

Adalinda Gasparini e Claudia Chellini

Setole e spine

La crescita segreta del maschile e del femminile



Erickson

Collana Notti di luna vuota

Diretta da Marco Dallari

Ora che le profonde trasformazioni che attraversiamo provocano una sofferenza e un disorientamento nelle relazioni fra uomini e donne, fra genitori e figli, le fiabe possono offrire un piccolo tesoro dal quale, come da uno scrigno fatato, sgorgano narrazioni capaci di aprire orizzonti di speranza.

Nel presente volume si racconta, attraverso molte versioni delle fiabe della *Bella addormentata* e della *Bella e la Bestia*, del complesso percorso di crescita del femminile e del maschile. Una crescita segreta, che matura in un lontano castello, durante un sonno secolare o in un penoso isolamento. Gli intrecci di queste antiche fiabe tornano ad animare storie contemporanee che, attraverso lo schermo del cinema e della televisione, ci dicono come, per diventare uomini e donne, si debbano affrontare molti ostacoli, e quanto sia difficile e irrinunciabile incontrarsi.

E il mondo intero segue questi nuovi racconti come un tempo si ascoltavano i cantastorie.

€ 18,50

ISBN 978-88-590-1925-1



www.erickson.it

Indice

<i>Presentazione della collana</i>	9
<i>Limiti dell'interpretazione</i>	11
PRIMA PARTE	
Spine, fusi e lische di lino <i>La crescita segreta del femminile</i>	19
1. Sole, Luna e Talia	21
2. La Bella addormentata nel bosco	31
3. Le spine nel castello	43
4. Malefica e Maleficent	55
SECONDA PARTE	
Setole, zanne e notti oscure <i>La crescita segreta del maschile</i>	73
5. La Bella e la Bestia per quattro stagioni	75
6. La Bestia rivestita	85
7. La Bestia s'infuria	97
8. Crescita e metamorfosi. Una storia mai finita	107
<i>Bibliografia e filmografia</i>	115

Limiti dell'interpretazione

di Adalinda Gasparini

L'interpretazione psicoanalitica della fiaba fallisce nella misura in cui ha successo. Ha valore quando riconosce nelle fiabe, genere narrativo dotato in massimo grado di variabilità formale e di costanza strutturale, analogie con la propria descrizione della realtà psichica, realtà di cui le fiabe stesse favoriscono la comprensione. Ma, se riesce a dar conto coerentemente di tutta la fiaba, l'interpretazione psicoanalitica suona meno vera o meno pregnante del racconto che ha interpretato, come se la fiaba, senza far rumore, si fosse allontanata dalla gabbia interpretativa, portando con sé quel sentimento di verità che la fa amare in tempi diversi e sotto cieli lontani.

Per evitare questa deriva occorre non ridurre la fiaba a una pregiata prefigurazione di questa o quella teoria psicoanalitica di riferimento. Occorre rispettare il senso del racconto fiabesco, come lo possiamo incontrare in una raccolta antica o contemporanea, al cinema o in rete. Il senso di un racconto è formato anche da un certo grado di vaghezza, che la sua interpretazione deve mantenere, pena la perdita di senso. Chi è abituato a descrizioni e spiegazioni esaurienti può confondere questa incompletezza con una mancanza di rigore: dobbiamo correre il rischio, avendo fiducia che chi ama e studia le fiabe riconosca la cura e il rigore del nostro lavoro.

Le più conosciute letture psicoanalitiche delle fiabe sono quella di Bruno Bettelheim (1988) per l'area freudiana e quella di Marie-Louise von Franz (1983) per l'area junghiana. A questa seconda area appartiene anche il recente best-seller *Donne che*

corrono coi lupi di Clarissa Pinkola Estés (2016), affascinante e facile lettura anche per chi sia digiuno di psicoanalisi e non debba tenere conto della complessità degli studi sulla fiaba. Non entreremo nel merito di queste diverse interpretazioni, ma ci limiteremo a mostrare brevemente come ogni teoria psicoanalitica permetta di fornire un'interpretazione convincente. Per farlo, proponiamo letture differenti dell'oggetto che causa il sonno simile alla morte di Rosaspina, una delle versioni della *Bella addormentata*, fiaba alla quale è dedicata la prima parte del nostro lavoro.

Come tutte le belle addormentate, Rosaspina subisce una maledizione alla nascita: a quindici anni cade a terra come morta pungendosi con un fuso. Il re suo padre tenta di evitare questo destino proibendo la filatura, inutilmente: il giorno del fatidico compleanno la fanciulla, salendo su un'alta torre dove una vecchietta ancora fila, è affascinata dalla danza del fuso. Vuole provare e subito si punge, cadendo in un sonno simile alla morte che durerà cent'anni.

Bruno Bettelheim, che ha inaugurato l'interpretazione psicoanalitica delle fiabe — dopo averle usate nel lavoro con i bambini con autismo — interpreta il fuso, oggetto pungente e oblungo, come simbolo del genitale maschile, lacerante per la Bella che lo tocca per la prima volta. L'incontro erotico precoce provoca quindi un sonno che può significare l'età di latenza e una sospensione del desiderio erotico. La fiaba insegnerebbe quindi il valore positivo dell'attesa come preparazione del giusto tempo dell'incontro, quando il principe penetrerà la barriera di rovi che isola e protegge dal mondo la Bella e con un bacio la risveglierà.

Se invece ci riferiamo alla teoria kleiniana dobbiamo notare che il fuso è un oggetto della sfera femminile, adatto quindi a rappresentare il fallo della madre onnipotente. Nell'opposizione madre/figlia che possiamo trovare in tante fiabe, la distruttività si nutre non solo del bisogno di preservare il potere da parte della figura materna, ma anche del bisogno di appropriarsi di questo potere da parte della figura filiale. Il lungo sonno nel quale cade la giovane, dopo il contatto con questo simbolo del potere, può rappresentare la posizione depressiva durante la quale si cerca di elaborare il lutto per la perdita della buona

madre dell'infanzia e ci si prepara a crescere. Solo se questa elaborazione ha avuto luogo si può accedere alla posizione adulta, rappresentata dall'incontro con il principe e dal lieto fine.

