



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Psicologia dello Sviluppo e della Socializzazione

**Corso di laurea in Scienze Psicologiche dello Sviluppo, della Personalità e delle
Relazioni Interpersonali**

Tesi di Laurea Triennale

**Fiaba e Psicoanalisi: dalla Fascinazione Ottocentesca ai Risvolti
Moderni**

Fairytale and Psychoanalysis: from Nineteenth Century Fascination to Modern Applications

Relatore

Prof. Marogna Cristina

Laureanda: Goldoni Laura

Matricola: 2045723

Anno Accademico: 2023/202

Sommario

1 INTRODUZIONE CULTURALE ED ANTROPOLOGICA ALLA FIABA	1
1.1 DEFINIZIONE DI FIABA.....	1
1.2 ORIGINE STORICA ED IPOTESI EZIOLOGICHE.....	3
1.3 MORFOLOGIA DELLA FIABA.....	6
2 INTERPRETAZIONE PSICOANALITICA DELLA FIABA.....	7
2.1 MARIE-LOUISE VON FRANZ.....	8
2.2 BRUNO BETTELHEIM.....	11
2.3 CONFRONTO FRA GLI AUTORI.....	14
2.4 RIFERIMENTI MODERNI.....	17
3 LE NUOVE FIABE	19
3.1 SINOSI.....	21
3.2 IL FEMMINILE	23
3.3 INTERPRETAZIONE PSICOANALITICA.....	25
3.4 CONCLUSIONI.....	27
4 Riferimenti bibliografici	28
4.1 SITOGRAFIA	31
5 Ringraziamenti	31

1 INTRODUZIONE CULTURALE ED ANTROPOLOGICA ALLA FIABA

Tutti hanno intuitivamente un'idea di che cosa si intenda col termine "fiaba", eppure quando ci si trova davanti al compito di definirla ci si rende conto di avere di fronte una quantità di materiale chiaramente dotato di tratti comuni, eppure polimorfo: un materiale estremamente sfuggente; e così anche la sua storia è piuttosto misteriosa e dà adito a diverse ipotesi. Per questi motivi, questa tesi intende fornire una definizione che, appunto, de-finisca il campo della ricerca di questo lavoro, individuando il tipo di fiaba di interesse per l'obiettivo che si propone. In questa introduzione si vorrebbe quindi chiarire un quadro contestuale che permetta di capire che cos'hanno in comune Cenerentola, Aladino e la Baba Jaga. Di seguito verranno analizzati due possibili approcci al problema della definizione qui proposto. Si farà, inoltre, spesso riferimento a Vladimir Propp: tutti gli spunti proposti verranno ripresi nella seconda metà del capitolo.

1.1 DEFINIZIONE DI FIABA

Si potrebbe partire da una descrizione tendente al semplicismo e al buon senso, come fa *Garzanti*: "[La fiaba è un] racconto fantastico, per lo più di origine popolare, con esseri umani e creature magiche (maghi, fate, streghe, gnomi), animali e oggetti parlanti" (fiaba, 2023). Questa scelta interpretativa, però, non catturerebbe appieno le caratteristiche di questo tipo di racconto: certamente la fiaba è un racconto fantastico, ha origini popolari e vi compaiono dentro spesso creature magiche, ma c'è dietro un mondo molto più complesso. In primo luogo, andrebbe specificata la natura originariamente orale e dinamica di questi racconti, anche se, naturalmente, ai lettori moderni sono arrivate solo le versioni trascritte, in un formato ormai piuttosto stabile e quasi stantio rispetto alla forte vivacità che queste storie un tempo presumibilmente avevano. Inoltre, fare riferimento a creature magiche, animali e oggetti parlanti è quasi limitante: esistono moltissimi tipi di racconti che presentano questo genere di personaggi al di fuori della fiaba (a parte, forse, la presenza di oggetti parlanti che è abbastanza idiosincratica); inoltre, nella fiaba stessa, in base al periodo e al luogo d'origine, troviamo anche tracce molto chiare di moventi religiosi e mitici che spaziano ben oltre il semplice genere fantastico. Importante è anche notare che in queste righe non viene catturata la centralità dell'essere umano che si muove in questi regni fatati come protagonista.

Una descrizione più lunga e, dal punto di vista della tesi, un po' più significativa è presente in *Treccani*:

[La fiaba] è un racconto fantastico, spesso con una trama lunga e complessa, in cui si possono riconoscere tracce di antiche credenze in esseri magici e di antichissime usanze. [...] La fiaba [rispetto

alla favola] è invece un racconto, tramandato a voce di generazione in generazione, che ha per protagonisti esseri umani nelle cui vicende intervengono spiriti benefici o malefici, dèmoni, streghe, fate; non ha necessariamente un intento morale, ma può essere un semplice intrattenimento per i bambini, spesso con un proprio valore culturale e letterario. (fiaba, 2018)

Questa opzione descrittiva è, per questa tesi, più adeguata: di seguito ne si analizzeranno i segmenti per comprendere che cosa stia dicendo. In questa definizione troviamo la categorizzazione come racconto fantastico (già presente in *Garzanti*), il riferimento alla complessità della trama che può essere più o meno presente e che spesso contiene passaggi agli occhi moderni pressoché illogici e quindi difficili da seguire; si parla di tracce di antichissime credenze ed usanze (quello che in *Garzanti* è stato semplificato con “origini popolari”): più avanti si analizzeranno meglio le ipotesi storiche dietro alla nascita della fiaba. Lasciando da parte, per scelta semplificatoria, un excursus sull’origine filologica del termine (da *fabula*, in latino) condiviso con “favola” (comunemente definita come racconto che ha per quasi unici protagonisti animali parlanti, arriva a noi per via letteraria, spesso breve e con un chiaro intento moralistico), verrà riservata invece attenzione al carattere orale e storico del racconto fiabesco, altro elemento centrale che mancava in *Garzanti*.

Come si diceva, la fiaba originariamente era un racconto privo di una forma univoca proprio a causa del medium attraverso cui veniva prodotto e diffuso, ovvero l’oralità. Infatti, la fiaba originariamente non poteva esistere senza che fosse fisicamente presente un novellatore o, più frequentemente, una novellatrice che le desse vita attraverso una vera e propria performance che prevedeva diverse tonalità, gesti, espressioni. Ciascun novellatore aggiungeva a piacimento vari elementi (seguendo regole piuttosto precise, secondo Propp) coscientemente o per alterazioni di memoria, partendo dal materiale originario spesso a lui raccontato in infanzia. Ci si soffermerà ancora su questo punto, per ragionare brevemente su un altro elemento non specificato in questa definizione ma che si ripresenterà attraverso questa tesi: a raccontare le fiabe erano spesso le donne, infatti notiamo in diversi racconti una radice matriarcale e una certa attenzione per tematiche femminili che forse altrimenti non ci sarebbero state riportate (anche se, naturalmente, le versioni testuali arrivate a noi sono filtrate da penne maschili). Del resto, è sicuramente significativo che in diverse opere letterarie come *Le Mille e una Notte* (X secolo), *Lo Cunto de li Cunti* (G. Basile, 1634) e la favola di *Amore e Psiche* (L. Apuleio, II secolo d.C.), di autori maschili, nella finzione il racconto è affidato a narratrici (Sheherazade, dieci novellatrici e un’anonima vecchia). Per Propp, le antiche origini in culture matriarcali si possono intravedere anche nella figura della strega: deformata nel tempo, in origine aveva spesso il ruolo di donatrice.

Nelle righe riportate da *Treccani* è specificato che i protagonisti, sia maschi che femmine, sono umani (anche se spesso l'azione è portata avanti più dagli aiutanti magici che da loro); il riferimento a spiriti e demoni ci ricorda l'elemento religioso più moderno che ha molte volte modificato le fiabe, spesso cristiano in quelle europee (possiamo intuire, quindi, una sorta di continuità fra di esse e i racconti di santi). Penultimo elemento citato è la presenza o meno di carattere morale: la fiaba veniva spesso raccontata ai bambini vicino al focolare da qualche persona anziana e non è raro che essa veicolasse insegnamenti popolari o legati al tipo di vita che ai tempi si viveva (bambini che si perdono nel bosco, ma anche il duro lavoro e il buon cuore che vengono ripagati): a volte si racconta di come i personaggi che fanno qualche danno vengano puniti, altre volte una caratteristica principale del protagonista gli permette di trionfare (può essere la bontà come anche l'astuzia o la capacità di vedere il lato positivo nelle cose oppure ancora il saper cogliere le giuste occasioni). Non è però scontato che sia presente questo carattere morale, spesso molto cruento per il nostro gusto moderno (infatti le fiabe odierne, rispetto alle originali, sono molto edulcorate). A volte sembra che l'aspetto etico sia cucito sopra il materiale originale per dargli qualche utilità o maggiore dignità, quando il fine originale si è perso negli anni: altre volte la fiaba non è altro che un bel racconto, un modo per unire la famiglia in un momento condiviso, sognando di cavalieri e principesse come ancora oggi si fa. Per quanto riguarda il valore culturale e letterario non ci si soffermerà più di tanto: sembra chiaro che, se questi racconti sono sopravvissuti fino ai giorni nostri, un valore e un interesse debba esserci; per occupare le menti di autori come i fratelli Grimm, che si sono impegnati nella trascrizione delle fiabe stesse perché non venissero dimenticate, o come Propp, che si sforzò di dare loro uno studio pressoché scientifico, ma anche Calvino, nel nostro contesto italiano, che ne ha tratto profonde riflessioni sulla letteratura e la lingua, ci sono tratti che ci affasciano dal profondo, in questo tipo di racconto.

1.2 ORIGINE STORICA ED IPOTESI EZIOLOGICHE

Per comprendere di cosa si sta parlando, però, è necessario fare un passo indietro e cercare di capire cosa ci porta a queste misteriose opere folcloristiche. Si inizierà con un semplice excursus storico per essere consapevoli della cornice entro cui ci si muove. Le più antiche narrazioni a carattere fiabesco si trovano già nell'*Epopèa di Gilgamesh* e nella *Bibbia* stessa, mentre in Oriente, intorno al decimo secolo, compare *Le mille e una Notte* (arrivate a noi nel 1704, in traduzione di Antoine Galland). Nel nostro continente, nel mondo classico latino, si trovano esempi fiabeschi nel *Satyricon* di Petronio e nelle *Metamorfosi* di Apuleio (nello specifico, *Amore e Psiche* è considerata allo stesso tempo una favola e una fiaba, avendo sia un valore allegorico-morale che una struttura assimilabile al campo di interesse di questa tesi, calato in contesto mitico). Naturalmente, le fiabe arrivano a noi attraverso la penna di autori che si sono impegnati per raccogliere quante più fiabe possibili partendo dalla fonte

orale originale, affinché non andassero perdute: in Italia è da citare Giambattista Basile con *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de' peccerille* (pubblicato fra 1634 e 1636) in dialetto napoletano. Nello stesso periodo viene pubblicata in Francia *I racconti di mamma Oca* (1696), scritto da Charles Perrault; presso la corte di Luigi XIV fiorisce la moda dei racconti delle fate, interpretati da narratrici femminili come Madame le Prince de Beaumont (novellatrice de *La Bella e la Bestia*) e Mademoiselle de la Force. Nel diciannovesimo secolo poi, con l'avvento del Romanticismo, si sviluppa sempre più l'interesse per le tradizioni e le forme letterarie folcloristiche; in questo periodo i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, in Germania, scrivono *Le fiabe del focolare* (pubblicate nel 1812 e 1815, da cui *Cenerentola, Cappuccetto Rosso e Hänsel e Gretel*); nella seconda metà del 1800, in Danimarca, Hans Christian Andersen scrive le sue *Fiabe* (1835): in questa raccolta l'autore non propone fiabe preesistenti ma ne inventa di proprie sulla base della cultura folcloristica (fra queste troviamo racconti per noi classici come *La Sirenetta, Il Brutto Anatroccolo e La Piccola Fiammiferia*, testi in cui si intravede il gusto del patetico tipico dell'epoca e non altrettanto presente in fiabe originali). Nel 1883, in Italia, viene pubblicata attraverso la penna di Carlo Collodi, la fiaba *Pinocchio* (anche questa, come nel caso delle opere di Andersen, secondo la definizione proposta non sarebbe propriamente una fiaba quanto un'operazione letteraria molto ben riuscita) mentre, sempre in contesto toscano, spicca il lavoro di Emma Perodi, con *Le Novelle della Nonna. Fiabe fantastiche* (1893). Inoltre, nel 1956, Italo Calvino completa il suo *Fiabe italiane*, dove raccoglie una serie di racconti popolari in cui, a tratti, aggiunge qualche rivisitazione personale. Fra Collodi e Calvino, in Russia, si colloca il lavoro di Vladimir Propp (elaborato a partire dalle raccolte di fiabe russe di Afanas'ev), su cui ci si concentrerà nelle prossime pagine. Infine, non vanno dimenticati i pazienti lavori di raccolta di fiabe folkloriche operati dai musei etnografici, mano a mano che si comprese l'importanza del patrimonio narrativo delle minoranze linguistiche o di piccole comunità geograficamente isolate, ad esempio in Trentino, Ladini, Mocheni, Cimbri.

