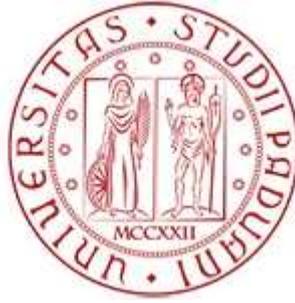


1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di Laurea in D.A.M.S. (Discipline delle arti, musica e
spettacolo)

***Il racconto dei racconti e Pinocchio: il perturbante
velato dalla bellezza***

Relatore:
Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda:
Francesca Ongaro
Matricola n° 1232538

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

INDICE

p.1 **Introduzione**

1. I principi della fiaba

p.3 1.1 Le premesse

p.5 1.1.1 Le radici storiche dei racconti

p.7 1.1.2 Il sistema delle funzioni e della distribuzione dei personaggi
secondo Propp

p.9 1.2 I successori e le riflessioni psicoanalitiche

p.11 1.2.1 Ok-Ryen Seung: la crescita del bambino con la fiaba coreana

p.14 1.2.2 Bruno Bettelheim: il superamento dell'infanzia con la fantasia

p.17 1.2.3 Marie-Louise von Franz: gli archetipi e il femminile nella fiaba

2. Basile al cinema: “Il racconto dei racconti” di Matteo Garrone

p.20 2.1 La fiaba come letteratura classica: *Lo cunto de li cunti* di Basile

p.22 2.2 Matteo Garrone: tra estetica e lavoro di adattamento

p.26 2.2.1 Il moto materno e passionale ne *La cerva fatata*

p.30 2.2.3 Il movimento materialistico e temporale ne *La vecchia scorticata*

p.34 2.2.3 Il moto identitario ne *La pulce*

3. “Pinocchio” tra metamorfosi e avventura

p.41 3.1 Le origini di *Pinocchio*

p.43 3.2 Una storia di crescita *sui generis*

p.45 3.3 Il *Pinocchio* di Garrone, tra occhio e mano

p.50 **Bibliografia**

p.53 **Filmografia**

Introduzione

Quando parliamo di fiabe facciamo riferimento a un genere di racconti un po' particolari, giunti fino a noi attraverso secoli di oralità e successivamente, grazie alle trascrizioni, anche attraverso la scrittura. Si tratta di storie dotate di un ricchissimo e complesso patrimonio simbolico, che trova nella cultura, nella società e nella religione (declinata in un'accezione magica e soprannaturale) i suoi massimi riferimenti, e nel trasmettere un determinato messaggio il suo obiettivo principale.

L'interesse suscitato attorno a queste due dimensioni è nato tuttavia solo agli inizi del Novecento, con la nascita dell'analisi formale e della psicologia. La prima, nata in Russia, ricerca nelle componenti con cui è strutturata la fiaba delle costanti, date dagli intrecci narrativi e dai personaggi, che permettono di restituire una struttura comune non solo a una specifica gamma di racconti tradizionali, ma estendibile in maniera potenziale anche al resto delle culture popolari. Comuni infatti possono essere i ruoli sociali proposti, così come i valori trasmessi; ma è soprattutto la soluzione, di matrice primitiva, di affrontare e interpretare l'ignoto attraverso il rito che permette di attribuire alle fiabe un valore universale. Il risultato è dunque un affascinante connubio tra reale e fantasia, tra bellezza e paura.

Il più grande esponente di questa corrente fu Vladimir Propp (San Pietroburgo, 29 aprile 1895– Leningrado, 22 agosto 1970), a cui è attribuito il perfezionamento del sistema di catalogazione dei suoi predecessori, individuando ben trentuno costanti (le cosiddette *funzioni*) e sette personaggi a esse correlate.

A completare il suo lavoro di ricerca, gli studiosi che invece davano maggiore priorità al contenuto e all'influenza che le fiabe esercitano nella formazione della mentalità dell'individuo, e più nel particolare di quella del bambino, hanno deciso dunque di approfondire questa seconda faccia. Fortemente sentita è l'influenza di Freud e Jung, le cui teorie, applicate alla narrativa popolare, trovano effettivamente una conferma: essi non sono che uno strumento attraverso cui imparare ad affrontare non solo il mondo esterno, insegnando a relazionarsi con esso, ma anche e soprattutto con se stessi, in quanto sia adulti che bambini coltivano dentro la propria psiche un bagaglio di virtù e valori, ma anche paure e desideri -più o meno inconsci- che nella fiaba trovano una loro espressione o soluzione. Ovviamente, per fare in modo che l'effetto prodotto dal racconto sia positivo, è necessario che esso risponda a determinate modalità narrative, richiamando così non solo lo schema di Propp ma anche il modo in cui si articola. Le fiabe di Perrault, ad esempio, ricche di artifici magici e

trionfali finali, ben si distaccano dalle fiabe italiane, che hanno un impianto molto più umile e pragmatico.

In seconda istanza infatti, se si decidesse di approfondire il ruolo dei racconti tradizionali nella cultura italiana, è possibile prendere come riferimento due grandi narratori popolari, che nonostante i diversi pubblici e le diverse epoche in cui scrivono, sembrano infatti molto simili. Giambattista Basile e Carlo Lorenzini, in arte Collodi, nonostante abbiano sempre come riferimento i grandi autori francesi, prediligono una interazione fra reale e fantastico che faccia prevalere di più il primo: che siano paesaggi, personaggi, situazioni, modalità di parlato e messaggi conclusivi, il tutto sembra infatti essere sempre più vicino al familiare contesto cortese/rurale italico, con l'obiettivo di rendere i racconti delle vere e proprie lezioni di vita. In entrambi è inoltre possibile notare un peculiare intento, che come anticipato è di fatto da sempre insisto nel racconto fiabesco, ovvero quello di unire il materiale più virtuoso ed elevato a quello più macabro e grottesco: il primo perché influenzato dall'epoca barocca, il secondo perché mosso da specifici intenti didattici.

Oggi questa sintesi può essere resa concreta soprattutto attraverso il mezzo cinematografico, e in Italia Matteo Garrone è il regista che meglio ha saputo fare sua questa estetica. Alla ricerca dell'angolazione perfetta, della luce più plastica e le atmosfere più surreali per contemplare soggetti dall'ambigua bellezza o dal discutibile valore etico, il suo sguardo compone un crocevia di istanze contrapposte, da molti definito come "estetica del brutto". Nel fondere realtà e fantasia, Garrone scardina la narrazione da ogni stereotipo o da ogni retorica di cinema di genere, approdando a qualcosa di nuovo e di inedito, nostalgico ma sempre e comunque vicino alla contemporaneità.

Sarà dunque oggetto di riflessione, nelle pagine a seguire, il modo in cui queste definizioni andranno applicate nei suoi adattamenti de *Il racconto dei racconti* (2015) e *Pinocchio* (2019).

1. I princìpi della fiaba

1.1 Le premesse

«La letteratura scientifica dedicata alla favola non è molto ricca. [...] Mancano completamente le trattazioni generali intorno alla favola». ¹

È con questa considerazione che Vladimir Propp dà inizio al primo capitolo della sua opera più nota, la *Morfologia della fiaba* (1928): un testo dedicato a ricostruire innanzitutto un metodo di ricerca, e successivamente un sistema di classificazione e di terminologie specifiche da attribuire interamente al suddetto ambito letterario. Operazione più che coerente con la scuola di critica russa che, tra il 1914 e il 1915, aveva preso il nome di “formalismo”, e di cui lui era esponente. Con tale termine infatti si intendeva un’indagine volta ad analizzare tutte quelle scelte linguistiche e strategie adoperate dall’autore all’interno della sua opera, per raggiungere determinati obiettivi, ed era effettivamente ciò che più interessava a Propp.²

Un dettaglio peculiare, che però necessita di essere sottolineato e chiarificato, è la tendenza di Propp ad alternare spesso i termini “favola” e “fiaba”, con l’intento di riferirsi al concetto di “racconto di magia”. Nonostante nella vita quotidiana si è soliti usare le due parole come fossero sinonimi intercambiabili, poiché a entrambi si attribuiscono le medesime caratteristiche (una forma di racconto breve, con dei contenuti soprannaturali, destinati a un pubblico di bambini), in realtà sono contraddistinti da elementi molto precisi. Il romanziere e filologo John Ronald Reuel Tolkien era solito spiegare la differenza con queste parole:

«Nelle storie in cui non compaiono degli essere umani; o in cui gli animali sono gli eroi e le eroine, e gli uomini e le donne, se appaiono, sono semplici comparse; e soprattutto quelle in cui la forma animale è solamente una maschera su un viso umano, un trucco dello scrittore satirico o del predicatore, in queste storie abbiamo favole di animali e non vere fiabe». ³

La favola quindi è un racconto allegorico con un fine morale, in cui ogni elemento e personaggio sono in realtà una maschera che rappresenta vizi e virtù degli esseri umani. Essa si prefigura come una forma di insegnamento appreso attraverso la forma orale, e che le nuove generazioni assimilano da quelle precedenti, seguendo un ordine quasi ciclico.

¹ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, ed. a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000, p.7

² Non a caso, il termine “morfologia” si riferisce allo studio delle forme, e quindi di tutte le componenti che costituiscono un intero.

³ J.R.R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, Milano, Bompiani, 2003, p.178

Al contrario, come suggerisce la definizione data dal teorico Jack Zipes, nella fiaba si possono rintracciare punti ben specifici:

«La fiaba era al principio una storia narrata oralmente, semplice e immaginosa, che conteneva elementi di magia e prodigi, e si collega ai sistemi di credenze ai valori, ai riti e alle esperienze dei popoli pagani»⁴.

Ciò che noi definiamo come fiaba è probabilmente il frutto di un lunghissimo processo di contagio fra numerosissime storie, che trovano le loro radici in epoche arcaiche e che hanno finito per modificare e sviluppare il proprio tracciato. A ciò si unisce la fase storica, il contesto culturale, il pubblico di riferimento⁵; tutti elementi che hanno spinto i racconti ad adattarsi, ma per certi versi anche a mantenersi vive, continuando ad essere narrati.

Basti pensare al mito di Amore e Psiche descritto da Apuleio nel II secolo d.C. Esso, secondo Freud, conserva al suo interno un messaggio allegorico: i due protagonisti vivono una simbiosi come quella vissuta dall'eros e dalla razionalità (incarnati rispettivamente da Amore e Psiche), due sentimenti che sono presenti in ognuno di noi. Il loro rapporto non è facile, ci sono delle terribili prove a mettersi in mezzo, ma una mediazione tra queste due parti del nostro essere è possibile e ci conduce alla felicità.

Ad essere associate alla trama raccontata in *L'asino d'oro* sono anche altre antiche fiabe di origine nordafricana, come *Ahmed Umanir* e *Il fiore splendente*, in cui si notano lievi differenze narrative (nella prima il coniuge misterioso è la fanciulla; nella seconda la "suocera", invece che essere la dea Venere, è un'orchessa⁶) e soprattutto molteplici riferimenti alla cultura locale. Seguono diverse versioni, ma le più note (anche perché oggetto di futuri adattamenti cinematografici) sono attribuite alla scrittrice francese Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1740) e all'aristocratica Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756). Influenzate dalla figura storica di Petrus Gonsalvus, indirizzarono le loro fiabe ai lettori delle classi sociali più alte, con l'obiettivo di descrivere le circostanze dei matrimoni combinati come un'occasione per entrambi i coniugi di superare le difficoltà iniziali e affrontare un percorso di maturazione e miglioramento, sia come individui sia come coppia.

⁴ J. Zipes, *La fiaba irresistibile*, Roma, Donzelli, 2012, p.29

⁵ A cavallo tra Seicento e Settecento, ad esempio, alcune raccolte erano destinate ai nobili di corte, piuttosto che a un pubblico popolare o infantile; questo perché le storie venivano adattate secondo un gusto classico e razionale, con cui si nascondevano messaggi metafisici coglibili solo attraverso una precisa formazione intellettuale.

⁶V. Brugnatelli, *Fiabe del Nordafrica: la fiaba nordafricana come elemento di conoscenza della società*, [s.l.], [s.ed.], 2005 ([LaFiabaBerbera.pdf \(brugnatelli.net\)](#))

Propp stesso, come afferma nella *Morfologia della fiaba*, è ben consapevole di questi fattori e del loro ruolo nel modificare alcune sfaccettature dei racconti: «La realtà stessa della vita crea nuove, vivide figure [...] Esercitano la loro influenza la poesia epica, la letteratura, la religione»⁷. Tuttavia alla base della sua ricerca vi è la convinzione di individuare delle costanti, degli elementi che a prescindere dal contesto storico e culturale non possono essere modificati, e che rendono la fiaba tale. A seguire approfondiremo i suoi studi.

1.1.1 Le radici storiche dei racconti

Prima di organizzare il proprio materiale di analisi limitandosi esclusivamente a leggere e a comparare, Propp ritiene necessario capire le origini delle fiabe, ovvero a quali fenomeni storici corrispondano e in quale grado essi le condizionino.

Come sostiene in un'altra sua opera, ovvero *Le radici storiche dei racconti di magia*, si potrebbe innanzitutto considerare la fiaba come il risultato di un processo produttivo, e in quanto tale è possibile che rifletta altre forme di produzione; non importa tuttavia quale sia la tecnica nello specifico, quanto piuttosto «la classe sociale che le corrisponde»⁸, e all'interno della quale ipotizza si siano venuti a creare motivi singoli e poi la fiaba nel suo insieme (si pensa quindi ai possibili lavori svolti dai personaggi, ai loro rapporti con i ceti più alti, o ancora la classe a cui appartiene la futura sposa dell'eroe).

Un'altra nota da considerare è poi il legame della fiaba con la religione, e il modo in cui essa si manifesta sotto forma di riti e usanze; d'altronde, riportando le parole di Engels, «le religioni non sono altro che il rispecchiamento fantastico nella mente degli uomini di quelle forze esterne che li dominano nella loro vita quotidiana»⁹. E se da un lato è possibile attribuire alle fiabe la funzione di deposito in cui vanno a conservarsi descrizioni e spiegazioni degli usi religiosi più antichi, dall'altro invece si può notare come alcuni passaggi non vengano ripresi sempre in maniera fedele, finendo sottoposti a quello che viene definito come il fenomeno di «trasposizione del rito nella fiaba»¹⁰: all'interno del racconto, è possibile che un certo elemento del rito venga sostituito con qualcos'altro, in quanto all'interno del contesto narrato risulta inutile o incomprensibile (ad esempio, l'eroe che deve seppellire qualcosa in molti culti coincide con il seppellimento delle ossa di animali o persone). In alternativa, si può andare incontro alla cosiddetta «inversione»¹¹, in cui la forma del rito viene

⁷ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, ed. a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000, p.93

⁸ V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton Editori, 1977, p.21

¹⁰ Ibidem, p. 22

¹¹ Ibidem, p.24

¹¹ Ibidem, p.25

conservata ma attribuendole un senso o significato contrario: se nell'antichità era usanza sacrificare una fanciulla per favorire la crescita nei campi, e si puniva chi si rifiutava di eseguire tale compito, nella fiaba invece l'eroe che la salva dal pericolo imminente è festeggiato e premiato.

Infine, si ricorda la forte influenza esercitata dai miti, dagli epos eroici e dalle saghe leggendarie -tra cui il Mahabharata indiano, le byline slave, i Nibelunghi di origine germanica-. Come anticipato prima parlando di Amore e Psiche, ma anche citando le imprese di Eracle o i viaggi di Odisseo, è in effetti interessante notare come la struttura narrativa di tali racconti si avvicini molto a quella della fiaba. Tuttavia Propp è ben consapevole che le versioni giunte fino a noi non sono altro che il frutto di un'interpretazione scritta, potenzialmente lontana dalla forma pura appresa e diffusa all'interno del popolo originario¹²; a ciò poi si aggiunge il lavoro di rielaborazione e riscrittura avvenuta durante determinati periodi storici, in cui i nuovi ceti religiosi (come i credenti cattolici verso i culti pagani romani) e nobiliari hanno affermato usanze e credenze che ora vengono percepite come "ufficiali".

Se per certi punti di vista questa consapevolezza può risultare un problema nel tentativo di ricostruzione delle origini delle fiabe, per altri invece è allo stesso tempo la spiegazione più plausibile alla capacità di tali racconti di sopravvivere nel corso dei secoli. Infatti nell'ultimo capitolo del suo trattato, Propp spiega che, nelle loro forme più primordiali, i miti venivano raccontati dai sacerdoti delle tribù per spiegare la nascita del loro popolo: l'antenato fondatore, a seguito di un incontro soprannaturale, entra in possesso di un dono o di un potere (come il fuoco, l'abilità di caccia o i passi di una danza) che in seguito sono diventate un'usanza della propria stirpe. A valorizzare il racconto, erano spesso le incisioni murarie o la riproduzione di talismani, intesi come veri e propri "oggetti magici"; il tutto però non sempre veniva condiviso collettivamente, e anzi, i custodi di queste antiche conoscenze decidevano in che misura e in quale momento rivelarle -soprattutto in corrispondenza di determinate festività o rituali-. È per questo che al mito viene attribuita soprattutto una valenza religiosa.

La fiaba invece, distaccata e libera da tali condizionamenti, ha la possibilità di ricevere impulsi da fattori sociali diversi, permettendosi così di avere una vita lunga e costantemente rigogliosa.

¹² Non a caso, infatti, esistono spesso molteplici varianti dello stesso mito, in cui alcuni elementi o passaggi narrativi possono essere completamente diversi. Si pensi ad esempio al mito di Ade e Persefone, che in alcune versioni sottolinea la prigionia della giovane, e in altre invece rivendica la sua genuina volontà di rimanere nel regno dei morti.

