

# Aspetti labirintici di un rito iniziatico antico ne *La danza degli gnomi* di Guido Gozzano

PAOLA RICCHIUTI

Università degli Studi di Bergamo

## *Abstract*

The winding, labyrinthine path of the classical myth and the circular dance initiated by the gnomes in Gozzano's tale find a parallel in the meaning of an initiatory rite to which the protagonist of the story is subjected. He is "destined" to emerge enriched and strengthened from a trial that highlights his courage and assures personal growth, a self-evolution that prepares him for the further challenges life poses to everyone.

Nella fiaba sono presenti elementi comuni a culture anche distanti fra loro, persino nel tempo. Un elemento che si ripropone come necessario e fondamentale è quello di un percorso di crescita e fortificazione del protagonista che possa essere una sorta di "simulazione", nella narrazione, che permetta al lettore di addestrarsi analogamente all'eroe' e di crescere insieme a colui di cui legge le imprese.

Nel mito è l'uomo in generale a riconoscersi come partecipe alle vicende narrate, nella fiaba – con un pubblico destinatario più specifico – è maggiormente il ragazzo, ma analoghi restano i temi affrontati e il loro significato.

Come nel mito, spazio e tempo, il più delle volte, rimangono indeterminati. Anche i luoghi naturali, come il bosco iniziatico, acquistano nelle fiabe i connotati degli ambienti magici, nei quali si svolgono avvenimenti prodigiosi e inaspettati. I personaggi sono facilmente riconducibili ai ruoli fondamentali dell'eroe, dell'aiutante e dell'antagonista, in virtù delle loro caratteristiche

costanti, che determinano la netta contrapposizione tra buoni e cattivi. Il lieto fine inoltre sancisce l'epilogo o lo scioglimento della vicenda narrativa.

Nel nostro specifico caso il rito iniziatico per cui attraverso il superamento di una prova che richieda coraggio l'eroe ottenga un esito 'vittorioso' vede un parallelo tra la vicenda mitologica di Teseo e del tortuoso percorso labirintico e la danza circolare che gli gnomi avviano nella fiaba di Gozzano. Ad accomunare i due aspetti è il vorticoso incedere in senso circolare: il vagare in tondo, all'apparenza senza meta, mentre suggerisce una sorta di dispersione e di errore, in realtà conduce ad un progresso, ad una evoluzione di sé che prepara a prove ulteriori cui la vita sottopone.

Anche il labirinto, in origine, mostra una valenza 'coreutica': nella danza è già metaforicamente insita la rappresentazione di un terreno di "competizione" da affrontare e l'atteggiamento con cui l'eroe si dispone a ciò per cui è chiamato sancisce l'evolversi positivo o negativo del suo futuro.

### 1. *Il labirinto come movimento di danza*

La figura del labirinto era nota nella Creta minoica del II millennio a.C. e forse già nel III. L'origine dell'emblema è nel Neolitico, in rapporto con l'osservazione degli astri e il computo del tempo che interessavano agli agricoltori ormai sedentarizzati che dovevano coltivare i campi e rispettare periodi ben precisi. Inoltre la stretta connessione con la morte e la speranza di rinascita è spesso documentata nelle manifestazioni neolitiche (Kern 1981, 19). Il Labirinto trova espressione in tre forme distinte: come motivo letterario, in un sistema dalla pianta intricata destinato a sviare e confondere, come figura di movimento nella danza e come figura grafica. Il Kern ipotizza che la figura di danza sia in realtà la forma originaria nella quale l'idea di labirinto si manifestò: il movimento del corpo è il primo mezzo di espressione, il più naturale e verificabile in contesti antropologico-etnologici (ivi, 20).

Come ci ricorda Kerényi, nell'antica cultura greca, tra il III e il II secolo a. C., la figura del labirinto, associata alla danza, era rappresentata, nell'architettura e nelle arti figurative, dalla linea a meandro in forma angolata – meandro che risultava applicato in maniera molto suggestiva ad una costruzione consistente in due strutture verticali, situate nei pressi della grande sala del santuario di Apollo a Didima presso Mileto (Kerényi 1998, 103); d'altro canto, la parola *labýrinthos* designante l'edificio ricorre più di una volta in un'iscrizione, che riporta il conto relativo ai costi di costruzione (Colonnello 2019, 26).

Il labirinto è dunque, in origine, il percorso di una danza; una danza, che è l'itinerario richiesto da una via che ripiega su sé stessa, laddove il «voltafaccia» e la «conversione» sono le figure specifiche di questa danza (*ibid.*). Infatti quel che conta è svoltare, cambiare il senso della marcia: è questo il ritorno dalla

morte alla vita (Kerényi 1983, 120). E le esperienze degli iniziati ai Misteri di Eleusi vengono fuse insieme nella letteratura con un viaggio labirintico nel mondo sotterraneo<sup>1</sup>.

Le stesse considerazioni relative ad un percorso labirintico vengono formulate per la Tholos di Epidauro, in cui un moto a spirale porta verso la profondità il centro del cerchio (cfr. Schultz et al. 2017)<sup>2</sup>.

È come se le forme letterarie e grafiche del labirinto fossero un tentativo di dare una rappresentazione del movimento immateriale della danza. Probabilmente si cominciarono a disegnare sul terreno le linee seguite dai danzatori e ne sarebbero emerse figure complesse ed intrecciate. Le derivazioni poi del labirinto come narrazione di forma complicata e di disegno sarebbero dunque le trasposizioni di ripetuti movimenti corporei.