Per quanto riguarda l'origine della fiaba non c'è una spiegazione univoca e certa, ma ci sono diverse ipotesi. Ci si soffermerà su due in particolare. La prima, a cui si accennerà in questa introduzione più brevemente poiché verrà ripresa nel secondo capitolo, è quella che vede l'eziologia della fiaba come dipendente essenzialmente dalla psiche umana: questa teoria si appoggia sulla ripetizione di archetipi che sarebbero presenti in tutte le culture pur non avendo, molto probabilmente, legami storici; apparirebbe necessario in questo quadro ipotizzare un fondo psicologico umano da cui ogni cultura ha attinto per forgiare le proprie storie. In effetti si possono individuare singoli casi di fiaba che sembrano ben esemplificare diversi concetti psicoanalitici, come andremo ad analizzare. Per quanto riguarda la seconda teoria ci si dilungherà un po' di più per inquadrare al meglio il contesto in cui ci

si muove da un punto di vista propriamente storico. Il riferimento sarà il libro *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946/1985) di V. Propp. In questo testo egli rintraccia in modo piuttosto convincente un'origine della fiaba a partire da rituali antichi di iniziazione. Propp individua in diversi personaggi e azioni ripetute in molte fiabe delle funzioni tipiche che deriverebbero da questo tipo di riti a cui venivano sottoposti i ragazzi preadolescenti affinché “rinascessero” come membri adulti della società di appartenenza, venendo iniziati a pratiche spirituali e dimostrando di essere degni di questo status sociale. La struttura rivenuta da Propp, che ricalca queste usanze, vede l'allontanamento del protagonista da casa, caratterizzato da diversi divieti, ovvero il momento di separazione del ragazzo dalla famiglia d'origine per poter essere iniziato; originariamente era uno spostamento voluto, che nel tempo ha dovuto trovare altre motivazioni nei racconti arrivati a noi. Giunge poi l'incontro con un donatore, in questa analisi colui o colei che avrebbe donato al ragazzo il sapere necessario per essere accettato dal gruppo, ovvero l'inziatore che gestiva il rito; nella fiaba questa sapienza spesso prende forma fisica in un oggetto, un animale o una qualche capacità, tutti con tratti magici. Viene poi proposta una prova nella quale il ragazzo deve dimostrare di conoscere i segreti tipici del rito e quindi di averlo superato: infatti il protagonista se la cava grazie all'oggetto o aiutante donatogli in precedenza (ad esempio Ali-Babà deve conoscere la parola magica per far aprire la porta). Infine, l'inziando otteneva un premio: in origine probabilmente il matrimonio a cui l'inziato aveva accesso solo dopo aver completato la prova; questa caratteristica nel tempo ha preso forme sempre diverse, come guadagno in denaro. Questi elementi subiscono diverse e complesse trasformazioni nei vari racconti: fra queste troviamo la trasposizione di senso di alcune azioni o l'inversione dei ruoli (ad esempio, come è stato sopra citato, la strega cattiva diventa, anche involontariamente, donatrice).

Sotto questa costruzione strutturata sul rito d'iniziazione troviamo un motivo unico in tutte le culture: la simulazione della morte e rinascita dell'inziando come uomo adulto che nella fiaba si rispecchia nei diversi riferimenti topici al regno della morte (l'esempio più lampante può essere quello di Biancaneve, che cade in un sonno simile alla morte per poi esserne risvegliata e di seguito sposarsi, oppure la presenza continua degli animali, associati alla reincarnazione e al mondo della morte, o ancora l'immagine del fuoco). Naturalmente non finiscono qui le possibili spiegazioni sull'origine della fiaba: ad esempio è molto interessante notare come questa abbia diversi punti in comune col mito e che in alcuni aspetti si evolve in modo simile e riprende scene assimilabili (di cui le più evidenti sono quelle dell'offerta della ragazza ad un mostro per placarlo o il ratto della principessa come nel caso di Zeus e Europa); questa somiglianza vale anche per i racconti di santi (san Giorgio si collega direttamente all'esempio di prima) oltre che altri esempi in letteratura quali, ovviamente, la favola o

la poesia epica. Ciò che differenzia tutti questi generi di racconto è la loro funzione diversa e la loro trascrizione più antica.

1.3 MORFOLOGIA DELLA FIABA

Per completare il quadro si farà un ultimo accenno al lavoro di Propp, riferendosi al libro *Morfologia della fiaba* (1928/1988), dove l'autore si cimenta in un tentativo di categorizzazione di tutto il possibile materiale fiabistico, nell'ipotesi che sia interamente interpretabile sotto forma di variazioni di una struttura unica; a questa forma originale, naturalmente, si aggiungono opportune modifiche che non ledono alla struttura ma la variano e decorano fino ad ottenere le storie che conosciamo oggi. La struttura proposta da Propp, che verrà semplificata così da non occupare troppo spazio, è la seguente: situazione iniziale, uno dei membri della famiglia si allontana da casa, all'eroe è imposto un divieto, il divieto è infranto, avviene la presentazione dell'antagonista (suddivisa in diverse parti che non verranno citate nello specifico), l'antagonista crea un danno o menomazione a uno dei membri della famiglia o a uno dei membri della famiglia manca qualcosa o viene a desiderio qualcosa, ... l'eroe abbandona la casa, viene messo alla prova, ottiene il mezzo magico, ... l'eroe e l'antagonista lottano, ... l'antagonista è vinto, è rimossa la mancanza iniziale, ... l'eroe è sottoposto a persecuzione e se ne salva, ... compare un falso eroe, l'eroe viene messo alla prova e riconosciuto, ... l'antagonista è punito e l'eroe si sposa o sale al trono. Data questa struttura, ogni fiaba può saltare passaggi, finire prima o dopo e soprattutto creare situazioni cicliche, cioè il racconto può ricominciare dall'inizio, incastonando diverse strutture in una sola. Per collegare i vari passaggi troviamo elementi ausiliari (come la comunicazione di cosa è successo da un personaggio ad un altro), la triplicazione (caratteristica tipica delle fiabe che, ad esempio, porta alla creazione di tre prove invece che una sola) e la motivazione (che nel materiale originale probabilmente manca e viene aggiunta come posticcia: troviamo quindi i genitori che allontanano il figlio perché ritengono che sia l'ora di trovargli una moglie). Propp individua anche una serie di personaggi che si ripetono ed hanno specifiche funzioni tipiche: tra di loro si dividono, quindi, le possibili azioni già sopra citate (infatti è solitamente la principessa che viene cercata e non l'eroe o l'aiutante magico); per ciascun personaggio Propp ha trovato attributi caratteristici con un significato proprio (sono questi a dare vita alla fiaba, influenzati da aspetti nazionali o internazionali oppure da categorie sociali, quando non seguono i "canoni favolistici", che sono le forme più spesso ripetute), ma non è questo il luogo per dilungarsi su tali questioni.

In conclusione, lo studio della fiaba, sebbene da molto tempo trascurato, non sembra ancora aver perso interesse e fascino. Proprio per questo lato insondabile eppure familiare non si può negare che

sia interessante valutare il rispecchiamento dell'inconscio collettivo ed individuale che vi si può trovare dentro. Propp e i suoi colleghi dei primi del Novecento hanno creato le rotaie su cui muoversi per azzardare qualche nuova analisi e per questo nella presente tesi saranno ancora molto utili (soprattutto sottolineando la ripetitività tipica in questi racconti che a livello psicologico appare rivelatoria). Quindi, ora che è stata creata una solida base da cui partire, ci si concentrerà sull'aspetto di più saliente in questa tesi: la psicanalisi e la fiaba.

2 INTERPRETAZIONE PSICOANALITICA DELLA FIABA

Per iniziare a sondare questo ampio campo, prima di dedicare un breve excursus alle applicazioni moderne, bisogna introdurre i due storici protagonisti che hanno proposto per la prima volta la presenza di un aspetto psicologico sotteso alla fiaba: Bruno Bettelheim con il suo *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* (1976/1978) e Marie-Louise von Franz con *Le Fiabe Interpretate* (1970/1980) e *Il Femminile nella Fiaba* (1972/2007). Entrambi furono psicanalisti attivi a metà Novecento. Von Franz fu una diretta allieva di Jung, specializzata nel simbolismo dietro sogni, alchimia e fiabe; Bettelheim, invece, specializzandosi nello studio dello sviluppo infantile (e ancora più precisamente dell'autismo, sebbene le sue idee ad oggi non siano più riconosciute), ebbe un approccio prettamente freudiano e propose la fiaba come importante strumento di supporto allo sviluppo dei bambini. I due rappresentano sguardi assai differenti sulla questione: l'uno più eziologico, l'altro più applicativo; eppure, non si oppongono in modo diretto e si può trarre grande utilità da entrambe le interpretazioni accostate. Naturalmente, nonostante il corpo di questo capitolo si concentrerà su questi due autori, per non rendere il discorso troppo sterile e fine a sé stesso verso la fine saranno dedicate alcune pagine a risvolti più moderni e applicativi delle fiabe.

Quindi, iniziamo delineando la teoria di Marie-Louise von Franz: secondo l'autrice, le fiabe nascono da esperienze di simil-sogno che presentano immagini molto sentite dalla comunità vissute da un singolo individuo; grazie al loro valore sociale sopravvivono prendendo i tratti di leggende e man mano cambiano forma insieme ai nuclei centrali dei simboli di uno specifico gruppo culturale; così, ogni elemento presente nella fiaba va interpretato sia come simbolo in senso collettivo che all'esperienza del singolo, nonché applicato poi in analisi. Le fiabe descrivono casi di disturbi e squilibri mentali, difficoltà di sviluppo, per poi rappresentare come questi vengono (o meno) superati; contemporaneamente questi racconti presentano patologie di intere culture e collettività.

Bettelheim, invece, legge nei racconti folclorici una diretta associazione con la teoria freudiana: ritiene che sia questo il motivo che rende questo tipo di storie così accattivanti per i bambini e tanto longeve attraverso i secoli. Usando immagini esagerate, che nascondono le comunicazioni profonde sottostanti, sono il terreno perfetto da cui un bambino può attingere per essere rassicurato riguardo alcuni passaggi fondamentali della propria crescita. Bettelheim, infatti, critica fin da subito la tendenza al disuso delle fiabe da parte dei genitori, in quanto ritenute “racconti di fantasia” che potrebbero distrarre i bambini dalla realtà; difende a spada tratta l’utilizzo delle versioni originali dei testi e non quelle edulcorate: gli elementi cruenti sono già presenti nella mente dei bambini e permettono loro di gestire paure profonde ad un livello simbolico, preconsciouso.

