniche, che ingannavano e incantavano gli spettatori, diventano nella fiaba un'estasi illusionistica e insieme lo specchio di una società esclusiva, privilegiata: le fate sovrintendono a riti mondani, scenografici, artistici, come se il protagonismo femminile trovasse nella finzione, nell'invenzione, nel mascheramento un suo regno esclusivo, una sua rivincita. E la moda letteraria dei racconti di fate, prevalentemente di autrici donne, appare la fioritura più originale, più autonoma, proiettata nell'universale dell'arte e della fantasia, pur comprendendo aspetti critici verso la società in cui prosperava. Il riferimento alle fate nei titoli delle fiabe e delle raccolte non è genericamente riferito al mondo fantastico, ma evoca il personaggio della fata come presenza femminile prestigiosa, completa di passioni, poteri, preferenze; fate benefiche, fate maligne, partecipi di un mondo di bellezza e incanto, ma anche di contrasti e misteriose gerarchie, in cui si riconosce l'ambiente di corte e dei *salon*, con le onnipotenti favorite, le *précieuses*, le dame sapienti, libertine o austere, sempre brillanti protagoniste della «civiltà della conversazione».

2 Da *Lo Cunto de li Cunti*, nell'ordine: «Mortella» I,2; «La vecchia scorticata» I,10; «Le sette cotennuzze» IV,4; «La gatta Generentola» I,6; «Lo scarafaggio, il topo e il grillo» III,5; «Le tre fate» III,10; «Faccia di capra» I,8; «I tre cedri», V,9; «La schiavotta» II,8.

3 Il *Ballet des fées des forêts de Saint-Germain* fu rappresentato il 9 febbraio 1625 nella sala del Louvre, con orchestra, sontuosa scenografia e costumi, i cui disegni, di Daniel Rabel (1578-1637) sono conservati nella Collezione di Disegni del Louvre.



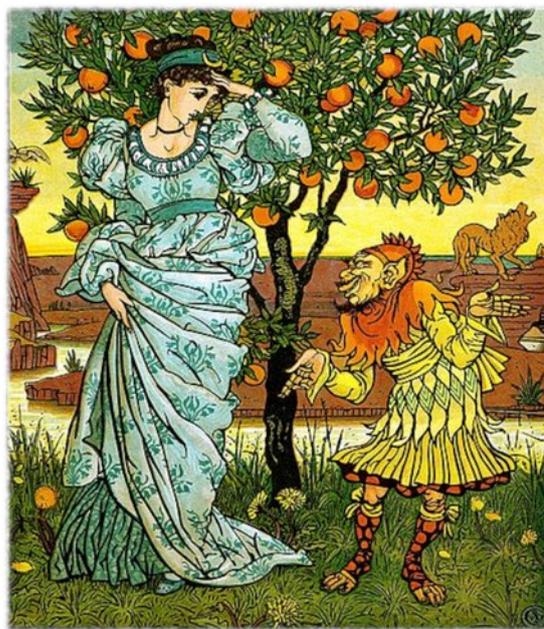
Florence Choate (1878-1967) illustrazione a «Le fate» di Charles Perrault.

Proprio come fate, le scrittrici Madame d'Aulnoy, Madame Lhéritier, Mademoiselle de la Force, la contessa di Murat, inventavano e trasformavano visionariamente la realtà in un mondo scintillante di gioielli, cristalli, sete e damaschi, abitato da esseri bellissimi e nobilissimi ovvero orridi e crudeli, narrando ogni volta, tra magie e incanti, una languida e contrastata storia d'amore. Il tutto in un linguaggio ricercato, la cui raffinatezza evoca la dama che raccontava la fiaba, i luoghi ove la si leggeva, l'uditorio (adulto) che l'ascoltava;⁴ la corte offriva la scenografia, l'ispirazione, per analogia con fantasmagorici palazzi, per contrasto con arcadici idilli. Per parte sua con suprema arte Charles Perrault combinò i motivi della tradizione popolare con la finezza dello stile, la semplicità con la ricchezza fantastica, uscendo

4 Fu Carlo Collodi a scegliere e tradurre nel 1875 le principali fiabe di Perrault e alcune di Madame D'Aulnoy e di Madame Leprince de Beaumont, sotto il titolo *I racconti delle fate*. Collodi «ricreò» con rispetto e gusto le fiabe, adattandole all'infanzia, alleggerendone lo stile, inserendo una morale ironica e sorridente, e assicurandone così la più ampia diffusione e apprezzamento.

dai limiti del racconto galante per rivolgersi all'infanzia.