Se poi abbiamo in mente il concetto lacaniano di castrazione, magari nella versione doltoiana di *castrazione simboligena*, possiamo vederne un significante nella maledizione e nella puntura del fuso, che fa sanguinare Rosaspina e la fa cadere in un sonno simile alla morte. La vicenda porta l'attante protagonista a riconoscere la propria incompletezza, aprendo la via di accesso all'ordine simbolico e alla diversità dell'altro, che è per eccellenza l'altro sesso.

Il lavoro immenso di Jung sui sistemi simbolici offre una ricchissima chiave di lettura per le fiabe. Già nel nome della protagonista, Rosa-spina, è presente una *complexio oppositorum* che, come nella rosa stessa, unisce la bellezza del fiore alla sua parte pungente: questo apre alla lettura della fiaba come di una storia che rappresenta il processo di individuazione. In questo percorso è inevitabile l'incontro con l'archetipo della grande madre, la vecchia che fila come le antiche Parche.

Riguardo al finale felice, questo non può avvenire finché il carattere mortifero della grande madre, inutilmente rimosso per decreto del re padre con l'eliminazione di tutti i fusi, non viene affrontato. A questo proposito dobbiamo rimandare alla parte della fiaba, assente nella versione dei Fratelli Grimm, nella quale la Bella risvegliata, ormai giovane regina, viene perseguitata e quasi eliminata dalla vecchia rivale.

Mentre le interpretazioni freudiane sono convincenti solo per chi già apprezza la teoria psicoanalitica a cui fanno riferimento, quella junghiana può affascinare e convincere anche chi non conosce la psicoanalisi, perché mette in campo gli strumentari simbolici del mondo intero, senza limiti. In *Donne che corrono coi lupi*, ad esempio, l'interpretazione corre da un continente all'altro senza incontrare ostacoli, dalla mitologia greca alle fiabe dei Fratelli Grimm.

I conti dello psicoanalista possono sempre tornare e, se è abbastanza bravo, risulta convincente per i suoi ascoltatori o i suoi lettori. Ma come possono essere vere interpretazioni così diverse?

Prima di tentare una risposta, ricordando la mitologia classica, pensiamo che Eros è una divinità primigenia, increata, ma anche figlio di Afrodite e di Ares, nasce dalla Notte fecondata da Vento, dall'unione di Penia (Misera) con Poros (Ricchezza) ebbro di nettare per il compleanno di Afrodite. Nel *Simposio* di Platone si racconta di questa nascita e si dice che la natura di Eros non è divina, né umana, ma demoniaca, perché collega la sfera mortale con quella immortale. Come può, nell'ambito della stessa mitologia, avere tante origini diverse?

E, ancora, com'è possibile che in un unico poema di poco più di mille versi, la *Teogonia* di Esiodo, si racconti che le Parche, le dee del destino che incontreremo nella prima parte di questo volume, sono nate per partenogenesi dalla Notte, e poi, settecento versi dopo, si dica che sono figlie di Zeus e Temi (Giustizia), e sono sempre tre, con gli stessi nomi e le stesse fatali prerogative?

Occorre riconoscere che l'indeterminazione è necessaria ai miti come alle fiabe, come ai sogni notturni: chi voglia costruire un'interpretazione onnicomprensiva deve escluderla, e procedendo così otterrà, nella migliore delle ipotesi, un mito del mito, una fiaba della fiaba. Il principio di non contraddizione vige per la coscienza di veglia, ma non completamente. Pensiamo ai lapsus, e a quando capita di chiamare una persona, addirittura nostro figlio, con il nome di un'altra. Come mai succede, anche in assenza di malattie degenerative?

Porre la domanda basta per mostrare la realtà di qualcosa di pregnante, che magari viene considerato dalla coscienza una contraddizione, un errore: un elemento preme per significare qualcosa che vorremmo mantenere nel silenzio. Qualcosa che non dovrebbe emergere, minacciando l'ordine che faticosamente manteniamo, si presenta, come giocando in contropiede. Sono questi fenomeni che si privilegiano in analisi, recuperando questi scarti, facendo il possibile perché affiorino abbastanza da lasciarsi comprendere.

Potremmo definire la mitologia come la struttura narrativa che rende pensabile ciò che altrimenti resterebbe inaccessibile. La funzione dei miti è quella di fondare l'identità di un popolo, che però può continuare a esistere anche in assenza degli

stessi, come i miti greco-romani. I miti possono essere usati dalla propaganda di massa per costruire nuove identità, purché questa nuova mitologia, come quella antica, comprenda almeno un altro popolo considerato inferiore. Un tragico esempio dalla storia recente: anche se la scienza ci ha insegnato da tempo che non esistono diversità tra gli esseri umani, il mito della razza superiore, che è sempre quella di chi racconta il mito stesso, ha insanguinato il mondo e non ha ancora smesso farlo.

La fiaba si differenzia dal mito perché non alimenta nessuna identità a spese di altre. La fiaba, proponendone una definizione, è un racconto che si muove liberamente tra confini di spazio e di tempo e, cambiando lingua e abiti, mantiene la sua struttura narrativa. Proprio per questa mobilità la fiaba non può sostenere l'identità individuale né quella collettiva. Nessun popolo si formerebbe scegliendo come racconto comune la storia della *Bella addormentata* o quella della *Bella e la Bestia*: Hitler amava *Biancaneve e i sette nani* di Walt Disney, tanto che se ne era procurata una copia personale, e anche Alan Turing, padre dell'informatica, l'amava. Pare che questo grande matematico inglese, condannato alla castrazione chimica per omosessualità, si sia suicidato nel 1954 mordendo una mela avvelenata da lui stesso. Ma lo stesso amore per una fiaba non determina alcuna somiglianza tra Hitler e Turing.

Qualcosa che è sotto gli occhi di tutti ci dà la possibilità di riconoscere il valore della fiaba nell'immaginario mondiale: la Apple, azienda dal valore di mille miliardi di dollari, ha preso il nome e il logo proprio dalla mela di Biancaneve — e di Turing.

La mitologia psicoanalitica non sostiene alcuna identità contro le altre, proprio come la fiaba: si tratta di *esche di menzogna*, per citare Freud che citava Amleto, con le quali si spera di *pescare una carpa di verità*. In questo senso si può accogliere la definizione della psicoanalisi formulata da Ludwig Wittgenstein: *una potente mitologia contemporanea*. Purché non si dimentichi che si tratta di una mitologia che non sostiene l'identità di nessuno, nemmeno dello psicoanalista stesso. Se lo psicoanalista si accasa in un mito, se confonde una verità simbolica o metaforica con la misteriosa realtà alla quale dà accesso, smette di essere psicoanalista.

