ANNA CAROCCI

*L'acqua in fondo al pozzo: viaggi e paesaggi nelle prime fiabe di Capuana*

In

*Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana*
Atti delle sessioni parallele del XXVII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Palermo, 12-14 settembre 2024
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca
Roma, Adi editore, 2026

Panel «"Storie proprio così". Viaggi, incontri e ibridazioni nella letteratura italiana 'per l'infanzia'»
a cura di A. Carocci, N. Catelli

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ANNA CAROCCI

# *L'acqua in fondo al pozzo: viaggi e paesaggi nelle prime fiabe di Capuana*

*Le fiabe d'autore di Luigi Capuana si basano in primo luogo sulla rifunzionalizzazione degli ingredienti tradizionali del genere fiabesco. Nell'intervento questo meccanismo è esaminato nella raccolta d'esordio,* C'era una volta... fiabe*, e nelle sue illustrazioni, in relazione al tema del viaggio e agli spazi attraversati da protagoniste e protagonisti. A partire dallo spazio acquatico, che non si configura come spazio marino (se non attraverso il motivo lavorativo della pesca) ma piuttosto come una sua inversione: specchi d'acqua angusti, segreti e collocati nel sottosuolo (pozzi, fontane magiche, fiumi sotterranei), spesso l'ultima frontiera che l'eroe deve attraversare per arrivare al lieto fine.*

A mia madre

Racconto del «farsi di un destino», le fiabe implicano quasi inevitabilmente uno spostamento – il distacco dal luogo d'origine, che coincide con l'inizio di un percorso di prova e di avventura in spazi ignoti, per arrivare al "punto d'approdo" del lieto fine. Con lo stesso meccanismo che applica a tutti gli altri canonici ingredienti fiabeschi, nelle sue fiabe d'autore Luigi Capuana riprende questa struttura tradizionale; ma, al tempo stesso, la altera dall'interno.

Già nella sua prima e forse più straordinaria raccolta, *C'era una volta... fiabe* (1882), Capuana spezza il nesso tra crescita sociale e spostamento geografico: contrariamente a quanto accade nel repertorio popolare, le fiabe che raccontano l'ascesa «dell'eroe dal basso» sono statiche, cioè ambientate per tutta la loro durata nello stesso luogo;[1] all'evoluzione sociale del o della protagonista corrisponde un movimento circoscritto ed essenzialmente orizzontale (dove il massimo di dislivello affrontato sono gli scalini per salire al palazzo reale o discendere in una prigione). Viceversa, le storie con protagonisti di alto rango, *reucci* e *reginotte*, mettono in scena un percorso non di miglioramento della condizione ma piuttosto di crescita e maturazione; e questo percorso passa appunto per un viaggio, con l'attraversamento di sconfinate distanze, il cimento in prove avventurose e il frequentissimo spostamento lungo un'asse verticale: salite fino in cielo; discese in cunicoli, pozzi e luoghi oscuri, fin nelle profondità della terra.[2] Si tratta anche di un percorso circolare, in cui il punto di arrivo coincide con quello di partenza: perché, alla fine della storia, il protagonista ritorna al proprio regno e alla propria casa, in genere insieme a una sposa o uno sposo in grado di condividere la responsabilità del governo.[3]

Nel mio intervento, vorrei esaminare questo tipo di percorso in una tipologia specifica di viaggio: il viaggio via acqua (non dico via mare, e il perché sarà subito evidente), tanto nel modo in cui è raccontato da Capuana quanto in quello in cui è rappresentato dai primi illustratori delle sue fiabe. A prima vista, sembrerebbe trattarsi di una tipologia quasi completamente assente dalla raccolta di *C'era una volta*, circoscrivibile esclusivamente alla storia di *Senza-orecchie*; a un secondo sguardo, tuttavia, la sua presenza risulta non solo maggiormente pervasiva, ma anche significativa perché si basa sul più fondamentale meccanismo narrativo del Capuana fiabista: una

[1] Lo nota A. BARSOTTI, *C'era una volta… Fiabe di Luigi Capuana*, in «Critica letteraria», 36, 1982, 542-543; l'esempio più celebre è costituito da *Spera di Sole*, fiaba d'apertura della raccolta.

[2] È il caso di *Senza-orecchie*, *Il lupo mannaro, Il cavallo di bronzo*, ma anche di *La Reginotta*, la prima fiaba di Capuana, pubblicata separatamente: si vedano L. CAPUANA, *C'era una volta... fiabe*, Milano, Fratelli Treves, 1882 (poi in versione ampliata e illustrata nel 1885 e 1889); e *La Reginotta. Fiaba illustrata da Nicolò Facchinetti*, Milano, Ditta Gaetano Brigola di Giuseppe Ottino & C., 1883.