Forse un caso che somma questi due aspetti è la descrizione in forma letteraria di una danza ‘labirintica’, come qui intendiamo proporre circa la fiaba di Gozzano.

## 2. Il labirinto come rito di iniziazione nel mondo antico

Il mito famoso gravitante attorno al labirinto è quello che si svolge a Creta e coinvolge Minosse e il Minotauro, Pasifae, Dedalo, Arianna e Teseo.

Il racconto più ampio e dettagliato sulla vicenda cretese di Teseo e dunque sulla sua permanenza nel labirinto è data da Plutarco nella sua biografia di Teseo<sup>3</sup>. Il racconto di Plutarco fornisce contraddittorie versioni della vicenda, evidentemente talmente antica e famosa da avere numerose varianti (Del Corno / Del Corno 2001, 291). I vari tentativi che sono stati fatti per identificare il labirinto in un edificio vero e proprio, principalmente con il Palazzo stesso di Cnosso, non sono definitivi e sicuri (Kern 1981, 40). E l'idea metaforica del labirinto come intrico di vie destinato a far perdere l'orientamento è formulata

<sup>1</sup> Nel santuario di Eleusi non c'era spazio sufficiente per tali circonvoluzioni; al massimo per danze in circolo davanti al santuario durante il periodo arcaico [...] Sofocle, in una tragedia perduta, chiamava il labirinto *achanés*. Più tardi la parola venne spiegata, attribuendole il significato di «privo di tetto», che forse è da mettere in relazione con il fatto che a Cnosso veniva mostrato con il nome di «Labirinto» uno spazio per la danza sprovvisto di tetto. Ma il filosofo Parmenide, contemporaneo di Sofocle, definisce con quel termine un ingresso con le porte aperte. Il meandro e la linea a spirale alludono a un labirinto aperto che, se la conversione avveniva al centro, era un percorso di passaggio che conduceva verso la luce. Kerényi 1998, 106; Colonnello 2019, 27.

<sup>2</sup> La danza circolare in primo luogo richiama le movenze della primitiva danza del *gheranos*, ma anche è testimoniata in ambito cristiano come “danza degli empi”. Gregorio di Nissa colloca il movimento circolare dell'errare nell'ambito del male, in quanto non sortisce soluzione alcuna nella sua cieca ripetitività.

<sup>3</sup> Plut., *Vit. Thes.*, 15-21.

in epoca ellenistica, fraintendendo forse il concetto originario di labirinto<sup>4</sup>, legato probabilmente più al movimento intrecciato di danza che ad un luogo concreto con pianta complessa.

Nella geolocalizzazione, comunque, l'interpretazione più nota di labirinto rimane quella del Palazzo di Cnosso, ma anche della caverna di Gortyna, con tortuose vie sotterranee, e della caverna di Skotino (ivi, 41-42).

A Dedalo fu attribuita l'invenzione sia del labirinto come edificio che del labirinto come danza, coreografata appositamente per Arianna e probabilmente quest'ultima valenza del labirinto è stata ideata prima della sua costruzione vera e propria come edificio (Kerényi 2016, 56-62). *Choros* indica sia la danza come movimento che la danza come luogo dove essa viene praticata. Omero ci informa che Dedalo creò un tale *choros* quale omaggio per Arianna proprio a Cnosso (*Iliade*, XVIII, 590-592; tr. it. in Omero, 1990, 673).

Nella descrizione dello scudo forgiato da Efesto per Achille compare anche un *choros*, appunto quello creato da Dedalo per Arianna, tramite complicati intrecci di passaggi di file di ballerini<sup>5</sup>.

Il Kern ipotizza che Dedalo avesse probabilmente creato una struttura di traiettorie di movimento coordinate per la catena dei danzatori, fanciulle e fanciulli che si tenevano alternativamente per i polsi, creando così una costruzione piana, come una mappa disegnata di un tracciato possibile, che al tempo stesso incorporava una danza (Kern 1981, 42-44). Ma la danza del labirinto di Teseo viene attestata anche per Delo. Plutarco definisce la danza istituita da Teseo *gheranos* (danza della gru) (Detienne 1990, 5-18). Qui si fa cenno al ritmo che suggerisce regolarità e coordinazione dei movimenti e della ripetizione di essi fissata dalla musica. Le gru procedono in lunga fila nel loro volo. Nella danza si usavano fiaccole e una fune, che simbolicamente rappresentava il filo di Arianna, per tenere legati in fila i danzatori (Bettini / Romani 2015, 59-68).

Sia a Cnosso che a Delo, i danzatori eseguivano circonvoluzioni che erano già segnate nel luogo della danza: un movimento lungo un labirinto. Evidentemente tale danza porta con sé valore simbolico iniziatico: ripercorrere i meandri del labirinto significa un viaggio verso il basso, verso il mondo degli inferi, e l'uscita vittoriosa dal labirinto è una risalita in superficie, ad una riconquistata libertà, dopo la prova superata.

Un corrispettivo in ambito romano del *gheranos* si trova nel *Troiae lusus*, una figura di movimento a cavallo che, sorta probabilmente in Etruria, fu ripresa in seguito dai Romani (Sarullo 2017, 81-136). In questo gioco due gruppi di ragazzi si affrontavano in finti combattimenti a cavallo percorrendo a cavallo

<sup>4</sup> Call., *Hymn.* IV, 310 ss.: Callimaco afferma che la danza di Delo venisse eseguita di notte e durante quella festa gli uomini cantavano e le ragazze eseguivano i movimenti di danza in silenzio.