Il lavoro psicoanalitico è una dimora temporanea, nella quale si entra e dalla quale si esce, e questo vale per chi esercita questa professione come per i pazienti. Occorre ricordarlo quando si interpreta un oggetto culturale come la fiaba, che va rispettata e lasciata libera nella sua significazione, proprio come un paziente.

Tutto il lavoro di un'analisi ben condotta e ben sperimentata vale se permette di tornare alla vita quotidiana chiudendo la parentesi aperta quando si è scelto di intraprenderla. Allo stesso modo, l'interpretazione di una fiaba vale se dopo averla compresa si torna alla fiaba trovandola più ricca dell'interpretazione stessa, perché se ne percepiscono aspetti relativi alla propria soggettività, nuovi rispetto a quanto abbiamo studiato.

Le *esche di menzogna* adatte a far affiorare *carpe di verità* variano nel tempo, e quel che fino all'Ottocento era regno incontrastato della vaghezza, inadatto alla ricerca scientifica, diventa con Freud un campo di ricerca rigoroso. Ma il passaggio dal lavoro intorno a oggetti vaghi, poetici, circondati da un alone di mistero che li rende affascinanti e vivi, a un lavoro scientifico, è lento e pieno di insidie. Lo psicoanalista che consideri la sua teoria di riferimento come più vera delle altre, o che, peggio ancora, consideri se stesso e i suoi «compagni di scuola» i soli eredi legittimi di Freud, negherà, trattandosi dell'interpretazione di una fiaba o di un suo minimo intreccio — come la puntura di Rosaspina con il fuso —, l'efficacia delle interpretazioni diverse. Non si accorgerà che è proprio l'efficacia di ogni interpretazione, se colta nel suo carattere vago, a costituire la forza dell'interpretazione stessa.

Lo psicoanalista che interpreti il momento in cui Rosaspina si punge come l'incontro precoce con il sesso maschile, lo scontro segnato dall'invidia con il fantasma della madre fallica, o con l'archetipo della Grande Madre nel suo tratto mortifero, o, ancora, come castrazione simboligena, mostra che tutte le teorie della sua disciplina sono dotate di grande pregnanza metaforica. In altri termini, la teoria psicoanalitica nelle sue diverse forme, come un mito o una fiaba nelle loro innumerevoli varianti, significa, in maniera vaga, qualcosa di vero della realtà psichica.

Il termine *vago* ha, in questo caso, entrambi i suoi significati: «impreciso» e «bello». Trasformare un campo dove ha sempre regnato una vaghezza che impediva di descrivere con precisione gli oggetti in un campo di indagine rigorosa, richiede, come si diceva, tempo e pazienza. Si può comprendere il bisogno di certezza, che permette di accasarsi in una particolare interpretazione scartando le altre come false: chi studia le fiabe, se lo fa con vera passione, ne comprenderà anche altre. Altrettanto bene si può comprendere chi, parlando della fiaba, accusa lo psicoanalista di fare un lavoro inutile o dannoso nel cercare di individuarne costanti e varianti: la potenza significativa delle fiabe non è mai minimamente scalfita da un'interpretazione.

Se poi il lettore, insoddisfatto dal nostro lavoro, andrà a rileggere la storia del fuso e del sonno di Rosaspina, o una delle tante storie della Bella e la Bestia, e lancerà la sua *esca* aspettando pazientemente che la sua *carpa di verità* affiori, non ci dispiacerà affatto.