Come appare chiaro da questo confronto, le due visioni possono essere unificate: è possibile vedere le fiabe sia in chiave freudiana che junghiana contemporaneamente, in base alla necessità. Certamente è possibile che i bambini percepiscano nella fiaba una comunicazione fortemente rivolta a loro e ai loro problemi, un linguaggio diretto al loro preconsciouso che non turba la loro sfera conscia; è altresì possibile che, sotto le questioni freudiane proposte, siano riscontrabili immagini ancora più profonde, legate all’inconsciouso singolo e collettivo, individuabili solo da una psiche allenata alla comunicazione simbolica.

Il modo più funzionale per comprendere similitudini e differenze presentate da questi due approcci è quello di applicarle. Saranno quindi presentate tre fiabe: la prima interpretata da Marie von Franz, la seconda da Bruno Bettelheim e la terza da entrambi; questo permetterà di formarsi due opinioni chiare sui diversi aspetti presentati dagli psicoanalisti, per poi confrontarli con maggiore consapevolezza.

2.1 MARIE-LOUISE VON FRANZ

Per quanto riguarda l’analisi junghiana, verrà esposta una fiaba un po’ meno conosciuta dei fratelli Grimm: *Biancaneve e Rosarossa*. Si farà quindi un riassunto del racconto, così da poter comprendere i riferimenti in cui ci si addentererà più avanti.

La storia inizia con una vedova in una casetta in mezzo alla foresta; la donna ha due brave figlie che rispecchiano due fiori, uno bianco e uno rosso, davanti all’abitazione: Biancaneve, silenziosa e dolce, e Rosarossa, attiva e laboriosa. Le due sorelle sono inseparabili e tanto buone che anche gli animali, girando per la foresta, non fanno loro alcun male. Una pacifica sera d’inverno, mentre la famigliola si trova intorno al caminetto, un orso compare sull’uscio della porta e chiede loro rifugio; le tre donne tanto gentili ovviamente accettano e, notte dopo notte, l’animale prende l’abitudine di venire da loro e giocare con le bambine, prima di addormentarsi al caldo. Quando giunge la primavera l’orso racconta di non poter più tornare da loro, poiché deve difendere i suoi tesori dai nani che risalgono

dalla terra durante la bella stagione. Nel corso dei seguenti mesi alle ragazze capita di incontrare proprio un nano in due diverse occasioni: una volta incastrato con la barba ad un albero ed un'altra intricato ad una lenza in un pesce che rischia di trascinarlo in acqua; entrambe le volte Biancaneve e Rosarossa, sempre gentili, lo salvano tagliandogli dei pezzetti di barba: in cambio lui si dimostra ingrato e aggressivo. La terza volta che i tre si incontrano, il nano è tra le grinfie di un'aquila: le bambine lo aiutano ancora, lui si lamenta mentre tira fuori un sacco pieno di pietre preziose; compare quindi, con sorpresa delle ragazze, l'orso che avevano ospitato, che uccide il nano con una zampata. A quel punto l'animale perde la sua pelliccia e si rivela un bel principe che racconta come il nano avesse rubato i suoi tesori e gli avesse posto un incantesimo che sarebbe stato spezzato solo dalla sua morte. Biancaneve sposa il principe, Rosarossa il fratello. E vissero felici e contenti, con la madre e i due fiori.

Von Franz introduce l'analisi alla fiaba spiegando come l'incipit del racconto abbia le sue radici in un, così detto, "complesso materno positivo" (opposto a quello negativo, presentato con la fiaba *Rosaspina o la Bella Addormentata*), naturalmente riferito ad una figlia femmina, date le protagoniste. Il "complesso materno" (Jung, 1934/1966) è uno schema che si forma intorno alla figura del proprio principale *caregiver* in ogni persona durante l'infanzia, muovendosi attorno all'archetipo della madre (esiste quindi un rapporto fra la madre del singolo e il simbolo della madre nell'immaginario collettivo): nel caso sia negativo verrà dimostrato un esagerato invischiamento con la figura materna come manifestazione dell'energia psichica infantile non incanalata nella figura della madre dell'individuo. Eppure, anche un complesso positivo può avere delle sfumature pericolose: le protagoniste sono certamente bambine sicure di sé e felici, ma rischiano di identificarsi esageratamente nella figura materna, senza permettere un'adeguata separazione, che dovrebbe essere mediata dall'Altro in un adeguato sviluppo.

L'autrice parte sempre dall'analisi del numero di personaggi ad inizio e fine della fiaba: spesso troviamo un quadro squilibrato (per esempio mancanza della madre o del padre) che dimostra un qualche tipo di mancanza psichica che durante la fiaba sarà affrontata e porterà ad un lieto fine dove femminile e maschile hanno il loro giusto equilibrio. In questo caso von Franz mette subito in luce la presenza di tre figure femminili all'inizio del racconto ma la mancanza del maschile, creando un disequilibrio.

Naturalmente è l'orso ad introdurre l'elemento maschile necessario per passare dall'infanzia all'adolescenza delle ragazze. Individuato questo particolare importante, l'autrice va quindi ad esaminare il simbolo che lo rappresenta: analizza le relazioni della figura dell'orso col principio

femminile nella Cristianità, in Grecia, nelle costellazioni; Artemide e il suo culto da una parte femminile, dall'altra a carattere molto maschile, legato alla caccia. Von Franz spiega come dietro ogni dio delle varie mitologie è presente un archetipo psichico e biologico (come Ares-Marte che rappresenta chiaramente l'aggressività, per rimanere in tema con l'immagine dell'orso). Ad ogni simbolo collettivo si cerca di collegare esperienze di vita: ad esempio quelle ragazze che hanno bisogno di nascondersi "sotto la pelle d'orso" per sviluppare adeguatamente la propria personalità prima di fare incontri romantici con l'altro sesso (esempio in cui viene sottolineato il rischio di chiudersi troppo in sé stesse, senza aprirsi mai al principio di alterità). Ci si sposta, quindi, ai miti nordici: in primis con l'immagine di Wotan (o Odino, dio più importante della mitologia norrena) associata al Berserk, adepto del dio che poteva trasformarsi in orso in caso di necessità; storicamente questa immagine muta: ora diventare un Berserk ("go berserk", in una costruzione idiomatica inglese) significa abbandonarsi alla rabbia e venirse accecati. Questo aspetto guida la psicoanalista verso un excursus sulla rabbia: quando essa è adeguata? Von Franz descrive situazioni nelle quali reprimere l'emozione negativa ci ingabbierebbe in situazioni inadatte alla nostra indole, e porta come esempio simbolico i flagelli d'Egitto. Delineando il nostro caso di "complesso materno positivo" nella figlia, viene individuata una tendenza delle ragazze ad essere troppo buone e contenere sempre la collera, anche nel momento in cui sarebbe necessaria, tanto da rischiare di rimanere sempre schiacciate dalla vita. La donna troppo tesa al principio femminile finisce per prendersi sempre cura dei figli degli altri e dei genitori, senza riuscire mai a svilupparsi separatamente. Capiamo quindi come l'orso sia un elemento maschile assolutamente positivo; egli dipinge un'aggressività mirata, contestualizzata, che contrasta con la dolcezza delle bambine che in qualunque momento si mostrano sempre pietose senza imparare a reagire adeguatamente: se da una parte invitare l'orso in casa si rivela la scelta più saggia, liberare il nano per ben tre volte nonostante la sua ingratitudine prolunga solo l'incantesimo sul principe. Anche in psicoanalisi la pietà fuori luogo è un aspetto particolarmente saliente perché spesso, se non contestualizzato ed utilizzato con attenzione, può inficiare il lavoro che si sta svolgendo.

Il nano, al contrario, dipinge una cattiveria continua senza redenzione, un maschile esagerato, con esplosioni inadeguate; si invischia in situazioni inutilmente complesse con la sua barba e si aspetta che tutto gli sia dovuto. La figura del nano nella maggior parte delle fiabe è un personaggio saggio e positivo (Allwis o Satutto, nella mitologia tedesca, i Cabiri della mitologia greca che accompagnano la Grande Madre): il nano di questa fiaba, quindi, rappresenta la negazione di sé stesso, creatività (le pietre preziose, il gesto di scavare) non vissuta. Ma il nano può anche rappresentare un tipo d'uomo da evitare nelle relazioni: il torturatore che si presenta soprattutto davanti a quelle donne che, anche

sole, hanno nella propria mente una macchina di tortura; così è per loro più rassicurante avere un nemico fuori, che dentro. Insieme alla pietà fuori luogo, questo impedisce loro di liberarsi da relazioni sbagliate. Una donna che intrattenga una relazione con un uomo che mente finirà per essere la prima che mente a sé stessa: in questo caso sarebbe necessaria un po' di sana cattiveria per uscire dal circolo vizioso. Nel nano si trova anche la figura del ladro, una forma un po' più sviluppata del "puer aeternus" (Jung, 1954/1966): eterni adolescenti, con un "complesso materno positivo", senza aggressività manifesta che si tramuta in cattiveria silente nei confronti delle donne; uomo pigro, che non ha mai dovuto sforzarsi. Dall'altra il ladro è l'uomo che trova il modo di ottenere ciò che desidera, anche se sceglie sempre la strada più semplice, infantile: l'immagine ha carattere sia positivo che negativo.

La fine del racconto vede un matrimonio quaternario: il quadrato, l'equilibrio, la totalità. Da una situazione squilibrata, si raggiunge il bilanciamento. Per completare questa forma, però, viene aggiunto un quarto personaggio prima non nominato, il fratello del principe-orso: esso compare dal nulla come seconda figura maschile, quasi sostituendo il nano. Von Franz riporta la questione al funzionamento dei sogni secondo la sua teoria: quando un'immagine che incanala una certa energia psichica non risulta più adeguata, essa cambia forma, evolvendosi. Questo è il movimento che lei individua nella figura del nano, poi fratello. E così finisce l'analisi in chiave junghiana della fiaba. Come si confronterà all'approccio freudiano?

2.2 BRUNO BETTELHEIM

Per presentare Bettelheim, è più utile riportare una fiaba maggiormente conosciuta e più vicina ai bambini, più "pratica", così come il suo approccio. Non si perderà, però, un filo di continuità: rimane invariato un colore molto simbolico e i due autori. Si parlerà, dunque, di *Cappuccetto Rosso* dei fratelli Grimm. Nonostante la trama della storia sia piuttosto conosciuta verrà riportato comunque un breve riassunto per rinfrescare la memoria.