<sup>5</sup> Vasta è la produzione relativa a commenti riguardanti lo scudo di Achille; si cita qui a titolo esemplificativo Cerri 2010, con relativa bibliografia. Ai fini della nostra specifica trattazione Cullhed 2013, 61-78; Casali 2021, 72, note 34-35.

dei movimenti circolari e sinuosi in figura di labirinto (Reed Doob 1990, 39-63)<sup>6</sup>.

Virgilio descrive i giochi organizzati da Enea a commemorazione funebre del padre Anchise e, riguardo il *Troiae lusus*, emerge il paragone con gli intricati cammini del labirinto di Creta. Inoltre Virgilio menziona quale occasione per il *Troiae lusus* non solo le esequie funebri ma anche la fondazione di città (*Iliade*, XXI, 446 e VII, 452; Kern 1981, 166-171)<sup>7</sup>.

*Labor* ed *error* sono associate nell'argomentare circa il labirinto: la fatica di un cammino che induce a girovagare, forse anche a sbagliare, a volte mortalmente. Così qui si assommano i due valori che al labirinto sono connessi: esso è un luogo con andamento contorto ma è anche una rappresentazione della devianza morale.

### 3. La danza magica di Guido Gozzano

Guido Gozzano dal 1909 inizia a pubblicare, sul *Corriere dei piccoli* e su *Adolescenza*, una serie di fiabe che lasceranno un segno indelebile nella storia della letteratura italiana per l'infanzia. La consistenza di questo segno è legata alla consapevolezza dello scrittore, che non concepisce mai il rapporto tra scrittura e infanzia come qualcosa di superficiale, tanto è vero che ci arriva da autore già compiuto e strutturato (Acone 2022, 62-63).

L'autore, infatti, intraprende la pubblicazione delle sue fiabe nella piena maturità di scrittore e di poeta (Sebastiani 1994, 15). Nelle fiabe di Gozzano sono gli opposti ad essere protagonisti, due temperamenti diversi, che richiedono che l'autore abbia già compiuto una consapevole conoscenza di sé, che abbia sedimentato questa contraddizione e l'abbia in qualche modo 'risolta'. Un'opposizione fra bene e male, sottoposta ad identica prova che costituisce un percorso iniziatico. Gli opposti sono spesso i fulcri della narrazione e se talora cercano una compensazione tra di loro, talora invece si 'estremizzano' divenendo inconciliabili. Così sono i movimenti di andata e di ritorno, di ingresso e di uscita che caratterizzano la complessità labirintica.

<sup>6</sup> L'andamento dello schema dei movimenti a cavallo è descritto da un'iscrizione pompeiana in osco che esalta, in due distici, la piacevolezza del *lusus serpentis* e l'abilità di un giovanetto, *Septumius* (Maresca 2013, 122-123). L'iscrizione è infatti realizzata con andamento serpentiforme che descrive quattro curve alternativamente a destra e a sinistra ed evoca la serie di svolte presenti nel labirinto.

<sup>7</sup> È anche probabile che quando Achille trascina per tre volte il corpo di Ettore attorno alle mura di Troia non lo faccia solo per recare oltraggio al nemico ucciso ma anche muovendo presumibilmente in direzione sinistrorsa per attaccare magicamente la funzione protettiva delle mura della città. Dunque la funzione protettiva del labirinto diventa chiara anche nella sua abolizione. Ad avvalorare tale funzione è nei manoscritti medioevali la rappresentazione costante della città di Gerico al centro di un labirinto.

Nella produzione gozzaniana il termine «labirinto» compare esplicitamente poche volte, nelle *Epistole Entomologiche* in versi ed anche nelle prose di *Verso la cuna del mondo*. Ma in entrambi i casi il significato attribuito al termine non è esplicitamente connesso alla valenza di rito iniziatico che il labirinto porta con sé, mentre è nelle fiabe che quest'ultimo, seppur in via maggiormente metaforica, trova collocazione, forse proprio per la similitudine che mito e fiaba – nonostante le divergenze – comunicano attraverso il loro messaggio narrativo (Lo Nigro 2001, 501).

L'ultima incompiuta raccolta in versi dell'autore è il poema *Le Farfalle. Epistole entomologiche*, diviso in due sezioni: nella prima si segue il processo di metamorfosi della farfalla Vanessa, nella seconda vengono descritte diverse famiglie di farfalle.

Nella poesia *Dei bruchi*, il poeta evoca lo stadio larvale della Vanessa. I bruchi sono esseri «famelici»<sup>8</sup>, che passano il proprio tempo a nutrirsi e a fare la muta, e la loro esistenza acquista significato solo grazie alla speranza di divenire, in futuro, farfalle (Patat 2019, 1-13).

Ai vv. 45-46 di *Storia di cinquecento Vanesse*, Gozzano fa cenno ad un rituale magico antico, mentre rievoca l'atmosfera arcadica:

Come la cerchia disegnata in terra  
dal ramuscello dell'incantatore<sup>9</sup>.

Il cerchio prepara un incantesimo, delimitando uno spazio circoscritto in cui qualcosa di speciale accadrà. Ne *Le Epistole Entomologiche Epistola VI ad Alba Nigra* a proposito del lavoro dei bruchi, nei vv. 73-75:

Questo – benchè più delicato ordigno  
offra il bombice indubre – è il laberinto  
misterioso della seta fusa.