[3] In merito mi permetto di rimandare ad A. CAROCCI, *«Se n'è perduto il seme»: gli ingredienti fiabeschi di Capuana*, in «Favola e Fiaba», 4 (2026), in cui esamino questo tipo di percorso circolare applicato al caso di *La Reginotta*.

rifunzionalizzazione degli elementi tradizionali, che, in questo caso, si può estendere dall'ambientazione acquatica al generale trattamento del paesaggio.

1. *Senza-orecchie* è una delle svariate fiabe di *C'era una volta* che ha come protagonista una Reginotta – una figlia di re – portata in un 'altrove' spettacolare ma minaccioso da un antagonista demoniaco: in questo caso, il Lupo Mannaro. A rendere l'incipit ancora più inquietante, il rapimento, quando la principessa è una bambina di pochi anni, avviene all'interno dei confini dello spazio domestico: il giardino del palazzo reale in cui la principessina si reca a giocare, e che dovrebbe essere doppiamente protetto, custodito com'è non solo dalla vicinanza della casa ma anche della presenza di una balia. Invece, sfruttando un tipico tratto fiabesco per cui la propria dimora non è un luogo di sicurezza ma di minaccia, nello spazio domestico si insinua il pericolo, attraverso un accessorio fondamentale per il buon funzionamento della vita della casa: il pozzo del giardino. La bambina vi si affaccia mentre la balia è addormentata: «Vedendo, laggiù, nello specchio dell'acqua, un'altra bimba sua pari, l'aveva chiamata: – Ehi! Ehi! –, accennando con le manine»; ma dalle profondità del pozzo emerge invece la lunga e pelosa zampa del Lupo Mannaro, che ghermisce la bambina e la trascina nel sottosuolo, in una «grotta grande dieci volte più del palazzo reale. Stanze tutte oro e diamanti, una più bella e più ricca dell'altra».[4] Da qui, una volta diventata grande, per evitare di essere mangiata, la protagonista scappa con «un pesciolino rosso che pareva d'oro» – per Capuana, una reminiscenza dei Grimm, per molti di noi, oggi, un ricordo di *Sally* di Fabrizio De Andrè, con il suo inquietante ritornello «Dite a mia madre che non tornerò».[5] La via della fuga passa per l'acqua: il pesciolino porta la Reginotta in fondo al pozzo e lungo un fiume sotterraneo; ma qui, per due volte, i fuggitivi si imbattono in una creatura degli abissi, due pesci «grossissim*i*, con tanto di bocca spalancata», che chiedono un pedaggio – e a cui la Reginotta dà prima l'una e poi l'altra delle sue orecchie.

Come si vede, siamo in acqua, ma non in mare. Le fiabe di *C'era una volta* sono tutte ambientate negli interni (spesso di palazzi, talvolta di paesi) oppure in paesaggi di boschi e di agrumi: un dato che va naturalmente ricollegato a Mineo, paese natale di Capuana, nell'entroterra della Sicilia, ma forse più in generale anche al rapporto tra «questa grande isola del Mediterraneo» e il suo mare – un rapporto che, nelle parole di Leonardo Sciascia, è fondato sul senso di estraneità e di minaccia:

> ma questa grande isola del Mediterraneo, nel suo modo di essere, nella sua vita, sembra tutta rivolta all'interno, aggrappata agli altipiani e alle montagne, intenta a sottrarsi al mare e ad escluderlo dietro un sipario di alture o di mura, per darsi l'illusione quanto più è possibile completa che il mare non esista […]. Il mare è la perpetua insicurezza della Sicilia, l'infido destino; e perciò anche quando è intrinsecamente parte della sua realtà, vita e ricchezza quotidiana, il popolo raramente lo canta e lo assume in un proverbio, in un simbolo; e le rare volte sempre con un fondo di spavento più che di stupore.[6]

[4] L. CAPUANA, *Senza-orecchie*, in *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, illustrazioni di L. Scuderi, Roma, Donzelli, 2015, 36-39. Tutte le citazioni provengono da questa edizione.

[5] J. e W. Grimm, *Il pescatore e il pesciolino d'oro*; anche in *Sally* (in F. De Andrè, *Rimini*, 1978) il pesciolino serve per un viaggio altrimenti impossibile, che, come spesso avviene nelle fiabe, è un viaggio senza ritorno: «Andai verso il mare senza barche per traversare, / Spesi cento lire per un pesciolino d'oro, / Andai verso il mare senza barche per traversare, / Spesi cento lire per un pesciolino cieco. / Gli montai sulla groppa e sparii in un baleno…».