Nella fiaba «Le fate», sottopone due sorelle, una brutta, sgarbata e superba e l'altra bella, gentile e modesta, all'intervento della fata che punisce la prima e premia la seconda. Ma perché «le fate», quando ce n'è una sola? Sembra che l'autore abbia voluto generalizzare e dare più rilievo all'imponderabilità dell'irruzione del magico nella realtà, che può mutare radicalmente il destino secondo una misteriosa quanto bizzarra giustizia: in questo caso, dalla bocca della fanciulla buona usciranno perle e diamanti (e così un accorto principe la sposerà), della cattiva, serpi e rospi.



Walter Crane (1845-1915) illustrazione (1875) a «Il nano giallo» di Madame D'Aulnoy.

Nelle fiabe di Madame D'Aulnoy, principi, regine e fate vivono sullo stesso piano, interagiscono, si amano, si contrastano; le fate sono *deus ex machina* ma nello stesso tempo eroine coinvolte in passioni e sentimenti; si giunge per questa via al racconto libertino, alle fate gelose fino alla crudeltà. Complicati intrecci, metamorfosi, inserti mitologici e naturalistici, traggono la vicenda amorosa centrale per lo più a un lieto fine. Eppure in «Il nano giallo», nel contrasto tra fate malvage (la Fata del deserto) e benefiche (la Sirena), con il nano marito sgradito per la sdegnosa Tuttabella (allusione

ai matrimoni combinati?), la vicenda dei due innamorati avrà un esito tragico, e la buona Sirena potrà solo mutarli in due palme che intrecciano i loro rami.

ALLEGORIA E DISINCANTO.

Nel XVIII secolo si pervenne in Francia alla sintesi e raccolta del patrimonio letterario delle fiabe nel *Cabinet des fées*, in 41 volumi,⁵ comprensivi anche di testi di origine orientale, persiana, indiana, cinese. Ivi confluirono nuove fiabe, che manifestano un mutamento d'interessi e di motivazioni legato al contesto storico, scientifico e filosofico del tempo. Ne deriva da una parte un forte allegorismo, elementi deisti, intenti moralistici e pedagogici⁶ che erano estranei alle scintillanti fiabe dell'epoca rococò. L'effetto che ne risulta è surreale, perché le fate (le dame scrittrici, quanto le loro eroine) agiscono ora in un mondo in cui il sovrannaturale e prodigioso sottostanno a regole, gerarchie, convenzioni fin troppo umane.

La fiaba «*Florine, la belle italienne*» di Madame Le Marchant (1713),⁷ dà un'immagine completa del regno delle fate spogliato della sua libertà fantasmagorica e rappresentato come universo femminile organizzato in privilegi, convenzioni, procedure, intrighi, a fronte del quale si prospetta un superiore schema allegorico e moralistico; l'effetto è straniante e paradossale, perché le fate sono da una parte dame pettegole e litigiose, dall'altra personificazioni della Ragione, delle Virtù, della Felicità (ovvero dei Vizi). I personaggi si muovono in un contesto in cui sono sospese le regole

dello spazio e del tempo, in paesaggi inquietanti, ma i loro moventi ed azioni hanno della commedia galante e patetica. L'intento educativo dichiarato nella prefazione dell'editore così si disperde, e resta l'humour di un racconto strampalato e surreale, in cui il corteo finale di trionfo delle fate fa venire in mente i carri di carnevale, con banda, maschere e figuranti.



Illustrazione (1785) a «*Florina, la bella italiana*» di Madame Le Marchant.

Nel vol. 26 del *Cabinet des fées* si trova la fiaba di Jean Jacques Rousseau «*La reine Fantasque*» (1756), forma parodica del racconto di fate e orientale. Se la regina è Fantasque,⁸ la fata Discreta, protettrice del regno, è, al contrario del suo nome, invadente e dispettosa, e si diverte a spese delle debolezze umane. L'intento dell'autore è critico e satirico nei confronti dell'istituzione monarchica, della religione e dei ruoli attribuiti ai due sessi; ma nello stesso

8 Il nome della regina, rappresentativo della sua personalità, non ha un corrispettivo esatto nella lingua italiana.

⁵ *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux* fu raccolto per l'editore parigino Garnier dal letterato Charles-Josef e pubblicato ad Amsterdam in 41 volumi dal 1785 al 1789.

⁶ Interessi che stanno al centro delle opere di M.me Leprince de Beaumont, che scrisse fiabe per i ragazzi e per l'educazione familiare.

⁷ Nel volume n. 19 del *Cabinet des Fées*. Il Covile pubblicherà prossimamente la prima traduzione in italiano della fiaba, congiuntamente ad una nuova versione de «*La reine Fantasque*» di Jean Jacques Rousseau.

tempo, attraverso i commenti di due personaggi-cornice demistifica l'intento pedagogico-allegorico della storia narrata, concludendo in una forma scettica e insieme sorridente, che finisce per restituire alla fiaba la sua irriducibilità fantastica.



Illustrazione (1786) a «Alboflede» di C.M. Wieland.