La storia inizia con una bambina a cui la nonna ha cucito una bella mantellina rossa che lei non toglie mai: questa abitudine le fa guadagnare il famoso soprannome. Un giorno Cappuccetto Rosso viene incaricata dalla madre di portare pane e vino alla nonna malata; prima che lei si avvii la mamma le raccomanda di non attardarsi e di non fare deviazioni dalla strada. Lei, quindi, si incammina attraverso il bosco dove incontra il lupo cattivo: lui le chiede dove stia andando e lei glielo dice; il lupo quindi le consiglia di raccogliere dei bei fiori per la nonna, così che la bambina si distrae dalla strada, mentre lui corre via. Arrivato alla casetta inghiotte la nonna e si mette nel letto al suo posto. Intanto la bambina va avanti e raggiunge a sua volta la casa della nonna, dove trova il lupo arrotolato nelle

coperte e vestito con gli abiti della vecchina. Cappuccetto Rosso non capisce cosa sia successo e inizia famosamente a commentare: “Nonna, che orecchie grandi che hai!” “Per sentirti meglio!” “Nonna, che occhi grandi che hai!” “Per vederti meglio!” “Nonna, che mani grandi che hai!” “Per afferrarti meglio!” “Che bocca grande che hai!” “Per mangiarti meglio!” e così il lupo ingoia anche lei e, a pancia piena, si addormenta. Poco dopo passa di lì il cacciatore che entra nella casetta per controllare la nonna: vede allora il lupo dal ventre gonfio; gli apre la pancia con un paio di forbici, salvando così Cappuccetto Rosso e la nonna: al loro posto, sotto consiglio della bambina, mette nella pancia del lupo dei pietroni cosicché, quando l’animale si sveglia e tenta di scappare, egli finisce per cadere e morire. Nella versione dei fratelli Grimm c’è anche un secondo segmento del racconto: un altro giorno Cappuccetto Rosso deve di nuovo andare a trovare la nonna e anche questa volta lungo la strada incontra un lupo che cerca di parlarle, questa volta però lei non lo ascolta e va direttamente alla casetta della nonna. Il lupo la segue fin lì, così la nonna inventa un sotterfugio per liberarsi di lui: tira fuori le salsicce cucinate e mette sotto il camino un pentolone pieno di acqua bollente; il lupo si sporge verso il caminetto per annusare per bene la carne ma finisce per sbilanciarsi e finire cotto nel pentolone. Lieto fine.

Bettelheim, come per le altre fiabe, inizia l’analisi di *Cappuccetto Rosso* seguendo il percorso letterario del racconto: comincia quindi spiegando le origini storiche del racconto, probabilmente legate al mito di Cronos che mangia i propri figli ed è indotto a mangiare un masso al posto del neonato Zeus; esiste inoltre un racconto latino del 1023 dove troviamo una bambina con un mantello rosso cresciuta dai lupi. L’autore continua poi valutando la versione di Perrault, variante in cui il cacciatore non arriva mai e la storia non trova il proprio lieto fine, finendo invece con una piccola poesia che spiega come le bambine non debbano ascoltare gli sconosciuti. Inoltre, nell’adattamento francese le allusioni di carattere sessuale sono evidenti: Cappuccetto Rosso, poco prima di essere mangiata, viene invitata dal lupo a svestirsi ed entrare nel letto con lui.

Bettelheim critica molto la scelta di Perrault di togliere il lieto fine alla fiaba: naturalmente l’obiettivo dell’autore era quello di intrattenere il proprio pubblico aristocratico, aggiungendo una morale finale al modo delle favole ma, così facendo, finisce per privare la fiaba del suo carattere rassicurante, svilendola ad un semplice racconto didascalico, scevro di simboli. Ed è proprio questa la questione più eclatante: il modo esagerato in cui si sottolinea che il lupo sia solo una metafora. La fiaba perde così il suo fascino infantile, con allegorie troppo accessibili alla coscienza; i bambini non possono più sublimare l’ansia legata alle immagini della loro mente in fase di sviluppo, ma vengono solo spaventati. La fiaba si trasforma in un racconto ammonitore e perde le caratteristiche di fantasia che contraddistinguono il tipo di storia che si analizza in questa tesi: nella variante francese non si trovano

più i diversi livelli di interpretazione che il bambino può scoprire man mano che matura, con sua grande soddisfazione, ma il significato inteso viene didatticamente servito su un piatto d'argento, delineando Cappuccetto Rosso come una bella bambina ingenua che non fa niente per evitare le seduzioni del lupo, svuotandola del dualismo che la caratterizza nella versione tedesca.

Nella versione dei Grimm, invece, Bettelheim intravede la messa in scena di un passaggio importante nello sviluppo di ragazzine in età scolare: attaccamenti edipici che permangono e che possono esporle a seduzioni pericolose. L'autore inizia sottolineando la vicinanza di questa fiaba con *Hänsel e Gretel* per quanto riguarda una preponderante questione orale (Freud, 1905/1966): in *Cappuccetto Rosso* essa è associata al lupo che divora e viene ucciso inserendo dei pietroni nella sua pancia, mentre nell'altro racconto sono i bambini protagonisti a mangiare la casa fatta di dolciumi. Cappuccetto Rosso, avendo superato l'ansia legata all'oralità, non ha contrasti con la famiglia ed è desiderosa di uscire di casa per condividere con la nonna il loro cibo (diversamente da Hänsel e Gretel che sono forzati ad abbandonare la propria casa): è proprio questo desiderio di uscire e questo piacere nell'esplorare che la mettono in pericolo, nel momento in cui si allontana dal percorso battuto. La bambina rischia di arrestarsi al principio freudiano del piacere (Freud, 1911/1966) rappresentato dal lupo invece di allinearsi a quello di realtà: rischia di abbandonarsi a desideri istintivi dell'Es (Freud, 1923/1966) infantile, invece di ascoltare il suo Super-Io e controllare questi comportamenti potenzialmente inadeguati. Il lupo gioca proprio su questa debolezza di Cappuccetto Rosso (di cui è cosciente anche la madre, come indicato dalle sue raccomandazioni) consigliandole di godersi i bei fiori lungo il percorso. Cappuccetto Rosso, però, non è così infantile e sprovveduta: è abbastanza matura da fare domande e rendersi conto dello strano aspetto della nonna (enumerando i quattro sensi). La protagonista rappresenta una ragazza che si porti dietro aspetti edipici all'ingresso della pubertà: divisa fra le rassicurazioni infantili e la spinta a maturare.

La bambina, mossa dai conflitti edipici irrisolti (Freud, 1899/1966), è, inoltre, in grado di usare il lupo: gli dà le indicazioni per arrivare alla casa della nonna, quasi come volesse tradire la figura materna; ed è proprio per questo che, nella logica del bambino, viene poi mangiata: come punizione per questi desideri cattivi. D'altra parte anche la nonna, secondo Bettelheim, non è esente da critiche: cuce alla bambina questo cappuccio rosso che la invischia in una caratteristica seduttiva; il rosso è naturalmente simbolo di emozioni violente e sessualità. Sembra che l'implicazione del nome della protagonista sia una maturazione sessuale prematura, sottolineata dal vezzeggiativo "cappuccetto", che indica la giovane età della protagonista. La ragazza immatura nei confronti della sessualità finisce per regredire a complessi edipici per gestirla, non conoscendo vie più mature: Cappuccetto Rosso manda il lupo dalla nonna anche per affidare a qualcuno di più maturo la gestione di qualcosa che per

lei è pericolosamente invitante e non ancora affrontabile. Nella continuazione della fiaba, infatti, avendo imparato la lezione, la seconda volta che la bambina incontra il lupo stringe un'alleanza con la nonna e insieme riescono a sventare il piano dell'animale: il bambino deve stringere un'alleanza col genitore dello stesso sesso attraverso una forte identificazione per poter maturare. Cappuccetto Rosso, uscita dal ventre del lupo, "rinasce" in una veste più matura e adatta ad affrontare la situazione, mentre la nonna torna ad essere utile. La fuoriuscita dalla pancia, inoltre, riporta a gestazione e parto (ed è proprio per questa associazione che il lupo non può morire quando gli aprono la pancia: il bambino non deve avere paura per la mamma).

Il carattere edipico della fiaba, secondo Bettelheim, viene reiterato nel motivo per cui il lupo non divora subito la bambina: il seduttore (che nel complesso edipico ha l'aspetto del padre) deve prima liberarsi della madre, per arrivare alla figlia, la quale in parte vuole essere raggiunta. Ma non è solo il lupo a raffigurare la figura del padre, infatti anche in questo racconto, come in *Biancaneve e Rosarossa*, il maschile (il padre assente ad inizio di entrambi i racconti) è diviso in bene e male: c'è anche il buon cacciatore. La ragazza deve fare esperienza di entrambi per comprendere appieno la figura dell'Altro. Il cacciatore è un personaggio che si controlla (assomiglia in questo all'orso di *Biancaneve e Rosarossa*) e che dimostra come l'aggressività non sia sempre negativa se utilizzata nel momento giusto. Il lupo è la sua ombra: tutti i suoi istinti più bassi. Ed è così l'autore chiude la sua analisi.

2.3 CONFRONTO FRA GLI AUTORI

Ora che ci si è fatti una solida idea di come i due psicoanalisti approccino l'interpretazione delle fiabe, come stabilito ad inizio capitolo, sarà proposto un ultimo racconto affrontato da entrambi gli autori nel corso delle loro opere: *Le tre piume*. Come negli altri paragrafi, si inizierà con un riassunto della trama nella versione dei fratelli Grimm.

La fiaba inizia con un vecchio re e i suoi tre figli, di cui il più giovane viene chiamato "Sempliciotto" e considerato molto ingenuo. Il padre deve scegliere a chi dei tre lasciare il regno: decide quindi che lo otterrà chi gli porterà il tappeto più bello. Per capire dove lo dovranno cercare soffia tre piume in aria: una va verso oriente, una occidente e l'ultima, quella di Sempliciotto, va poco lontano; vicino alla piuma, però, si trova una botola, dentro cui è nascosta la Regina Rospo, insieme a tutte le sue rospine: lei fornisce a Sempliciotto il tappeto più bello di tutti. Gli altri due fratelli, sottovalutando il minore, portano i primi tappeti che trovano. Il re, quindi, vorrebbe dare il regno al più giovane, ma gli altri due insistono e insistono e quindi si passa ad un'altra prova con lo stesso modus operandi: il re chiede il più bell'anello e soffia le piume nelle stesse tre direzioni. E di nuovo la rana fornisce a

Sempliciotto un bellissimo anello che supera di gran lunga quelli dei fratelli. Di nuovo loro chiedono una terza prova e il re la concede: otterrà il regno chi porterà la più bella donna. Di nuovo la piuma porta Sempliciotto alla botola: questa volta la Regina Rospo dà al protagonista una carota scavata, legata a sei topini; quando Sempliciotto mette nella carota una delle ranocchie lei diventa una principessa e l'ortaggio una carrozza con sei bei cavalli. Per la terza volta i due fratelli perdono al confronto col più piccolo e per la terza volta richiedono un'altra sfida: la ragazza che salterà attraverso un cerchio in mezzo alla sala sarà quella che determinerà l'eredità. Essendo la dama di Sempliciotto una ranocchia, salta con grande facilità, mentre le ragazze degli altri due principi si spezzano braccia e gambe cadendo. Così Sempliciotto diventa re.

Von Franz inizia facendo riferimento ad una versione della regione Assia della Germania, dove il principe sottoterra incontra una bella ragazza ed è solo quando lei deve salire in superficie che si trasforma in rana; lei gli dice "versenk dich" che può sia significare "baciarmi" che "immergiti in meditazione", così il principe la prende alla lettera saltando nell'acqua con lei e baciandola: così la rana riprende la sua forma umana. Questa versione sarà ripresa più volte dall'autrice. Si va poi ad analizzare la storia dell'abitudine di "soffiare su una piuma": essa è una pratica medioevale utilizzata quando non si sapeva più dove andare. La psicoanalista, però, non si accontenta di questo e scende ad un livello più profondo chiedendosi cosa rappresenti la piuma. Essa è una parte dell'uccello, e come sineddoche lo rappresenta; è quindi associata spesso ad entità psichiche intuitive o all'anima; è anche collegata, con la sua leggerezza, al seguire il flusso psicologico verso una finalità a malapena percepibile.

Anche Bettelheim discute l'abitudine germanica del soffiare sulla piuma ma sceglie di iniziare in modo diverso; l'autore parte dalla tematica dell'ultimo figlio ritenuto meno importante degli altri e che alla fine ottiene la sua rivincita: è questo l'incipit di *Cenerentola* o *I tre linguaggi* (dove un ragazzino considerato poco sveglio è mandato ad imparare un mestiere e finisce per dimostrare le sue qualità nascoste). La sensazione di essere il più stupido fra i fratelli agli occhi dei genitori è tipica di qualunque bambino e si riflette facilmente in queste fiabe: solo dopo una serie di ascolti dello stesso racconto, che rassicurano il bambino del finale positivo per il protagonista, egli si sente abbastanza a suo agio da identificarvisi e trarre beneficio dal conforto presente nel racconto.