I fili di bava che diventeranno seta sono intricati garbugli sottili. Prima di poter compiere la metamorfosi in farfalle, i bruchi devono attraversare incolumi lo stadio intermedio di crisalidi.

Nella poesia *Della cavolaia. Pieris brassicae*, incentrata su un lepidottero «volgare», la cavolaia per l'appunto, il bruco è descritto come «flagello delle ortaglie» (vv. 6-9). Ma il bruco della Pieride è preda di un imenottero che deposita le proprie uova all'interno della larva e la divora. Non da tutte le crisalidi uscirà una farfalla, da alcune si libererà uno sciame di imenotteri. Il tema della metamorfosi non dà un risultato certo, poiché non necessariamente da una larva di una specie ne risulta la specie stessa. Ma altre crisalidi possono

<sup>8</sup> Gozzano, *Dei Bruchi*, 9-11: «A me dintorno un crepitio di pioggia/ fanno le lime assidue infinite/ degli alunni famelici...».

<sup>9</sup> Si segue qui, come nelle altre citazioni poetiche dell'autore la versione fornita in Gozzano 2013.

compiere l'ambita trasformazione. L'intero testo delle *Epistole* rappresenta una imitazione di un processo trasformativo e allora anche questo è descrizione di un passaggio, come ogni movimento contempla (cfr. Borra 2018).

Una parte delle farfalle, però, va incontro a un altro esito, perché, volando oltre gli orti della campagna, si ritrova nel centro delle città, ambiente non adatto a ospitare questi insetti (vv. 139-143):

...Grande parte è prigioniera  
del chiuso laberinto cittadino;  
e nel triste detrito che raccoglie  
la scopa mattinata delle vie  
biancheggiano falangi d'ali morte...

Dunque il labirinto è la città con valenza negativa di morte certa. Così come in *Verso la cuna del mondo*, in *Agra: l'immacolata*. Nella descrizione iniziale la città regale è sospesa sulla città del popolo, «che serviva prono, abbacinato da tanto splendore». E salendo, per «scalee fosche, sotto archi medioevali», si giunge nel cuore della mole millenaria di Agra, dove «la luce non giunge che da ogive sottili, da feritoie scarse, dalle quali appare sempre più in basso la città sterminata, si sale, si sale nel labirinto tenebroso» (Gozzano 1998, 115).

Il mito legato al labirinto, ovviamente, è noto all'autore. Ne *La Signorina Felicita ovvero la felicità* l'autore descrive la villa in cui Felicita vive con il padre (vv. 25-34):

Bell'edificio triste inabitato!  
Grate panciute, logore, contorte!  
Silenzio! Fuga delle stanze morte!  
Odore d'ombra! Odore di passato!  
Odore d'abbandono desolato!  
Fiabe defunte delle sovrapporte!  
Ercole furibondo ed il Centauro,  
le gesta dell'eroe navigatore,  
Fetonte e il Po, lo sventurato amore  
D'Arianna, Minosse, il Minotauro...

Il mito legato al labirinto è accennato attraverso i suoi protagonisti, ma l'elemento che lo contraddistingue, a differenza degli altri miti citati, è l'infelice storia di passione che coinvolge Arianna, qui percepita come figlia e sorella (accostata infatti al nome del padre e del mostruoso fratello per cui il labirinto è stato edificato) piuttosto che come amante di quel Teseo che non viene affatto menzionato.

L'opera di Guido Gozzano ha spesso in generale un sapore fiabesco. Egli vive talora in un mondo lontano. Egli ha poi scritto delle vere e proprie fiabe che non sono già rielaborazioni letterarie di singole fiabe popolari, quelle dei fratelli Grimm o di Italo Calvino, che ha trascritto in italiano corrente una

raccolta di fiabe popolari, ma sono vere creazioni personali, ispirate ai motivi più consoni al suo spirito mite ed umano, quelli offertigli dalle tradizioni del popolo (cfr. Osella 1963).

*La danza degli gnomi* appartiene ad una di quelle fiabe che Gozzano scrive per *Il Corriere dei Piccoli* nel 1910<sup>10</sup>, narra l'eterna storia della figliastra perseguitata dalla matrigna per favorire la figlia propria, ma che riesce tuttavia a sposare un re, mentre la perversa matrigna e la figlia di lei risultano beffate e sconfitte. I doni sono offerti dagli gnomi, spiriti benevoli delle fiabe, ma anche in grado di dispensare negatività, come si verifica in questo caso, in cambio di un comportamento sgarbato.

*La danza degli gnomi* deriva da *Le Fées* di Perrault, ma caratteristici di Gozzano sono i toni più foschi rispetto al modello francese<sup>11</sup>, che comunque è ben presente. Rispetto alla tradizione, l'innovazione di Gozzano è già nell'esordio con un *incipit* versificato. Il classico 'C'era una volta' viene trasformato in quattro ottonari a rima alternata, quattro versi di filastrocca che assommano due *adunata*<sup>12</sup>, accennando al clima di contrasti tra bene e male che si svilupperà nella fiaba.