1.1.2 Il sistema delle funzioni e di distribuzione dei personaggi secondo Propp

Avendo accesso a un'abbondante quantità di materiale -si pensi alle raccolte dei fratelli Grimm, a *Le mille e una notte*, e a tutte le altre fiabe europee- , e partendo dalle riflessioni dei suoi predecessori Volkov, Arne e Veselovskij¹³, Propp procede dunque chiedendosi *in che cosa* consista effettivamente una fiaba.

I sistemi di classificazione elaborati fino a quel momento facevano riferimento soprattutto a determinati elementi ricorrenti nell'intreccio narrativo, intendendo quest'ultimo come una sorta di tela in cui si intessono situazioni diverse, o meglio dei motivi. Come nota Propp, la tendenza di questi "motivi" a ripetersi nei racconti di magia contribuisce a creare una vera e propria formula, che può essere più o meno arricchita: superata la situazione iniziale, in cui si stabilisce lo spazio, il tempo e il protagonista,

«quel genere di fiabe cominciano con una lesione o un danno (rapimento, cacciata, ecc.) inferto a qualcuno, o con l'aspirazione a possedere qualcosa, e si sviluppa con la partenza dell'eroe dalla sua casa, l'incontro con un donatore che gli offre un mezzo magico o un aiutante con cui l'eroe trova l'oggetto delle sue ricerche. Questo tipo di fiaba comprende quindi un duello con l'avversario, il ritorno e l'inseguimento»¹⁴.

Spesso all'interno di questa composizione si includono anche altri passaggi, come ad esempio le varie e dure prove che l'eroe affronta per raggiungere il suo obiettivo, e la sequenza finale che si conclude con il ritorno della pace ed eventualmente un matrimonio.

Premettendo che non tutte le fiabe seguono necessariamente questo percorso, è evidente però come le principali variabili siano soprattutto le caratteristiche esteriori dei personaggi: età, sesso, condizione, aspetto e tratti particolari, sono tutti elementi che potrebbero essere tranquillamente sostituiti, così come l'identità del mezzo magico (che può essere un incantesimo così come un'oggetto incantato) e dell'obiettivo dell'eroe, non per forza vincolato al salvare una principessa in pericolo.

Di base però, le azioni e ruoli che vengono attribuiti a ciascun personaggio non variano, rendendo dunque importante in questo processo di analisi non tanto *chi* agisce e *come* agisce, quanto piuttosto *che cosa* venga fatto; questo permette di studiare la fiaba secondo quelle che Propp definisce *funzioni*, intese come «l'operato d'un personaggio

¹³ Studiosi e letterati noti per aver posto le basi per il processo di classificazione e catalogazione delle fiabe già dal 1910, con l'obiettivo di individuare in esse un universale patrimonio di civiltà che contenesse il sapere primitivo, le credenze e i sogni degli uomini

¹⁴ V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, cit., p.17-18.

determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda»¹⁵. Esse, oltre a essere considerate come le “costanti” della formula narrativa, compaiono sempre in un numero limitato, e sempre secondo un preciso ordine.

Ciò potrebbe sembrare strano, considerando la grande varietà di vicende che si susseguono all’interno del racconto. In verità, secondo Propp è possibile raggrupparle secondo specifiche categorie, che rispondono a loro volta a determinate definizioni.

Facciamo un esempio. Una funzione estremamente frequente prevede che l’antagonista arrechi danno all’eroe. A questa funzione viene attribuita la definizione di “danneggiamento”, e in essa rientrano le azioni più diverse: l’antagonista potrebbe rapire qualcuno, rubare l’oggetto magico, commettere un assassinio, pretendere un connubio forzato, e molte altre ancora.¹⁶

Questo lavoro permette di circoscrivere tutte le possibili dinamiche in un totale di trentuno funzioni totali. A ciascuna di esse, oltre a una definizione, viene attribuita una lettera, applicata anche alle sue variabili con eventuali simboli di supporto; infine, si riconosce il passaggio da una funzione a quella successiva con il termine *movimento*¹⁷, intendendo anche l’intreccio fra due o più azioni che si alternano alla vicenda principale¹⁸. Il risultato è un sistema metodologico estremamente scientifico, in grado di ridurre intere fiabe a schemi che riproducono la straordinaria molteplicità di collegamenti e sostituzioni, e a serie di lettere simili a formule matematiche.

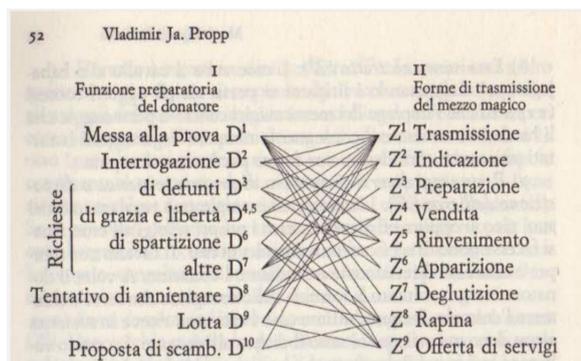


Fig. 1.1: Schema esemplificativo del passaggio da una funzione I a una funzione II, tratto dalla *Morfologia della Fiaba* di V. Propp

1)
 Analisi di una favola semplice ad un solo movimento, della categoria L-V, del tipo: rapimento di una persona.
 72. Un re con tre figlie (i). Queste vanno a passeggio (e³), si attardano in un giardino (q¹). Un drago le rapisce (X¹). Bando (Y¹). Ricerche di tre eroi (W ↑). Tre combattimenti col drago (L¹-V¹), liberazione delle fanciulle (Rm⁴). Ritorno (↓), ricompensa (n⁰).

$$e^3 q^1 X^1 Y^1 W \uparrow L^1-V^1 Rm^4 \downarrow n^0$$

Fig. 1.2: Esempio di formula fiabesca elaborata con il sistema delle funzioni, tratto dalla *Morfologia della fiaba* di V. Propp

¹⁵ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p.27.

¹⁶ Nel terzo capitolo della *Morfologia*, a proposito di questa funzione Propp parla anche di mutilazioni, scomparse improvvise, imprigionamenti, tormenti durante la notte, e anche di pasti “cannibaleschi” (un drago minaccia di divorare l’eroe dopo aver fatto lo stesso con un intero villaggio); *Ibidem*, p.40.

¹⁷ *Ibidem*, p.98.

¹⁸ Si può, ad esempio, avere due movimenti in cui due fratelli partono a turno per cercare la principessa rapita, per poi arretrare, e nel mentre un terzo movimento che narra di un terzo fratello che parte e libera la fanciulla.

Il riconoscimento di tutte queste funzioni permette, in maniera diretta, di riconoscere anche quelli che sono i principali personaggi coinvolti nella fiaba: l'eroe, l'antagonista, il mandante, la principessa (o il premio), l'aiutante, il donatore e il falso eroe. A ciascuno sono attribuite determinate azioni¹⁹ e un preciso modo di inserimento di essi all'interno della vicenda; l'eroe e il mandante, ad esempio, vengono sempre presentati nella situazione iniziale, mentre il donatore compare a metà racconto, spesso in boschi o in luoghi remoti.

È anche vero però che spesso la distribuzione non risulti sempre uniforme, rendendo più articolato il processo di riconoscimento e catalogazione dei personaggi; per questo, è dunque importante tenere presente che un solo personaggio può potenzialmente abbracciare più sfere d'azione, e -nel caso opposto- una sola sfera d'azione viene ripartita fra più personaggi.

In conclusione, è certo che le modalità di analisi introdotte da Propp nel contesto letterario siano state una brezza di innovazione, venendo tra l'altro accolte da molti suoi colleghi contemporanei e prese come riferimento da parte di molteplici studiosi successivamente. Nonostante la sua principale fonte di riferimento fossero le fiabe russe, è stato comunque possibile applicare i suoi schemi a racconti provenienti da paesi e contesti culturali molto diversi fra loro, a confermare quanto era stato sostenuto all'inizio: non solo le fiabe sono il prodotto di un costante processo di influenza e ripresa, ma anche le origini da cui essa nasce risultano essere spesso analoghe.

1.2 I successori e le riflessioni psicoanalitiche

Una nota su cui i testi di Propp sono stati spesso discussi si individua nel fatto che il suo approccio al materiale narrativo, di derivazione formalista, fosse fin troppo influenzato da un metodo scientifico che lo portava a concepire la letteratura solo come un insieme di leggi e combinazioni a discapito dell'effettivo contenuto. A sottolineare questo aspetto è stato soprattutto Claude Lévi-Strauss, esponente dello strutturalismo francese²⁰, che dopo aver letto la *Morfologia* di Propp decide di scrivere un intervento intitolato *La struttura e la forma: riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp* (1960). Al suo interno, Strauss riflette e approfondisce molteplici aspetti dei suoi schemi, apprezzando anche il suo lavoro di ricerca e

¹⁹Ad esempio, all'antagonista è associato il danneggiamento, il combattimento con l'eroe, la persecuzione; al donatore la preparazione alla trasmissione del mezzo magico e la successiva consegna, eccetera.

²⁰Movimento multidisciplinare che, in ambito letterario, considera l'opera come un insieme di elementi strettamente connessi fra di loro, non solo dal punto di vista logico ma anche metatestuale

approfondimento storico nell'altra sua opera, ovvero il già citato *Le radici storiche dei racconti di magia* (1946)²¹.

Tuttavia egli fa notare come tale lavoro di catalogazione in funzioni e sottogeneri risulti non solo un modo brutto di restituire la materia originale, ma anche a tratti fin troppo generico, al punto che per forza di cose esso è facilmente applicabile a un vasto repertorio fiabesco. Inoltre, le precedenti indagini sulle origini del racconto sembrano quasi elaborate e adattate in modo da confermare la propria tesi, ignorando così il lavoro di ricerca compiuto dagli etnografici, molto più complesso e ampio rispetto a quanto Propp voglia far credere. Scrive Strauss:

«la sua dicotomia formalista [...] non gli è imposta dalla natura delle cose ma dalla scelta accidentale da lui fatta di un campo in cui sopravvive solo la forma mentre è abolito il contenuto. A malincuore egli si rassegna a dissociarli e nei momenti più decisivi della sua analisi ragiona come se quello che gli sfugge di fatto gli sfuggisse anche di diritto»²².

Per i difensori della teoria formalista questa critica risulta per lo più inutile, in quanto è evidente come l'obiettivo di Propp non sia affatto quello di avviare un processo di analisi psicologica o di ricercare il significato intriso nei racconti, ma semplicemente di elaborare delle basi con le quali analizzare le strutture delle storie popolari.

D'altro canto, può essere comunque considerata legittima. Con lo sviluppo degli studi pedagogici infatti sono stati molti i ricercatori e studiosi che hanno trovato in queste forme narrative degli oggetti di studio fortemente sfaccettati, che proprio per il loro far riferimento a determinati aspetti delle culture antiche e per la presenza di determinati personaggi e dinamiche possono esercitare una precisa influenza nella crescita dei bambini.

Nelle prossime pagine approfondiremo dunque alcune delle voci che, partendo dalle indagini condotte da Propp, hanno poi esteso il raggio di ricerca anche all'ambito psicologico e interpretativo delle fiabe.

²¹ Noto anche come *Le radici storiche dei racconti di fate*; oltre al titolo, si notano sostanziali differenze soprattutto nei capitoli introduttivi, incentrati maggiormente sulla suddetta figura magica

²² V. Propp, *Morfologia della fiaba*, ed. a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000, p.184

1.2.1 Ok-Ryen Seung: la crescita del bambino con la fiaba coreana

A confermare quanto hanno dimostrato le ricerche di Propp, e prima di lui Antti Aarne²³, ovvero che la fiaba è un prodotto della cultura e della religione di riferimento, ma stranamente in grado di manifestarsi in forme universali, è stato il lavoro di indagine condotto dalla psicologa Ok-Ryen Seung, che nel 1971 pubblica un testo intitolato *Psicopedagogia della fiaba*.

Essendo stata un paese fortemente segnato dal conflitto e da flussi culturali mutevoli, la Corea non ha potuto definirsi una vera e propria nazione fino alla sua liberazione nel 1945, e ciò si riflette anche nelle fiabe. «Le fiabe coreane» spiega Seung «non hanno trovato il loro Perrault o il loro Grimm»²⁴, e di conseguenza non è possibile fare riferimento a versioni “ufficiali” e immutabili di una determinata storia. È partendo da questa consapevolezza che quindi il percorso di analisi condotto da Seung non si basa più di tanto sul confronto di strutture e stili, per concentrarsi soprattutto sui temi contenuti in esse e sul modo in cui vengano trattati.

E il fatto che il testo abbia obiettivi pedagogici non è casuale. La Seung interpreta l'epoca primitiva non solo come un periodo storico, ma come una vera e propria fase della mentalità umana, paragonabile a quella fase infantile in cui il bambino inizia, a cavallo tra i tre e i sette anni, a prendere coscienza del mondo circostante. Così come il bambino, di fronte all'ignoto e allo sconosciuto, cerca di trovare una spiegazione attraverso la propria fantasia, allo stesso modo l'uomo primitivo creava miti, racconti e fiabe colmi di elementi soprannaturali e magici, con cui poteva affrontare «il peso delle situazioni oggettive e l'insufficienza della ragione a dominarle»²⁵. L'obiettivo della Seung è dunque quello di dimostrare quanto le fiabe coreane non solo possano presentare una psicologia più o meno differente da quella occidentale, ma anche se, per il modo in cui esse vengono composte, riescano a svolgere la loro presunta funzione pedagogica.

Primo fattore da considerare è il contesto. La Corea, a differenza di molti paesi europei, trova come fondamento del suo patrimonio narrativo la rigidità morale trasmessa da modelli sociali -come la milizia *hwarang* (fiore della gioventù) durante il regno di Silla (57 a.C. - 935 d.C.)²⁶- o da dottrine filosofico-religiose come il Confucianesimo e il Taoismo.

Infatti, se messe a paragone con le fiabe narrate da Perrault (1697) e dai fratelli Grimm (1812) applicando lo schema di Propp, molte storie coreane rispettano una analoga

²³ vedi p.5

²⁴ O.R. Seung, *Psicopedagogia della fiaba*, Roma, Armando, 1972, p.25

²⁵ P. M. Schuhl, *L'immaginazione e il meraviglioso: il pensiero e l'azione*, Roma, Bulzoni, 1974, p.35

²⁶ M. Riotto, *Storia della Corea - Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 2005, p.64

sequenza di funzioni: *Le tre bambine* e *Il lupo ed i sette capretti*²⁷ si avvicinano molto ad esempio ad *Hansel e Gretel* e *Cappuccetto rosso*²⁸. Tuttavia, dal punto di vista tematico, si notano delle nette differenze. L'idea di felicità nelle fiabe di Perrault spesso è caratterizzata da toni ricchi di gioia e sfavillio, soprattutto quando nel finale l'eroe ottiene fama, ricchezza, o convola a nozze elevando il suo stato sociale. Nella fiaba coreana, invece, si abbraccia una filosofia molto più semplice e pragmatica: la vita felice coincide con l'accettazione della propria condizione, fatta anche di prove e difficoltà, ma che se affrontate con la giusta determinazione sanno restituire grandi soddisfazioni, soprattutto quando si accolgono i valori della famiglia, i legami affettivi, il senso del dovere, del sacrificio e della lealtà.

Queste ultime sono tematiche evidentemente molto più presenti nella narrativa coreana, che per la Seung rivestono comunque un intento educativo estremamente valido, in quanto per certi versi vanno a «completare la collezione occidentale»²⁹. E nonostante molti seguaci freudiani potrebbero cogliervi il riflesso di un'imposizione ai modelli tradizionali e sociali, causando un «indurimento del Super-io»³⁰, l'autrice spiega come il bambino sia già in grado di sviluppare un proprio senso morale.

Per supportare questo processo, nella fiaba non devono essere presenti argomenti all'infuori della sua sfera delle esperienze -come conflitti coniugali, situazioni equivoche, o superamenti d'inibizioni-, e gli insegnamenti non devono avvenire attraverso lunghe e serie spiegazioni, e nemmeno attraverso netti ordini e proibizioni, che durante una fase piena di ribellione come quella considerata non riuscirebbero a colpire il fanciullo.

Si deve poi considerare la sua struttura mentale. Gusdorf associa a questa età, riprese poi da Seung, tre caratteristiche principali, ovvero «l'egocentrismo, il realismo e l'animismo»³¹. Il bambino, non avendo ancora definita la differenza tra soggettivo e oggettivo, prende se stesso come punto di riferimento, proiettando sul mondo esterno tutte le sue qualità e percezioni. Il *realismo* lo porterà a confondere le sue immagini interne con la realtà, e ad agire nello stesso modo in cui farebbe dentro di sé; *l'animismo* invece associa a cose ed esseri determinate sensazioni, soprattutto se legate a una percezione bizzarra o paurosa. Gilbert Durand spiega come il tema della morte e le sue declinazioni nelle fiabe

²⁷ O.R. Seung, *Psicopedagogia della fiaba*, Roma, Armando, 1972, p.45

²⁸ Rispettivamente: divieto, infrazione, tranello, danneggiamento, punizione; V. Propp, *Morfologia della fiaba*, ed. a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000, p.32-68

²⁹ O.R. Seung, *Psicopedagogia della fiaba*, Roma, Armando, 1972, p.66

³⁰ *Ibidem*, p. 74

³¹ G. Gusdorf, *Mito y Metafisica*, Buenos Aires, Nova, 1960, p.46

siano un riflesso di quella consapevolezza, già involontariamente presente nei bambini, «di paura verso l'ignoto, il pericolo e i sentimenti di colpa»³². E in effetti il fanciullo proietta le sue tendenze angoscienti, violente, e tutto ciò che deve rimuovere: quanto resiste al suo desiderio è considerato ostile, ciò che lo fa soffrire è cattivo, ciò che evoca forza è simbolo di potenza paterna.