Come abbiamo visto nell'analisi di *Biancaneve e Rosarossa*, von Franz dipinge poi la costellazione iniziale dei personaggi: abbiamo un re (spesso simbolo del Sé: la psiche nella sua totalità) e tre figli, ma nessuna figura femminile; da questo si può dedurre come l'azione sarà volta alla ricerca del femminile adeguato e come sarà la donna ad aiutare il protagonista perché lui possa avere il

sopravvento. In breve, secondo l'autrice la storia racconta di come il femminile debba essere riportato alla coscienza (in contrasto con le scorse due fiabe affrontate, dove è il maschile a dover essere elaborato): la presenza della botola ci fa ipotizzare un passato rapporto, ora interrato. La storia finisce infatti con un matrimonio: unione equilibrata fra maschile e femminile.

Anche Bettelheim fa un'ipotesi riguardo il simbolismo numerico: si chiede come mai i fratelli di Sempliciotto siano due, ma paiano completamente indifferenziati; la risposta che fornisce è che questa somiglianza sia indicativa di una piattezza associata al mancato accesso alla propria interiorità. Inoltre, come von Franz, l'autore individua il viaggio nell'inconscio (che include sia Es che Super-Io) come centro della fiaba, confrontandolo con una discesa agli inferi. Rispetto ai fratelli, Sempliciotto ha una maggiore ingenuità e intuito: ha un rapporto più profondo con la propria interiorità, che comunica attraverso immagini piuttosto che parole. Proprio questo aspetto istintivo viene incarnato da un animale: in questa versione la rana, ma ci sono diverse varianti.

Von Franz presenta, poi, la figura del re da lei considerato il Sé (Jung, 1964/1969), e la centralità di morte e rinascita a lui associata: il re è vecchio e deve essere sostituito; il contenuto psichico collettivo cosciente è stantio e necessita di un rinnovamento: una cultura è legata troppo selettivamente a dottrine politiche e religiose. Dall'altra parte la regina mancante descriverebbe, secondo gli archetipi individuati dalla psicoanalista, la tonalità del sentimento della collettività incarnato nel re: senza di essa, come in questa fiaba, il contenuto rimane sterile e si irrigidisce. A questa problematica deve venire incontro l'Io (la parte cosciente della mente, in relazione con l'esterno) rappresentato dall'eroe, l'unico Io che opera in armonia con il Sé.

L'analisi narrativa di Bettelheim si concentra maggiormente, invece, sulla centralità dell'inconscio (Freud, 1901/1966): il tappeto (anche sineddoche delle Parche, come se il re inizialmente dicesse "deciderà il destino chi sarà mio successore") e l'anello meravigliosi che Sempliciotto porta dalla botola sarebbero opera dell'interiorità, fonte dell'arte, dalle idee del Super-Io, che poi devono essere realizzate dall'Io; la capacità di portarli in superficie indicherebbe l'integrazione della personalità di Sempliciotto rispetto ai fratelli. La ripetizione delle prove serve a dimostrare da una parte la staticità dei fratelli nonostante l'esperienza (non si impegnano mai, continuando a sottovalutare il protagonista), all'opposto come Sempliciotto impari a sfruttare adeguatamente il suo inconscio: alla fine riesce a trasformare il rozzo (carota, topi e rana) in qualcosa di meraviglioso.

La questione del tappeto viene presa in considerazione anche da von Franz: per lei indica il territorio, la terra, è un elemento fortemente collegato al femminile; l'anello, d'altra parte, rappresenta il Sé nella sua rotonda perfezione, ma anche un legame eterno con esso (come indica il simbolo dell'anello

matrimoniale), un'integrazione. Carota, topi e rana simboleggiano una svalutazione del femminile che deve essere portata in superficie per essere affrontata: sono tutti simboli con caratteri sessuali più o meno sviluppati, che portati alla luce nascondono comunicazioni dall'inconscio riguardo lo stato squilibrato della psiche.

Rimane aperta in entrambi gli autori la questione della terza prova. Iniziando con Bettelheim, egli si concentra su come quest'ultima non sia più legata al caso ma al talento, ad un'attiva azione. In questa analisi la donna che salta nel cerchio non è altro che un aspetto interiore di Sempliciotto, il quale non ha solo imparato ad ascoltare ma anche ad utilizzare adeguatamente gli elementi della sua interiorità; l'autore sottolinea come alla fine della fiaba non sia specificato un matrimonio (aspetto che von Franz dà, invece, per scontato), supportando la sua tesi che la ragazza sia solo una metafora. Von Franz, invece, inizia riportando diversi riti storicamente e culturalmente vari che riguardano il centrare qualcosa (dall'uso medioevale di centrare un bersaglio con la lancia, ai riti zen più metaforici). Si sottolinea come la ragazza, che in questa interpretazione rappresenterebbe l'Anima (Jung, 1946/1966), ovvero l'elemento femminile archetipo, debba essere leggera per saltare: deve muoversi con equilibrio fra interno ed esterno, per sua natura non può mai essere forzata a diventare unilaterale.

E così finisce il confronto fra Bruno Bettelheim e Marie-Louise von Franz. È stato messo in luce il diverso approccio dei due autori e le basi teoriche a tratti molto distanti fra loro ma equamente utili in casi diversi. È stato tratto tutto quello che poteva essere utile, eppure questo lavoro pare altamente teorico e di scarsa utilità ad oggi: che cosa ce ne facciamo di tutte queste considerazioni? Allora non rimane che fare riferimento alla ricerca più recente per ricercare risposte a questo quesito. D'altra parte, non bisogna dimenticare che è Freud stesso a parlarci, in alcuni suoi articoli, della sua passione per la narrativa e dell'importanza del folclore.

2.4 RIFERIMENTI MODERNI

Per iniziare, a proposito di narrativa, ci si può immergere nell'articolo *Positive Narrative Group Psychotherapy: the use of traditional fairy tales to enhance psychological well-being and growth* (Ruini et al., 2017) dove si definisce un modello di terapia narrativa di gruppo testato su 21 donne di età media di 39 anni che, al momento della terapia, stavano vivendo momenti stressanti della loro vita; durante le prime sedute sono state presentate una serie di fiabe e di argomenti cognitivo-comportamentali ad esse collegate, che poi sono stati discussi come gruppo. Negli ultimi incontri le donne, lavorando insieme, hanno dovuto creare due fiabe: una con protagonista femminile ed una con protagonista maschile. Facendo un secondo assessment dopo l'intervento è stata trovata una diminuzione di ansia, aumento di autoaccettazione e crescita personale, nonché un incremento di

apprezzamento della vita. Questa ricerca è molto interessante per il suo approccio pratico e psicoeducazionale più che psicoanalitico e dimostra come si possano utilizzare le fiabe in un contesto diverso da quello che è stato descritto finora.

In *The Positive Impacts of Fairy Tales for Children* (VisikoKnox-Johnson, 2016), invece, si inizia parlando della relazione fra fiabe e sviluppo; ci si concentra sull'acting out dei bambini dopo aver ascoltato una fiaba: solo i bambini attorno ai 5 anni hanno il giusto equilibrio fra ritenere la fiaba abbastanza reale ma abbastanza fantastica da rimetterla in scena nei loro giochi. Dopo questa introduzione teorica, nell'articolo è citata parte di uno studio condotto a Napoli, intitolato *A Fairy Tale Workshop in a Pediatric Oncology Ward* (Adamo et al., 2008): i pazienti erano bambini con neoplasia cerebrale a cui sono state presentate diverse fiabe come modo di incanalare le loro paure e ricevere rassicurazione. Nello specifico è riportata *I Tre Porcellini* dove le case dei maialini sono interpretate come il corpo dei bambini e il lupo come la malattia, permettendo ai bambini di esplorare le loro paure. Sono state presentate anche altre fiabe (ovvero *Cappuccetto Rosso*, *Il Gatto con gli Stivali*, *Il Brutto Anatroccolo*, *Biancaneve*), a cui naturalmente ogni bambino ha risposto diversamente, identificandosi con personaggi vari: l'osservazione dei disegni che i bambini hanno fatto in relazione ai racconti è molto importante in questo senso. Dopo una breve analisi di possibili aspetti negativi dei racconti, l'autrice si sofferma poi sull'utilizzo delle fiabe nella cura di adolescenti con disturbi alimentari, citando l'articolo *Fairy tales: Visions for Problem Resolution in Eating Disorders* (Hill, 1992), sostenendo che tramite la comunicazione riguardo la loro fiaba preferita, possano proiettare molti sentimenti che non sono in grado di nominare riguardo a sé stessi. Attraverso l'identificazione con questi personaggi, d'altra parte, un paziente può anche trarre beneficio dalla risoluzione positiva che si ha nella fiaba, avendone un riscontro motivazionale positivo. Nel testo si parla inoltre di una ricerca, intitolata *Adult reactions to preferred childhood stories* (Collier, Gaier, 1958), condotta presso la Louisiana State University, su 264 studenti riguardo la loro fiaba preferita d'infanzia e le differenze di genere ad esse associate. Questo articolo riassume diversi possibili utilizzi della fiaba in chiave terapeutica.

Oltre agli studi presentati, è esistita una scuola di psicoterapia intitolata *fairy tale therapy*, che metteva insieme diversi fra questi concetti e da cui ora vari approcci prendono parzialmente esempio, come l'arte terapia o la terapia narrativa. Nel testo *Fairy Tale Therapy: scientific and methodical aspects* (Alla, Olena & Yuriy, 2022) si può approfondire la questione al dettaglio.

Similmente esiste il FFT (Fairy Tale Test): un test proiettivo presentato da Carina Coulacoglou nel 2005 per bambini fra 6 a 12 anni. Vengono presentate tre tavole alla volta, con personaggi già

conosciuti nelle fiabe, attraverso stili di disegno molto differenti e si pongono poi alcune domande ai bambini che giocano sul loro divertimento nel dover scegliere. I temi riguardano situazioni interpersonali e relazioni familiari.

Come ultimo esempio che verrà proposto c'è *Fairytales, Psychodrama and Action Method: ways of helping traumatized children to heal* (Walters, 2017): in questo articolo si parla di bambini dai 5 agli 11 anni, diagnosticati con ADHD, ma i cui sintomi sono in realtà originati da PTSD. L'autore ha proposto psicodrammi tratti da vari racconti, fra cui fiabe famose come *Cenerentola* e *Jack e il Fagiolo Magico*. Nei bambini questa tecnica si trasforma in un vero gioco che utilizza positivamente la loro iperattività come spontaneità e che permette loro di prendere coraggio e interpretare ruoli nuovi, fino a comunicare significati segreti che prima delle rassicurazioni della fiaba non erano stati in grado di raccontare.

Insomma, sembra chiaro che le fiabe non siano ancora da considerare materiale stantio, non più utile alla vita moderna, sia come ragionamento teorico che come applicazione pratica. Nel prossimo capitolo verrà affrontato un risvolto moderno ancora più attuale.

3 LE NUOVE FIABE

Dopo venti pagine di trattazione, senza dubbio ci si sarà fatti un'idea del tema che si sta trattando: che cosa sia una fiaba, che cosa potrebbe nascondere; probabilmente qualcuno avrà ripensato alla propria infanzia e ricordato con nostalgia i racconti dei propri genitori: pochi avranno avuto ricordi vividi e recenti a riguardo. Se Bettelheim già riferiva la propria preoccupazione per il lento abbandono della fiaba come supporto per lo sviluppo dei bambini, oggi essa sembra più attuale che mai. Considerato tutto quello che è stato esposto finora, è piuttosto chiaro che l'abbandono di racconti come *Raperenzolo* abbiano lasciato un vuoto a livello pedagogico nei bambini moderni, e certamente non sono le versioni animate e fortemente edulcorate della Disney a riempire questo spazio. Sono tutte le speranze abbandonate? E se, invece, tutto quello che è stato esposto in questa tesi non si limitasse ad un annacquato passato?