[6] L. SCIASCIA, *Rapporto sulle coste siciliane*, in Id., *La corda pazza*, Milano, Adelphi, 1991, 228-229.

Parlando della diffidenza ad affrontare il mare anche all'interno del folklore, Sciascia chiama in causa Giuseppe Pitrè, sottolineando che «nelle più che duemila pagine» del suo *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* «appena dieci toccano del mare»; e in effetti anche nella fiaba marittima per eccellenza di Pitrè, quella di Colapesce, il giovane che si trova a proprio agio e in confidenza con il mare viene guardato come una sorta di *monstrum* dai suoi conterranei – e alla fine il mare costituirà per lui un viaggio senza ritorno: perché «come lo zolfataro altro non era che il contadino strappato alla campagna, in effetti il marinaio altro non è che il contadino costretto al mare dalla necessità: il contadino che più non ritrova alle sue spalle la terra da coltivare, e ha davanti il mare».[7]

Tanto l'idea del mare come una presenza costante ma costantemente esclusa alla vista quanto il riferimento ai mestieri della terra e del mare – il contadino e il marinaio – sono quanto mai calzanti per l'analisi delle fiabe di Capuana: nelle sue rare apparizioni, infatti, il mare è sempre evocato in relazione alla sua primaria attività lavorativa, quella della pesca. Il lieto fine di *Senza-orecchie* è garantito dal ritrovamento fortuito delle orecchie della Reginotta, che ne determinano l'agnizione; ma a questa concatenazione di causa-effetto dotata di tutta l'illogicità e l'irrealtà tipiche della fiaba (per cui il Re, che fino a quel momento aveva categoricamente negato che la ragazza potesse essere sua figlia, «colle orecchie […] la raffigurò ad un tratto: – È lei! È la mia figliuola!») si arriva grazie a una sequenza di vita quotidiana quanto mai realistica:

> Un giorno Sua Maestà voleva mangiare del pesce. Ma in tutto il mercato c'era due pesci soltanto, e nessuno sapeva che razza di pesci fossero, neppure i pesciaioli. Ed erano lì dal giorno avanti, e cominciavano a passare. Ma il Re voleva del pesce ad ogni costo, e il cuoco li comprò:
> – Maestà, non c'è che questi; nessuno sa che pesci siano, neppure i pesciaioli. Si trovano in mercato da due giorni e cominciano a passare.
> – Sta bene, – disse il Re – portali in cucina.
> In cucina il cuoco fa per sventrarli, e che gli trova nelle budella? Due orecchie di creatura umana, ancor stillanti sangue!

Gli elementi prosaici della scena (la "voglia" di pesce del re, il fatto che i pesci non siano di prima freschezza ma «cominciano a passare», il gesto del cuoco di sventrarli) non contrastano ma anzi si compenetrano perfettamente con i dettagli fiabeschi: l'aspetto misterioso dei pesci e soprattutto la ripetizione degli elementi determinanti dell'episodio, vero identificativo retorico delle fiabe di Capuana, qui declinata nell'alternanza tra racconto in terza persona e discorso diretto.[8]

Il mare non c'è, ma ci sono i suoi effetti lavorativi: la pesca, il mercato, l'attività di cucina. Non diversamente, l'unica occasione in cui il mare viene esplicitamente nominato in *C'era una volta* è in relazione alla pesca: pesca di un pesce dal nome misterioso («il pesce senza fiele»), che viene però realizzata senza alcun intervento magico, dopo mesi di paziente, banale lavoro («Presa canna, lenza ed amo, e se ne andò in riva al mare. Stette mesi e mesi [...]. L'ultimo giorno, tirò fuori un pesciolino di meschina apparenza... »).[9] Ancora, quando, nella raccolta successiva, Capuana racconta la sua unica storia veramente marina – con sirene e regni sotto le acque – l'intera vicenda è racchiusa tra due scene declinate in accezione economico-lavorativa intorno al tema della pesca. Nella scena d'apertura della fiaba, il motivo della povertà che spinge ad un patto con il diavolo

[7] *Ibidem*. E infatti, commentando le fiabe in una lettera rivolta all'amico, Verga insisterà sul fatto che «Più che altro il contadino siciliano c'è tutto» (24 settembre 1882, 169).
[8] Sull'importanza delle «strategie di aggancio per la memoria» cfr. R. SARDO, *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura*, in L. CAPUANA, *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*…, XXXIII.
[9] L. CAPUANA, *La fontana della bellezza*, in *C'era una volta*, in *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*…, 72.