Per questo la sua immersione nel meraviglioso fiabesco avviene in maniera così spontanea e senza difficoltà. Perché il “meraviglioso” racchiude tutti quei fatti e fenomeni che «ci appaiono in contraddizione con l'insieme delle leggi conosciute regolanti il mondo esteriore»³³, ma che secondo lo sguardo del bambino coincidono con le stesse creazioni fantastiche che lui utilizza sia per aprirsi verso l'esterno, sia per difendersi da esso.

E infatti molte fiabe coreane seguono un intreccio semplice, che spiega in maniera innocente e diretta la ragione di un determinato fenomeno o usanza. Per citare un esempio: «Perché *il passero non smette di saltellare quando è a terra?* Perché “mastro corvo” gli diede, una volta, cento beccate sui piedini per punirlo dei suoi disfatti contro gli insetti e i raccolti degli uomini»³⁴. Certo, la risposta in queste fiabe non sempre è esauriente, ma come sostiene la Soung,

«Essa ha almeno il vantaggio di stimolare l'interesse per la realtà, di esercitare la curiosità senza per altro uccidere il fantastico. [...] E nulla, a prescindere dalle allusioni ad un preciso ambiente folklorico, ci permette di dire che esse siano fuori degli interessi della mentalità infantile»³⁵.

L'essenza morale delle fiabe è per il fanciullo una forma di vita. È così che le varie rappresentazioni del meraviglioso -considerando anche quei racconti pregni di valori e morali- costituiscono dunque uno strumento di crescita, con il quale egli impara piano piano a maturare e a sviluppare non solo maggiore consapevolezza di se stesso e dei propri sentimenti, ma anche delle leggi che regolano la vita sociale.

³² «[...]The probable psychological basis of this anxiety is the infantile fear of the dark, the symbol of a basic fear of normal risk, accompanied by a feeling of guilt»; G. Durand, *The anthropological structures of the imaginary*, Brisbane, Boombana Publications, 1999, p.88

³³ P. M. Schuhl, *L'immaginazione e il meraviglioso: il pensiero e l'azione*, Roma, Bulzoni, 1974, p.12

³⁴ O.R. Seung, *Psicopedagogia della fiaba*, Roma, Armando, 1972, p.42

³⁵ *Ibidem*, p.65

1.2.2 Bruno Bettelheim: il superamento dell'infanzia con la fantasia

Psicoanalista e terapeuta infantile di matrice freudiana, Bettelheim è conosciuto soprattutto per il suo forte interessamento per il percorso di sviluppo mentale del bambino, considerando problemi sia interiori -quali le varie forme di autismo- sia esteriori, legati dunque all'influenza esercitata da chi si prende cura di lui e da qualsiasi materiale concepito come educativo. In questo senso, la letteratura fiabesca è quella che più di tutte riesce a supportare questo processo; essa, come diceva la Seung, è infatti in grado di parlare alla mente - conscia, preconscia e subconscia- riflettendo le sfaccettature della personalità del fanciullo e le sue paure, andando incontro a quella spinta immaginativa usata sia per canalizzare la sua interiorità, sia per comprendere l'esteriorità.

Essa è dunque in grado di introdurre il bambino tutte quelle situazioni e problematiche che dovrà poi affrontare durante la sua crescita, offrendo già delle soluzioni di natura morale.

Inoltre la Seung sosteneva che il bambino non è "in grado di avere una percezione del tutto", inteso come insieme ordinato; e infatti la sua mente può facilmente risultare come un insieme di pensieri frammentati e correlazioni non sempre logiche. Le fiabe, con il loro svolgimento e il loro personaggi, esteriorizzano quanto avviene nella sua mente in maniera più controllata e definita, riuscendo però a fare una distinzione netta tra il contesto reale e quello meraviglioso.

Secondo Bettelheim infatti non è un caso che molti racconti inizino in maniera realistica, ma problematica: in *Cappuccetto rosso*, la mamma manda la figlia a trovare la nonna da sola; in *Hansel e Gretel* una famiglia vive una condizione di estrema povertà; in *Cenerentola*, una fanciulla subisce i soprusi della matrigna e delle sorellastre. Il bambino viene esposto a una situazione di difficoltà spesso estremizzata, ma sufficientemente concreta per permettergli di creare una connessione empatica con i protagonisti e allo stesso tempo manifestare le sue paure.

Dall'altro lato però, il tutto è sempre pregno di una componente immaginifica; spesso nelle fiabe si narra di vicende avvenute "tanto tempo fa, in un regno lontano", che in maniera implicita già suggeriscono al bambino che quello che legge o ascolta non è vero. Ma, abbracciando il suo sentimento di angoscia, lo svolgimento della storia si evolve immergendolo totalmente nel fantastico: l'incontro con un lupo parlante, con una strega che vive in una casa di dolciumi, o con una fata matrigna che realizza un desiderio, sono tutte modalità di risoluzione che rispondono a quella tendenza del fanciullo di interpretare il

mondo esterno attraverso la propria immaginazione³⁶. In questo modo, «le fiabe mostrano al bambino come può dar corpo ai suoi desideri distruttivi in un solo personaggio, ricevere desiderate soddisfazioni da un altro, identificarsi con un terzo, avere attaccamenti ideali con un quarto e così via, a seconda dei suoi bisogni del momento»³⁷. Esse dunque riconoscono e valorizzano l'immaginazione e la fantasia, purché non se ne rimanga prigionieri; alla fine, infatti, l'eroe torna a una realtà normale, dove la magia non si manifesta più.

Una fine che sarà, fatta qualche eccezione (come per *Il soldatino di stagno*, o *La piccola fiammiferaia*), sempre lieta e felice. Un altro tema di cui Bettelheim si interessa infatti è l'ottimismo intrinseco in questa tipologia di racconti. Egli avvia le sue riflessioni considerando innanzitutto le radici originarie delle fiabe, ovvero i miti; Platone ad esempio gli attribuiva una funzione propriamente filosofica, in quanto serve per illustrare più efficacemente il significato di dottrine che possono anche essere conosciute per mezzo di concetti e, come dice Mircea Eliade, propongono dei «modelli per il comportamento umano, [che] danno significato e valore alla vita»³⁸.

Esistono tuttavia delle differenze sostanziali con la fiaba. Nel mito infatti tutte quelle componenti che vanno a riflettere l'interiorità dell'io, quali il soddisfacimento dei desideri, le tensioni, e i problemi più tediosi, tendenzialmente rimangono mascherati e vengono repressi; se esternati, essi possono diventare oggetto di punizione. La frequente tragedia con cui si concludono questi racconti, spiega Bettelheim, può trovare spiegazione nel rapporto conflittuale descritto da Freud tra le ambizioni morali ed etiche del Super-Io, gli istinti primordiali conservati dall'Es, e l'approccio razionalizzante dell'Io. «Per quanto ci possiamo sforzare», scrive, «non riusciamo mai a vivere all'altezza di quanto il Super-io [...] sembra chiederci»³⁹. Questo genera nell'individuo una condizione di insoddisfazione e di angoscia che però, se consideriamo la potenza catartica della rappresentazione teatrale di tali finali, conosce la sua risoluzione: come sosteneva anche Aristotele, lo spettatore, nel vedere rappresentate le proprie emozioni, medita sugli eventi mitici e su ciò che essi significano per lui, arrivando a far luce sui propri pensieri e sentimenti. In questo modo, le tensioni interiori possono essere placate e parti inizialmente inconse di sé possono prestarsi a un'elaborazione

³⁶ Anche in questo caso, si consideri che la fascia d'età analizzata da Bettelheim comprende i bambini dai tre ai sette anni

³⁷ B. Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2002, p.67

³⁸ cit. in B. Bettelheim, *Il mondo incantato*, p.38

³⁹ Ibidem, p.40

più razionale e controllata. Ciò però avviene quando l'individuo ha già sviluppato e maturato una propria coscienza.

Il bambino deve ancora raggiungere questo stadio, così come non ha ancora ben definita la distinzione tra la sfera razionale e quella degli impulsi e desideri. Esporlo a racconti in cui non si esplicita in maniera chiara un determinato ammonimento, oppure per un determinato comportamento si riceve una grave punizione, può portarlo in maniera incondizionata ad autocondannarsi. Bettelheim a tal proposito fa riferimento al mito di Edipo, e al fatto che l'omonimo complesso è una fase inevitabile nella vita di un bambino, successivamente superata. È però importante non farlo interagire con qualcosa che possa continuare a stimolare tale impulso, soprattutto quando è ancora vivo il desiderio di "sbarazzarsi" di un genitore per avere l'altro in modo esclusivo:

«Se egli viene esposto all'idea che per caso, a propria insaputa, una persona può assassinare un genitore e sposare l'altro, allora ciò con cui il bambino si era trastullato soltanto nella fantasia assume un aspetto di macabra realtà. La conseguenza di questa rivelazione può essere soltanto un aumento dell'ansia circa se stesso e il mondo»⁴⁰.

Durante questa età, il bambino ha dunque bisogno di immagini simboliche che lo tranquillizzino, assicurandogli che esistono soluzioni felici per i suoi problemi, in modo da dargli il coraggio per poterli affrontare⁴¹.

Ovviamente la fiaba non deve ridursi esclusivamente a immagini piacevoli che vanno incontro ai suoi sogni e desideri. Come abbiamo anticipato prima, il lieto fine si svolge in una realtà in cui tutto ciò che è prodotto dalla magia non è più presente, e non prima di aver affrontato determinate esperienze e difficoltà. Se non si ribadiscono questi principi, e se si offre una promessa di felicità troppo esagerata, il rischio per Bettelheim è che il bambino, una volta diventato adolescente, inizi a distanziarsi dal mondo reale e razionale perché troppo diverso da quello onirico e ideale legato all'infanzia; più avanti nell'età, ciò può portare a un vero e proprio distacco con la realtà, e a tutte le pericolose conseguenze che comporta.

I finali delle fiabe "ritornano" alla realtà più concreta anche perché essi riflettono il percorso di realizzazione del personaggio, che riesce a raggiungere la sua autentica

⁴⁰ B. Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2002, p.41-42

⁴¹ Nella fiaba de *I tre porcellini*, ad esempio, i primi due maialini vengono puniti con la perdita della loro casa perché non si preoccupano del futuro e del possibile pericolo; il terzo invece, mettendo da parte il divertimento e dedicandosi al suo lavoro, viene premiato. Il bambino capisce dunque che non bisogna prendersela troppo comoda e ignorare i propri doveri.

individualità e a ottenere ciò che prima mancava: Cenerentola, nonostante i soprusi e -in alcune versioni- l'incapacità di un padre debole, riesce a ottenere la sua libertà e a ottenere un felice rapporto maritale con il principe⁴². Nonostante il tutto sia ambientato in un mondo fittizio, la speranza trasmessa da un finale che risolve il conflitto iniziale porta il bambino a credere anche al resto che la fiaba insegna durante lo svolgimento. La definizione di racconto di magia elaborata da Propp⁴³ finirà per essere interpretata in questo modo:

« [...]bisogna partire da casa per trovare il proprio regno; che esso non può essere conquistato immediatamente; che è necessario affrontare dei rischi, sostenere delle prove; che l'impresa non può essere compiuta unicamente con le proprie forze ma è necessario l'aiuto degli altri; che per assicurarsi il loro aiuto è necessario soddisfare alcune delle loro richieste»⁴⁴.

In conclusione, il graduale distacco dalle figure genitoriali, l'interazione con l'altro -includendo anche l'attrazione sessuale- e la presa di coscienza delle proprie capacità e responsabilità, sono fasi della crescita che la fiaba può introdurre al bambino attraverso un'ottica ottimista ma concreta; sfruttando il meraviglioso per proiettare qualità, pregi e ansie, gli permette così di guardare al proprio futuro e superare gradualmente l'infanzia.

1.2.3 Marie-Louise von Franz: gli archetipi e il femminile nella fiaba

Se da un lato Bettelheim utilizza le categorie freudiane di Super-io, Io e Es per analizzare il contenuto delle fiabe, dall'altro Marie-Louise von Franz, psicoanalista svizzera di matrice junghiana, sostiene invece che le fiabe consentono di studiare approfonditamente l'anatomia della psiche in quanto esprimono, in forma simbolica, dei modelli archetipici del comportamento umano.

La von Franz abbraccia e condivide la tesi junghiana secondo la quale oltre ad un inconscio "personale", vi è anche un inconscio definito "inconscio collettivo", che può essere immaginato come un grande serbatoio comune e identico per tutti gli uomini, e che costituisce un substrato psichico universale di natura soprannaturale presente in ogni uomo; al

⁴² Nelle fiabe infatti, una frequente soluzione al complesso edipico è quella di proporre la figura parentale di riferimento attraverso rapporti insoddisfacenti -come la matrigna cattiva o il padre inetto-, in modo tale da proporre al protagonista un partner più adeguato, sia per età sia per affinità

⁴³ vedi p.5

⁴⁴ B. Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2002, p.131

suo interno vi risiedono gli archetipi, ovvero “immagini primordiali” nate da tale matrice. Tra queste, la più importante è quella del *Sé*, che Jung descrive come «il volume complessivo di tutti i fenomeni psichici nell'uomo. Esso rappresenta l'unità e la totalità della personalità considerata nel suo insieme»⁴⁵.

In altre parole, il *Sé* comprende al suo interno la componente cosciente e razionale (definito come *Io*), e allo stesso tempo l'inconscio, inteso sia come individuale che collettivo; esso, come lo descrive Cristina Bisi, è una sorta di «guida interiore»⁴⁶, un'istanza ordinatrice presente in ogni uomo e che guida la psiche stessa alla ricerca di uno sviluppo e una maturazione completa.

La fiaba, in questo discorso, indica una struttura narrativa che esercita una funzione molto simile al *Sé*: essa racchiude al suo interno, con le sue vicende e personaggi, quell'insieme di archetipi universali che una volta ricordati con la componente etica e morale, restituiscono il modello delle leggi che governano il funzionamento psichico del singolo e allo stesso tempo la mentalità collettiva. Considerando le nostre precedenti riflessioni, ciò autorizza a concludere che - come scrive Paolozzi-

«La fiaba è veramente un genere nato con l'uomo quando egli parlava, spiegava, raccontava, indagava, non aveva altra possibilità di soluzione che la “fantasia”: la ragione venne più tardi e generò la sapienza. Ma non uccise il mito e la fiaba, perché essi erano un po' religione e un po' poesia: due valori che non possono morire»⁴⁷.

Per la von Franz, comunque, i racconti popolari non sono soltanto strumenti preziosi per questa tipologia di indagine. Al di là degli approfondimenti condotti nei suoi testi più affermati, come *Le fiabe interpretate* (1980) o *L'ombra e il male nella fiaba* (1995), le sue riflessioni hanno avuto modo di toccare anche la figura femminile all'interno delle storie che vengono tramandate, chiedendosi se esse rappresentano effettivamente la sua situazione e psicologia.

Riprendendo nuovamente le teorie di Jung, la von Franz infatti è convinta che oltre alla cosiddetta “personalità esteriore”, che l'individuo manifesta quotidianamente, esista anche una sua corrispettiva interiore, complementare e opposta, altrimenti detta come *Anima* nell'uomo e *Animus* nella donna. Il contrasto proviene dal fatto che l'uomo non è del tutto e

⁴⁵ C.G. Jung, *Tipi psicologici - Volume sesto*, Torino, Boringhieri, 1988, p.315

⁴⁶ C. Bisi, *Il concetto del Sé e dell'Io: cosa sono, funzioni e differenze*, in «Cristina Bisi», 24 gennaio 2021 ([Il concetto del Sé e dell'Io: cosa sono, funzioni e differenze | Cristina Bisi](#))

⁴⁷ G. V. Paolozzi, *Libri e ragazzi in Europa*, Palermo, Palumbo, 1991, p. 33.

in ogni cosa virile; normalmente, ha anche determinati tratti femminili. Quanto più virile è il suo atteggiamento esterno, tanto più sono cancellati in esso i tratti femminili, che compaiono perciò nell'inconscio; allo stesso modo, le donne più tipicamente femminili, in determinate circostanze ostili o di difficoltà possono manifestare un'irremovibilità e una forza che potrebbero tipicamente essere associate ad attributi maschili.

Consapevole dunque che la fiaba, attraverso l'utilizzo di formule specifiche⁴⁸ e di personaggi poco definiti e schematici, trasporta chi legge o ascolta in un mondo dominato dall'inconscio - o comunque dai forti tratti onirici -, parte del suo lavoro si fa ricondurre a una vera e propria analisi e differenziazione tra quelle storie in cui le figure femminili «rappresentano la donna reale e altre l'Anima dell'uomo»⁴⁹. Infatti, come lei stessa sostiene, «alcune fiabe sono molto ricche di motivi se interpretate dal punto di vista della donna, mentre sono meno rivelatrici dal punto di vista dell'uomo»⁵⁰.

⁴⁸ Come i già citati “C’era una volta”, “tanto tempo fa”, “in un regno lontano”

⁴⁹ M. L. von Franz, *Il femminile nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p.8

⁵⁰ *Ivi*

2. Basile al cinema: “*Il racconto dei racconti*” di Matteo Garrone

2.1 La fiaba come letteratura classica: *Lo cunto de li cunti* di Basile

Fino ad ora, partendo da Propp per arrivare a von Franz, abbiamo individuato nella fiaba e nelle sue strutture i segni lasciati dalla storia, e soprattutto dall’influenza esercitata dalla cultura e dalla religione. In questo panorama, va però a inserirsi una voce diversa, ovvero quella di Jack Zipes.