Naturalmente, per comprendere questa affermazione che potrebbe sembrare azzardata, sarà necessario allargare, in parte, i nostri orizzonti: è chiaro che non si fa più semplicemente riferimento alle classiche fiabe come *Cenerentola* e *Biancaneve*. Si parla, invece, proprio di media moderni. Questa potrebbe essere senza dubbio un'affermazione sorprendente, quindi è il caso di mettere le mani avanti: è necessario sottolineare che le storie di oggi non sono più linde e ben limate, pregne di

immagini collettive come lo erano i racconti folcloristici; si è davanti, invece, a materiale più grezzo e statico. Eppure, se l'utilizzo delle fiabe nello sviluppo infantile sta andando via via perdendosi, sembra chiaro che qualcosa debba essere arrivato a sostituirlo. Si può quindi ipotizzare con una certa sicurezza che questi sostituti si nascondano fra libri, film, fumetti e cartoni animati. Fra queste diverse forme artistiche, il presente capitolo si concentrerà sulle opere cinematografiche.

Ovviamente bisogna fare una scrematura: non ogni libro o film è da considerarsi degno del ruolo a cui lo stiamo innalzando (la cultura capitalistica e la produzione di massa non collaborano certamente all'obiettivo); ci vorrebbe un'altra intera tesi per individuare le caratteristiche di tali specifici media. La peculiarità di queste nuove forme di racconti, però, si nasconde proprio nel loro ampio numero e nella loro notevole disponibilità alla maggioranza delle classi sociali nei paesi sviluppati: la varietà è così ampia che qualunque bambino, con esperienze e temperamento unici, potrà trovare qualcosa che lo tocchi da vicino. Ma non ci si limita a questo: i media moderni certamente non si rivolgono unicamente ai bambini; loro connotato è invece quello di crescere assieme all'individuo e rimanere pertinenti attraverso il ciclo di vita. Esistono cartoni con complesse trame pensate per i bambini (ma non solo), come, ad esempio, alcune delle opere di Hayao Miyazaki. Racconti che piacciono di più agli adolescenti: si potrebbe ipotizzare qualcosa come *Il Signore degli Anelli* (Jackson, 2001, 2002, 2003). Film quali *La La Land* (Chazelle, 2016), *Il Favoloso Mondo di Amélie* (Jeunet, 2001), *Grand Budapest Hotel* (Anderson, 2014) o addirittura *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), che attraggono giovani adulti e adulti. Persino l'anzianità e le sue peculiarità vengono delicatamente toccate in pellicole come *Amour* (Haneke, 2012), *Harold e Maude* (Ashby, 1971), *Perfect Days* (Wanders, 2023) o *Youth* (Sorrentino, 2015).

In ciascuno di questi esempi sono contenute plurime immagini collettive, attraverso cui un singolo, il regista, supportato da un gruppo di persone, è riuscito a comunicare con l'umanità in questo dato periodo storico. Fra le pellicole che sono riuscite in questo obiettivo, però, il presente capitolo ne individua una, di recente pubblicazione, che può adeguatamente esporre questa traslazione di ruolo, dalla fiaba al cinema. Si tratta di un film che parla ad un pubblico di adulti e giovani adulti, utilizzando un linguaggio critico e parodico: una fiaba gotica che rovescia l'idea folclorica di adeguarsi al sistema e propone un modello che, invece, cozza e critica la società, nella speranza di un'evoluzione. Sto parlando del film *Povere Creature!* di Yorgos Lanthimos (regista che attraverso le sue opere ha già ampiamente dimostrato il suo attrito con le regole sociali, in pellicole come *The Lobster*, uscita nel 2015), tratto dall'omonimo libro di Alasdair Gray. Nei prossimi paragrafi verrà proposta un'interpretazione simile a quelle presentate nello scorso capitolo: verrà privilegiato un approccio

freudiano, rispetto a quello junghiano, ma non verranno certamente dimenticati gli spunti tratti da von Franz.

3.1 SINOSSI DEL FILM

Iniziamo, dunque, esponendo un riassunto della trama del film, come è stato fatto nelle fiabe del capitolo precedente, così da contestualizzare la seguente analisi. Durante questa sinossi si cercherà di fare riferimento quanto più possibile alla struttura fiabesca individuata da Propp, così da dimostrare al meglio la validità della tesi esposta. Ciascuna delle fasi fiabesche sarà messa fra virgolette e in grassetto, appena accennata per rendere più agile il testo. Dopo una prima analisi a carattere fiabesco, si passerà, poi, ad una riflessione più prettamente psicologica. Per una questione di limitazione di spazi non si analizzerà ogni elemento singolarmente, ma si avrà un approccio più olistico.

Povere Creature! segue le vicissitudini di una donna sconosciuta (Emma Stone) che, tolta la vita in un fiume (“**allontanamento**” fiabesco da una vita passata), viene ritrovata dallo scienziato Godwin, “God”, Baxter (Willem Dafoe). Egli compie su di lei un incredibile esperimento: inserisce nel suo corpo adulto, il cervello del bambino nel suo grembo, dando vita a Bella Baxter.

All’inizio della pellicola ci viene presentato anche Max McCandles (Ramy Youssef): studente di Godwin che rimane invischiato nell’esperimento del professore; egli è incaricato di seguire Bella nel suo sviluppo cognitivo e motorio incredibilmente veloce. Durante questo periodo di accudimento la protagonista subisce il “**divieto**” di uscire di casa che in più occasioni cerca di “**infrangere**”; Max si trova ad essere sempre più affascinato da Bella, tanto che Godwin gli propone di sposarla.

A questo punto compare Duncan Wedderburn (Mark Ruffalo), avvocato che, chiamato per aiutare nelle pratiche del matrimonio, si insospettisce (“**ricognizione dell’antagonista**”) e scopre Bella e il suo peculiare sviluppo (“**ottenimento di informazioni dell’antagonista**”). Le propone, quindi, di liberarsi dai limiti imposti da God e di fuggire con lui, in un “**raggiro**”: Bella accetta e così i due fuggono insieme a Lisbona (“**connivenza**”: la protagonista aiuta l’antagonista). Questo incontro col mondo porta Bella a sviluppare sempre più desiderio di fare le più varie esperienze, in primis in ambito sessuale: questo turba molto Duncan, che vorrebbe invece tenerla per sé, in un rapporto monogamo e possessivo; egli, quindi organizza una sorta di rapimento (“**danneggiamento del protagonista**”) per trascinare Bella in una lunga crociera, così che non possa più scappargli.

Su questa nave Bella incontra Martha ed Harry (che mettono in atto la “**mediazione**”, rendendo Bella consapevole delle limitazioni subite nella relazione con Duncan): due aristocratici che le insegnano la passione per la cultura ma anche la cruda realtà della vita; grazie ad una breve visita ad Alessandria

la ragazza ha modo di toccare con mano la gravità della differenza di classe e la sofferenza insita nella povertà. Scioccata da quanto appreso, Bella regala tutti i soldi di Duncan, sperando di poter fare una differenza (la fase del “**consenso**”, la ribellione del protagonista); questo costringe lei stessa e l’amante sempre più insofferente a fermarsi a Parigi (“**partenza**” dalla nave).

Qui, Bella, per raccogliere qualche soldo, scopre un bordello, dove le offrono un pagamento in cambio di una prestazione; lei, sempre aperta a nuove esperienze, accetta. La proprietaria del bordello prende il ruolo del “**donatore**”: porge a Bella la piena proprietà del corpo e la libertà di decidere cosa farne (dopo una “**prima prova**” che dimostri il suo interesse). Quando Duncan scopre quanto successo la abbandona, in una sorta di “**lotta**”, da cui la protagonista esce “**vincente**”. Bella, quindi, rimane a vivere nel bordello (“**trasferimento**”), dove fa amicizia con Toinette (Suzy Bemba): attraverso di lei, la protagonista conosce da una parte l’università e la possibilità di studiare, dall’altra il socialismo e l’interesse politico. In questo periodo Bella scopre la cicatrice che ha sulla nuca ad indicazione dell’intervento che ha subito (“**marchiatura**”).

Dopo qualche tempo, le arriva la notizia della malattia di Godwin. Scopriamo che Max è rimasto al fianco dello scienziato, con cui hanno creato un secondo esperimento simile a Bella, non altrettanto riuscito, di nome Felicity; Wedderburn, invece, si trova in manicomio. Bella torna dal padre (“**rimozione**”: la protagonista dimostra di aver raggiunto una certa libertà rispetto alle proprie origini), scoprendo la verità su di sé. Incontrando nuovamente Max accetta di sposarlo, ma proprio durante il matrimonio ricompare Duncan, accompagnato da Alfie Bessington (Christopher Abbott), il marito di Bella prima che lei si togliesse la vita; questo diventa una sorta di “**salvataggio**”, come ad indicare che l’unione fra la protagonista e Max sarebbe stata prematura a livello narrativo.

Bella sceglie di conoscere questo nuovo arrivato, giungendo “**in incognito**” nella nuova casa, sotto un’identità che non è la sua, ma presto comprende perché la sé passata aveva scelto di scappare: Alfie è un uomo estremamente malvagio, che pianifica di toglierle ogni libertà, mettendo in atto “**pretese infondate**”. Quindi Bella escogita un piano per liberarsi dell’ex marito, “**superando la prova**” di questa vecchia vita, e torna da Max. A questo punto nella fiaba che stiamo cucendo sopra il film si arriva all’“**identificazione**”, Bella non viene scoperta da altri ma da sé stessa: ora che ha affrontato il proprio passato, sa davvero chi è e chi vuole essere.

Nell’ultima scena troviamo Bella che studia per diventare dottoressa, Alfie tramutato in capra in una sorta di “**smascheramento**” dell’antagonista, Toinette e Max accanto a lei, la governante di God che si prende cura di Felicity. La fine di *Povere Creature!* assomiglia più ad un’incoronazione che ad un matrimonio: Bella si trova nel suo giardino, nel suo nuovo regno, e si gusta la sua identità ritrovata.

3.2 IL FEMMINILE

Dunque, dopo quasi due pagine di trama, è il momento di chiedersi: di che cosa parla *Povere Creature!*? Partiamo da ciò che è ovvio: questo film tratta, in primis, la questione della libertà della donna, esprimendo questo aspetto attraverso la sessualità senza veli di Bella Baxter. Quasi tutti gli uomini durante la pellicola cercano di possedere Bella e ridurla a loro compagna, cercando di sfruttare, a tratti, la sua presunta ingenuità; quello di cui non si rendono conto è che la protagonista, privata delle limitazioni imposte dalla società durante lo sviluppo, non ha motivo di sottostare docilmente alla supremazia del dominio maschile, e mette così in luce diversi aspetti illogici dietro queste dinamiche, reclamando il proprio libero arbitrio e la sessualità come mezzo di piacere e di esplorazione di sé.