PRIMA PARTE

Spine, fusi e lische di lino

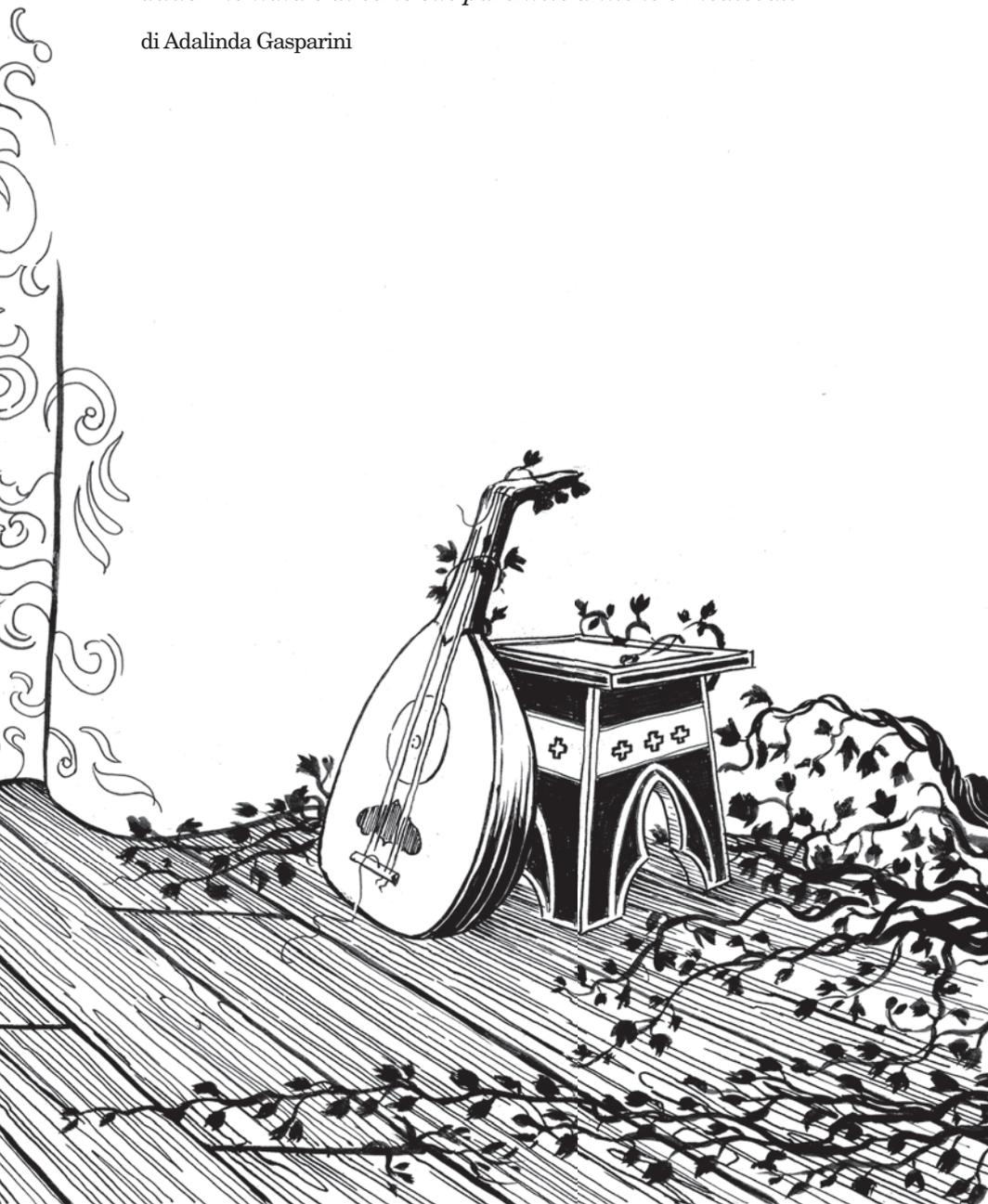
La crescita segreta del femminile



1. Sole, Luna e Talia

Dove si spiegano gli straordinari eventi, indecenti in apparenza, della prima versione della fiaba della Bella addormentata e di certe sue parentele antiche e medievali

di Adalinda Gasparini



Centoquindici anni separano *Dornröschen*, la *Bella addormentata* dei Fratelli Grimm,¹ alla quale è dedicato il terzo capitolo di questa prima parte, dalla *Belle au bois dormant* di Charles Perrault,² che forma la materia del secondo. La versione di Perrault fu pubblicata sessantacinque anni dopo *Sole, Luna e Talia* (1634), la favola quinta della quinta giornata de *Lo cunto de li cunti* di Basile,³ che possiamo considerare l'archetipo di questa fiaba.

Da tanto tempo si raccontava la vicenda di una fanciulla nobile e bellissima che, a causa di una puntura, era caduta in un sonno simile alla morte, dal quale la risvegliava... No, non un bacio del principe.

Tornando all'archetipo della fiaba, in *Sole, Luna e Talia* non è un fuso, ma una lisca di lino, a provocare il sonno fatale, e non è un bacio a svegliare la *Bella addormentata*.

Il destino aveva decretato per lei questo sonno simile alla morte, come quello nel quale, qualche secolo dopo, sarebbe caduta anche Biancaneve.

Talia, così si chiama l'attante protagonista della fiaba secentesca, giaceva su una poltrona di velluto, sotto un baldacchino di broccato, in un palazzo deserto, dove l'aveva lasciata il signore suo padre, che inutilmente aveva cercato di opporsi al destino proibendo che nel suo castello entrassero lino, canapa o cotone. Il genitore aveva pianto tutte le sue lacrime e poi aveva sprangato il palazzo e se n'era andato, scomparendo per sempre dalla fiaba. Passano i giorni, passa un anno, la storia continua con un re cacciatore che, per riprendere il falcone che gli era sfuggito, entra nel castello:

¹ Fratelli Grimm, *Rosaspina. La Bella addormentata nel bosco*, in *Fabulando. Carta fiabesca della successione*, <http://www.fairitaly.eu/joomla/Fabulando/Rosaspina/Rosaspina-IT.html>.

² Charles Perrault, *La Bella addormentata nel bosco*, in *Fabulando. Carta fiabesca della successione*, <http://www.fairitaly.eu/joomla/Fabulando/Bella-addormentata/Bella-addormentata-IT.html>.

³ Giambattista Basile, *Sole, Luna e Talia*, in *Fabulando. Carta fiabesca della successione*, <http://www.fairitaly.eu/joomla/Fabulando/Sole-luna-talia/Sole-luna-talia-IT.html>.

Arrivato di sopra, dopo aver girato per tutte le stanze, rimase attonito non incontrando un'anima viva, alla fine entrò nella camera in cui si trovava Talia come incantata, e appena la vide, credendo che dormisse, il re la chiamò. Ma lei non si svegliava, per quanto la chiamasse e la scuotesse, e siccome il re si accese per la sua bellezza, la prese tra le braccia, la adagiò su un letto, e colse il frutto del suo amore. Poi la lasciò così distesa e se ne tornò nel suo regno, dove per un bel po' di tempo non ripensò a quello che gli era successo.

E lei dopo nove mesi partorì una coppia di gemelli, maschio e femmina, due magnifici gioielli, che furono accuditi da due fate che apparvero nel palazzo e attaccarono i bambini al seno della mamma. Una volta che i bambini volevano poppare ma non trovavano il capezzolo, le presero il dito e succhiarono tanto che tirarono fuori la lisca di lino. Per Talia fu come svegliarsi da un lungo sonno, e vedendosi accanto quei due bei gioielli diede loro la poppa e li amò come la sua stessa vita (Basile, cit., p. 13).

Riscrivendo questa fiaba alla fine del Seicento, Perrault decise di rimuovere l'atto sessuale tra il re cacciatore e Talia immersa nel suo sonno profondo. Classificato oggi come stupro, parve poco adatto al raffinato pubblico parigino dei tempi del Re Sole: dalla versione di Perrault in poi il risveglio sarebbe avvenuto allo scadere dell'incantesimo, accompagnato al massimo da un casto bacio.

Anticipiamo che ai nostri tempi il bacio maschile «non autorizzato» è stato sostituito dal bacio di una donna. Ma di questo si parlerà nel quarto capitolo di questa prima parte.

Torniamo alla fiaba secentesca, con Talia che, amata e fecondata mentre dorme, partorisce senza svegliarsi e torna alla vita solo quando il suo bambino le sugge il dito estraendo la lisca di lino che le aveva causato quel sonno simile alla morte.