(motivo ricorrente nella narrazione fiabesca fin dall'epoca dei cantari, basti pensare al *Liombruno*) è declinato attraverso una grande abbondanza di dettagli che gli danno spessore concreto: la pesca nelle ore notturne, la competizione con gli altri pescatori, il gesto di sventolare il berretto per avvisare a terra di una buona pesca, la vendita di «barca, remi, reti e ogni attrezzo del suo mestiere» nel periodo di magra.[10] Ma molto più notevole è la chiusura della fiaba, in cui quella che sembra presentarsi come una scena di magia, con la danza di gioia dei pesci per la morte della loro tiranna, la donna-pesce, si trasforma immediatamente in una scena di mercato, o meglio di paese della cuccagna riconvertito in libero mercato del pesce:

> Fuori c'erano milioni di pesci che stavano ad aspettarli, facendo guizzi in mezzo all'acqua, quasi ammattiti dalla gioia di saper morta la donna-pesce.
> E salirono su, accompagnati da questo strano corteggio. Quei pesci erano così allegri, che non vedevano neppure le reti dei pescatori e v'incappavano a migliaia.
> Uscendo fuori dal mare, la mamma, Bambolina e il Reuccio trovarono sulla spiaggia una gran festa. Le ceste dei pescatori rigurgitavano. L'arena della riva era ingombra di pesci mezzi vivi; ne prendeva chi voleva. Gli stessi pescatori li davano in regalo; non sapevano che farsene.[11]

Lungi dall'essere astratti o simbolici, gli spazi di Capuana vengono rifunzionalizzati in senso economico: è uno degli elementi, per i lettori, spiazzanti e poi subito famigliari, che rendono queste fiabe tanto eccezionali. E il processo non è attuato solo per il mare, evocato sempre e soltanto attraverso il filtro della pesca, ma anche per gli altri tradizionali paesaggi fiabeschi. È il caso, ad esempio, del *Racconta-fiabe*, fiaba conclusiva di *C'era una volta*. Il bosco in cui il protagonista viene sorpreso dal calar della notte, e di cui ascolta con spavento i minacciosi rumori, alla «mezzanotte in punto» si trasforma nel punto di incontro delle fate: è pervaso da «una gran luce» e «da ogni pianta sbucava gente che rideva, che cantava, che ballava». Ma questo incontro non è declinato nei termini di una festa oppure di una assemblea, bensì di una fiera, «la fiera delle Fate», con tende e bancarelle, oggetti venduti e comprati: ancora una volta, una rifunzionalizzazione in direzione inaspettata (la direzione economica) di una tessera ricorrente del fiabesco.[12]

2. Se in *C'era una volta* il mare è quasi completamente assente (e, come si è visto, nelle sue poche fugaci apparizioni è sempre collegato alla pesca), l'acqua assume invece una connotazione più propriamente fiabesca: un altrove d'eccezione, direttamente collegato al mondo normale, che permette di realizzare l'impossibile. Penso al fiume sotterraneo in fondo al pozzo di *Senza-orecchie*, che consente alla Reginotta di fuggire dopo che ogni altro tentativo è fallito;[13] oppure alla fontana della bellezza, posta in fondo a una grotta, che nel racconto omonimo trasforma la bruttissima principessa in una donna che «da che mondo è mondo, non s'era mai vista una bellezza pari a quella»;[14] e anche alla pancia del re nella quale si tuffa la protagonista di *Cecina*: quando il pancione reale viene perforato, infatti, per prima cosa «che ne schizzò fuori? Uno zampillo di vino schietto [...]. La gente riempiva botti, botticini, caratelli, tini, barili, fiaschi, boccali; non c'erano vasi che

[10] L. CAPUANA, *Bambolina*, in *Il Raccontafiabe*, in *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*…, 178.
[11] Ivi, 184.
[12] L. CAPUANA, *Il racconta-fiabe*, in *C'era una volta*, in *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*…, 114. Su questo trattamento dello spazio nel *Racconta-fiabe* si vedano S. CARAPEZZA, *La metamorfosi di un verista: Luigi Capuana racconta-fiabe*, «Griseldaonline», VIII (2008-2009), e A. CAROCCI, *«Se n'è perduto il seme»*.
[13] Inizialmente, la Reginotta aveva tentato di scappare passando per la via "domestica", ovvero aggrappata al secchio calato nel pozzo; ma la fune si era spezzata e la ragazza («un po' pesa» – forse per l'eccellente vitto con cui il Lupo Mannaro la stava ingrassando!) era ripiombata in acqua.
[14] L. CAPUANA, *La fontana della bellezza*, in *C'era una volta*, in *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*…, 71.

bastassero»; e infine viene fuori anche Cecina.[15] In tutti questi casi, la dimensione acquifera (o comunque liquida) è connotata come un luogo segreto e ben difeso, non accessibile senza l'intervento di un aiutante magico, in cui l'eroina (casualmente o no, sono tutte fiabe con protagonista femminile) si immerge interamente vestita:[16] l'acqua non vi è insomma declinata come filtro o barriera difensiva ma come spazio 'altro' a tutti gli effetti. Dal punto di vista descrittivo, però, gli attributi di questo spazio costituiscono una sorta di inversione dello spazio marino: non immenso, aperto, osservabile nella sua enorme estensione in superficie, ma angusto, chiuso e sotterraneo.