La trama è parecchio vicina a quella di Perrault, sebbene se ne distacchi per alcuni particolari. Marito e moglie, sposatisi dopo esser rimasti vedovi, hanno due figlie nate dai loro precedenti matrimoni. Il marito ha Serena, «bella e buona», la moglie ha Gordiana, «brutta e perversa» (Gozzano 2003, sezione 10). Un bosco circonda il castello dove abitano le due ragazze, Serena e Gordiana, e lì – nelle notti di plenilunio – gli gnomi danzano e fanno scherzi ai viandanti. La matrigna, per sbarazzarsi di Serena, la invia di notte a recuperare il suo libro di preghiere scordato in chiesa. Ma Serena, grazie alla sua gentilezza, è premiata dagli gnomi che le fanno cadere perle dall'orecchio sinistro quando parla e le fanno trasformare ciò che vuole in oro.

La matrigna, visti i risultati, invidiosa, manda allora nel bosco di notte Gordiana<sup>13</sup>, la quale, scorbutica e scortese, ottiene che le cada dall'orecchio uno scorpione quando parla e tutto ciò che tocchi sia ricoperto di bava. Il re di Persegonia vuole sposare Serena, ma la madre riesce a scambiare le due ragazze. L'inganno viene infine smascherato e Serena convola a nozze con il principe. Gordiana e la madre scompaiono nei boschi e di loro non si sa più nulla.

<sup>10</sup> Si segue qui la versione delle fiabe edite in Gozzano 2003; Dillon Wanke, 2004; Masoero 2017, 7. La prima edizione de *La Danza degli gnomi* è stata ne *Il Corriere dei Piccoli*, II, 18, 1-5-1910, 5-6.

<sup>11</sup> Vianello 2002, 136-138.

<sup>12</sup> «Quando l'alba si levava,/ si levava in sulla sera,/ quando il passero parlava,/ c'era, allora, c'era...c'era...» (Gozzano 2003, sezione 10).

<sup>13</sup> «Quando giunse al crocevia, inargentato dalla luna, i piccoli gnomi che danzavano in tondo si divisero in due schiere ai lati della strada, poi la chiusero in cerchio; e uno si avanzò porgendole il fungo e la felce e invitandola garbatamente a danzare...Ripresero la danza prendendosi per mano, poi spezzarono la catena e disparvero» (*ibid.*).



Ed è forse proprio nella danza che avviano gli gnomi in cerchio<sup>14</sup> che, pur non comparando esplicitamente il termine «labirinto», il significato più vero del labirinto emerge attraverso una rappresentazione ‘traslata’, veicolo dell’iniziazione della protagonista e della sua antagonista.

Serena e Gordiana sono le sorellastre. I loro nomi già introducono a diversi temperamenti: la trasparenza cristallina della prima confligge con la protervia della seconda che porta nel nome la derivazione dalla città di Gordio, che evidentemente richiama la complicazione del nodo che stringeva il giogo al timone del carro consacrato a Zeus. Un carattere involuto e contorto dunque già nel nome, a dispetto della serenità dell’altra.

Per giungere al castello in cui la famiglia delle giovani abita, si deve attraversare un crocevia dove, nelle notti di plenilunio, gli gnomi danzano in tondo. L’atmosfera notturna è dunque rischiarata dalla luce lunare («La luna è più chiara del sole!» dice la matrigna [*ibid.*]) ma un’inquietudine sottile è data dal comportamento degli gnomi che – d’aspetto buffo eppure nello stesso tempo pauroso – insidiano il percorso obbligato per chi deve attraversare il crocevia. Ed essi sono al centro di questo: come il fulcro di un labirinto immaginario che ingloba un nuovo centro quando le bambine affrontano la loro prova.

La prova è imposta alle giovani dalla matrigna/madre che pretende il recupero di un oggetto appositamente da lei dimenticato nella chiesa del paese: il libro delle preghiere. Infatti in piena notte, sia Serena che Gordiana sono obbligate a recarsi in chiesa a recuperare l’oggetto ‘perduto’, dunque ad attraversare il crocevia ingombrato dagli gnomi. Entrano, su richiesta degli gnomi, nel cerchio in movimento della danza quando questi spezzano il cerchio e poi lo richiudono. C’è un ingresso, ci sarà un’uscita. Gli gnomi porgono alle bambine un fungo ed una felce: due simboli del bosco, come se essi permettessero alle bambine di partecipare della loro realtà magica e boschiva; alla stessa stregua simbolo della partecipazione è l’invito a danzare con loro. La danza riprende vorticosamente ed infine il cerchio si spezza quando la prova ha esaurito il suo tempo di svolgimento.

Uguali in termini di procedura l’inizio e l’epilogo dell’incontro fra le due bambine e gli gnomi ma diametralmente opposto risulta quanto accade nel mezzo: Serena accetta di danzare con grazia, meritando ammirazione, elogi, premi e un aumento di bellezza, Gordiana è scontrosa e recalcitrante, ottenendo punizioni e un aumento di bruttezza.

Le due giovani, protagonista ed antagonista della fiaba, costrette dalla matrigna/madre alla medesima prova, sortiscono effetti opposti in base al loro rispettivo temperamento e comportamento. La ragazza buona, Serena, capace di gentile sopportazione, è ricompensata; la ragazza arrogante ed indolente,

<sup>14</sup> «E quando la bimba si trovò fra loro la chiusero in cerchio, danzando. E uno gnomo le porse un fungo e una felce..... Ripresero la danza vertiginosa, tenendosi per mano, poi spezzarono il cerchio e disparvero» (*ibid.*).