Al XIV secolo risale il romanzo cavalleresco di *Perceforest*, che retrodata le origini del popolo della Gran Bretagna e della stirpe di Re Artù all'arrivo immaginario nell'isola dei Greci, di Alessandro Magno e dei profughi troiani, guidati da un discendente di Enea. Se da una parte questa epica medievale ricalca l'epica classica cantata da Virgilio per celebrare la nobiltà di



4. Malefica e Maleficent

Dove si racconta dei film Disney: prima l'animazione del 1959, con il principe che sfoderando la spada per penetrare la barriera di spine, raggiunge la bella Aurora e vince Malefica; poi il live action del 2014, con Maleficent ormai onnipotente, che prima condanna e poi sveglia Aurora con il suo bacio

di Claudia Chellini



In una stanza principesca, su un grande letto a baldacchino con le cortine dorate, giace una fanciulla, come morta. Nella penombra si avvicina una figura femminile vestita di nero, con nere corna ricurve, dalle quali riconosciamo la fata Maleficent. Poggiandosi al suo bastone magico, Maleficent, piangendo, parla alla fanciulla:

Non chiederò il tuo perdono, perché ciò che ti ho fatto è imperdonabile. Ma ero smarrita nell'odio e nella vendetta. Dolce Aurora! Hai sottratto ciò che restava del mio cuore e ora ti ho perduta per sempre! Te lo giuro, impedirò che ti venga fatto del male finché io avrò vita. E non un giorno passerà senza che mi manchi il tuo sorriso.¹

Poi si avvicina e la bacia sulla fronte, china il capo, sospira e si volta per andarsene.

Ma Aurora apre gli occhi: «Ciao fata madrina!». Maleficent, sorpresa, con una lacrima che le illumina il volto, si gira a guardarla, emozionata e risponde: «Ciao bestiolina!».

Aurora sorride, sorride anche Maleficent e le carezza le mani. «Non c'è amore più vero», commenta Fosco, l'aiutante magico di Maleficent.

Di quale amore si parla? Sappiamo che la fata Maleficent (già Malefica) è la terribile fata che ha scagliato la maledizione contro la Bella addormentata: come può essere proprio lei portatrice d'amore e dell'«amore più vero»?

La commovente scena che abbiamo descritto è il momento culminante del film *Maleficent*, prodotto dalla Disney nel 2014 come *remake in live action* dell'animazione del 1959.

Abbiamo parlato nei capitoli precedenti delle prime versioni della storia della *Bella addormentata* e delle varianti che si sono succedute nei secoli, e abbiamo visto come parti significative della fiaba siano state rimosse. Vedremo ora le due versioni

¹ *Maleficent*, Robert Stromberg, USA, 2014. Questa e le altre citazioni del film sono tratte dalla versione DVD, distr. Walt Disney Studios Home Entertainment, 2014.

della favola realizzate dalla Disney, mostrando come il rimosso torni potente e distruttivo.

La struttura narrativa del film d'animazione del 1959, che nei titoli di testa risulta adattata dalla versione di Charles Perrault, si basa in realtà sulla fiaba dei Fratelli Grimm, che gli sceneggiatori hanno arricchito di alcuni motivi, provenienti dalla versione francese oppure di loro invenzione. Un caso particolare è rappresentato dal nome della principessa: Aurora. Così si chiamava la protagonista del balletto dedicato da P.I. Čajkovskij alla fiaba, che a sua volta derivava dal nome assegnato da Perrault alla figlia della Bella addormentata, come abbiamo visto nel secondo capitolo.

La trama dell'animazione è quella che conosciamo e si sviluppa dal desiderio del re e della regina di avere un figlio, ai doni delle fate, alla maledizione della fata Malefica offesa per non essere stata invitata, al fuso con il quale si punge Aurora, al suo sonno simile alla morte, al bacio del principe che la risveglia. Si inserisce in questa sequenza l'episodio centrale del tentativo delle tre fate buone di nascondere Aurora in modo che Malefica non possa trovarla.

«Perché?», si chiede lo spettatore. In effetti sembra che con questo episodio si amplifichi l'inutilità dell'ordine del re di bruciare tutti gli arcolai del regno: ne rimane comunque uno ed è quello con il quale si pungerà Aurora.

Allo stesso modo, nascondersi da una maledizione non serve: gli incantesimi possono solo compiersi o essere spezzati. Infatti, a sedici anni Aurora si punge con un fuso.

E come le tre fatine buone tentano di opporsi all'avverarsi della maledizione, così Malefica tenta di opporsi all'avverarsi delle parole pronunciate da una di loro per mitigare la sua condanna fatale:

Principessina, se la triste profezia
si avverasse, bimba mia,
non per questo morirai,
ma nel sonno tu cadrai.
E il tuo sonno cesserà
se l'amor ti bacerà.

Sia questo il più fulgido dei tuoi doni:
che la speranza mai ti abbandoni.²

Notiamo che in queste parole della fata benedicente rientra ciò che i Grimm hanno estromesso: il ruolo attivo del maschile che diventerà fondamentale per sciogliere la vicenda di Aurora, acquisendo uno spazio che non gli era stato concesso né dalla fiaba dei Grimm né dalle versioni precedenti, in cui pure la presenza dell'attante maschile aveva un ruolo centrale.

Ma torniamo alla storia. Nel tentativo di impedire l'avverarsi dell'incantesimo che ha protetto Aurora dalla morte, Malefica trova e rapisce il principe Filippo che, precedentemente, aveva conosciuto Aurora — pur credendola una contadinella — e si era innamorato, essendo ricambiato, di lei. A questo punto le fatine entrano di nuovo in azione, si avventurano nel buio castello di Malefica, liberano il giovane e prima di lasciarlo andare lo forniscono di un «magico scudo di virtù» e di una «possente spada di verità».

Grazie a queste armi, il principe Filippo sfugge alle guardie del castello e poi alla magia di Malefica stessa, finché la fata cattiva non scaglia contro il giovane uno spaventoso incantesimo:

La tua tomba sarà una foresta di rovi,
folta e intricata che nessuno la scovi.
Ora va' e porta nella tua spira
l'oscura forza della mia ira!
(*La Bella addormentata nel bosco*, cit., 1959).

Tra i lampi dell'incantesimo che colpisce il palazzo reale e i colpi delle percussioni della colonna sonora, sorgono dal terreno, davanti agli occhi dello spettatore, grossi alberi pieni di spine,

² *La Bella addormentata nel bosco (Sleeping Beauty)*, Clyde Geronimi, Eric Larson, Wolfgang Reitherman e Les Clark, USA, 1959. Questa e le altre citazioni dall'animazione sono tratte dalla versione DVD, distr. Buena Vista Home Entertainment, 2014.

che iniziano a coprire il palazzo e continuano fino a che sullo schermo si vedono solo punte aguzze.