La sorpresa causata dal fatto che, nelle fiabe di un siciliano, il mare sia declinato unicamente in senso lavorativo (in contrasto con l'impostazione fiabesca della dimensione acquifera) è avvertibile, a mio parere, anche nelle illustrazioni di *C'era una volta*; o meglio nell'evoluzione che subiscono nel passaggio da un'edizione all'altra.

Partendo dal presente, per la copertina della raccolta completa di fiabe di Capuana, nel 2015, è stata scelta proprio l'illustrazione di *Senza-Orecchie*: una delle due sole immagini ad ambientazione acquatica dei 24 disegni complessivi di Lucia Scuderi. La ricchezza dell'apparato illustrativo non riflette soltanto una prassi della casa editrice Donzelli, ma un'esigenza costante di Capuana. Lo scrittore, infatti, aveva compreso «l'importanza dell'illustrazione» fin dalla sua primissima fiaba, *La Reginotta*, tanto da ritardarne di diversi anni la pubblicazione pur di avere il giusto corredo figurativo:[17] nel dicembre 1881, Verga scrive esplicitamente all'amico che la sua fiaba «sarebbe già pubblicata da un pezzo se tu non ti fossi ostinato a voler delle illustrazioni del Michetti che non verranno mai».[18] E Capuana porta poi avanti questo stesso principio lungo tutta la sua esperienza di scrittore e anche editore di fiabe, sia collaborando con «i grandi illustratori del tempo, Mazzanti e Carlo Chiostri»,[19] sia corredando «Cenerentola», il suo periodico per l'infanzia, di illustrazioni realizzate appositamente e non riciclate da altre riviste.[20]

È un interesse che tocca – e in misura crescente – anche *C'era una volta*. La prima edizione della raccolta (Milano, Fratelli Treves, 1882) è priva di immagini; ma questo si deve esclusivamente alla

[15] L. CAPUANA, *Cecina*, in *C'era una volta*, in *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*…, 50.

[16] L'elemento è ricavabile dal contesto in *Senza-orecchie* e in *Cecina*, ma viene esplicitamente dichiarato ne *La fontana della bellezza*, in cui l'aiutante istruisce la protagonista sul modo in cui attraversare una sfilata di stanze che ospitano rispettivamente un drago, un gigante e un leone, per giungere infine alla stanza della fontana: «Appena entrata lì, senza esitare un momento, tuffati dentro l'acqua con tutte le vesti» (71).

[17] R. SARDO, *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura*, XXXIII.

[18] Lettera del 26 dicembre 1881. Il progetto di Capuana di far illustrare la sua *Reginotta* dall'illustre pittore Francesco Paolo Michetti provoca varie tensioni con l'editore Ottino, molti ritardi nella pubblicazione, e alla fine fallisce. La fiaba, però, vede comunque la luce in un'edizione dall'apparato illustrativo ricchissimo, quasi scena per scena, realizzato da Nicolò Facchinetti e molto lodato già nelle recensioni dell'epoca (si vedano la recensione anonima della «Nuova Rivista» di Torino, riprodotta in L. CAPUANA, *La Reginotta: dall'autografo all'edizione a stampa*, edizione critica a cura di Michelangelo La Luna, prefazione di Dacia Maraini, Rossano, conSenso Publishing, 2020, 18, e quella a firma S. S-M. nell'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari» 2 (1883, 19).

[19] R. SARDO, *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura*, XXXIII.

[20] Sul periodico fondato e diretto da Capuana, «Cenerentola. Giornale illustrato pei Fanciulli» (1892-1894), si rimanda a L. PASQUINI, *Luigi Capuana tra le pagine di «Cenerentola»*, in Ead., *I diletti del vero. Capuana e altri studi tra Otto e Novecento*, Lanciano, Carabba, 2012, e A. CARLI, *Prima del «Corriere dei Piccoli». Ferdinando Martini, Carlo Collodi, Emma Perodi e Luigi Capuana fra giornalismo per l'infanzia, racconto realistico e fiaba moderna*, Macerata, EUM, 2007. La presenza di immagini originali costituisce un elemento distintivo rispetto agli altri periodici per "fanciulli", vantato dallo stesso Capuana nel "Programma di abbonamento pel 1894".