Gordiana, è punita. Bellezza e bruttezza fisica e morale si accompagnano, come in una rinnovata *kalokagathia*.

Ogni riga della scrittura di Gozzano, solo in apparenza facile, chiara e perspicua, è frutto di letture e rimandi talora insospettabili e sorprendenti. In altre parole, continue e diverse sono in lui le reminiscenze letterarie, prossime e lontane nel tempo e nello spazio, occultate ed esibite, sempre rese estranee alla fonte e innovative, ricreate, in un sapiente gioco di azione e reazione (Masoero 2017, 10-11).

Nelle fiabe di Gozzano, a differenza del resto delle composizioni dell'autore, si avverte il sollievo che scaturisce dalla possibilità della scelta. «Il mondo che viene creato di volta in volta dall'autore non è un mondo dato, ma scelto: ciò riduce l'incidenza della malinconia, sentimento che scaturisce dalla constatazione dell'assenso di una via di fuga» (Tonello 2012, 113). L'incapacità di decidere tra una vita attiva, da un lato, e un'esistenza rassegnata e inerte, dall'altro, si risolve nelle fiabe attraverso una semplice spartizione di ruoli, che fa sì che queste due spinte dell'Io siano incarnate da personaggi distinti. Ne *La danza degli gnomi*, un personaggio inerte, ma con qualità positive, raggiunge la medesima felicità di un personaggio attivo che opera per conquistare il proprio successo (ivi, 115).

Elisabetta Tonello vede in Serena un personaggio passivo. Ella non si ribella alla sua condizione di inferiorità, cui è relegata a causa della prepotente matrigna. La storia prende le mosse proprio dall'ennesimo capriccio della donna, che costringe la fanciulla ad attraversare il bosco infestato dagli gnomi. Quando essi invitano Serena ad unirsi alle loro danze, la ragazza non si sente di rifiutare ed accetta. Colpiti dalla *kalokagathia* della giovane, gli gnomi non fanno che ricompensarla con doti e virtù, che si vanno ad aggiungere a quelle già possedute. La fama dello splendore della giovane fa sì che un principe lontano accorra per farne la sua sposa, ma la matrigna tenta nuovamente e invano di ostacolarla, rinchiudendola in un baule, dal quale attenderà di essere liberata nel classico lieto fine.

Serena è un personaggio assolutamente irresoluto. Non agisce se non su comando di qualcuno ed evidentemente anche contro il suo bene. Non esprime nemmeno un giudizio sul principe che le si propone. Il fatto che il matrimonio sia invidiabile e che questi sia l'uomo dei suoi sogni è però indubitabile. E se ne può essere certi in quanto questa è evidentemente la ricompensa per essere un personaggio tanto positivo. La sua bellezza, unita alla sua bontà, le assicurano, nel mondo delle fiabe, la felicità perfetta (ivi, 116).

Il rito iniziatico della danza come rappresentativa di una fase di passaggio, però, vede anche un'accettazione responsabile da parte di Serena nella sua partecipazione all'invito. Ella accetta il fungo e la felce, danza graziosamente, seppur per compiacere gli gnomi («Volentieri, se questo può farvi piacere» dice Serena agli gnomi (Gozzano 2003, sezione 10), e la rottura del cerchio degli

gnomi e la loro sparizione sanciscono la fine del rito, che ha trasformato la ragazza.

Se l'icona del labirinto non è immediatamente leggibile nella danza circolare che ha piuttosto i tratti della carola magica, il senso ed il significato del labirinto rimangono per traslato come difficoltà di un percorso contorto. Il ballo in cerchio sottrae allo sviluppo lineare dell'accadere storico e proietta l'eroina in un girotondo atemporale, estraneo alla progressione degli eventi e al succedersi del tempo. Dentro il rito rotatorio si compie l'incantesimo, nel bene e nel male. Del labirinto rimane il significato che solo chi compie fino in fondo la prova richiesta può avere un beneficio finale, chi invece – come Gordiana – si sottrae alla difficoltà della prova non sortisce l'esito benefico.

Infatti, sebbene la dolcezza del suo carattere non sia mutata, Serena acquisisce una maggiore consapevole intraprendenza dopo il superamento della prova: trovata la chiesa chiusa, fa alzare il sacrestano, determinata a portare a compimento il suo incarico. La sua bellezza ormai sfolgorante diventa famosa e, se è pur vero che il Re di Persegonia in prima persona si muove per cercarla e sceglierla, è altrettanto vero che, quando Serena viene rinchiusa dalla matrigna in un «cofano» (*ibid.*) di cedro per essere sostituita nel matrimonio con il re dalla sorellastra, ella fa sentire forte la propria voce per essere da lui ritrovata e finalmente sposata, balzando in piedi, «pallida e bella». Esplicito, a livello di costruzione di trama, è il richiamo a *Le Fate* di Perrault come il richiamo a *Biancaneve* dei Grimm, ma l'introduzione del motivo della danza circolare è un'aggiunta tutta gozzaniana.

Gli gnomi rappresentano – diversamente dai nani di Biancaneve – ciò che di pauroso nel labirinto debba essere affrontato. Nel mito il mostro, Minotauro, è mezzo uomo e mezzo animale: qui il mostro è «umano o quasi», come sostiene Orvieto (2004, 204-256). Infatti gli gnomi hanno tratti umani in miniatura, caricati di elementi mostruosi, ed incutono timore. La fama che li caratterizza è di terrore tremendo, ma come in una *vox media*, il loro essere tremendi si trasforma in benedizione quando il soggetto sottoposto alla prova iniziatica manifesta tutta la sua buona volontà e grazia.