Egli riflette sui passaggi e le motivazioni che hanno legato la fiaba alla letteratura per l’infanzia, partendo dall’idea che la fiaba sia stata utilizzata nel processo di civilizzazione fino a diventare anche strumento di riproposizione del dominio delle classi egemoni; dopo l’epoca della tradizione orale e di forte repressione avvenuta a seguito del Medioevo, essa passa, nel XVIII secolo, alla forma scritta per opera degli aristocratici, per proporre il loro punto di vista. Zipes motiva tale posizione affermando che

«[...]in ogni epoca storica, i simboli e le configurazioni dei racconti venivano investiti di nuovo significato, trasformati o eliminati in risposta ai bisogni e ai conflitti degli individui all’interno dell’ordine sociale. La struttura e l’organizzazione estetica dei racconti derivavano dalla percezione del narratore, o dei narratori, della possibilità di una risoluzione dei conflitti sociali e delle contraddizioni oppure della necessità di un cambiamento»¹.

E così adduce alla sua tesi la trasformazione delle società matriarcali in patriarcali, con il diverso ruolo delle donne anche nei racconti popolari: la Dea diventa la strega o la fata o la matrigna; il patriarcato, come organizzazione sociale, è più confacente all’impianto statuale della monarchia assoluta e in tale contesto non può che emergere il diritto del più forte e l’atto simbolico per i più deboli di aspirare a cambiare status attraverso un salto, tendenzialmente con l’intervento della magia.

Quando la fiaba viene utilizzata a corte, allora subisce una “ri-codificazione”, piegata a strumento di civilizzazione: i racconti trasmettono norme di comportamento sia nell’ambito domestico che nella sfera pubblica.

Ed è in questo contesto che si inserisce Giambattista Basile. Noto per aver spesso scritto madrigali, canzoni, commedie e altri testi per le più svariate celebrazioni cortesi, nel

¹ J. Zipes, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l’arte della sovversione*, (trad. it. a cura di G. Grilli), Milano, Mondadori, 2006, p. 20.

1634 diventa autore de *Lo cunto de li cunti* (noto anche come *Pentamerone*), un testo destinato principalmente a quella che era nota come la *conversazione*, ovvero il dopopranzo arricchito da spettacoli, musiche, balli e giochi. Essendo dunque un'opera che aveva come principale obiettivo quello di intrattenere e divertire, anche attraverso i commenti e i motti di spirito dei suoi ascoltatori, risulta difficile ridurlo a semplice raccolta di racconti popolari.

Nonostante gli elementi fiabeschi, la magia, e della stessa struttura narrativa più volte ripresa², il *Cunto* risulta un «sosticciato lavoro di ingegneria letteraria»³, in cui la materia più antica ed elevata -fatta di miti, leggende ed *exempla* storici- si unisce sapientemente a quella più moderna e mondana -ricca di proverbi, facezie, novelle-. Proprio per questo motivo, è interessante come dal punto di vista formale ci siano diverse novità che sovvertono quel sistema di regole imprescindibili a cui le fiabe e i racconti tendevano a obbedire: l'intreccio, ad esempio, si dipana non seguendo necessariamente la successione temporale; cause ed effetti che spiegano i passaggi della narrazione vengono cancellati; o ancora, le ambientazioni non si limitano al già noto e generico -tipico dell'itinerario fiabesco-, ma si sovrappongono al panorama napoletano (facendo riferimento alla città e ai suoi quartieri, anche quelli più malfamati) e al più vasto italiano (come la Lombardia, l'Abruzzo, la Puglia).

Altrettanto elaborato è il linguaggio, che da un lato va incontro alla conversazione colta e ricercata, tipica della corte e della lingua letteraria, e che dall'altro invece abbraccia quell'apparato popolare di dialetti, parolacce, giochi di parole e un umorismo che tocca gli argomenti più di uso corrente nei gruppi sociali più bassi, come la satira contro il villano o contro le donne, oppure la sfera del sesso, dell'evacuazione e della fame, del dolore e della violenza.

Si tratta dunque di un tipo di racconto che, salvo per i riferimenti comici, difficilmente potrebbe essere compreso da un pubblico infantile; l'obiettivo infatti non è solo far ridere, ma anche rappresentare un «rapporto speculare tra realtà e finzione», nel senso che con l'invenzione fiabesca «l'autore racconta vizi e virtù del mondo»⁴. Scrive Rak:

«L'opera mette in scena alcune parole d'ordine della modernità, la necessaria fuga dei giovani dai vincoli della famiglia patriarcale - il viaggio e i pericoli che esso comporta

² Quasi tutti i racconti hanno un conflitto iniziale, l'allontanamento, il viaggio, il personaggio dello *sciocco* (tipico della cultura mediterranea), il ritorno del protagonista, il suo cambiamento di status.

³ M. Rak, *Il racconto fiabesco*, [s. l.], [s. n.] 1998, p.34.

⁴ C. Rodia, A. Rodia, *L'evoluzione del meraviglioso. Dal mito alla fiaba moderna*, Napoli, Liguori, 2012, p.58.

fino al confine con la morte, il cambiamento di status visibile anche sulla superficie del corpo- e i loro principi regolatori, il Caso e la Fortuna»⁵.

Per sintetizzare quindi il lavoro di Basile, l'elemento di originalità che ha permesso a quest'opera di essere riconosciuta in Italia e all'estero come un vero e proprio prodigio della letteratura barocca non è solo il lavoro formale nel suo complesso; è il fatto che alla base ci sia un processo di collisione tra due dimensioni opposte, il sublime e il grottesco, in un *unicum* che restituisce un equilibrio perfetto e bilanciato. Per usare le parole di Bronzini,

«[...] ricondurre la materia novellistica al suo originario potenziale di rappresentazione, tragica o comica, reale o figurale, dritta o rovesciata, dei più elementari e vitali bisogni umani della carne e dello spirito, alternando nello stile il basso al sublime e facendo affiorare o esplodere l'elemento corporeo e carnevalesco in modo più eccentrico e dirompente»⁶.

2.2 Matteo Garrone: tra estetica e lavoro di adattamento

All'interno di un panorama estremamente vasto e variegato come quello cinematografico, Matteo Garrone è probabilmente il regista che meglio avrebbe potuto restituire sul grande schermo la poetica di Basile.

Fin dai suoi primi lavori infatti, Garrone ha sempre proposto un preciso sguardo verso la realtà, basato su un compromesso tra rappresentazione e interpretazione, tra concreto e onirico. Una sorta di sospensione che Christian Uva, citando il primissimo lungometraggio del regista, porta a definire il suo cinema come una «*terra di mezzo*»⁷ in cui la realtà e la fantasia collidono e trascolorano l'una nell'altra. Già in film come *Ospiti* (1998), *Estate Romana* (2000), o per l'appunto *Terra di mezzo* (1996), si può infatti cogliere l'evidente attrazione che Garrone manifesta verso la materia, la concretezza restituita da ambienti poveri, degradati, e dal mondo in cui il sottoproletariato urbano vive. Avanzando nella sua filmografia troviamo opere che riprendono direttamente fatti di cronaca o spicchi di vita moderna -come *L'imbalsamatore* (2002), *Primo Amore* (2004), *Gomorra* (2008), *Reality*

⁵ M. Rak, *Logica della fiaba, fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005, p.1.

⁶ G. B. Bronzini, *Introduzione*, in G. B. Bronzini (a cura di G. Cassieri), *Fiabe pugliesi*, Milano, Mondadori, p. 9.

⁷ C. Uva, *Terra di mezzo: il cinema di Matteo Garrone*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.10.

(2012) - , dimostrando anche in questo caso il suo fascino per gli aspetti più decadenti e amorali della società italiana.

Con un approccio da molti definito «neo-neorealista»⁸, la macchina da presa di Garrone si sofferma su paesaggi che incarnano queste condizioni di malessere post-moderno, senza mai però rinunciare -anche grazie ai lavori fatti in post produzione- ad atmosfere trasfigurate e al limite con l'onirico: la Roma proposta in *Estate romana* è torrida, svuotata, e allo stesso tempo trasfigurata in maniera quasi perturbante dalle infinite impalcature montate in occasione del Giubileo; in *Gomorra*, la macchina da presa ci accompagna nel cuore della Napoli più compromettente, fatta di appartamenti poveri e strade opprimenti, non prima però di straniare lo spettatore con la sequenza introduttiva nel centro estetico; in *Dogman* (2018), il set realizzato a Castel Volturno ricostruisce una città fantasma, dove le degradate botteghe si alternano a pozze d'acqua sporca, e dove la desolazione riporta alla mente le immagini di un film western.

In maniera molto analoga, anche i personaggi proposti -e a volte interpretati, non a caso, da non professionisti- rispondono a queste caratteristiche. Profondamente radicato nel cinema di Garrone è il tema identitario, che in principio era declinato nella dialettica tra sè e l'altro, ma a partire dal *L'imbalsamatore* la sua scrittura conferma una «sintonia con il “pathos” dei generi a forte impatto emotivo (noir, horror, western, poliziesco[...])»⁹, in cui troviamo spesso una dimensione psicologica morbosa, e spesso dai tratti animaleschi. E infatti diversi suoi protagonisti oscillano tra una razionalità umana e un istinto ferino il cui conflitto viene spesso rappresentato attraverso un parallelismo con gli animali stessi: nell'incipit de *L'imbalsamatore*, ad esempio, vediamo come l'alternarsi tra soggettive umane sugli animali e soggettive animali sugli umani anticipino già quel rapporto tra predatore e preda che avranno Peppino e Valerio; in modo analogo, i cani -e le scene in cui sono coinvolti¹⁰- in *Dogman* diventano una metafora per la natura di Marcello, apparentemente docile e apprensiva, ma allo stesso tempo minacciosa e imprevedibile¹¹.

Queste sfaccettature così crude della realtà, nonostante la loro brutalità, prendono così il posto delle immagini più idilliache e armoniose, «elevando il brutto a categoria estetica»¹².

⁸ P. Bradshaw, *Gomorra - review*, in «The Guardian», 10 Ottobre 2008.

⁹P. De Sanctis, *Una certa tendenza del cinema italiano. Film “medio” e cinema di/sul genere*, in «Cinemavvenire», 19 gennaio 2005, cit. in C. Uva, *Matteo Garrone*, p.15.

¹⁰ Come i momenti di toeletta, il concorso di bellezza, o le scene più drammatiche e di tortura.

¹¹ Da ricordare inoltre il parallelismo tra Simone, ovvero il delinquente che terrorizza Marcello, e il cane protagonista della scena iniziale; nonostante la loro aggressività, entrambi alla fine verranno infatti “domati”.

¹² P. Bertetto, *Introduzione. Il paradosso estetico di Garrone*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.7.

Tutti i principi e criteri generalmente legati al concetto di bellezza vengono rielaborati, o meglio, vengono applicati a un soggetto alternativo. Infatti, dal punto di vista tecnico, la regia di Garrone -includendo dunque la scelta delle inquadrature, la fotografia, le palette cromatiche- è assolutamente impeccabile, precisa, geometrica, e sa sempre restituirci in maniera raffinata. Essa si predispone come una sorta di “velo curato” che viene steso sopra ai soggetti che decide di rappresentare, offrendo così un paradosso estetico e formale, in cui però si riconosce un equilibrio perfetto da entrambe le parti. Il concetto elaborato da Uva di “*terra di mezzo*” precedentemente citato trova così la sua definizione:

«*Terra di mezzo* estetica tra vero e falso, realismo e artificio, bellezza e bruttezza; *terra di mezzo* etica tra virtù e abiezione, moralità e immoralità, decenza e indecenza; *terra di mezzo* esistenziale tra giovinezza e vecchiaia, età infantile e condizione adulta, vita e morte»¹³.

E’ per questo che Garrone è il regista che meglio si sarebbe potuto prestare a un lavoro di adattamento del *Cunto* di Basile. Entrambi manifestano un fascino tale verso l’orrido che li porta a ricercare una commistione tra l’eleganza e il grottesco, mescolando il linguaggio con l’immagine, per creare alla fine un’opera in cui il “demoniaco” diventa oggetto di contemplazione e la realtà si mescola con la fantasia.

Su tal argomento, è interessante anche l’approccio che Garrone ha avuto verso la raccolta originale. Rispetto ai suoi lavori precedenti, in cui il processo di scrittura partiva da fatti reali per rielaborarli fino a mescolarli con una dimensione fantastica¹⁴, per *Il racconto dei racconti* (2015), lui e i suoi collaboratori hanno compiuto il percorso inverso: hanno «preso spunto da situazioni fiabesche per poi ricondurle su un piano realistico e concreto, credibile»¹⁵.

Quella inclusività geografica già presente nell’opera di Basile viene così concretizzata all’interno di un film in cui, nonostante il regno rappresentato possa spesso richiamare un universo immaginario e generico, è comunque evidente l’attento lavoro durante il *location scouting* per individuare le località più adatte non solo a restituire una forma alla serie di boschi, radure, castelli e anfratti montani descritti originariamente, ma anche - e soprattutto -

¹³ C. Uva, *Terra di mezzo: il cinema di Matteo Garrone*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.10.

¹⁴ Si pensi ad esempio alla già citata sequenza iniziale di *Gomorra*, ambientata in un centro estetico le cui fattezze, nei primi secondi di pellicola, possono ricordare quelli di un’astronave uscita da un film di fantascienza.

¹⁵ M. Garrone, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, Roma, Castelvecchi, 2016, p.19.

a narrare in maniera indiretta i temi principali e lo stato psichico e mentale dei personaggi. Il tutto senza mai però sfociare nell'eccessiva realistica, ma in una ingegnosa reinterpretazione degli spazi. Proprio per questo motivo, nonostante molte voci ai tempi dell'uscita del film lo avessero collocato nel genere *fantasy*, in realtà lo stesso Garrone ritenga sia più un «film fiabesco»¹⁶; perchè le atmosfere oniriche e l'elemento magico inseriti nella realtà materica di questa Italia rivisitata contribuiscono a creare un «vortice ora centripeto, soffocante e spaventoso, ora centrifugo, in cui corpi e figure vibrano [...], messi a confronto con il movimento metamorfico che popola i racconti»¹⁷.

La combinazione reale-fantasia trova la sua rappresentazione anche nelle stesse tematiche. Nel materiale originale troviamo una raccolta di cinquanta fiabe, raccontate in cinque giorni; essi sono inframmezzati da quattro dialoghi in versi -rispettivamente, *La coppella*, *La tirata*, *La stufa*, *La volpara*-, che fungono da vere e proprie satire morali e allo stesso tempo rappresentano gli argomenti principali delle giornate¹⁸. Inoltre, tutti i racconti sono aperti e chiusi da una sequenza proverbiale, il cui compito è di smorzare il tono fortemente espressivo ed audace del racconto stesso attraverso una modalità di insegnamento più leggera e immediata.

Il film di Garrone, invece, si struttura come un intreccio basato sulla selezione di tre racconti -*La cerva fatata*, *La vecchia scorticata* e *La pulce* -, ambientati nello stesso mondo ma in luoghi differenti, e la cui narrazione si alterna. In questo caso, si decide di mettere da parte gli argomenti a essi primariamente attribuiti per rendere la pellicola più omogenea attraverso la rivendicazione di due grandi temi fondamentali.

Il primo è l'ossessione. E' infatti questo l'impulso che spinge ad agire i personaggi principali, tutti potenti sovrani e al contempo schiavi della loro stessa terribile brama. Il desiderio di possesso nelle sue varie declinazioni -affettivo, materiale e sessuale - ci viene mostrato attraverso storie di persone adulte che sacrificerebbero qualsiasi cosa pur di raggiungere il loro scopo, finendo inevitabilmente per danneggiare i più giovani. A livello cromatico, non a caso a legare le storie è il colore rosso. Che sia il colore di un vestito, di un cuore pulsante, di una fluente chioma o del sangue umano e bestiale, si tratta inevitabilmente di una tinta che viene da sempre associata alla passione.

¹⁶ G. Lavarone, *Fantasy, film-induced tourism e patrimonio nazionale. Il racconto dei racconti di Matteo Garrone*, in «La Valle dell'Eden», n.30, 2016-2017.

¹⁷ R. Salvatore, *Il racconto dei racconti - Tale of Tales*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.112.

¹⁸ Ciascuna rappresenta, rispettivamente: l'infelicità delle condizioni umane, la falsità della maldicenza, l'avidità del guadagno e infine la noia che spinge alla ricerca del piacere.

Il secondo è il movimento. Un movimento che non si limita solo a quello spaziale, di una persona da un luogo all'altro o di una determinata azione; ma è il movimento che in Garrone viene inteso anche come divenire, come «scoperta necessaria (e talvolta sconcertante) di sé e della Storia»¹⁹. Le azioni compiute dai personaggi, come potrebbero essere il gioco (della regina con il figlio nel labirinto), l'allontanarsi e il ricongiungersi (dei due amici gemelli, delle due sorelle, del re e della figlia), o ancora il combattimento (del mostro marino o dell'orco), riflettono in maniera sapiente quella che è la psicologia intrinseca dei personaggi, intendendo così le loro passioni e obiettivi, ma allo stesso tempo anche i loro cambiamenti ed evoluzioni, dimostrandosi così come principi su cui la vita stessa si basa.

Il movimento viene inteso dunque anche come mutazione. Una mutazione che investe una situazione inizialmente ordinaria, mettendola prontamente in crisi, e chiamando spesso in causa una mutazione anche di natura fisica. Un corpo umano che viene trasformato, o una pelle magicamente diversa o usata come strumento di prova, sono l'elemento estetico che in maniera più grottesca e perturbante riesce a trasmettere al pubblico quella duplicità tra realtà e dimensione fantastica e onirica tanto cara a Garrone. Nella pagine successive dunque, verranno approfondite più attentamente le varie declinazioni con cui questi motivi vengono rappresentati nel film, attraverso i tre racconti scelti.