Il motivo della foresta che circonda il palazzo della Bella addormentata, come si è visto, è presente fin dalla fiaba di Perrault, nella quale si racconta che la fata buona fa crescere una folta vegetazione per proteggere il sonno della fanciulla, che, nella versione francese, dura cento anni. I Fratelli Grimm riprendono questo motivo e trasformano il bosco in una foresta di rovi che uccidono chiunque voglia attraversarlo. Ma sia il bosco di Perrault, sia la foresta di rovi dei Grimm si aprono al passaggio del principe azzurro.

Nell'animazione del 1959, invece, i rami non si aprono affatto davanti a Filippo, che penetra nella foresta di rovi a colpi di spada, trovando solo così la via per arrivare all'entrata del palazzo. D'altra parte Malefica è molto più terrificante della fata dei Grimm: con l'aumentare del tratto materno persecutorio della storia, nell'animazione Disney aumenta non l'attività della fanciulla (che rimane sostanzialmente passiva), ma la potenza del principe che la salva.

Anche Malefica è incredula di fronte alla destrezza di Filippo e decide di affrontarlo personalmente:

Adesso, principe, avrai a che fare con me e con tutte le forze del male! (*La Bella addormentata nel bosco*, cit., 1959).

Si trasforma quindi in un enorme drago che sputa fuoco e tenta di respingere il principe, che finisce in cima a un dirupo, senza scudo.

Allora le fatine, che lo hanno seguito e aiutato, intervengono con un incantesimo: ora Filippo può lanciare la spada dritta nel cuore del drago, che con un terribile grido precipita nel dirupo dissolvendosi nel suo stesso fuoco.

Ecco, Malefica è sconfitta, il cielo buio si rasserena, l'erba torna a verdeggiare, e Filippo può entrare nel castello, dove trova tutti addormentati.

Arriva finalmente nella camera di Aurora che dorme, bellissima, distesa sul letto: il principe si inginocchia e la bacia. Aurora apre gli occhi e sorride.

Non è passato un giorno da quando la fanciulla si è punta con il fuso e già la questione è risolta: Aurora e Filippo possono sposarsi e vivere per sempre felici e contenti.

Non sarà sfuggito, forse, allo spettatore che i due giovani non dicono una parola. Ma il loro silenzio non ha la stessa valenza.

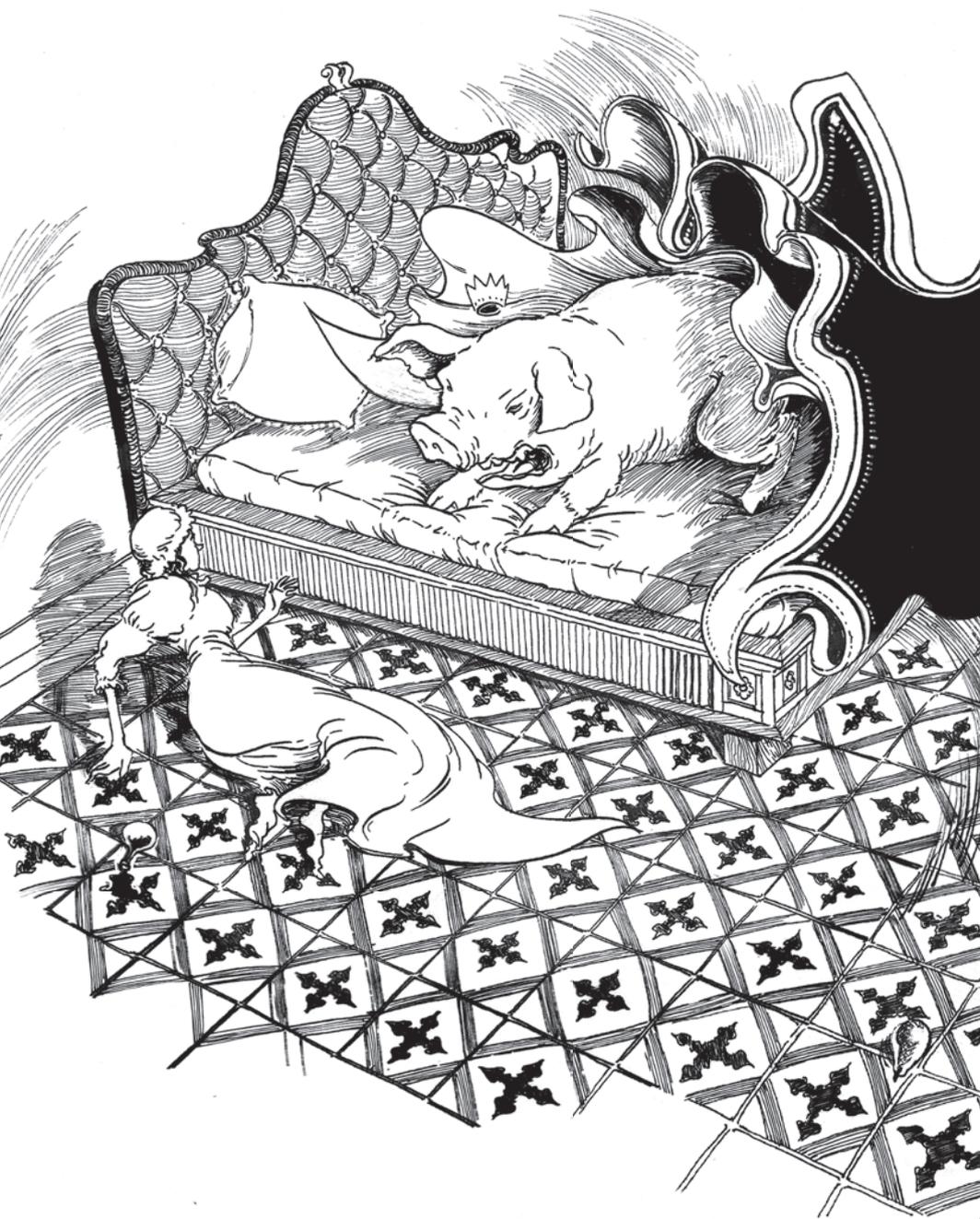
L'ultima scena nella quale sentiamo parlare Filippo, infatti, è quella in cui informa il re suo padre che sposerà la contadinella che ha incontrato (che in realtà è Aurora) e va da lei tra le urla del re che tenta inutilmente di fermarlo. Subito dopo ha inizio la sua avventura: subisce prima il rapimento di Malefica e la liberazione delle fatine, e poi affronta il pericolo mortale combattendo contro la perfida fata. Filippo si rivela un principe coraggioso, deciso, capace di muoversi per ottenere ciò che desidera e valente al punto da sconfiggere la persecutrice e liberare la fanciulla amata.