☞ FATE ESOTICHE IN GERMANIA.

Traccia e originale sviluppo della moda francese dei racconti di fate, nonché delle fiabe d'ispirazione orientale⁹ si trova in Germania, con la pubblicazione dei dodici volumi del *Cabinet der Feen* (1761-66), che raccoglie, come nel modello francese, le *Kunstmärchen*, fiabe d'autore. Contemporaneamente si avvia l'interesse di ricerca e valorizzazione della tradizione orale popolare, che avrà il suo culmine nel movimento romantico e nel lavoro dei fratelli Grimm. In controtendenza, l'opera di Christof Martin Wieland si pone dichiaratamente in continuità con i racconti di fate di M.me d'Aulnoy e della fiaba orientale, in cui lo stile colto e raffinato si unisce alla fantasia per realizzare un'opera d'arte che sia *Nabrung der Imagination*, nutrimento per l'immaginazione,

⁹ La prima versione tedesca di *Le mille e una notte*, tradotta da quella francese (1704-17) di Antoine Galland, è del 1781-5.

ma anche formazione morale. In *Dschinnistan. Oder auserlesene Feen — und Geistermärchen*¹⁰ (3 voll. 1786-9) Wieland inventa e reinventa dall'originale francese fiabe complesse e sorprendenti, con una ricchezza di motivi e una visionarietà così accesa da anticipare E.T.A. Hoffmann. Come e più che nei modelli francesi, le fate sono protagoniste delle fiabe, non vi intervengono dall'esterno, da un altro mondo, ma agiscono nell'intreccio con la loro personalità: in «Timandro e Melissa», la fata Pasitea seduce il protagonista, ma si scoprirà che ha un viso di scimmia, e sarà poi la regina delle fate a sistemare tutto, beneducendo l'amore di Timandro e la bella Melissa. In «Alboflede», la protagonista, ritenuta strega per la sua bruttezza, ma fata «se fosse stata bella», sconsiglia a due giovani innamorati di interrogarla sul loro futuro, e narra — fiaba nella fiaba — la sua storia di rapporti con le fate che l'hanno portata all'attuale condizione: la morale della storia è svolta con ironia, mostrando gli indesiderati effetti che può avere rivolgersi ai poteri magici nella vita reale. Per la fiaba «Il ramo d'oro»¹¹ c'è un più diretto paragone con l'omo-

¹⁰ Vedi C.M. Wieland, *Jinnistan*, ed. Mimesis 2020, ottima edizione italiana integrale, comprensiva della fiaba «Lulu» di A.J. Liebeskind, che ha ispirato il libretto del *Flauto magico* di Mozart.

¹¹ «*Der goldene Zweig*». In un regno al confine del paese delle fate viveva un re burbero e prepotente il cui figlio Alazir era talmente deforme da venir chiamato Gobbetto. Il padre si mise in testa di dargli moglie, scegliendo la figlia di un re confinante, anch'essa bruttissima e soprannominata Marmottina. Gobbetto si ribella al padre e viene chiuso in una torre, dove, sulle vetrate variopinte è rappresentata una storia con personaggi bellissimi, che sembrano animarsi magicamente. Il principe apre poi un misterioso stipo, e fra tanti tesori, trova una mano tagliata immersa nel sangue. La mano gli chiede il suo aiuto per sfatare un antico maleficio. Esplorando ancora la torre, Gobbetto scopre una donna meravigliosa che dorme in un sonno inquieto. Dalla loggia penetra in volo una grande aquila che gli offre un ramo d'oro tempestato di gemme. Gobbetto comprende che sta a lui rompere l'incantesimo, tocca col ramo la bella dormiente, che si sveglia, invocando il suo amato Alzindor. È una fata, vittima di un geloso mago, e sebbene ancora il maleficio non

nimo originale di Madame D'Aulnoy, che nel finale in versi ne riassume la morale: supremazia della virtù sulla bellezza (ma è meglio averle entrambe...). Le fate guidano le vicende dei due protagonisti, e sono a loro volta coinvolte in amori e antefatti romanzeschi. La versione di Wieland è più breve, più umoristica, e dà più ampiezza al motivo arcadico, tanto che la coppia principesca nel finale, dopo tante peripezie, preferirà restare a vivere come pastori nella semplicità e serenità della natura. Qui Wieland chiama in causa ironicamente l'originale francese, ove invece i due ritornano alla condizione regale:

La fata e il genio Alzinor si ritennero soddisfatti. La baronessa d'Aulnoy sostiene che fecero visita alla coppia felice recando loro in dono un palazzo di diamanti e un giardino di alberi dal tronco d'oro, le foglie di smeraldo e fiori e

sia stato del tutto annullato, per gratitudine trasforma Gobbetto in un bellissimo giovane, che si ritrova poi in un lontano folto bosco. Nel frattempo Marmottina è stata condotta suo malgrado dal re, e rifiuta le nozze. Giunge la falsa notizia della morte del principe, e il re furibondo fa rinchiudere la principessa nella solita torre. Anche Marmottina è affascinata dalle vetrate dipinte, ove spicca l'immagine di una bellissima pastora, che le fa deplorare la propria bruttezza. Appare una vecchina, che le chiede se preferirebbe la virtù o la bellezza, nel caso si escludano a vicenda. La ragazza, nonostante tutto, sceglie la virtù e la fata scompare. Marmottina s'inoltra nella torre e trova anche lei il misterioso stipo con l'orrida mano tagliata, che le chiede aiuto. Torna la grande aquila, lei le dà la mano, ed essa si trasforma in un bellissimo giovane che la ringrazia: l'incantesimo malvagio è stato infranto, e lei si trova trasportata in un luogo lontano, in mezzo alla natura rigogliosa. Si specchia in un ruscello, e scopre di essere mutata nella bellissima pastora delle vetrate. Nel frattempo Alazin, non più Gobbetto, vaga in quel meraviglioso mondo di Arcadia, e finisce per incontrare la fanciulla, non più Marmottina ma Chiariluna. Attratti l'un l'altro, si narrano le proprie avventure, e scoprono di essere proprio i due infelici principi promessi sposi. Innamorati, scelgono di rimanere nel loro incantato mondo di pastori, e la loro unione è protetta dalla coppia della fata e del genio Alzindor.

frutti di rubino, zaffiro, turchese, ametista e crisolito. Secondo noi, queste sono solo fandonie. D'altra parte, un palazzo e un giardino simili in che modo avrebbero mai potuto accrescere la felicità di una famiglia già così felice?

✿ LA LETTURA DI CRISTINA CAMPO.

Nei suoi testi sulla fiaba Cristina Campo si riferisce principalmente alle fiabe letterarie francesi del XVII-XVIII secolo e a quelle orientali; «Sublimi» ella definisce quelle di Madame d'Aulnoy.

La sua lettura della scena delle fate madrine in «La bella addormentata» di Perrault, si allarga ad una visionarietà zodiacale:

L'obliqua, la delicata fiaba è, d'altra parte, ostinatamente oroscopica. ¶ Quasi sorgendo da un orizzonte, entrano l'una dopo l'altra al battesimo della principessa neonata le fate madrine. Sette pianeti, dodici costellazioni, benigni o avversi a seconda dei meriti dei genitori: la regina fece a modo gli inviti, si ricordò della fata che veramente le era amica, a preferenza di altre più potenti? Pianeti fausti, costellazioni benefiche dapprima. Ma un maligno Saturno — la fata trascurata, rancorosa — sbucherà fuori a oscurare il cielo sul suo cocchio trainato dai pipistrelli. A che valgono i doni squisiti delle altre se costei fissa un termine infausto: la principessa morirà a venti anni? A nulla valgono le suppliche, tutto sembra perduto, quando un'ultima fata — un essere gioviale che per caso non ha ancora detto la sua — interviene col suo piccolo voto. Non le sarà dato annullare, ma sí palliare il malefizio mutandone la natura. La principessa non morrà, resterà cento anni immersa nel sonno magico, prima che il suo destino si compia. Il ritardo, dunque, anziché la sventura, presiederà alla vita della principessa.¹²

¹² In Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, ed. Adelphi 1987, pp. 36-37.

Disegni di Daniel Rabel per il
*Ballet des fées des forêts de
Saint-Germain*



Le fate che aprono i cortei: *Jacqueline l'Entendue, Alizon la Hargneuse, Massette la Capriolleuse, Guillemine la Quinteuse, Perrette l'Hasardeuse.*

La fiaba e le fate circolano nei testi di Cristina Campo come incarnazione del meraviglioso, superamento della legge della necessità, enigma impenetrabile della sorte. La Campo non decostruisce le fiabe, anzi le raccoglie in una sintesi superiore, in quella sfera di subcreazione di cui parla Tolkien. Per lei la lettura delle fiabe, come dei testi sacri, è ascolto, è disponibilità a incontri e percorsi insoliti, a cogliere l'inesprimibile nei suoi travestimenti per quanto bizzarri.

Fiaba è destino in lenta formazione, rinascita d'acqua e di spirito, e più che a chiunque altro è chiesta all'eroe della fiaba la pieghevolezza dell'aspide al flauto. Esso risuona più che mai da ogni lato e da nessun lato: nelle formule inspiegabili, nell'assillo delle metamorfosi, sulla bocca delle Moire tessitrici, che neppure nascondono il loro nome, le *fata* — perfino nel ferale, educativo silenzio di creature e di luoghi bloccati nella pura ambra dell'incantesimo.¹³

¹³ Ibidem p.129.