2.2.1 Il moto materno e passionale ne *La cerva fatata*

Come spesso è ricorrente anche nelle sue altre opere, la sequenza iniziale viene inaugurata da un piano sequenza che, partendo dal terreno, alza l'immaginario sguardo della macchina da presa verso le spalle di un giullare, e come se fosse una persona in carne e ossa lo segue lungo una strada. Nel mentre, si possono scorgere altri saltimbanchi e artisti esercitarsi con i propri numeri e truccarsi. All'interno del film, insieme alle tematiche precedentemente citate, le loro figure fungono da collante tra i tre racconti, restituendo sempre un determinato significato; in questo caso, è evidente che la loro preparazione corrisponda alle prove che si fanno prima della vera messa in scena, incitando così lo spettatore a immergersi in quella che può essere concepita come una rappresentazione teatrale, che presto sfocerà nell'orrore.

Li troviamo presto infatti all'interno di una corte, in cui prende avvio il primo racconto. Protagonista è la sofferente regina di Selvascura (Salma Hayek), devastata

¹⁹[s.a.], *Il racconto dei racconti di Matteo Garrone*, in «Cineforum», 15 maggio 2018 ([focus - Film in tv - Il racconto dei racconti di Matteo Garrone | Cineforum](#)).

dall'impossibilità di procreare; l'intervento di un misterioso negromante (Francesco Pistoni) promette a lei e al marito (John C. Reilly) di avere in dono un figlio, in cambio però della morte di un drago marino e della simultanea gravidanza che colpirà la serva vergine richiesta a cucinare il cuore della suddetta bestia, e che la regina dovrà mangiare. Da questo magico rituale nascono così due giovani, il principe Elias e il servitore Jonah, legati da un forte legame di amicizia.

A orientare queste vicende è il desiderio di maternità che assilla la regina, e che fin dalle prime inquadrature sul suo sguardo si manifesta in una sofferenza costante e tormentosa. Al punto che, pur di avere un figlio, accetta la morte del re sacrificatosi durante la lotta contro il mostro, e alla quale lei stessa reagisce con glaciale freddezza; dettaglio di fatto assente nel racconto originale, ma che Garrone decide di inserire per sottolineare l'intensità di questa ossessione, e il prezzo che la regina stessa è disposta a pagare per soddisfarla. Secondo una lettura junghiana, la morte del padre rappresenta inoltre la cancellazione totale dell'*Animus*, ovvero di quella componente maschile e virile presente nell'inconscio femminile, lasciando così spazio alle sue dinamiche più oscure e negative, soprattutto dopo la nascita del bambino. Infatti in una società dove il padre e re, in quanto «rappresentante della regole e del limite, è scomparso, il rischio di essere fagocitati dalla madre, e di perdere la vita, è reale»²⁰. E l'immagine di questo desiderio come vera e propria fame che divora non solo dentro ma anche fuori, si concretizza in quel suggestivo movimento di camera che, attraverso una carrellata frontale, pian piano si avvicina alla regina, presa a divorare il cuore del drago (figg.2.1), e che a livello di composizione sa rivelarsi conturbante: a livello cromatico infatti, i bianchi e puri stucchi che impreziosiscono gli interni del castello²¹ contrastano in maniera quasi accecante con il nero del trono e del vestito della regina, legati al ruolo pericolosamente autoritario da lei esercitato come sovrana e madre, e soprattutto con il rosso vibrante del cuore, di cui si può sentire fin dal suo ritrovamento il palpito costante ma quasi ovattato, come se già celasse in sé la vita che poi sarebbe cresciuta nel grembo di lei e della serva. A rendere il tutto ancora più inquietante è lo sguardo della regina, fisso verso il vuoto eppure ricco di intensità e brama, così come lo sono le mani con cui, senza far uso di posate, afferra il cuore a cui si avvicina mordendolo direttamente; un gesto sporco, bestiale, e infatti la bocca e le dita si sporcano di sangue come se fosse un animale addosso alla sua preda, alludendo così alle estreme e violente passioni che la percorrono.

²⁰ E. Odasso, *Il racconto dei racconti... una fiaba moderna*, in «Studio di Psicologia Analitica», 15 giugno 2017 ([Una lettura psicologica del film il Racconto dei racconti \(odasso-psicologa-torino.it\)](http://www.odasso-psicologa-torino.it)).

²¹ Che corrispondono in realtà al castello di Sammezzano (FI), mentre gli esterni che si vedono nell'introduzione invece appartengono al castello di Donnafugata (RG).

Questa fame materna viene però solo parzialmente soddisfatta, perché la vera facciata di questa ossessione, come anticipato, si concretizza nel momento in cui nasce il bambino. Subito dopo averlo dato alla luce infatti, la regina si concentra esclusivamente su di lui, e i suoi occhi non si staccano mai: non distoglie l'attenzione durante la suggestiva scena del funerale del re (a cui tra l'altro presenziano anche i sovrani delle altre storie), e quando cresce lo individua lungo i corridoi del palazzo, si gira nella sua direzione durante gli spettacoli di corte, lo cerca assiduamente, al punto da spiarlo in segreto. La volontà di concepimento è soddisfatta, e come viene fatto notare, ora provoca nella madre «l'insistente determinazione a concepire la propria posizione nella forma di un totale possesso sulla vita del figlio»²².

Per questo, nonostante lo spettatore possa comunque cogliere il suo affetto verso Elias, la realtà che ci viene restituita risulta essere molto più oppressiva e inquietante. L'ideale di figlio perfetto e di unica figura a lei cara rimasta, si congela nella mente della regina fino a diventare l'unico perno da cui i suoi pensieri e azioni si generano, al punto da impedirle di rendersi conto che, come viene sottolineato anche nelle altre storie, l'essenza della vita è proprio il cambiamento e la libertà casuale del divenire.

Simbolicamente, questo concetto viene rappresentato nella sequenza girata all'interno del labirinto di *Donnafugata*²³; anche in questo caso la macchina da presa si trova a inseguire di spalle la regina, intenta a inseguire e a chiamare a sé -prima in tono scherzoso, poi sempre più angosciato- il figlio ormai cresciuto. Quello che però per lei viene interpretato come un gioco, per il giovane invece sembra più un inseguimento pedante, e che lo porta a fuggire e allontanarsi costantemente, fino ad uscire grazie all'aiuto di Jonah. La regina invece, con totale dall'alto estremamente angolare, la vediamo bloccata al centro del labirinto, circondata dai dispersivi corridoi che lo compongono (figg. 2.2). È un'immagine piena della sua condizione psicologica, e di quel senso di ineluttabile isolamento e perdizione che sente inconsciamente dentro di sé, e che cerca di colmare con il figlio; quest'ultimo però, come diversi psicoanalisti riconoscono, ha superato quella fase edipica che porta a un attaccamento costante alla figura genitoriale per crescere e maturare come individuo.

Lo si nota ancora di più nel dialogo segreto che ha con il fratello gemello nella sua camera da letto, a cui promette un futuro da re insieme. Il legame tra i due, essendo originato

²² R. Salvatore, *Il racconto dei racconti - Tale of Tales*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.116.

²³ E che, non a caso, è usato anche per una delle copertine realizzate per l'uscita del film. Viene infatti rappresentato un labirinto estremamente articolato, in cui troviamo la regina, e i cui contorni ricordano la forma di un cuore, a rappresentare una passione che abbaglia e occlude questi protagonisti, facendo perdere loro la cognizione della realtà.

da un rito magico, si intuisce presto essere più profondo di quello materno; la sequenza dei due che ritornano tra le pareti basaltiche delle Gole dell'Alcantara per immergersi nelle stesse acque in cui risiedeva il mostro marino, fa evincere infatti l'evidente filo primordiale che li unisce, come se -nonostante siano nati da madri diverse- fossero gemelli originati nello stesso liquido amniotico. L'essere esteticamente identici rimanda poi al tema del doppio, declinato in questo contesto secondo un'accezione positiva, di sosia parallelo che completa l'altro.

La consapevolezza di questo loro rapporto alimenta la gelosia e l'ossessione possessiva della regina, che in una macabra scena ambientata nella dispensa sotterranea del palazzo tenta di uccidere Jonah. L'istinto violento viene nuovamente fatto emergere, stavolta giocando con i forti contrasti creati tra il buio e la luce della sua torcia, e i cui violenti sprazzi rossastri dall'estetica caravaggesca²⁴ si riflettono sul volto di lei e sui pezzi di carne appesi al soffitto. E nonostante questa azione riesca ad allontanare il servo, si rivela comunque vana: Elias, tramite la fonte magica scavata dal suo stesso amico -e che riconferma il loro legame vitale, segnato dall'acqua-, scopre che la sua vita è in pericolo, e decide di andare a salvarlo.

L'unico modo per la regina di riconciliarsi con il figlio viene suggerito di nuovo dal negromante: come lui stesso ribadisce, «ogni desiderio violento, può essere solo soddisfatto con la violenza». E la premonizione da lui recitata prima della nascita del figlio, ovvero che «ogni nuova vita richiede la perdita di una vita» e che inizialmente poteva essere attribuita solo al sacrificio compiuto dal re, si manifesta ancora, confermandosi un messaggio che permea non solo la storia de *La cerva fatata* ma anche gli altri racconti presenti nel lungometraggio. A essi sono infatti aggiunti elementi di conflitto che rientrano in una «visione del mondo basata sulla compensazione fra nascita e morte»²⁵, e su questo misterioso equilibrio che domina la natura, in costante mutazione ed evoluzione.

La suddetta evoluzione nel racconto di Garrone viene concretizzata nell'ultima scena, in cui scopriamo Jonah attaccato da una misteriosa bestia ctonia²⁶, uccisa miracolosamente da Elias. Quando i due sono ormai lontani, le fattezze oscure della creatura si dissolvono come cenere, per rivelare il corpo ormai privo di vita della regina. Si tratta del momento di massima crisi del personaggio, perché attraverso la sua mutazione fisica è riuscita ad esternare completamente il suo istinto bestiale e violento, ma è allo stesso tempo il frutto di una scelta

²⁴ In generale, il film richiama molto a livello estetico la pittura seicentesca, facendo riferimento non solo a diverse voci italiane ma anche ai grandi maestri fiamminghi; entrambe le correnti infatti ricercano la rappresentazione attenta del dettaglio, senza però rinunciare all'elemento macabro tipico soprattutto del gusto barocco.

²⁵ M. Fusillo, *Matteo Garrone, Il racconto dei racconti*, in «Arabeschi» vol.7, gennaio-giugno 2016.

²⁶ Nella versione originale invece, il sosia era stato attirato nel cuore del bosco da un orco trasformato in cerva; da qui il titolo della storia.

nata da un amore che, per quanto ossessivo e irrazionale, conserva comunque una sua purezza. «Tu hai le mie mani, anche se sei stato dentro di me solamente una notte. Sei riuscito a prendere la mia forma» dice, rivolgendosi al figlio. Seppur la parte più nascosta del suo Io vorrebbe tenerlo per sé, è comunque consapevole che per avere il suo affetto deve annullarsi; durante lo scontro con il figlio, vediamo infatti per la prima volta nei suoi occhi un sentimento più genuino e di esitazione, che permetterà così ad Elias di sferrare il colpo fatale. Quando poi la si vede stesa e immobile, il suo corpo è «accarezzato con uno sguardo di pietà»²⁷.

La cerva fatata di Garrone è dunque la storia di una passione materna che corrode, che fagocita la propria persona e gli altri, e muta la stessa natura umana. È tuttavia in grado di restituire anche l'altra faccia della medaglia, restituendoci un personaggio complesso e tridimensionale, disposto a sacrificare tutto per l'amore della persona cara. Amore che, nel caso di Elias, si concretizza con la sua salita al trono, a simboleggiare il superamento ed evoluzione della condizione iniziale, ma nonostante tutto rimanendo negli stessi luoghi della madre; Jonah invece, con il suo definitivo allontanamento, rappresenta non solo il distacco definitivo dal proprio luogo natale e dalla figura materna, ma anche l'acquisizione di individualità propria e di una indipendenza vitale.

2.2.3 Il movimento materialistico e temporale ne *La vecchia scorticata*

Nel secondo racconto dell'opera, seguiamo le vicende di due anziane sorelle di nome Dora e Imma (Shirley Henderson). Il libertino re di Roccaforte (Vincent Cassel) ascolta Dora cantare senza però vederne l'aspetto, convincendosi che si tratti di una bellissima giovane. Dora decide di perseguire con questo inganno venendo però scoperta, e la vecchia -invitata a giacere nel letto del sovrano- viene lanciata dalla finestra della camera, sopravvivendo miracolosamente. Una fata accorre in suo aiuto, regalandole un corpo più giovane; Imma, scoperto il nuovo aspetto della sorella ora divenuta regina, nel tentativo di avere le stesse sembianze decide così di farsi scorticare la pelle.

Tra le tre, questa è la storia in cui maggiormente traspare quella forte attenzione per il grottesco fisico e materico tipico del cinema di Garrone, in quanto l'ossessione/passione raccontata in questo caso è proprio verso la ricchezza e la bellezza giovanile. Il rosso che abbiamo già attribuito al cuore ne *La cerva*, questa volta viene subito esibito nella primissima

²⁷ R. Salvatore, *Il racconto dei racconti - Tale of Tales*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.115.

sequenza, attraverso gli elaborati tessuti cremisi con cui sono rivestiti i divani e le ragazze coinvolte in quello che sembra essere stato una sorta di riproduzione pittorica di un baccanale (figg. 2.3). Non mancano le ceste piene di frutta, i calici d'oro, i candelabri, è possibile notare addirittura un pavone che, insieme al re, è l'unica figura che si muove fra i corpi assopiti; un parallelismo che per certi versi ricorda la sequenza del ritratto di Kerensky in *Ottobre* di Eizenštejn (1928), il quale per sottolinearne l'egocentrismo e l'ambizione alternava parti del suo corpo e dell'ambiente che lo circondava a una serie di inquadrature di un pavone metallico. Anche in questo caso Garrone vuole rendere in maniera evidente l'associazione fra i due elementi, ribadendo il concetto di vanità e la ricerca costante del bello come fossero gli unici motori che animano il sovrano.

E infatti lui stesso lo conferma, quando recita a Dora le seguenti parole: «L'onore? Ma quale onore! È il desiderio che mi spinge». È dunque chiaro che il mondo che egli si è costruito intorno è fatto da piaceri materiali, che solleticano i sensi, e che soddisfano la parte più materialistica della sua psiche. Ne è una prova evidente la sua stessa corte, in cui la macchina da presa si muove ricercando i dettagli preziosi del mobilio, i gioielli più brillanti e i tessuti dai ricami più complessi. A contribuire a questo sfoggio opulento è la stessa estetica barocca, termine con cui si indica tutto ciò che è fuori misura, eccentrico e ampolloso, privilegiando l'aspetto esteriore ai "contenuti" interiori. La moda e l'architettura si riempiono così di esagerati segni curvilinei e forme vistose che cercano il movimento e l'effetto drammatico, attraverso anche metalli -primo fra tutti, l'oro - che sappiano accentuare i contrasti tra luci e ombre; anche il rosso usato da Garrone ha una sua coerenza, visto che era un colore estremamente difficile e costoso da realizzare per tingere i materiali, e dunque era considerato un lusso esclusivo delle classi più ricche.

Questo forte apprezzamento della sfarzosità si traduce quindi anche nell'apprezzamento della bellezza. Un po' come per i principi che muovono la moda e l'architettura barocca, è possibile parlare di ideali che vanno a premere sulle figure umane, esercitando una pressione più o meno subdola. Ciò può ad esempio già essere intuito da una delle pareti presenti nel castello del re, riempito da quadri di giovani donne raffigurate con gli stessi tratti somatici, la stessa acconciatura e gli stessi abiti; si ribadiscono dei canoni assoluti, a cui sono soprattutto le figure femminili a rispondere, e che per molti versi fanno l'occhiolino agli immaginari più contemporanei, in cui la donna rappresentata in televisione o sui social, per essere definita bella ed essere accettata, deve soddisfare criteri spesso estremamente ambiziosi e irrealistici.

A pendere tra il vivido desiderio e la pressione sociale sono le due sorelle anziane. Il contrasto che si va a creare tra l'ideale immaginifico e la realtà concreta viene sempre sottolineato dallo sguardo della macchina da presa, e dalla scelta di Garrone di adottare un montaggio lento e con pochi stacchi, in favore di lunghi piani sequenza che possano indugiare sui dettagli e possano permettere allo spettatore di percepire la consistenza degli spazi e dei corpi. Quando le due vecchie contemplan la collana regalata dal re, la camera fissa si sofferma sulle loro figure cercando ogni grinza, ruga e macchia che ricopre il loro corpo, così come è possibile notare il modo in cui gli abiti sporchi, i capelli disordinati, e lo stesso misero abitacolo in cui vivono sembrano essere evidenziati e risaltati dal sapiente lavoro di illuminazione e di scelta cromatica, che per gli ambienti più popolani²⁸ è dominata dalle neutre tonalità del grigio e del marrone (figg. 2.4). Anche in questo caso, vi è un forte richiamo a quel gusto tipico della pittura seicentesca -italiana e olandese- per la rappresentazione degli interni e delle classi lavorative, con l'obiettivo di riprodurre con precisione ogni tipo di superficie e materiale.