Per Aurora il discorso è molto, molto diverso. Le sue ultime parole sono disperate: ha appena conosciuto il bel giovane a cavallo di cui si è innamorata ma di cui non conosce la vera identità e lo ha raccontato alle fate; loro le hanno risposto che è promessa sposa di un figlio di re e che quindi non potrà mai più rivedere il misterioso giovane.

Aurora piange e la sentiamo piangere di nuovo quando, arrivata nella sua stanza al castello del padre, le fate le donano la corona che le spetta.

Dopo questo momento, non sentiremo più la sua voce. Le vicende continuano a scorrere suo malgrado, mentre lei dorme, ignara di tutto, e rimane un personaggio inconsistente anche dopo essersi svegliata. La vediamo aprire gli occhi, e poi scendere la grande scalinata del salone del palazzo reale al braccio del suo principe, e infine ballare con lui, sempre con lo stesso sorriso in volto, mentre, durante il valzer finale, due delle tre fate giocano con il suo vestito, cambiandone il colore ciascuna con un colpo di bacchetta, senza che lei sembri accorgersi di nulla.

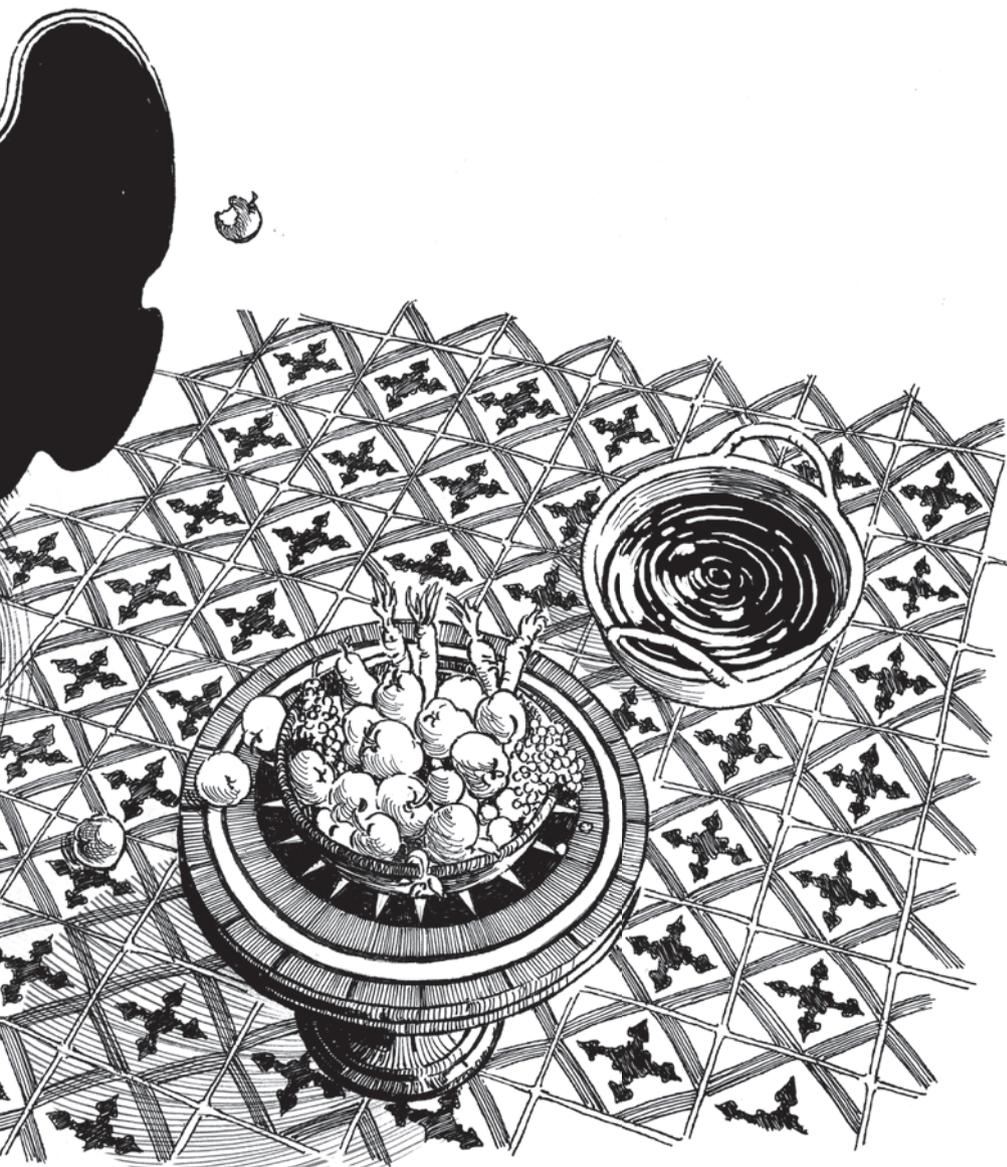
Se da Basile ai Grimm si assiste, nella fiaba de *La Bella addormentata*, a una progressiva rimozione degli elementi che riguardano l'iniziazione femminile con i suoi aspetti tragici, nell'animazione Disney tutto ciò è definitivamente estromesso.



6. La Bestia rivestita

Dove si racconta come il grandioso progetto di eliminare la violenza con l'educazione abbia prodotto bestie miti e melanconiche e di come, nonostante i buoni propositi, la violenza e la forza maschili irrompano sulla scena

di Claudia Chellini



C'erano una volta un re e una regina che, pur desiderandoli molto, non avevano figli. Un giorno la regina passeggiava nel suo giardino, ed essendo stanca si sedette su un bel prato e si addormentò. Passarono di lì tre fate e, considerata la sua bellezza, decisero di farle dei doni.

La prima disse: «Io voglio costei inviolabil sia, et la prima notte, che giacerà col suo marito s'ingravidì, et di lei nasca un figliuolo, che di bellezze non habbia al mondo pare».