Il labirinto dunque rappresenta una forma pressoché perfetta di percorso iniziatico: la figura del labirinto circoscrive uno spazio che delimita a sua volta un interno ed un esterno. Intorno corre come un muro di delimitazione (invisibile o meno a seconda della concretizzazione che il labirinto assume) e all'interno di questo spazio circoscritto, che consente un solo piccolo ingresso (la porta di accesso), l'area interna è ancora suddivisa in percorsi. Avventurarsi nell'interno del labirinto richiede un certo grado di maturità, raggiungere il centro, che è l'incontro con il sé, richiede costanza e affaticamento (Kern 1983, 21). Il percorso è rappresentativo della realtà e il soggetto che vi entra 'conosce' e si costruisce a sua volta una rappresentazione della realtà, attraverso un movimento che è un viaggio, che porta a trasformazione, al superamento di un passaggio trasformante (Moscato 1998, 213-217). Uscire dal labirinto non è

solo ripercorrere a ritroso il cammino già calcato per entrarvi, poiché in mezzo c'è stata l'esperienza centrale e l'inversione del moto conduce a una nuova fase dell'esistenza. Al centro hanno luogo la morte e la rinascita.

Nel caso della fiaba di Gozzano la danza circolare ha la funzione e gli stessi tratti iniziatici del labirinto, di entrata e di uscita, di movimento 'nel mezzo'; il rito di iniziazione coincide con il rito della pubertà (forse come il *lusus Troiae* che vedeva protagonisti ragazzi molto giovani): infatti esso dischiude l'accesso ad una certa classe di età, al gruppo degli adulti. E l'alternanza di vita e morte non è data solo dai tragitti 'unici' di entrata ed uscita dal labirinto ma si ripete ogni volta che dentro il percorso si affronti un meandro in un senso o nell'altro: verso sinistra, contro il presunto movimento del sole, verso destra, nella direzione del sole, così come la danza stessa del sole nel suo eterno sorgere e tramontare (Kern 1983, 24-29), in continua inversione della direzione di marcia. Talora il labirinto è rappresentato in forma cavernosa, buia, sotterranea a simboleggiare un ritorno nel grembo della madre terra e quindi una risalita in superficie.

Serena porta con sé la luce (le perle e l'oro luminoso), Gordiana il buio (scorpioni e viscida bava)<sup>15</sup>. L'incontro cruciale con il 'sé' a cui l'eroe giunge nel centro del percorso ha sortito – per l'una e per l'altra – una maggiore accentuazione dei propri tratti caratteristici, che pertanto vengono amplificati. La trasformazione ed il passaggio iniziatico qui avvengono per ciascuna sul piano dell'intensità piuttosto che dell'opposizione. È come se esse rappresentassero l'una la totalità di un successo e l'altra di un fallimento.

La coppia antinomica di opposti che tanto coinvolge l'autore nella sua poetica<sup>16</sup> nella fiaba perde il tratto angoscioso dell'alternanza poiché essa resta sicuramente scissa e, nell'atmosfera fiabesca, non manifesta la fluida mescolanza che Gozzano con angoscia vive nella realtà. Il lieto fine è assicurato, sancito da un matrimonio felice, e Gordiana e la matrigna fuggono via nei boschi, terreno di magia, senza lasciare più traccia di sé, come se il male persistente si autodistruggesse.

Le fiabe sono il luogo letterario in cui tutto diventa possibile, gli elementi discordanti possono suonare insieme, i conflitti trovano soluzione. Per il poeta è rassicurante fare il suo ingresso in un mondo in cui le regole sono dettate da categorie morali certe e salde e da una giustizia inappellabile, creato di volta in volta per l'occasione e chiuso in sé, senza possibilità di ripercussione alcuna.

Le fiabe, al contrario, agiscono in senso liberatorio: l'autore dimostra di essersi lasciato penetrare dall'amore per la semplicità del creato, aver sciolto le briglie dell'immaginazione ed essersi abbandonato alla purezza del linguaggio.

<sup>15</sup> La bava come elemento repellente viene citata in *Verso la cuna del mondo, Il fiume dei roghi*, in cui l'acqua lenta assume aspetto viscido, mentre nelle *Epistole Entomologiche* essa rappresenta lo stadio che precede la formazione della seta.

<sup>16</sup> Sulle opposizioni spazio-tempo, sogno-realtà, vita-morte si vedano Tonello 2012 e Nemesio 1985.

Se in poesia le immagini, i sentimenti, le emozioni e la ragione si condensano e si fondono in un crogiolo in cui è difficile distinguerli, nelle fiabe tutto scorre linearmente. Non occorre dire che il linguaggio nelle fiabe è sostanzialmente semplice, ritmato, cadenzato da ripetizioni e formule, ma anche incisivo e deciso, evocativo, come se nominasse le cose per la prima volta (Tonello 2012, 111-112).

Come nel mito antico, nella fiaba di Gozzano, pur senza mai citare esplicitamente il termine «labirinto», emerge il senso più proprio di un archetipo rappresentativo del passaggio da un'aspra fase precedente verso una nuova vita.