Si tratta inoltre di una scena estremamente preziosa anche per l'analisi psicologica delle protagoniste. Fra le due, Dora è infatti quella che più manifesta la sua ossessione per i beni materiali e la bellezza, come è dato da intuire dal dialogo che ha con la sorella: nonostante l'esitazione di Imma a tenere il regalo, lei invece insiste affermando che le avrebbe rese più belle. L'idea di essere corteggiata da una figura così importante come il proprio re la lusinga, soddisfa il suo bisogno inconscio di approvazione e il suo desiderio di vivere in una ricchezza potenzialmente illimitata. È per questo che decide di approfittare del malinteso creatosi, e fingendosi una timida fanciulla cerca tutti i modi per posticipare l'interazione diretta con il suo insistente aduttore. La consapevolezza della sua condizione la porta a cercare di mascherare la sua vecchiaia, facendo ricorso prima a un unguento per ammorbidire il dito promesso al re, e poi a una sorta di colla con cui stendere e rendere più omogenea la sua pelle. L'ossessione per la bellezza riflessa in queste soluzioni è un altro richiamo alla società contemporanea, in cui la paura per l'invecchiamento e l'inevitabile decadere del corpo spinge le persone a fare ricorso ai più disperati stratagemmi, primi fra tutti i cosmetici e i prodotti *anti-age* che promettono alle donne un ringiovanimento immediato.

Questi escamotage tuttavia non funzionano. L'incontro fra i due viene promesso al buio, ma come nel mito di Amore e Psiche, il re decide di spiare di nascosto le vere sembianze della sua amante, pian piano scoperte dal lume della candela; lo stupore

²⁸ Come anche quelli rappresentati ne *La cerva fatata*, quando Elias, mentre è alla ricerca di Jonah, scopre che lui durante la sua assenza aveva trovato una nuova casa e una compagna.

ovviamente è in senso negativo, viste le sue eccessive fantasticherie, e mosso quindi dall'orrore e dallo spavento fa buttare Dora dalla finestra della camera da letto. La caduta sarebbe stata fatale -considerata la vertiginosa altezza del dirupo lungo il quale il castello è costruito²⁹-, ma l'anziana rimane per miracolo impigliata tra i rami degli alberi, fino a essere poi soccorsa da una vecchia fata³⁰; lei, con fare materno, avvicina la testa di Dora al suo seno, e la lascia bere. La scena, per quanto inaspettata, rinvia a un ritorno all'età infantile e a una giovinezza che poi diventa realtà: ancora una volta, la macchina si tiene vicina prima alle decadenti mani della vecchia per seguire la linea del corpo e salire lentamente verso il suo volto, mostrando la rapida mutazione in bellissima fanciulla dalla perfetta pelle diafana e la lunga chioma rossa. Come anticipato, l'ossessione per la bellezza viene rappresentata proprio da questi capelli, il cui colore risalta ancora di più fra le radici contorte, i muschi e le felci del Bosco del Sasseto; una vera e propria radura fatata, nonché luogo perfetto per degli incontri così misteriosi. E infatti, quando poi lo stesso re si trova nella stessa foresta perché impegnato nella caccia, il suo sguardo si ferma subito a contemplare quello di Dora; ignaro della sua vera identità decide di sposarla, e il desiderio di possedere bellezza e ricchezza di entrambi sembra così finalmente realizzato.

Resta infine il personaggio di Imma. A differenza della sorella non sembra ricercare nessuno di questi bisogni, anzi sembra solo lasciarsi trasportare dall'impulsività euforica di Dora, assecondandone ogni richiesta; nonostante il suo aspetto altrettanto vecchio però, Imma risulta spesso una bambina dal punto di vista psicologico. Oltre a non ambire alla ricchezza o alla bellezza, in quanto non ne vede i benefici (oppure non crede sia possibile ottenerli), risulta estremamente dipendente dalla figura della sorella, manifestando soprattutto durante le scene a corte un atteggiamento infantile: indossa in modo impacciato l'abito regalatole -come se fosse troppo grande per lei, o non adatto al suo corpo-, si impunta e fa i capricci perché non vuole andare via a festa conclusa, e osserva con sguardo curioso e innocente il momento di intimità fra Dora e il re. Ciò che più conferma questa osservazione è l'ingenuità con cui crede alla scusa che si inventa la sorella per allontanarla: «Ho cambiato pelle! Mi sono fatta scorticare».

Lo shock derivato dal cambiamento così drastico di Dora, ora così tanto bella e giovane, sembra tormentarla; nasce in lei finalmente il desiderio di diventare come la sorella. E questo nuovo obiettivo, proprio come le donne contemporanee, messe sotto pressione dalla

²⁹ Ovvero il suggestivo castello di Roccascalegna, a Chieti.

³⁰ Nella versione originale a scoprire il corpo della vecchia erano in realtà sette fate; queste, divertite dalla scena, decidono di ringraziarla per le risate usando la loro magia.

costante comparazione con le altre, la porta a fare ricorso a un metodo ancora più estremo e doloroso degli unguenti e della colla: persuaso un conciatore, si lascia rimuovere con una lama la pelle, nella speranza che questo intervento -al limite di una vera e propria operazione chirurgica- possa farne crescere una nuova. L'inquietante spicca nella regia delle ultime sequenze: una macabra musica cerca di coprire le urla di Imma, per poi accompagnarla lungo le strade del borgo con l'abito impregnato di sangue e il corpo ormai scorticato, simile ai martiri dilaniati dipinti da Artemisia Gentileschi o Jusepe de Ribera, mentre gli sguardi di terrore dei paesani non riescono a distogliersi (figg. 2.5).

La vecchia scorticata è, in sintesi, una storia di conflitto tra il cambiamento naturale e quello artificiale: la paura del primo, in quanto inevitabile, spinge a ricorrere al secondo. Nonostante possa risultare più soddisfacente è però imprevedibile, e soprattutto è irrimediabile. Garrone decide di criticare così la pressione che la società, e in particolare lo sguardo maschile, esercita sulle donne; nella stessa maniera violenta e grottesca con cui i canoni estetici minano alla loro mente.

2.2.3 Il moto identitario ne *La pulce*

Il terzo e ultimo racconto parla di un re (Toby Jones) che, affezionato a una pulce trovata sul corpo, la tiene con sé accudendola fino a farla crescere in modo anomalo. Quando essa muore, decide di usare la sua pelle come strumento di prova: chiunque sarà in grado di capire a che animale appartiene, potrà avere come premio la mano della figlia Viola (Beve Cave). A vincere è però un contendente inaspettato: un orco delle montagne. Dovendo mantenere la parola, il re è costretto a concedergli la figlia; quest'ultima si trova così a vivere nelle più tragiche e drammatiche condizioni, fino a quando un gruppo di saltimbanchi decide di aiutarla a tornare nel proprio castello.

Quest'ultimo racconto, nonostante presenti anch'esso al suo interno tutte le principali tematiche affrontate fino ad ora, risulta comunque un caso particolare: come lo stesso Garrone ha infatti affermato, con questa fiaba lui ha deciso di proiettare l'opposizione tra razionale e bestiale e il motivo del cambiamento soprattutto sul piano psichico, proponendo dunque allo spettatore una storia di crescita e maturazione.

Come ne *La cerva fatata*, il nucleo familiare è corrotto da una figura genitoriale -questa volta paterna- che investe con la sua ossessione per il controllo e l'autorità non solo la figlia, ma anche e soprattutto la piccola pulce. È infatti quest'ultima che può essere definita il principale

«investimento libidico»³¹, in quanto fin dai primi istanti di interazione sembra catturare totalmente l'attenzione del sovrano, tra l'altro nel mezzo di un'esibizione musicale di Viola composta e dedicata proprio a lui, ma di cui sembra totalmente noncurante. Il rapporto instauratosi prende forma da un surreale affetto che il re manifesta per l'animale, finendo per farlo quasi regredire a uno stadio puerile; egli infatti rifiuta e posticipa i suoi doveri, e passa il tempo nel suo studiolo a interagire e giocare con la bestiola, arrivando a costruirle una piccola carrozza da trainare, a chiamarla per diminutivi, e a nutrirla con lo stesso cibo che la figlia invece non riesce a mangiare (figg. 2.6).

Questa sua assoluta mania di controllo potrebbe essere da ricondurre alla devozione che il re sembra manifestare per tutto ciò che è frutto della mente umana, includendo dunque scienza, calcolo e razionalità; è infatti grazie alle proprie forze e capacità che l'uomo riesce ad affermarsi e a domare la natura. Ne è una dimostrazione l'appena citato studiolo, in cui l'alternarsi di marchingegni, ingranaggi, libri e pergamene -oltre a ricordare la dettagliata pittura fiamminga- sembra confermare la sua evidente passione; ma in questo senso, si potrebbe dire che è l'intero castello a rappresentare la razionalità dell'uomo: Castel del Monte infatti, con le sue mura ottagonali perfettamente simmetriche, è un vero e proprio capolavoro dell'ingegno umano, e infatti molteplici sono i totali che, da diverse angolazioni, ci mostrano il suo splendore geometrico. Egli inoltre si presenta come una persona di parola, che rispetta i «contratti» stipulati tra uomini, come si vedrà poi durante il torneo della pelle. È dunque chiaro qual è la passione che anima vividamente il re.

Tuttavia, riprendendo le riflessioni junghiane, la mancanza della figura femminile della regina porta a una mancanza di equilibrio, a uno scompenso che impedisce al re di trovare il giusto compromesso tra la razionalità e la sua infantile e arrogante «bestia» interiore. L'assenza del «principio femminile»³² finisce ovviamente anche per inficiare su Viola, e sul fatto che sia costretta a crescere senza un supporto che sappia restituirle l'affetto e la protezione di cui necessita. Il suo sguardo quando nota che il padre non presta attenzione al brano scritto per lui, così come la decisione di quest'ultimo di dar da mangiare alla pulce quello che sarebbe stato il pasto della figlia, anticipa quella che è la battuta che meglio racchiude i suoi sentimenti e meglio descrive la figura paterna: «Voi non siete un re. Non siete nemmeno un uomo, e neanche una bestia! Le bestie almeno amano i loro figli. [...] Io sono niente per voi».

³¹ R. Salvatore, *Il racconto dei racconti - Tale of Tales*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.119.

³² E. Odasso, *Il racconto dei racconti... una fiaba moderna*, in «Studio di Psicologia Analitica», 15 giugno 2017 ([Una lettura psicologica del film il Racconto dei racconti \(odasso-psicologa-torino.it\)](http://www.odasso-psicologa-torino.it))

Nonostante Viola non sia l'oggetto del contatto e piacere costante che ricerca il padre, questa ossessione finisce comunque per essere vittima della sua ossessione, costringendo a vivere isolata ed estraniata dal mondo e dalla gente; i totali su Castel del Monte, infatti, non servono solo a sottolineare la sua geometria, ma hanno anche una valenza narrativa e simbolica, in quanto fanno subito capire lo stato d'isolamento in cui vive.³³ La sofferenza è resa inoltre anche più chiara dai suoi costanti lamenti e, soprattutto, dal desiderio di trovare un marito che possa portarla via. Cresciuta con i poemi e i romanzi cavallereschi, Viola risulta un personaggio estremamente romantico, che ha costruito nella sua mente un ideale perfetto di amore e libertà, che però non può realizzare per volere del padre.

Ed è qui che è possibile inserire il ruolo della pulce e dell'orco all'interno della storia. Entrambe le creature possono infatti essere ricondotte all'universo fiabesco e magico, e inoltre sono gli unici elementi nel racconto che raffigurano esteticamente e materialmente il grottesco corporeo: la prima, anche grazie al sapiente lavoro artigianale con cui è stata realizzata³⁴, nelle sue dimensioni e fattezze spinge lo sguardo a soffermarsi sulle sue zampe, sui suoi occhi, sulla consistenza della sua pelle; il secondo invece, con la sua visibile altezza e i tratti del volto quasi primitivi, sembra invece richiamare a una realtà primordiale e violenta, priva di quel razziocinio tanto decantato nella corte del re. Il fatto che queste due figure siano associate rispettivamente al sovrano e a Viola non è casuale: essi infatti sono l'incarnazione della pulsione bestiale e subconscia della loro psiche. La pulce infatti è un parassita, un animale che trae vigore e piacere nel privare di vita gli altri animali; l'orco invece sembra più un riflesso dell'*Animus* di Viola, costretta a trattenere dentro di sé i suoi desideri, incarnando così tutta la sua violenza fisica e sessuale (che andrà poi a riversarsi su Viola stessa).

Dunque, l'interazione che le due creature hanno con i loro rispettivi umani non è altro che un modo per rappresentare il modo in cui il re e Viola rispondono alla loro parte più oscura. Come raccontato, il sovrano rende la pulce oggetto costante delle sue attenzioni, a dimostrare che lui abbraccia e, anzi, si lascia totalmente andare all'irrazionalità, nonostante all'apparenza possa sembrare il contrario. Viola invece vive un'esperienza totalmente opposta.

³³ Secondo le ricerche di Vladimir Propp, il tema della principessa imprigionata può essere fatto ricondurre alla vera consuetudine di segregare le fanciulle durante l'inizio della pubertà, con l'inizio delle mestruazioni. Esse venivano considerate segno di crescita, e le ragazze venivano così iniziate alla loro formazione come future mogli; non a caso, a seguito dell'isolamento di Viola vi è un "matrimonio".

³⁴ La pulce, così come il mostro marino de *La cerva fatata*, sono infatti il risultato di una commistione tra tecnologia meccanica e trucco; Garrone infatti ci teneva a valorizzare la realtà artigianale italiana e il suo potenziale.

Il matrimonio a cui è costretta ad acconsentire è infatti il simbolo del contrasto tra la finzione idealizzata e la cruda realtà, rendendola consapevole -seppur in maniera molto estrema- che i rapporti coniugali possono rivelarsi molto complessi da gestire e sopportare, soprattutto se comparati alle romantiche storie che la sua damigella di corte le leggeva. Ma questa imprevedibile unione è anche interpretabile come un confronto diretto che Viola deve affrontare con la componente più negativa della sua psiche: allontanata dal castello, luogo della razionalità, ora si trova immersa in una realtà naturale e quasi preistorica, in cui la pietra non levigata dall'uomo ha creato la vertiginosa gravina di Petruscio, le Grotte di Dio e le claustrofobiche Cave di Sovana. Un ambiente altrettanto devastante e pauroso è la stessa dimora dello "sposo", in cui tra i resti di umani e animali e le precarie condizioni sanitarie, Viola si trova presto spogliata della sua forma precedente: il bel vestito e l'acconciatura curata lasciano il posto a una figura misera, vittima della violenza di una natura selvaggia (figg. 2.7). Lei riesce però a «entrare in contatto con quegli insoliti gesti, con quei disorientanti volumi, non negandoli; cerca piuttosto, toccando il fondo profondo di quell'abisso, con uno sforzo disperato, una via di fuga»³⁵.

Il soccorso offerto da una famiglia di saltimbanchi è infatti un'opportunità per Viola, che si trova sospesa su un filo fisico e metaforico tra una vita da prigioniera, prima del padre e poi dell'orco, e un nuovo orizzonte finalmente libero da tutte quelle repressioni. Nonostante il gruppo di artisti venga alla fine ucciso dall'orco, ora Viola ha ben chiara la sua identità e i suoi obiettivi. Simula un gesto di tenerezza, riuscendo a placare la bestia; quest'ultima, nonostante il furore e la ferocia data dalle ferite ricevute, esterna un genuino sentimento di compassione e si lascia abbandonare a un momento di puro affetto. Un'ulteriore rappresentazione della profondità psicologica che Garrone sa dare ai suoi personaggi, e al forte patetismo che anche le figure più violente e negative possono suscitare. Tuttavia, questo breve attimo viene rotto dalla stessa Viola, che uccide l'orco tagliandogli la gola, per poi staccargli direttamente la testa; essa è la prova che è riuscita ad affrontare e sconfiggere la sua controparte più bestiale, e soprattutto che ha affrontato un percorso di maturazione e realizzazione di sé, cosa che invece il padre non è stato in grado di affrontare. Ed è per questo che la sequenza finale del film è incentrata sulla sua incoronazione.

Questa celebrazione fa finalmente convergere le tre storie narrate, fino a quel momento legate solo dal punto di vista tematico. In questo ultimo scenario, ritorna

³⁵ R. Salvatore, *Il racconto dei racconti - Tale of Tales*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.121.

nuovamente la figura dell'artista di strada, che ha aperto, collegato e infine chiuso la narrazione, proponendo uno spettacolo di funambolismo in equilibrio su una corda infuocata appesa sopra la testa dei personaggi. La macchina fissa indugia nuovamente sulla perfetta simmetria del tetto di Castel del Monte, mentre l'artista si sposta piano lungo la corda, e parte la dissolvenza in nero conclusiva (figg. 2.8). Quest'immagine però deve essere analizzata soprattutto da un punto di vista simbolico, in quanto il funambulo rappresenta le due direttrici che hanno modellato la narrazione, e che sono la quintessenza della stessa.

Una prima infatti richiama a un ritorno all'equilibrio, frutto dei costanti movimenti fisici e psicologici dei personaggi: Elias e Viola, liberati dalle figure oppressive dei loro genitori, hanno conquistato la loro indipendenza ed esercitano il loro nuovo ruolo di regnanti; Dora invece, che ha soddisfatto il suo desiderio di avidità non attraverso i suoi sforzi ma attraverso la magia, si accorge di star ritornando vecchia, come se l'incantesimo stesse svenendo, e fugge via.³⁶ Si può dunque leggere anche come un «trionfo dell'amore e della verità»³⁷, proprio perché a rimanere sono solo le figure dall'animo puro.

Una seconda invece rimanda al senso di provvisorietà e precarietà che coinvolge costantemente l'animo umano e la vita. I personaggi di Garrone sono e saranno sempre in perenne divenire, saranno sempre soggetti a mutamenti imprevedibili, e non c'è nulla di certo o di stabile. Lo sguardo che essi rivolgono al cielo, nel fissare l'artista sulla corda infuocata è però ricco di meraviglia e speranza (figg. 2.9): la precarietà è l'unica cosa di cui potranno essere certi.