L'altra disse: «Et io voglio, che niuno offender la possi, et che 'l figliuolo, che nascerà di lei, sia dotato di tutte quelle virtù, et gentilezze, che si possino imaginare».

La terza disse: «Et io voglio che ella sia la più savia, et la più ricca donna, che si truovi, ma che 'l figliuolo, che ella conciperà, nasca tutto coperto di pelle di porco, et i gesti, et le maniere, che egli farà siano tutti di porco, né mai possi di tal stato uscire se prima non saranno da lui tre mogli prese» (Straparola, 2018, p. 108).

La regina, quindi, si ritrova incinta e dopo nove mesi nasce un bel porcellino. Il protagonista di questa storia, infatti, pubblicata per la prima volta a Venezia alla metà del Cinquecento da Giovan Francesco Straparola nelle sue *Piacevoli notti*, è un porco. Non un uomo dal volto di porco, ma un vero e proprio animale che sta a quattro zampe, si rotola nel letame e così «lordo, et puzzolente» (Straparola, cit., p. 110) si strofina sulle vesti dei regali genitori per ricevere le loro carezze.

Essendo una creatura fatata, il porco è dotato di parola e, arrivato all'età del matrimonio, esprime il desiderio di sposare una delle tre figlie di una povera vedova. Come predetto dalla fata, il porco si sposa tre volte perché le prime due fanciulle lo trattano ruvidamente o progettano di ucciderlo e lui le trafigge con le zanne, lasciandole morte nel letto.

Con la terza, Meldina, la situazione è differente: Meldina lo tratta con affetto e tenerezza, lascia che il porco si strofini, sporco, sul suo magnifico vestito, le lecchi il viso, il seno e le spalle, e dorma nel letto con lei. Il porco, quindi, non la uccide e anzi, dopo un po' di tempo, le confessa che di notte abbandona la sua pelle animale e diventa un bellissimo giovane.

L'umanizzazione del porco sarà completa e irreversibile solo quando, essendo nato dalla loro unione uno splendido bambino, Meldina rivela tutto alla regina e al re che, dopo aver visto la trasformazione notturna, ordinano di bruciare la pelle di porco. E finalmente tutti quanti possono vivere per sempre felici e contenti.

Sul finire del Seicento fu una donna, Marie-Catherine d'Aulnoy, a ri-narrare, in più di una fiaba, la storia di un re o un principe bestiali.

Sarebbe interessante seguire lo sviluppo della struttura narrativa di queste fiabe, che erano, con ogni evidenza, conosciute da M.me de Villeneuve quando, nel 1740, diede alle stampe *La Jeune Américaine et les contes marins*, che contiene la prima versione de *La Bella e la Bestia* per come la conosciamo ancora oggi. Il discorso però ci porterebbe lontano dalla Bestia, che resterebbe, una volta di più, sola con la sua ferina tristezza.

Ci concentreremo quindi su un'unica fiaba, *Il principe cinghiale* che, già nel titolo, si rivela una variante di *Re Porco* di Straparola, ma con una differenza molto significativa: il protagonista, Marcassin, che è un animale selvatico e più nobile del porco, viene educato.

Si racconta, infatti, che la regina madre insegna al cinghiale, fin da piccolo, le buone maniere e a camminare in posizione eretta, lo veste con abiti principeschi che coprono le sue forme animali e lo fa frustare quando grugnisce. Il re, dal canto suo, fornisce a Marcassin maestri che gli insegnano tutto quello che un principe deve sapere. Il cinghiale impara quindi a danzare il *passepied* e il minuetto, a suonare la chitarra e il flauto, a cavalcare, e i suoi maestri lo ritengono intelligente e capace di perfezionarsi in tutte le scienze.¹ Tuttavia, pur avendo queste qualità, il principe si vergogna della propria forma animale ed evita il più possibile di apparire in pubblico.

¹ La nostra fiaba fu pubblicata nel 1698. J.J. Rousseau, fondatore della moderna pedagogia, nacque quattordici anni dopo e il suo saggio *L'Émile o dell'educazione* è del 1762. La descrizione del trattamento pedagogico subito dal principe cinghiale sembra anticipare la descrizione roussoviana della buona natura.

Sembra proprio che il tentativo di umanizzare la Bestia con l'educazione, imponendogli uno sforzo per cancellare i suoi tratti ferini, faccia emergere nel principe la certezza di essere una creatura mostruosa, portandolo a un melanconico isolamento in cui dispera di essere mai amato.

Vanno in questa direzione anche gli episodi della morte delle prime due mogli: non solo ne uccide solo una perché la prima si suicida, ma alla fine della storia ci viene svelato che le due fanciulle sono state salvate dalle fate. Il cinghiale non ha proprio più nulla di veramente bestiale, se neppure affondare le zanne nella gola di una fanciulla ha delle vere conseguenze.

Espungendo gli aspetti violenti dalla storia, raccontando come lo studio e l'apprendimento delle buone maniere e delle arti siano sufficienti a addomesticare aspetti in realtà indomabili, la vicenda del principe cinghiale illude sulla possibilità di eliminare l'aggressività maschile. Un'illusione duratura che si estende anche alla fiaba *La Bella e la Bestia*, sia nelle sue versioni letterarie che in quelle popolari.

La Bestia, infatti, è una creatura sostanzialmente gentile, orribile nell'aspetto, ma gentile, in particolar modo con Bella: le si rivolge con rispetto, le fa splendidi doni, la tratta come una regina. La sua ferinità si mostra solo in un punto: quando minaccia di morte il padre di Bella (momento in cui la fanciulla decide di immolarsi al posto del genitore) o, in altre versioni, come la delicata e struggente fiaba *Belindu lu mostru*,² raccontata nel catalano di Alghero, quando la Bestia costringe la fanciulla a rimanere nella sua dimora.

All'indomani della Seconda guerra mondiale, Jean Cocteau realizzò il film *La Belle et la Bête*³ e costruì il personaggio della Bestia mostrando il suo perturbante tratto ferino, che

² Pier Enea Guarnerio (1886), *Belindu lu mostru*, in *Fabulando. Carta fiabesca della successione*, <http://www.fairitaly.eu/joomla/Fabulando/Belindu/Belindu-IT.html>.

³ *La Bella e la Bestia (La Belle et la Bête)*, Cocteau, Francia, 1946. Questa e le altre citazioni del film sono tratte dalla versione DVD, distr. Sinister Film, 2014.