fretta dell'autore, causata dalle sue ben note ristrettezze economiche,[21] mentre è lo stesso editore Treves a sottolineare l'importanza (ma anche l'impegno) dell'apparato illustrativo per un volume di fiabe, in una interessante testimonianza delle dinamiche sia delle edizioni illustrate che dell'editoria per l'infanzia: «[*C'era una volta*] è un libro che senza illustrazioni si venderebbe poco, ad illustrarlo bene costa molto, e ci vogliono 2 anni».[22] A fronte di questa *impasse* irrisolvibile nell'immediato, nel contratto con Capuana Treves si riserva il diritto di stampare una nuova edizione illustrata dell'opera: e questo avviene appunto nel 1885, quando *C'era una volta* viene ripubblicato non solo con un numero maggiore di fiabe ma con un ampio apparato illustrativo: *C'era una volta... fiabe*, *edizione illustrata da A. Montalti e riveduta dall'autore*.[23]

Pittore ed illustratore appassionato di orientalismo, la cui carriera è caratterizzata da una lunga collaborazione con Giulio Ricordi, proprio pochi anni prima Alfredo Montalti (1858-1928) aveva illustrato le *Novelle rusticane* ed era così entrato in contatto anche con Capuana.[24] Per quanto l'intero processo di illustrazione di *C'era una volta*, compresa quindi la scelta dell'artista, sembri essere stato gestito dall'editore, e per quanto Capuana non si pronunci sul risultato (l'unico suo giudizio noto su Montalti, relativo alle *Novelle rusticane*, è anzi tutt'altro che lusinghiero),[25] tra fiabe e apparato illustrativo sembra esserci una grande corrispondenza: le incisioni di Montalti (con tre immagini per fiaba, due più piccole in apertura e chiusura e una a tutta pagina) sono raffinate ed inquietanti, e permettono di gustare appieno l'attento lavoro d'artista dietro l'apparente semplicità del tessuto narrativo di Capuana; coerentemente con la lettera del testo, inoltre, danno grande spazio al paesaggio interno, tutto scale e vicoli e balconi oppure aperta campagna.[26]

È una caratteristica che si estende anche a *Senza-orecchie*. Alla centralità del tema acquatico è dedicata l'immagine di apertura, in cui, su un arazzo di stile orientale, è rappresentato un gioco di sagome di foglie e pesci in uno specchio d'acqua (una fontana o, appunto, un pozzo); l'immagine dominante, però, è quella del rapimento della principessa nello spazio domestico del suo stesso giardino: sullo sfondo ci sono una grande abitazione e una donna addormentata, mentre in primo

[21] Lo testimonia lo scambio epistolare con Verga. Si vedano in particolare la lettera di Capuana del 3 gennaio 1882 («Ho bisogno di batter moneta a tutti i costi, e se non riescirò mi sbatterò la testa in qualche cantonata […]. Posso contare infallibilmente per le lire 1050 al primo febbraio qui? È condizione *sine qua non*») e le successive risposte di Verga, che si incarica, com'è noto, di trattare con Ottino da una parte e Treves dall'altra, *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 139 (e si veda anche l'edizione commentata, G. VERGA, *Carteggio con Capuana*, a cura di Milena Giuffrida, Novara, Interlinea, 2024). A motivi analoghi si deve con tutta probabilità la pubblicazione senza illustrazioni della raccolta di fiabe successiva (*Il regno delle fate*, Ancona, Morelli, 1883, poi confluita nella seconda edizione di *C'era una volta*).

[22] Le parole di Treves sono riferite da Verga nella lettera del 2 gennaio 1882, *Carteggio Verga-Capuana*, 147.

[23] Sui termini del contratto cfr. la già citata lettera di Verga del 22 gennaio 1882 e anche quella la lettera del 1° febbraio, *Carteggio Verga-Capuana*, 148. Per le varie fasi redazionali di *C'era una volta* il rimando obbligato è a R. FEDI, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di* C'era una volta..., in *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana. Atti del Convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989*, a cura di M. Picone, E. Rossetti, Roma, Salerno, 1990, 205-220.

[24] Cfr. A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, III, Milano, Patuzzi, 1973, 2089; G.P. MARCHI, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga, Palermo, Sellerio, 1991*, 30-34; F. RANDO, *Verga e le illustrazioni delle 'Novelle rusticane'*, in *La letteratura italiana e le arti,* Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini *et al.*, Roma, Adi editore, 2018.

[25] Capuana commenta che le sue fotografie sulla Sicilia, inviate su richiesta di Verga, «al Montalti non servirono ad altro che a fargli disegnare delle figure ibride, tra romane, napoletane e lombarde» (lettera dell'8 febbraio 1884, *Carteggio Verga-Capuana*, 218).