³⁶ Sempre peculiare è la scelta di coerenza nel rappresentare questi passaggi di età e mutamenti fisici, che iniziano sempre da un primo piano sulle mani.

³⁷ T. Monaco, *Il racconto dei racconti: il significato del film di Matteo Garrone*, in «Cinematographe.it», 15 maggio 2018 ([Il Racconto dei Racconti: il significato del film - Cinematographe.it](http://Cinematographe.it)).



Illustrazione 1: figg. 2.1



Illustrazione 2: figg. 2.2



Illustrazione 3: figg. 2.3



Illustrazione 4: figg. 2.4



Illustrazione 5: figg. 2.5



Illustrazione 6: figg. 2.6



Illustrazione 7: figg. 2.7



Illustrazione 8: figg. 2.8



Illustrazione 9: figg. 2.9

3. "Pinocchio" tra metamorfosi e avventura

3.1 Alle origini di *Pinocchio*

Nonostante la distanza temporale e culturale, è possibile individuare un filo connettore che lega in maniera molto peculiare l'operato di Giambattista Basile a quello di Carlo Lorenzini, noto anche con lo pseudonimo di Collodi.

Egli inizia a lavorare come giornalista e scrittore in un'Italia che, a fine Ottocento, si impegna in un'ardua impresa educativa che coinvolge soprattutto i bambini, nell'intento di formare i cittadini del futuro. Diventa così autore di numerosi manuali scolastici, primi fra tutti *Giannettino* (1877) e *Minuzzolo* (1878), e in cui si trova già lo schema narrativo di bambini ribelli e svogliati che vengono pian piano portati a ragionare; dal 1881 viene coinvolto nel periodico "Il Giornale per i bambini", sul quale avvia la pubblicazione di *Pinocchio*. Concepita con lo stesso obiettivo pedagogico che accomuna le sue opere e quelle dei suoi colleghi, questa storia è riuscita però a diventare un classico senza tempo e il suo protagonista la «realizzazione mitica del bambino nei fondamentali modi di vivere i propri rapporti con il mondo esterno»¹, ovvero una sua rappresentazione universalmente riconoscibile, sia dai grandi che -soprattutto- dai più piccoli. Non a caso, Collodi viene descritto da Marcheschi come il «fondatore della moderna letteratura infantile italiana»²

I motivi di questo straordinario successo si possono individuare nella formula narrativa elaborata e nell'effettivo intento educativo che permea la storia, che superata la sua interpretazione più superficiale si rivela in realtà molto più complesso e particolare di quanto non possa sembrare.

Innanzitutto, un primo fattore che ha reso *Pinocchio* estremamente apprezzato dai lettori è la ritmicità con cui si alterna elemento fiabesco e realtà quotidiana, e contenuti moralistici dai tratti amari e la leggerezza dell'ironia con cui episodi e personaggi vengono disegnati. Questo risultato trova le sue origini nel 1875, quando gli viene assegnata la traduzione di un gruppo di fiabe francesi di Charles Perrault, Madame d'Aulnoy e di Madame Leprince de Beaumont, con il titolo di *I racconti delle fate*. Ciò segna una svolta decisiva nel percorso letterario di Collodi, in quanto è la prima volta nella sua carriera che scrive per un pubblico di ragazzi. E infatti, nonostante nell'*Avvertenza* che precede la sua traduzione egli si ripromette di rimanere quanto più fedele al materiale originale, si concede comunque diverse

¹A. Faeti, *Le avventure di quel briccone di Pinocchio*, in «Hamelin», n.6, 2003, p.1.

²D. Marcheschi, *Introduzione*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Mondadori, 2002, p.X.

libertà: il tono un po' altezzoso e cortigianesco dei racconti seicenteschi viene alleggerito con un vocabolario ricco di parole ed espressioni più schiette e comiche, vicino al parlato popolare; allo stesso modo, alcune attualizzazioni degli spazi, delle vicende e dei personaggi fanno richiamo alla realtà quotidiana e alla tradizione fiabesca italiana, che come Basile ha dimostrato è molto meno incline ai caricaturali ornamenti barocchi. Queste sostituzioni erano inoltre state apportate anche per abbracciare il già citato intento istruttivo, senza però far sembrare il narratore un saccente, nè tantomeno gli insegnamenti trasmessi come regole assolute: nel chiudere le fiabe, sembra che Collodi si rifaccia proprio a *Lo cunto de li cunti*³, in cui l'elaborata retorica morale prende una forma più nostrana, ovvero quella del proverbio o del commento borbottato (spesso da un personaggio, in modo da non attribuire al narratore la completa responsabilità dell'enunciazione) che, pur conservando la loro universalità, sembrano più lezioni di vita utili per tutti i giorni.

I racconti delle fate è stata un'opera che ha inoltre permesso il suo primo incontro ravvicinato con la dimensione del mito e della magia. A Collodi, con lo spazio della favola, è infatti concessa la possibilità di entrare in uno «spazio liberatorio nel quale le contraddizioni potevano convivere, e un intimo, intricato patrimonio di suggestioni e di figure, esprimersi finalmente liberamente»⁴. Si riconosce così una commistione di animali e creature fantastiche, che per interagire con gli altri personaggi, oltre a parlare, possono indossare abiti e interpretare ruoli moderni⁵; si fa rimando -in modo più o meno parodico- alla figura del demiurgo, e al senso del destino che contraddistingue la tragedia greca.

Non meno determinante è il legame con i rituali di iniziazione. Secondo Propp, i racconti popolari spesso conservano le tracce di queste usanze, che essendo legate all'iniziazione dei giovani all'età adulta corrispondono a una pratica per “uccidere” il fanciullo e farlo resuscitare come uomo. Luogo prediletto era il folto delle foresta, dove Pinocchio, non a caso, non solo incontrerà per la prima la Fata, anch'essa associata da Propp al regno dei morti (e infatti, in questa sua prima comparsa è una bambina morta), ma è anche il luogo dove si confronterà con gli Assassini per venire poi impiccato.

³È inoltre possibile che un antecedente di *Pinocchio* si trovi proprio nella raccolta di Basile, ovvero il *Pinto Smauto*. Una giovane si costruisce un fidanzato ideale con mandorle, zucchero, acqua di rose e pietre preziose, ma essendo quest'ultimo “appena nato” ha la stessa coscienza e ingenuità di un bambino, lanciandosi così in diverse disavventure. Mentre la ragazza andrà a cercarlo in ogni dove, egli riuscirà pian piano a compiere il suo percorso di formazione, e a tornare da lei.

⁴A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 2001, p.24.

⁵Come nel caso de Il Gatto e la Volpe, il Can-carbone, e il Corvo, la Civetta e il Grillo parlante nelle vesti di medici. Si può inoltre riconoscere nel burattinaio Mangiafuoco una figura orchesca, che attira a sé e poi cattura le sue prede; la Fata invece, oltre che bambina morta, è anche madre, sorella, sicaria.

Dunque, la capacità di Collodi di collezionare spunti e ispirazioni da materiali diversi gli ha permesso di confezionare un'opera che segue un filo logico e un intento didattico preciso, il cui obiettivo verrà meglio approfondito a seguire.

3.2 Una storia di crescita sui *generis*

Per quanto possa essere noto come un *unicum*, Pinocchio può essere di fatto definito «un romanzo che contiene in sé [...] un romanzo più breve come sua matrice»⁶. In origine infatti, Collodi lo aveva concepito come un racconto intitolato *Storia di un burattino*, e la cui conclusione coincideva con il capitolo XV e l'impiccagione del protagonista. Questo perché Pinocchio andava a materializzare, come anticipava già il suo nome⁷, un personaggio che era fin dall'inizio destinato a una fine ingloriosa: egli non è altro che un bambino ingenuo e inesperto, desideroso solo di giocare e divertirsi, rifiutando i buoni consigli degli adulti e la dedizione allo studio e al lavoro. Non importa quante volte possa pentirsi di aver disobbedito, finendo in situazioni spiacevoli; la sua buona volontà verrà sempre messa alla prova da una nuova tentazione, e lui prontamente verrà meno ai suoi buoni propositi. Non riuscendo a cambiare la sua condizione, l'unico destino che gli spetta è una morte inevitabile e spietata. Considerando quindi il giovane pubblico a cui era destinato, come afferma la Bonanni,

«Quella *Storia* doveva essere in origine un racconto di avvertimento, per mettere in guardia i bambini dai pericoli nei quali si può incorrere quando non si dà ascolto ai genitori e si frequentano cattive compagnie. Pericoli che riguardavano non solo l'incolumità fisica, ma anche la possibilità di realizzazione sociale»⁸.

Nell'Italia in cui scrive Collodi, come anticipato, si stava infatti imponendo sempre di più l'ideale del borghese di successo, nonostante gran parte della popolazione vivesse ancora in povertà; il poter sollevare la propria condizione era dunque una questione assai importante.

Nella sua versione originale, l'epilogo finale esponeva in maniera molto chiara il significato di tale punizione finale, fino a renderlo simile alle morali che si trovavano nelle fiabe francesi che nei *Racconti* si era così tanto impegnato ad alleggerire. Tutta quella

⁶ I. Pezzini, P. Fabbri, *Le avventure di Pinocchio: tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, p.9

⁷Il termine "pinocchio" in toscano infatti significa "pinolo", ed è un rimando al legno, più precisamente quello da catasta. Considerato il basso tenore di vita garantito da Geppetto, si intuisce che Pinocchio è e sarà sempre destinato a essere un misero pezzo di legno, buono a bruciare nei caminetti o a servire da gamba di un tavolino.

⁸V. Bonanni, *La fabbrica di Pinocchio*, Roma, Donzelli, 2020, p.92.

spensieratezza e comicità parodistica che aveva contraddistinto le sue opere, così come anche i capitoli della stessa storia di Pinocchio, era stata smorzata in maniera troppo brusca; presi dunque in considerazione le opinioni dei suoi colleghi del Giornale e il successo conseguito dalla sua pubblicazione, alla fine Collodi decise di proseguire con la scrittura.

Questa seconda parte, intitolata “*Le avventure di Pinocchio*”⁹, fece ricominciare la storia con l’obiettivo di promettere al burattino la sua trasformazione definitiva, concedendogli una seconda possibilità. In modo quasi speculare alla prima, Pinocchio nasce (o meglio rinasce, grazie all’aiuto della Fata) e continua a dare retta ai cattivi compagni (di nuovo Il Gatto e la Volpe, e poi Lucignolo); ma stavolta la sua volontà riesce a imporsi sul destino e a mutarne il corso. La nascita non è più una condizione determinante, ma solo una condizione di partenza, superabile attraverso l’esercizio del libero arbitrio; ed è così che quello che inizialmente era un semplice racconto moralistico si trasforma in un romanzo di formazione, in cui è l’individuo protagonista a scegliere cosa diventare.

A cambiare è anche la concezione che si può avere di Collodi come autore di libri per l’infanzia. Perché nonostante la storia conservi la sua radice pedagogica, è come se lui conservasse molta comprensione verso i giovani ribelli a cui è destinato il romanzo, e che devono effettivamente confrontarsi con la pressione della società e le aspettative degli educandi. Egli, come afferma Jack Zipes, mette in discussione le norme sociali del suo tempo e si interroga sul concetto di infanzia:

«Il finale del libro può considerarsi “aperto” perché non si sa ciò che aspetta a Pinocchio una volta diventato umano. [...] Pinocchio è sopravvissuto all’infanzia ed è stato “civilizzato” perché compia il suo passo nella vita adulta, ma dove questo possa condurlo non è chiaro. Data l’incompiutezza dello sviluppo di Pinocchio, la principale domanda che Collodi si pone costantemente attraverso la sua fiaba educativa è se valga davvero la pena di diventare “civilizzati”»¹⁰.

Il grande tema del romanzo è allora l’inevitabile fine dell’infanzia e la trasformazione del bambino in uomo. Il rifiuto e la fuga di Pinocchio dagli adulti, dalla società e dalla scuola non devono però essere necessariamente riflesso dei suoi capricci e della sua infantilità, perché le

⁹ Non casuale è la scelta di Collodi di cambiare tipologia di racconto da “storia” ad “avventure”: se il primo termine infatti fa rimando a una narrazione che, prima o poi, va incontro alla sua conclusione, il secondo invece è estendibile in maniera potenzialmente infinita. Pinocchio può continuare a scoprire posti imprevedibili, incontrare personaggi nuovi e andare incontro a pericoli sempre diversi.

¹⁰ J. Zipes, *Oltre il giardino. L’inquietante successo della letteratura per l’infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 114-115.

avventure in cui rimane coinvolto possono rappresentare un modo alternativo di crescita, basato sull'esperienza diretta. La vita di ciascun essere umano è fatta di azioni tradotte in forme, di una costante ricerca in un continuo progettarsi verso ciò che ancora non si è.

Non è un caso dunque che il movimento compiuto da Pinocchio, nel suo senso esteriore e interiore, nella seconda parte del romanzo è fortemente segnato dalle simboliche metamorfosi del fiabesco, che sia: pezzo di legno, burattino, cane da guardia (al posto del cane Melampo), asino, animale da lavoro e da circo, feto (nel ventre del Pescecane) e infine bambino in carne e ossa.

3.3 Il *Pinocchio* di Garrone, tra occhio e mano

Di certo il panorama cinematografico -e seriale- ha più volte rappresentato le storie di Pinocchio, restituendone una sfaccettatura sempre diversa.

A partire dal film muto a puntate di Antamoro del 1911, di stampo fortemente teatrale, e dalle varie "Pinocchiate" che vedono il burattino protagonista di improbabili avventure (nelle terre africane, nello stomaco di una balena¹¹, o in epoca fascista), seguono opere che più o meno aderiscono al materiale originale: Comencini, ad esempio, nel 1972 restituisce con una miniserie televisiva di cinque puntate una rilettura delicata e poetica, spesso quasi malinconica; nel 2002, Benigni produce quello che tutt'oggi è riconosciuto come il film più costoso nella storia del cinema italiano, e di cui se ne vedono i risultati soprattutto nel comparto artistico (a discapito di quello recitativo, fortemente criticato); ma fu l'adattamento animato del 1940 realizzato da Walt Disney a modellare più di tutti l'immaginario collettivo moderno attorno all'opera di Collodi, andando a omettere le componenti più oscure e inquietanti del racconto (come l'impiccagione e la dimora fantasma della Fatina) e dando maggiore linearità alle vicende.

L'unione tra realtà e fantasia, stravaganza del fiabesco e fattualità del reale, bellezza e orrido, è quel fattore che Garrone ricerca costantemente nella sua filmografia, e che -prima con Basile, ora con Collodi- trova nella letteratura italiana il massimo mezzo di espressione. Nel caso di *Pinocchio* subentra inoltre una componente più sentimentale e personale, in quanto lo stesso regista ha affermato di aver realizzato un primo storyboard della storia nel

¹¹ Nonostante la credenza comune, infatti, fu proprio Antamoro a modificare la creatura marina da pescecane a balena. Secondo molti critici, Walt Disney -a cui è appunto attribuita questa differenza- sembra essersi ispirato proprio a questa prima versione cinematografica per il suo lungometraggio d'animazione.

lontano 1974¹², e che nonostante lui si rivolga tendenzialmente a un pubblico adulto, per il suo adattamento del 2019 abbia pensato anche ai bambini.

Nonostante la maggiore adesione al testo originale, nel film di Garrone è comunque possibile individuare una modifica che, soprattutto negli adattamenti più moderni (incluso anche il remake *live-action* Disney del 2022), sembra investire il personaggio di Pinocchio: a differenza del burattino monello, violento ed estremamente riluttante ai doveri, ci si trova di fronte a «un bambino vero e proprio» che, come dice Mazzei, «si dimostra come un soggetto che riceve stimoli vari secondo uno schema che è più quello della autoeducazione che non quello dell'educazione assistita»¹³. Come la -quasi- coetanea Alice di Lewis Carroll, Pinocchio veste dei panni più ingenui, risultando un foglio bianco che si lascia scrivere dalle varie avventure ed esperienze surreali che si trova a vivere; un personaggio curioso del mondo prima che ribelle ad esso, o al pari di una macchina fatta per imparare, come nella futuristica interpretazione data da Spielberg con *A.I. - Intelligenza artificiale* (2001).

Nuovo strumento formativo del protagonista dunque non è più il Grillo Parlante con le sue massime -che anche nel romanzo sono spesso ignorate- o la Fatina dai capelli turchesi, ma è piuttosto un agente endogeno: è la vista, intesa come apprensione del mondo e facoltà racchiusa negli occhi di Pinocchio, nonchè unica parte del suo corpo a non essere fatta di legno. Lo sguardo è il mezzo motore con cui questo nuovo Pinocchio esplora la realtà, le vite dei personaggi che incontra e la sua stessa. E proprio per abbracciare questa nuova poetica, Garrone fa del suo raffinato gusto formale l'elemento più di supporto alla pellicola.

Abbracciando la analoga soluzione collodiana di mescolare realtà e fantasia (dando però maggiore enfasi alla prima), si nota innanzitutto la ricostruzione di un ambiente che tra le distese verdi laziali e pugliesi, e la toscana Tenuta la Fratta, non rende mai un paesaggio prettamente fiabesco, rispondente alla favola tradizionale: al posto dei castelli ci sono le abitazioni caratteristiche delle zone rurali italiane, gli orti e le bettole che appartengono alla nostra conoscenza fin dalla fanciullezza. Anche il Paese dei Balocchi, la cui immagine è ormai collettivamente associata a un grande luna park pieno di luci e giostre, in questo film viene invece proposto come una fattoria piena di covoni di paglia e scivoli in legno (figg. 3.1); un'idea che ricerca di adeguarsi alla realtà dell'epoca, e allo stesso tempo anticipa il destino animalesco dei bambini ribelli. La costruzione del paesaggio è inoltre molto simile al procedimento dei Macchiaioli, che non a caso erano un gruppo di artisti toscani attivi tra il

¹²I. Zingariello, *Pinocchio, conferenza integrale con Roberto Benigni, Matteo Garrone e il cast*, in «Spettacolo.eu», 12 dicembre 2019 ([Pinocchio, conferenza integrale con Roberto Benigni, Matteo Garrone e il cast | Spettacolo.eu](#)).