L'originalità della creazione di Gozzano sta nel fatto che si propongono due diversi tipi di movimenti circolari che rappresentano esiti opposti per Serena e Gordiana: l'uno verso vita eterna, l'altro verso morte eterna. E uscire dal cerchio non è la fine delle prove della vita poiché metaforicamente le vicende della protagonista e dell'antagonista, mediate dalla figura della matrigna/madre, continuano in un nuovo percorso faticoso per giungere al matrimonio – paradossalmente anche per Gordiana che contro la sua volontà dovrebbe essere salvata dalla madre – che segna la prima traversia, una volta entrate dalla pubertà nell'età adulta.

### *Riferimenti bibliografici*

- Acone, Leonardo, 2022. «Fiabe di corpi narranti. La poetica pedagogica della differenza», *MeTis* 12, 49-66.
- Bettini, Maurizio / Romani, Silvia, 2015. *Il mito di Arianna*, Torino, Einaudi.
- Borra, Antonello, 2018. «Preliminari a una rilettura delle Epistole Entomologiche», *Forum Italicum* 52 (1), 49-62.
- Casali, Sergio, 2021. «Cosmo e storia sullo scudo di Enea», *Maia* 73, 61-72.
- Cerri, Giovanni, 2010. *Iliade, libro XVIII. Lo scudo di Achille*, Roma, Carocci.
- Colonnello, Pio, 2019. «Il labirinto, il tempo, la danza», *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 111 (1), 13-30.
- Cullhed, Eric, 2013. «Homer on the origins of Athens: Agallis of Corcyra and the Shield of Achilles», *Symbolae Osloenses* 87, 61-78.
- D'Achille, Paolo, 2020. «I nomi propri nelle “Fiabe e novelline” e il principe azzurro dell’“Amica di Nonna Speranza”», in Ceccarelli, M. / Maffucci, B. (ed.), *Un giorno è nato, un giorno morirà. Fonti e ragioni dell’opera di G. Gozzano*, Roma, Aracne, 15-30.
- Del Corno, Dario / Del Corno, Lia, 2001. *Nella terra del mito*, Milano, Mondadori.
- Detienne, Marcel, 1990. *La scrittura di Orfeo*, Bari, Laterza.
- Dillon Wanke, Matilde, 2004. *Guido Gozzano, I tre talismani. La principessa si sposa e altre fiabe*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- Getto, Giovanni, 1966. «Guido Gozzano e la letteratura del Novecento»,

- Lettere Italiane* 18 (4), 403-426.
- Gozzano, Guido, 1998. *Verso la cuna del mondo: lettere dall'India*, Torino, EDT, VII.
- Gozzano, Guido, 2003. *Fiabe e Novelline*, a cura di G. Sebastiani, Palermo, Sellerio (e-book).
- Gozzano, Guido, 2013. *Opere*, a cura di G. Baldissonne, Torino, Utet.
- Kerenyi, Karoly, 1998. *Dioniso*, tr. it. di L. Del Corno, Milano, Adelphi.
- Kerényi, Karoly, 2016. *Nel labirinto*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Kern, Hermann, 1981. *Labirinti*, Milano, Feltrinelli.
- Lo Nigro, Sebastiano, 2001. «Mito e fiaba», *Lares* 67 (3), 497-503.
- Maresca, Paola, 2013. *Giardini e Labirinti*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore.
- Masoero, Mariarosca (ed.), 2017. «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo. Convegno internazionale (Torino, 27-29 Ottobre 2016)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Moscato, Maria Teresa, 1998. *Il sentiero nel labirinto. Miti e metafore nel processo educativo*, Brescia, La Scuola.
- Nemesio, Aldo, 1985. «Il caso di Guido Gozzano. Esempi di collocazione logica», *Studi Piemontesi* XIV (2), 345-347.
- Omero, 1990. *Iliade*, tr. it. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi.
- Orvieto, Paolo, 2004. *Labirinti castelli giardini*, Roma, Salerno Editore.
- Osella, Giacomo, 1963. «Le fiabe di Guido Gozzano», *Lares* 29 (3/4), 137-144.
- Patat, Ellen, 2019. «Le care piccole farfalle di Guido Gozzano: “animule, fate o streghe?»», in *Epifanie Entomologiche nella cultura italiana*, 1-13.
- Reed Doob, Penelope, 1990. *The idea of Labyrinth from Classical Antiquity through Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press.
- Sarullo, Giulia, 2017. «Iconografia del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro», *Tra passato e futuro* 1, 81-136.
- Schultz, Peter et al., 2017. *The Thymele at Epidauros. Healing, Space, and Musical Performance in Late Classical Greece*, Theran, Theran Press.
- Sebastiani, Gioia, 1994. «Gozzano e le fiabe», in G. Gozzano, *Fiabe e novelline*, Sellerio, Palermo./, 1994, 1-19.
- Tonello, Elisabetta, 2012. «Guido Gozzano dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia», *Giornale Storico della letteratura italiana* CXXIX (625), 110-128.
- Tronca, Donatella, 2022. *Christiana choreia*, Roma, Viella.
- Vianello, Marco, 2002. «Le fate e gli gnomi: Perrault e Gozzano», *Studi Novecenteschi* 29 (63/64), 127-138.
- Viviani, Andrea, 2020. «Antico e nuovo ne “La danza degli gnomi e altre fiabe”. Un'indagine lessicale», in Ceccarelli, M. / Maffucci, B. (ed.), *Un giorno è nato, un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di G. Gozzano*, Roma, Aracne, 31-58.