[26] Dai commenti di Capuana, sembra che l'autore non abbia avuto parte nel processo di illustrazione del volume; si veda ad esempio la lettera del 29 gennaio 1885: «Se poi tu potessi indurre il Treves a darmi ora le L 500 che mi spetterebbero pel rinnovamento del contratto pel *C'era una volta,* ora che egli ha fatto l'edizione illustrata, saresti un uomo miracoloso!» (29 gennaio 1885, 234).

piano una bambina si sporge sul pozzo [FIG. 1]. L'illustrazione dà quindi risalto a tutte le componenti più inquietanti del racconto: la sicurezza illusoria, con la balia e la stessa casa della Reginotta a un passo, ma inconsapevoli del pericolo; la zampa del Lupo Mannaro (nell'unica effettiva apparizione del cattivo, di cui in seguito si sente solo la voce) che emerge dal pozzo, enorme e nerissima, perché è una delle poche componenti dell'immagine a essere realizzata 'piena', mentre delle altre è inciso solo il contorno.[27]

Pochi anni dopo, per Paggi, a Firenze, esce una terza edizione ampliata di *C'era una volta*, con un nuovo set di immagini: questa volta di Enrico Mazzanti, il celeberrimo illustratore di storie per l'infanzia e soprattutto, pochi anni prima, di *Pinocchio*.[28] Le sue immagini sono più nitide e probabilmente dotate di maggior immediatezza di quelle di Montalti: si concentrano sul ritratto di una o al massimo due figure, con la forte tendenza espressionista che contraddistingue sempre questo illustratore, dialogando con il testo secondo una struttura meno fissa, basata su numero variabile di immagini per fiaba. In alcuni casi, tuttavia, Mazzanti sembra aver tratto ispirazione dal suo predecessore: ad esempio, nell'immagine di apertura di *Senza-orecchie*, che rappresenta la bambina mano nella mano con la balia, mentre sullo sfondo si vedono il pozzo e, più indietro, la casa [FIG. 2]. La forma del pozzo, l'abbigliamento della balia (qui, però, ben in carne invece che magra e allampanata), e soprattutto la presenza di un carretto giocattolo che la bambina si trascina dietro (e che nell'immagine di Montalti giace abbandonato accanto al pozzo) rimandano all'illustrazione della prima raccolta – ma Mazzanti ha scelto di rappresentare il momento immediatamente precedente e meno inquietante, l'apparente sicurezza che precede il rapimento. La fiaba si conclude, in entrambe le edizioni, con un'immagine della Reginotta e del Re Pesciolino ormai trasformato in essere umano.

Per l'illustrazione centrale invece, a differenza del suo predecessore, Mazzanti privilegia la scena dell'incontro con il pesce mostruoso che chiede il pedaggio [FIG. 3]. La creatura è raffigurata enorme e «con tanto di bocca spalancata, che voleva ingoiarli», come la descrive Capuana; ma – andando contro la lettera del testo – la scena non è ambientata sott'acqua, in un fiume sotterraneo, bensì in mare aperto, giocando anche, è evidente, con la somiglianza di questa illustrazione con quella dell'incontro tra Pinocchio e il pesce-cane che Mazzanti è il primo a trasporre in figura (e che poteva anche servire per collegare *C'era una volta* all'immaginario di *Pinocchio* – pubblicato dallo stesso editore, Paggi, alcuni anni prima – e al suo successo commerciale) [FIG. 4]. Nelle fiabe di un siciliano, insomma, il mare non può mancare; e così viene introdotto, che fosse presente nella storia o meno.

[27] Qualcosa di simile avviene anche per le illustrazioni de *La fontana della bellezza*, in cui l'illustrazione a tutta pagina è una scena di campagna, ma l'immagine finale si concentra sul tema marino (il pesce senza fiele attaccato all'amo).

[28] *Nuova ed. aumentata e riveduta dall'autore con illustrazioni di E. Mazzanti*, Firenze, Paggi, 1889. Mazzanti illustrerà anche le due raccolte di fiabe successive di Capuana, e gli succederà Carlo Chiostri, altro illustratore collodiano. Su Mazzanti imprescindibili sono ancora A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972, e P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figura dal XV al XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988.

 © Adi editore 2026



Figura 1. Illustrazione centrale di *Senza-orecchie*, firmata da Alfredo Montalti (1883), per la prima edizione illustrata di *C'era una volta... fiabe*, *edizione illustrata da A. Montalti e riveduta dall'autore*, Milano, Fratelli Treves, 1885, 101.