¹³L. Mazzei, *Pinocchio*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.156.

1855 e il 1867, e i cui soggetti risultano spesso anonimi perchè pretesto di ricerche cromatiche: si ritrova la quotidianità nei campi lunghi fatti ai campi color grano, ai boschi verdeggianti, ma ci si permette anche di insistere con palette più fredde, soprattutto quando si rappresentano le scene più tragiche e dense.

Ne sono un esempio le sequenze di inseguimento notturne, in cui Pinocchio (Federico Ielapi), quasi ridotto a una silhouette nera perchè solo illuminato da una fuliginosa luna, si trova costretto a fuggire dal Gatto (Rocco Papaleo) e la Volpe (Massimo Ceccherini), prima di venire impiccato; le profonde ombre che definiscono i contorni delle figure, unite alle tinte verdi e azzurre dell'ambiente, contribuiscono infatti a sottolineare quella dimensione inquietante e macabra dell'opera originale (figg.3.2). Le stesse tonalità inoltre ritornano in una veste più pallida e delicata nella villa della Fatina, laddove i decadenti arredi e i molteplici strati di polvere, investiti dall'abbagliante luce che filtra dalle finestre, richiamano sia la morte sia la rinascita del burattino, portando a paragonare la stessa casa come una «placenta»¹⁴ (figg.3.3).

Questa combinazione di luci e colori così marcata ed espressiva serve inoltre per sottolineare la dimensione materica di ambienti e personaggi. Una delle peculiarità della pellicola infatti si trova proprio negli effetti utilizzati: deciso a rinunciare alla computer grafica, usata solo per poche e necessarie circostanze (come per gli occhi di Pinocchio, il Pescecan, o il Tonno), Garrone decide di far prevalere il trucco tradizionale, con l'obiettivo di far percepire in maniera quasi grottesca allo spettatore la consistenza e massa di ogni superficie, che sia essa il legno con cui sono fatti Pinocchio¹⁵ (e le sue successive orecchie da ciuco) e i burattini di Mangiafuoco (interpretati tutti da attori affetti da nanismo, proprio per avvicinarsi maggiormente alle ridotte dimensioni delle maschere veneziane), il pelo dei conigli neri che fanno visita a Pinocchio con la bara, il piumaggio del Corvo e della Civetta (figg.3.4), o ancora la viscidità del corpo della Lumaca.

Tale comparto artistico viene in realtà usato già nelle prime sequenze del film, per rimarcare una delle tematiche portanti del film: la povertà. Gli interni della casa di Geppetto, così come la bottega di Mastro Ciliegia o il negozio di Cecone (figg.3.5) risultano infatti rabbuiate e quasi anguste, per via delle piccole finestre da cui la luce entra; questa stessa luce inoltre preme lungo le mura e le strade del paese, sottolineando ancora di più la sua natura

¹⁴ *Ivi*, p.155.

¹⁵ Federico Ielapi, il giovane attore che interpreta Pinocchio, era infatti sottoposto a quattro ore di trucco quotidiane per ricostruire la fisionomia del burattino. Interessante è inoltre l'attenzione che viene posta nell'aggiungere, mano a mano che Pinocchio si caccia nei guai, sempre più tagli e ammaccature lungo la superficie lignea del viso.

arroccata. Il mondo in cui Pinocchio nasce è, come anticipato, un riflesso di quell'Italia povera e rurale di fine Ottocento, e in cui ben poco si cercava la magia; per questo i personaggi devono fare i conti con la vera miseria. Ne è una prova innanzitutto Geppetto (Roberto Benigni), le cui prime inquadrature indugiano su lui di spalle e sui suoi attrezzi da lavoro, facendo inizialmente pensare che sia impegnato a scolpire legno; in realtà, ciò che sta scavando non è altro che una forma di formaggio ridotta alla sua scorza (figg.3.6). Si sottolinea la sua condizione anche in altre situazioni, ma il tutto è spesso alleggerito da una comicità evidentemente inserita per alleggerire e ridurre la drammaticità. Anche gli stessi Gatto e la Volpe hanno del ridicolo nei loro ripetuti sforzi di truffare il burattino, ma la loro disonestà in fondo è solo un espediente per sopravvivere.

Nonostante i suoi tentativi alla locanda, Geppetto risulta così un personaggio passivo più che un educatore, costretto a subire senza essere capace di cambiare la sua condizione, caratteristica originariamente attribuita a Pinocchio. Quest'ultimo infatti nell'adattamento di Garrone sembra invece più attivo e propenso al cambiamento, all'interagire con la diversità sociale ed educativa introdotta dai vari personaggi che incontra, e che diventano declinazioni variegata della vita.

Accanto alla vista, un altro mezzo formativo per il burattino è inoltre il lavoro, inteso non più solo come un dovere ma anche -e soprattutto- come «mezzo di interrelazione fra soggetto e mondo»¹⁶. La responsabilità e la costanza del lavoro gli viene insegnata non da Geppetto, ma da un pecoraio, il cui episodio originale, breve e di poco conto, diventa nelle sequenze finali del film il soggetto principale: quasi in assenza di dialoghi, la macchina da presa simula lo sguardo di Pinocchio, che si appoggia sui vari strumenti e movimenti prodotti dal maestro, per poi impegnarsi nel riprodurli. In questa scena avviene un definitivo squarcio nella favola in direzione della realtà: Pinocchio, fino a quel momento, ha dovuto infatti muoversi per cercare nel mondo dei modelli da cui apprendere, e in cui saprà ritrovare se stesso, venendo finalmente premiato dalla Fatina diventando un bambino vero. Ed è qui che trova nuova vita anche il *Pinocchio* di Collodi:

«Non più immagine del fantastico d'infanzia,[...] non più burattino in fuga, forse nemmeno più immagine idealizzata di sé o del figlio che non si è mai avuto o che si vorrebbe essere stati. Ma solo un burattino di legno che prima l'occhio, poi i ritmi del lavoro hanno modellato facendolo diventare uomo, scoprendo in questa coordinazione fra occhio e mano l'anello che non tiene nella favola-mondo.»

¹⁶ L. Mazzei, *Pinocchio*, in C. Uva, *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, p.159.



Illustrazione 1: Figg.3.1



Illustrazione 2: Figg.3.2



Illustrazione 3: Figg.3.3



Illustrazione 4: Figg.3.4



Illustrazione 5: 3.5



Illustrazione 6: Figg.3.6

CAPITOLO PRIMO

Testi di carattere generale

- G. Gusdorf, *Mito y Metafisica*, Buenos Aires, Nova, 1960.
- J.R. Seung, *Psicopedagogia della fiaba*, Roma, Armando, 1972.
- P. M. Schuhl, *L'immaginazione e il meraviglioso: il pensiero e l'azione*, Roma, Bulzoni, 1974.
- V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton Editori, 1977.
- C.G. Jung, *Tipi psicologici - Volume sesto*, Torino, Boringhieri, 1988.
- G. V. Paolozzi, *Libri e ragazzi in Europa*, Palermo, Palumbo, 1991.
- M. L. von Franz, *L'ombra e il male nella fiaba*. Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- G. Durand, *The anthropological structures of the imaginary*, Brisbane, Boombana Publications, 1999
- V. Propp, *Morfologia della fiaba* (a cura di G. L. Bravo), Torino, Einaudi, 2000.
- B. Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- J.R.R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, Milano, Bompiani, 2003.
- M.L. von Franz, *Le fiabe del lieto fine: psicologia delle storie di redenzione*, Milano, Red Edizioni, 2004.
- M. Riotto, *Storia della Corea - Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 2005.
- M. L. von Franz, *Il femminile nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- J. Zipes, *La fiaba irresistibile*, Roma, Donzelli, 2012.

Saggi e articoli

- V. Brugnattelli, *Fiabe del Nordafrica: la fiaba nordafricana come elemento di conoscenza della società*, [s.l.], [s.ed.], 2005 ([LaFiabaBerbera.pdf \(brugnattelli.net\)](#)).
- C. Bisi, *Il concetto del Sé e dell'Io: cosa sono, funzioni e differenze*, in «Cristina Bisi», 24 gennaio 2021 ([Il concetto del Sé e dell'Io: cosa sono, funzioni e differenze | Cristina Bisi](#)).

CAPITOLO SECONDO

Testi di carattere generale

- G. B. Bronzini, *Introduzione*, in G. B. Bronzini (a cura di G. Cassieri), *Fiabe pugliesi*, Milano, Mondadori, 1983.
- M. Rak, *Il racconto fiabesco*, [s. l.], [s. n.] 1998.
- P. De Sanctis, *Una certa tendenza del cinema italiano. Film "medio" e cinema di/sul genere*, in «Cinemavvenire», 19 gennaio 2005.
- M. Rak, *Logica della fiaba, fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005.
- J. Zipes, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*, (a cura di G. Grilli), Milano, Mondadori, 2006.
- C. Rodia, A. Rodia, *L'evoluzione del meraviglioso. Dal mito alla fiaba moderna*, Napoli, Liguori, 2012.

Monografie

- P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Garrone*, Roma, Edizioni Sabinae, 2010 (formato Kindle).
- M. Garrone, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, Roma, Castelvechi, 2016.
- C. Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio Editori, 2020.

Articoli e saggi

- P. Bradshaw, *Gomorra - review*, in «The Guardian», 10 Ottobre 2008.
- P. Lasagna, *Dall'isolamento alla solitudine*, in «La psicoanalisi», n.45, 2009.
- F. Ippolito, *Terra sospesa*, in M. Dehaene, C. Faraone, C. Mattiucci (a cura di), *Stand by*, n. monografico in «lo Squaderno», n.34, dicembre 2014.
- R. Vignati, *Racconti sospesi tra fiaba e realtà*, in «Cineforum», n.546, 2015.
- G. Fofi, *Barocco è il mondo del Racconto dei racconti*, in «Internazionale», 13 maggio 2015 ([Barocco è il mondo del Racconto dei racconti - Goffredo Fofi - Internazionale](#)).
- M. Fusillo, *Matteo Garrone, Il racconto dei racconti*, in «Arabeschi» vol.7, gennaio-giugno 2016.
- G. Lavarone, *Fantasy, film-induced tourism e patrimonio nazionale. Il racconto dei racconti di Matteo Garrone*, in «La Valle dell'Eden», n.30, 2016-2017.
- T. Rimini, *Il tessitore di fiabe: Garrone e Il racconto dei racconti (dalla sceneggiatura al film)*, in «Between», vol. VII, n.14, 2017.
- M. Fusillo, *"I sogni di un deforme Shakespeare napoletano". Sul realismo visionario di Matteo Garrone*, in «Between», vol. VII, n.14, 2017.
- E. Odasso, *Il racconto dei racconti... una fiaba moderna*, in «Studio di Psicologia Analitica», 15 giugno 2017 ([Una lettura psicologica del film il Racconto dei racconti \(odasso-psicologa-torino.it\)](#)).
- T. Monaco, *Il racconto dei racconti: il significato del film di Matteo Garrone*, in «Cinematographe.it», 15 maggio 2018 ([Il Racconto dei Racconti: il significato del film - Cinematographe.it](#)).
- [s.a.], *Il racconto dei racconti di Matteo Garrone*, in «Cineforum», 15 maggio 2018 ([focus - Film in tv - Il racconto dei racconti di Matteo Garrone | Cineforum](#)).

CAPITOLO TERZO

Saggi e testi di carattere generale

- L. Volpicelli, *La verità su Pinocchio*, Roma, Avio, 1954.
- N. Rilli, *Pinocchio in casa sua. Realtà e fantasia di Pinocchio*, Firenze, Giorgi & Gambi, 1973.
- E. Giambalvo, *Pinocchio. Storia di un burattino che diventa uomo*, Palermo, Renzo Mazzone, 1977.
- L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa scrittori, 1977.
- T. Bressan, *Non ammazzate Pinocchio*, Napoli, Guida Editori, 1979.
- S. Tonti, *Pinocchio: immagini di un burattino*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1988.
- D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990.
- A. Gnocchi, M. Palmaro, *Ipotesi su Pinocchio*, Milano, Ancora, 2001.
- A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 2001.
- J. Zipes, *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano, Mondadori, 2002.
- I. Pezzini, P. Fabbri, *Le avventure di Pinocchio: tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002.
- G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.
- D. Richter, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- R. Benigni, *Io un po' Pinocchio. Roberto Benigni racconta il suo film tra le pagine del romanzo di Collodi*, Firenze, Giunti, 2002.
- C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Mondadori, 2002.
- S. Stewart-Steinberg, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Roma, Elliot, 2011.
- A. Avanzini, S. Barsotti, *Ancora Pinocchio: riflessioni sulle avventure di un burattino*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- L. Mazzei, *L'italiano di legno nello specchio di Hollywood. La ricezione del Pinocchio Disney in Italia tra fascismo e dopoguerra*, in C. Uva, S. Parigi, V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, Roma Tre-Press, 2019.
- V. Bonanni, *La fabbrica di Pinocchio*, Roma, Donzelli, 2020.

Articoli

- A. M. Favorini, *L'avventura educativa di Pinocchio*, Quaderni della Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescaia, n.12, 1980.
- A. Faeti, *Le avventure di quel briccone di Pinocchio*, in «Hamelin», n.6, 2003.
- G. Manganelli, *Pinocchio nostro eroe*, in «Hamelin», n.6, 2003.
- B. Roberti, *Paura e desiderio*, in «Fatamorgana Web», 13 gennaio 2020, (["Pinocchio" di Matteo Garrone | Fata Morgana WEB](#)).
- A. Cervini, *Play it again, Pinocchio!*, in «Fatamorgana Web», 20 gennaio 2020 ([Pinocchio e la morte | Fata Morgana WEB](#)).
- P. Godani, *Il rovescio dell'attualità*, in «Fatamorgana Web», 25 ottobre 2021 (["Pinocchio" di Giorgio Agamben | Fata Morgana WEB](#)).

FILMOGRAFIA

IL RACCONTO DEI RACCONTI - TALES OF TALE

(2015)

Regia	Matteo Garrone
Soggetto	basato sulla raccolta di fiabe <i>Lo cunto de li cunti</i> di Giambattista Basile
Genere	fantastico, drammatico
Sceneggiatura	Matteo Garrone, Edoardo Albinati, Ugo Chiti, Massimo Gaudioso
Fotografia	Peter Suschitzky
Scenografia	Dimitri Capuani
Musiche	Alexandre Desplat
Montaggio	Marco Spoletini
Interpreti	Salma Hayek (regina di Selvascura), John C. Reilly (re di Selvascura), Christian Less (Elias), Jonah Lees (Jonah), Alba Rohrwacher (circense), Massimo Ceccherini (circense), Laura Pizzirani (madre di Jonah), Franco Pistoni (negromante), Giselda Volodi (dama di corte), Giuseppina Cervizzi (dama di corte), Jessie Cave (Fenizia), Toby Jones (re di Altomonte), Bebe Cave (Viola), Guillaume Delaunay (orco), Eric MacLennan (medico), Nicola Sloane (damigella), Vincenzo Nemolato, Giulio Beranek, Davide Campagna (figli dei circensi), Vincent Cassel (re di Roccaforte), Shirley Henderson (Imma), Hayley Carmichael (Dora), Stacy Martin (Dora giovane), Kathryn Hunter (strega), Ryan McParland (lacchè), Kenneth Collard (arrotino), Renato Scarpa (barbiere)
Produzione	Archimede Film, Le Pacte, in collaborazione con Recorded Picture Company, Rai Cinema
Produttore	Matteo Garrone, Jeremy Thomas, Jean e Anne-Laure Labadie
Origine	Italia, Francia, Gran Bretagna
Durata	134 minuti
Distribuzione	01 Distribution

PINOCCHIO

(2019)

Regia	Matteo Garrone
Soggetto	basato sul romanzo <i>Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino</i> di Carlo Collodi
Genere	fantastico, avventura
Sceneggiatura	Matteo Garrone, Massimo Ceccherini
Fotografia	Nicolaj Brüel
Scenografia	Dimitri Capuani
Costumi	Massimo Cantini Parrini
Trucco	Mark Coulier
Musiche	Dario Marianelli
Montaggio	Marco Spoletini
Interpreti	Federico Ielapi (Pinocchio), Roberto Benigni (Geppetto), Gigi Proietti (Mangiafuoco), Rocco Papaleo (Gatto), Massimo Ceccherini (Volpe), Alida Baldari Calabria (Fata bambina), Marine Vacth (Fata adulta), Alessio di Domenicantonio (Lucignolo), Maria Pia Timo (Lumaca), Davide Marotta (Grillo Parlante/Marionetta Pantalone/Coniglio), Paolo Graziosi (Mastro Ciliegia), Gianfranco Gallo (Civetta/Mastino/Medoro), Massimiliano Gallo (Corvo/Direttore del circo/Mastino), Marcello Fonte (Pappagallo), Teco Celio (Giudice Gorilla), Enzo Vetrano (maestro di scuola), Nino Scardina (omino di burro), Maurizio Lombardi (Tonno)
Produzione	Archimede Film, Rai Cinema, Le Pacte, Recorded Picture Company
Produttore	Matteo Garrone, Jean Labadie, Anne-Laure Labadie, Jeremy Thomas, Paolo del Brocco
Origine	Italia, Francia, Gran Bretagna
Durata	125 minuti
Distribuzione	01 Distribution