Considerato l'argomento relativo alla femminilità, viene naturale rivolgere lo sguardo indietro all'arte interpretativa di von Franz: proprio come lei consiglia, è conveniente osservare la costellazione dei personaggi ad inizio e fine pellicola per avere una conferma sulla pregnanza del rapporto fra maschile e femminile. Inizialmente abbiamo di fronte una trinità: Bella, God e Max. Ci sono due uomini alla base della piramide, posti in una posizione di controllo, ed una sola donna che da una parte li unisce verso un unico vertice, dall'altra è completamente alla loro mercè. Sembra chiaro lo squilibrio che va affrontato durante lo svolgersi della pellicola. Alla fine, invece, troviamo, un'inversione della piramide: Bella si trova ancora una volta in cima, ma questa volta al pieno del proprio potere, ai suoi piedi si trovano Toinette e Max, uniti solo dalla loro relazione con la protagonista. Sullo sfondo, in un piccolo triangolo secondario, ci sono anche la governante di Godwin, Felicity e Alfie tramutato in capra: di nuovo due donne e un uomo. Max è l'unico maschio a cui è permesso di rimanere sé stesso in quel paradiso femminile: egli è l'uomo che ha imparato a lasciare il controllo a Bella. La fine del racconto, diversamente dalle fiabe che abbiamo già visto, caratterizza superficialmente la sensibilità moderna dell'opera: non troviamo un equilibrio fra femminile e maschile ma un'inversione del potere. Proponendo un'analisi più profonda, però, potremmo interpretare il quadro finale come la maturazione interiore di Bella verso un rapporto più egualitario dei generi: Toinette, sotto questa luce, potrebbe rappresentare un lato del Sé più femminile ma a carattere attivo (in contrasto con l'immagine stereotipata della donna), Max, invece, sarebbe un maschile passivo; il rimescolamento delle qualità dei due generi permetterebbe la vera maturazione dell'individuo. Fra tutti i personaggi che ha incontrato, sia maschili che femminili, Bella sceglie quelli che "calzano meglio" la sua idea di uomo e donna e li interiorizza, negando le versioni che aveva approcciato in passato (il padre-padrone, il compagno possessivo, il nichilista e la donna puramente intellettuale, la manipolatrice). La protagonista rimane comunque un'incarnazione del mostruoso femminile: una donna che prende in

mano la sua vita, decostruisce il sistema in cui è immersa con una logica impeccabile e ne esce padrona di sé stessa; prima riconquista il piacere e il corpo e dopo si batte per la propria libertà intellettuale, ripercorrendo il percorso del femminismo.

Cosa ci dicono dell'identità maschile e femminile i personaggi "scartati" lungo la pellicola? Gli uomini, come appare fin da subito, sono molti e pretendono di imporre anche sullo schermo il loro potere: Godwin, Wedderburn, Alfie, Harry e la massa mostruosa dei frequentatori del bordello. Godwin, il padre-padrone, rappresenta il mostruoso maschile: egli, davanti alla sua pregevole creatura, appare impacciato e deforme; è un personaggio che fatica ad imparare (reiterando l'esperimento fatto su Bella) ma che apre alla possibilità di un cambiamento. La sua morte fa sì che Bella si riavvicini all'aspetto maschile che per tutto il periodo nel bordello viene fortemente demonizzato. Duncan mette in scena il lupo di *Cappuccetto Rosso* (nonché lo gnomo di *Biancaneve e Rosarossa*): è seducente e promette una vita dedicata all'edonismo, cercando una preda facile che non gli opponga resistenza. Bella però non è una bambina come le altre: piano piano Wedderburn si vede sempre più soggiogato da lei, realizzando che la libertà da lui tanto decantata è solo una costruzione sociale; Duncan si ritrova ad essere la bambina persa nel bosco: deve mettere in discussione sé stesso e decostruire il proprio machismo. Quello che scopre non è per nulla piacevole: sotto tutta quella tracotanza non rimane nulla se non un pazzo rinchiuso in un manicomio che non riesce ad accettare la realtà dei fatti. Alfie porta all'estremo la goliardica rappresentazione di Duncan, fino ad essere una vera e propria parodia della violenza insita nel maschile: non ha spessore, vuole solo spaventare e controllare grazie ad una superiorità fisica. Alla fine, viene reso un erbivoro e anche lui resta svuotato, una volta disarmato. Anche Harry, sebbene possa essere considerato una presenza più positiva, dimostra di voler ferire Bella, piena di speranza nel mondo, mostrandole gli schiavi di Alessandria; pure lui si dovrà arrendere davanti allo sguardo impietoso della protagonista che si rifiuta di abbandonarsi alla passività, come lui vorrebbe. Infine, un piccolo accenno ai frequentatori del bordello: la sequenza che li ritrae, dipinge una massa animalesca e abbandonata agli istinti.

Dall'altra parte, le figure femminili al di fuori della protagonista sono principalmente personaggi secondari, arresi alla marginalità della loro posizione sociale inferiore: la governante, Felicity, Martha e la padrona del bordello. La governante risulta sempre aspra e limitata: diversamente da Bella rimane dall'inizio alla fine nella villa di Godwin, senza sviluppo alcuno. Felicity, senza l'affetto che Godwin aveva riversato sulla sorellastra, risulta come una sorta di automa senza stimoli: forse un accenno alla teoria dell'attaccamento di Bowlby. La vecchia Martha potrebbe rappresentare la saggezza femminile che viene passata attraverso le generazioni, ma che ormai è limitata dall'età. Infine, la padrona del

bordello mette in scena la degradazione del femminile: senza scrupoli, manipola le sue pupille per i propri comodi ed è irrimediabilmente attratta da tutto ciò che esce dai suoi schemi, come Bella.

3.3 *INTERPRETAZIONE PSICOANALITICA*

Dopo quest'analisi della femminilità nel film, è ora di fare un passo avanti. La narrazione, infatti, oltre a quanto già affrontato, può essere letta su altri livelli; uno di questi è la crescita del singolo individuo: le peripezie che bisogna affrontare nello sviluppo e i contrasti con le richieste della società. La domanda che sottende il racconto della vita di Bella, e che tocca da vicino un pubblico più adulto e consapevole, riguarda la felicità: l'ottenimento di un'esistenza soddisfacente si raggiunge tramite la realizzazione degli istinti o la sottomissione alle necessità sociali?

Questa domanda, inevitabilmente, sottolinea una nuova linea di interpretazione per la nostra analisi, e il riferimento di maggior valore da questo punto di vista si trova nella teoria freudiana. Citare Freud in relazione a questa pellicola sembra essere piuttosto azzeccato: da una parte il contesto vittoriano ci riporta allo sfondo della nascita della psicoanalisi, dall'altra la domanda presentata alla fine dello scorso paragrafo si ricollega in maniera molto calzante alle questioni affrontate dall'autore. Bella e la sua emancipazione e insofferenza sono il perfetto sfondo su cui esplorare le teorie freudiane che criticano la repressione troppo rigida imposta sugli istinti.

Questo tema di confronto fra istinto e limitazione di esso, in primis, si presenta proprio a partire dal trio presente ad inizio pellicola, facilmente comparabile alla triade freudiana: Bella, God e Max, Es, Super-Io ed Io. Bella, all'inizio, si trova ancora completamente in preda agli istinti, alla libido, al principio del piacere. God, invece, è fermamente convinto della superiorità dell'autocontrollo, la logica e la scienza sulle emozioni e sugli impulsi. Max, infine, appare come un buon equilibrio fra i due: pur essendo un uomo di scienza, è sempre caratterizzato da una certa dose di tenerezza. I tre, inoltre, sono sovrapponibili, come è facile intuire, a inconscio, conscio e preconscious. Al centro della trama è proprio l'Es, l'inconscio, Bella: è grazie alla sua incredibile forza vitale, guidata inizialmente solo dal piacere, che la storia può proseguire. Bella, inoltre, è il perfetto protagonista poiché racchiude in sé Eros e Thanatos: la sua scoperta del mondo è guidata fortemente dalla sessualità e dai sensi, ma la morte è quello che precede la sua rinascita (nei termini fiabeschi: una sorta di violenta dissociazione che si risolve in una forte evoluzione della personalità della protagonista, da oggetto di possesso a padrona di sé stessa).

Lungo la vita di Bella, attraverso la lente freudiana, possiamo leggere le fasi psicosessuali infantili, anche se da ricontestualizzare su un corpo che non è in evoluzione allo stesso passo con il cervello: sono la mente e le prospettive di Bella a maturare, dato un fisico già sviluppato. La teoria di Freud

sullo sviluppo psicosessuale si basa sul presupposto che ogni bambino cresca cognitivamente a pari passo col proprio corpo: naturalmente questo non è valido per Bella; è anche per questo motivo che ciascuna di queste fasi non può avere un riscontro preciso nello sviluppo del personaggio. Questa è anche la spiegazione dietro alla forte pulsionalità sessuale di Bella: da subito ha già ottenuto la maturazione fisica sessuale e ormonale, la sua psiche, però, non è pronta ad indirizzare e limitare questi istinti. Bella è completamente schiava del principio del piacere a scapito di quello di realtà.

Dunque, proponendo questa analisi, si potrebbe iniziare dalla “nascita” di Bella: in queste prime scene si accenna ad una sorta di fase orale in cui tutto il mondo della protagonista è limitato alla casa di Godwin e tutto ciò che è al suo interno è a portata di mano (le scene sono in bianco e nero, come ad indicare i limiti associati a questa condizione); chiaramente, però, la centralità dell’oralità non è altrettanto presente, poiché Bella non ha alcuna necessità di richiedere il seno. Come ogni bambino, anche Bella scopre il proprio corpo già in questa fase attraverso la masturbazione, ma, a causa del proprio particolare sviluppo, questa prende uno spazio molto maggiore e notevole che in un’infanzia normale. Più avanti, Bella inizia a dimostrare un impellente desiderio di uscire: entra nella fase anale e inizia a sviluppare una propria personalità e autostima; ci viene anche fatto intendere che lei sviluppi letteralmente delle capacità sfinteriche che ad inizio pellicola non sembrano presenti. Nella fase fallica, Bella fa esperienza diretta con la sessualità e il genere opposto (rappresentato da Wedderburn) ed è presa da preoccupazioni e desideri poco controllati: inizia lentamente lo sviluppo di un Super-Io. La fase di latenza, ironicamente, si potrebbe trovare proprio nel bordello: i sensi ora tacciono ed è il momento di una ricerca di soddisfazioni a carattere più intellettuale. Infine, la fase genitale trova la sua realizzazione nel momento in cui Bella accetta il suo passato e riconosce di voler andare oltre: a quel punto è una persona completa, che ha fatto le proprie esperienze, ha una propria personalità, e persegue degli obiettivi liberi. Il rapporto con l’altro sesso è più chiaro, dopo le diverse avventure affrontate, e Bella sa che cosa desidera da una relazione con Max (e Toinette).

Come ultimi spunti riguardanti l’aspetto dello sviluppo, vorrei fare riferimento a Melanie Klein, Winnicott e l’Infant Research. Nella crescita di Bella è notevole il passaggio, nella teoria kleiniana, da oggetto parziale a totale (Klein, 1935): se inizialmente il rapporto con Godwin appare molto binario e diviso fra momenti di forte rabbia e di forte amore, alla fine del film, al suo capezzale, Bella dimostra di aver interiorizzato sia gli aspetti positivi che negativi del padre e accetta la loro compresenza. Lo accoglie, insomma, come “padre sufficientemente buono” (Winnicott, 1957). Interessante è anche un presupposto che si pone alle basi della trama, e che attraverso l’Infant Research è stato molto discusso: lo sviluppo del bambino deriva dall’esperienza e dall’ambiente esterno, dalla propria genetica e temperamento, oppure da un’interazione dei due? Secondo

Lanthimos e prima ancora Alasdair, Bella sembra essere, a livello comportamentale, assolutamente figlia di Godwin, senza alcuna delle tendenze associate alla sua coppia genitoriale genetica, se non forse una certa attrazione verso il macabro. Quando Bella incontra nuovamente Alfie, il suo ex marito e padre, non si trova per nulla a suo agio con lui, quasi come il suo corpo ricordasse il disagio provato fra le mura della villa dell'uomo; di lui, sembra che Bella non abbia ereditato proprio nulla. La centralità dell'esperienza è sottolineata, attraverso la pellicola, non solo, però, dalla somiglianza fra Bella e Godwin, ma anche dalla loro differenza. Diversi indizi nel corso del film ci fanno intendere che Godwin sia il risultato di una serie di abusi molto gravi compiuti dal padre, che lo rendono una sorta di Mostro di Frankenstein (non un caso che il suo sia lo stesso nome del padre di Shelley), divenuto egli stesso scienziato: una sorta di coazione a ripetere (Freud, 1920/1966) che crea un ciclo di abuso (Walker, 1979). È solo alla fine del film, grazie ad un'esperienza emozionale correttiva (Alexander, 1946), che egli trova la propria realizzazione in Bella stessa e nella relazione genitoriale che instaura con lei; Bella riesce ad uscire da circolo vizioso, traendo il meglio dalla professione del padre, senza mai demonizzarlo, ma compatendolo, divenendo dottoressa, spezzando l'incantesimo.