 © Adi editore 2026



Figura 2. Illustrazione di apertura di *Senza-orecchie*, firmata da Enrico Mazzanti, per la seconda edizione illustrata di *C'era una volta... fiabe. Nuova ed. aumentata e riveduta dall'autore con illustrazioni di E. Mazzanti*, Firenze, Paggi, 1889 (immagine proveniente dalla ristampa del 192, 65).

 © Adi editore 2026

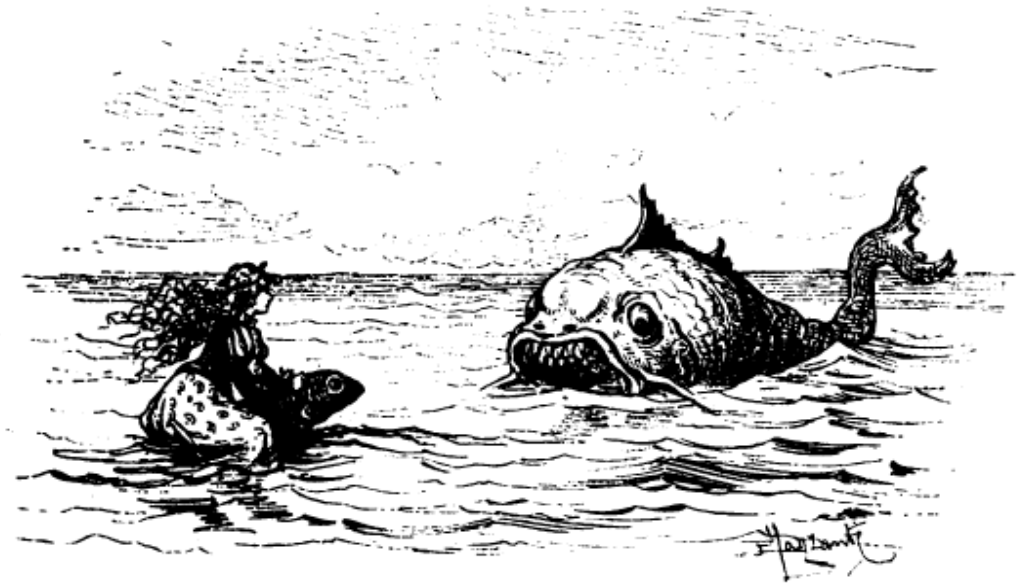


Figura 3. Illustrazione centrale di *Senza-orecchie*, firmata da Enrico Mazzanti, per la seconda edizione illustrata di *C'era una volta... fiabe. Nuova ed. aumentata e riveduta dall'autore con illustrazioni di E. Mazzanti*, Firenze, Paggi, 1889 (immagine proveniente dalla ristampa del 192, 71).

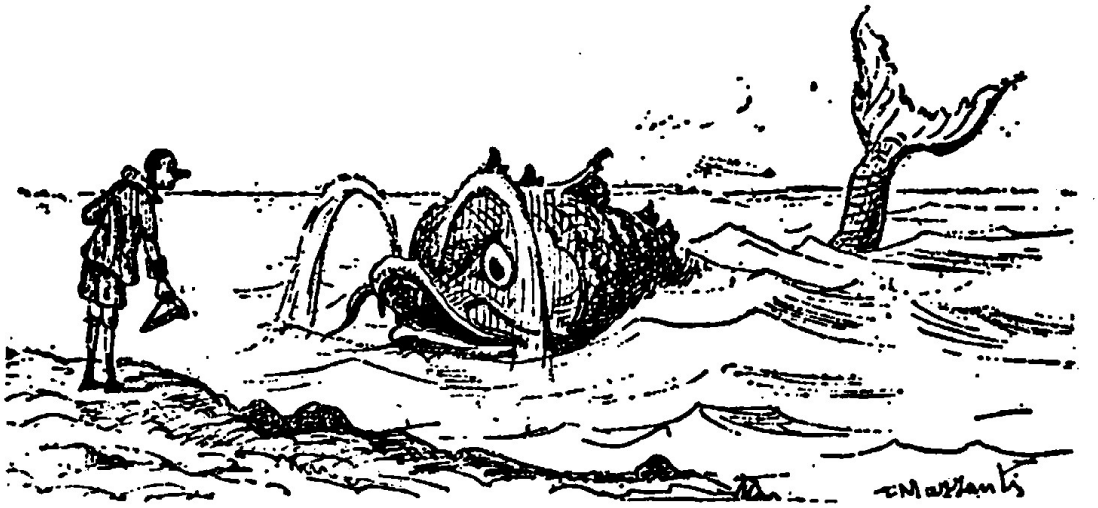


Figura 4. Pinocchio e il pesce-cane, illustrazione firmata da Enrico Mazzanti per l'edizione illustrata di Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Paggi, 1883 (121).