3.4 CONCLUSIONI

Per avviarsi, infine, verso una conclusione, riallacciamoci al tema della fiaba. È chiaro che la “fiaba” di *Povere Creature!* sia, in parte, un forte ribaltamento degli stereotipi presenti, ad esempio, in *Biancaneve*: per citare i più degni di nota, Bella rimane sempre un personaggio attivo, che non ha bisogno di qualcuno che la venga a salvare, specialmente non un uomo; se viene aiutata è soprattutto da figure femminili come Toinette e Martha. Più in particolare, la trama prende forma come una sorta di anti-*Pinocchio*: sebbene quella di Collodi non sia una fiaba con le caratteristiche da noi precedentemente analizzate, essa comunque ci presenta alcuni parallelismi su cui vale la pena soffermarsi. In entrambi i racconti troviamo un demiurgo (Geppetto e Godwin) e una metamorfosi (Bella passa da “mostro” a donna, Pinocchio da burattino a bambino). Bella, a differenza del burattino che si ribella al padre ma fallisce e viene duramente punito, non migliora seguendo solo la voce della ragione (il Grillo Parlante) e non vive l'errore come un gravissimo peccato, quanto come un passo in avanti: incarna la donna che si ribella al dominio maschile e ne esce vincente. Bella brancola nel buio e va avanti a tentativi senza che questo le causi mai dei particolari problemi, mentre Pinocchio viene sempre crudelmente punito per ogni passo falso che mette in atto. Entrambi i personaggi hanno un rapporto importante con l'educazione ed entrambi fuggono di casa per poter fare esperienze e crescere. Se Bella è un personaggio molto legato alla sua sessualità (in un superamento del suo uso come supremazia maschile), Pinocchio invece vede questo aspetto completamente rimosso.

Infine, è il suo nome che avrebbe dovuto essere l'inizio del capitolo e invece ne è la fine: "Bella"; sintesi fra la Bestia e la sua compagna, che rovescia la storia. La nostra protagonista viene creata da un uomo che nega qualunque cosa di lei, sino al suo diritto di porre fine alla propria vita: la crea non da una sua costola, ma da qualcosa che è già dentro di lei. Sceglie il suo nome guardandola e mettendo in luce una mera caratteristica estetica: quella caratteristica estetica che per tutto il film la renderà tanto desiderata e tanto in balia dei sistemi della società. Proprio come Cappuccetto Rosso. Ma diversamente dalla bambina smarrita, Bella osserva il mondo con precisione e logica. Bella è una Cappuccetto Rosso che mangia il lupo, una Rosarossa che abbandona il nano al suo destino, un Sempliciotto che si impone ai fratelli.

Da Bella, da Cappuccetto Rosso, da Rosarossa e Biancaneve, da Sempliciotto abbiamo ancora molto da imparare. Abbandonare le fiabe è un atto pericoloso, ma ignorare i suoi eredi lo è ancora di più.

4 Riferimenti bibliografici

Adamo, S. M., Serpieri, S. A., De Falco, R., Di Cicco, T., Foggia, R., Giacometti, P., & Siani, G. (2008). Tom Thumb in hospital: The fairy tale workshop in a paediatric oncology and haematology ward. *Psychodynamic practice*, 14(3), 263-280.

Apuleio, L. (2005). *Metamorfosi* (L. Nicolini, A cura di). Milano: Rizzoli. (Opera originale pubblicata nel II secolo d.C.)

Alexander, F. et al. (1946). *Psychoanalytic Therapy: Principles and Application*. New York: Ronald Press.

Andersen, H. C. (2015). *Fiabe e storie* (B. Berni, A cura di, 2. ed.). Milano: Feltrinelli. (Opera originale pubblicata fra il 1835 e il 1872)

Anderson, W. (2014). *The Grand Budapest Hotel* [Film]. Searchlight Pictures.

Ashby, H. (1971). *Harold and Maude* [Film]. Paramount Pictures.

Basile, G. (2003). *Lo Cunto de li Cunti* (M. Rak, A cura di, 14. ed.). Milano: Garzanti. (Opera originale pubblicata fra il 1634 e il 1636)

Bettelheim, B. (1978). *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* (A. D'Anna, Trad., 3. ed.). Milano: Feltrinelli. (Opera originale pubblicata nel 1976)

Calvino, I. (2023). *Fiabe italiane*. Milano: Mondadori. (Opera originale pubblicata nel 1956)

Chazelle, D. (2016). *La La Land* [Film]. Summit Entertainment.

Collier, M. J., & Gaier, E. L. (1958). Adult reactions to preferred childhood stories. *Child Development*, 97-103.

- Collodi, C. (2014). *Pinocchio* (F. Tempesti, A cura di, 10. ed.). Milano: Feltrinelli. (Opera originale pubblicata nel 1881)
- Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now* [Film]. Zoetrope Production.
- Coulacoglou, C. (2005). Il test delle fiabe (FFT-Fairy Tale Test). Test proiettivo di personalità dai 6 ai 12 anni. Con schede. *Edizioni Erickson*.
- Freud, S. (1966). *Opere: Vol. 3. L'Interpretazione dei sogni 1899* (C. Musatti, A cura di). Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1899)
- Freud, S. (1966). *Opere: Vol. 4. Tre saggi sulla teoria sessuale* (C. Musatti, A cura di). Torino: Bollati Boringhieri. (Opere originali pubblicate nel 1901 e 1905)
- Freud, S. (1966). *Opere: Vol. 6. Casi clinici e altri scritti 1909-1912* (C. Musatti, A cura di). Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1911)
- Freud, S. (1966). *Opere: Vol. 9. L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923* (C. Musatti, A cura di). Torino: Bollati Boringhieri. (Opere originali pubblicate nel 1920 e 1923)
- Grimm, J. & W. (2017). *Fiabe* (E. Franchetti, Trad.). Milano: Rizzoli. (Opera originale pubblicata nel 1812 e 1815)
- Haneke, M. (2012). *Amour* [Film]. Les Films du Losange.
- Hill, L. (1992). Fairy tales: Visions for problem resolution in eating disorders. *Journal of counseling & development*, 70(5), 584-587.
- Jackson, P. (2001) *Il Signore degli Anelli – La Compagnia dell'Anello* [Film]. New Line Cinema.
- Jackson, P. (2002) *Il Signore degli Anelli – Le due torri* [Film]. New Line Cinema.
- Jackson, P. (2003) *Il Signore degli Anelli – Il ritorno del re* [Film]. New Line Cinema.
- Jeunet, J. (2001). *Le Fabuleux Destin d'Amelie Poulain* [Film]. Canal+.
- Jung, C. G. (1966). *Opere: Vol. 8. La dinamica dell'inconscio* (L. Aurigemma, A cura di). Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1934)
- Jung, C. G. (1966). *Opere: Vol. 9.1. Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (L. Aurigemma, A cura di). Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata fra il 1934 e il 1954)
- Jung, C. G. (1966). *Opere: Vol. 16. Pratica della psicoterapia* (L. Aurigemma, A cura di). Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1946)

- Lanthimos, Y. (2023). *Poor Things!* [Film]. Searchlight Pictures.
- Lanthimos, Y. (2015). *The Lobster* [Film]. Element Pictures.
- Klein, M. (1935). A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 16, 145.
- Olena, K., Yuriy, B., & Alla, H. (2022). Fairy-tale therapy: scientific and methodical aspects. *International Science Group*.
- Perodi, E. (1992). *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche* (A. Andreoli, A cura di). Roma: Newton Compton Editori. (Opera originale pubblicata nel 1893)
- Perrault, C. (2014). *I Racconti di Mamma Oca* (S. Mambrini, A cura di). Milano: Edizioni Piemme. (Opera originale pubblicata nel 1697)
- Petronio, A. (1995). *Satyricon* (A. Aragosti, A cura di). Milano: Rizzoli. (Opera originale pubblicata nel I secolo d.C.)
- Propp, V. (1988). *Morfologia della fiaba* (G. L. Bravo, A cura di). Torino: Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1928)
- Propp, V. (1985). *Le radici storiche dei racconti di fate* (C. Coïsson, A cura di, 2. ed.). Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1946)
- Ruini, C., Masoni, L., Ottolini, F., & Ferrari, S. (2014). Positive Narrative Group Psychotherapy: the use of traditional fairy tales to enhance psychological well-being and growth. *Psychology of Well-being*, 4, 1-9.
- Sanders, N. K. (A cura di). (1986). *L'epopea di Gilgamesh* (A. Passi, Trad., 14. ed.). Milano: Adelphi Edizioni. (Opera originale pubblicata nel XIX secolo a.C.)
- Sorrentino, P. (2015). *Youth* [Film]. Indigo Film.
- VisikoKnox-Johnson, L. (2016). The positive impacts of fairy tales for children. *University of Hawaii at Hilo Hohonu*, 14, 77-81.
- Von Franz, M. (1980). *Le fiabe interpretate* (N. Neri, Trad.). Torino: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1970)
- Von Franz, M. (2007). *Il femminile nella fiaba* (B. Sagittario & N. Neri, Trad., 2. ed.). Milano: Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1972)
- Walker, L. (2016). *The Battered Woman Syndrome* (4. ed.). New York: Springer Publishing. (Opera originale pubblicata nel 1979)
- Walters, R. (2017). Fairytales, psychodrama and action methods: Ways of helping traumatized children to heal. *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*, 16(1), 53-60.

Wenders, W. (2023). *Perfect Days* [Film]. Master Mind.

Winnicott, D. (1987). *I bambini e le loro madri* (M. L. Mascagni & R. Gaddini, Trad.). Milano: Raffaello Cortina Editore. (Opera originale pubblicata nel 1957)

Zannino, G. A. & Luoni, B. (A cura di). (2016). *Le mille e una notte*. Milano: Rizzoli. (Opera originale pubblicata nel X secolo)

4.1 SITOGRAFIA

Fiaba. (2023). (n.d.). In Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/fiaba/>

Fiaba. (2018). (n.d.). In Garzanti <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=fiaba>

5 RINGRAZIAMENTI

Come conclusione di questo lavoro trovo giusto dedicare poche righe a riconoscere l'aiuto che mi è stato offerto nello svolgere questa tesi e senza cui non sarei stata altrettanto soddisfatta del risultato.

In primis, vorrei ringraziare la professoressa Marogna Cristina per avermi dato lo spazio di esprimermi e avermi seguita attraverso una tesi che ho trovato fortemente stimolante, più di quanto avrei potuto sperare nella mia triennale.

Vorrei ringraziare la mia famiglia che, anche da lontano, mi ha aiutato a dare una forma a questo testo e ha proposto molte idee che mi hanno permesso di immergermi quanto più possibile nella stesura di questo lavoro.

Devo ringraziare anche Adriano che è stato con me mentre scrivevo dall'inizio alla fine, anche mentre lavorava a pieno regime; lo ringrazio per l'aiuto pratico, la compagnia e l'affetto con cui mi ha spronata a non accontentarmi e dare il meglio di me.

Infine, vorrei finire ringraziando tutti quegli amici che mi hanno supportata, rendendo questo periodo di scrittura piacevole, divertente e soddisfacente.