

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA
E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN COMUNICAZIONE

**GLI ARCHETIPI NELLE FIABE.
LE FUNZIONI DI PROPP E LA PROSPETTIVA
PSICANALITICA DI JUNG NEI RACCONTI
MAGICI DI FOLKLORE.**

Relatrice:

Prof.ssa Ilenia Sanna

Laureando:

Francesco Bellò

Matricola n. 2032402

ANNO ACCADEMICO 2023-2024

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1: LE FIABE	3
1.1 Le fiabe nell'età antica	4
1.2 Fiabe e favole	5
1.3 Le fiabe nell'età moderna	6
1.3.1 Canonizzazione di una narrativa orale	7
1.3.2 La Rockenphilosophie e il Romanticismo tedesco	8
1.3.3 Le raccolte dei fratelli Grimm	10
1.3.4 La scuola finnica e la classificazione ATU	12
1.4 Formalismo russo e morfologia della fiaba	16
1.4.1 Formalismo russo	16
1.4.2 Vladimir Propp e la morfologia della fiaba	19
1.4.3 Le funzioni di Propp	21
CAPITOLO 2: PSICOLOGIA ARCHETIPICA E IL VIAGGIO DELL'EROE	25
2.1 Carl Gustav Jung	25
2.1.1 Sigmund Freud	27
2.2 Psicologia archetipica e inconscio collettivo	31
2.2.1 Psicologia analitica	31
2.2.2 Inconscio collettivo	32
2.2.3 Archetipi	34
2.3 Il viaggio dell'Eroe	38
2.3.1 Campbell e il monomito	38
2.3.2 Vogler e il viaggio dell'Eroe	41

CAPITOLO 3: ANALISI DELLE FIABE	47
3.1 Psicologia analitica e fiabe	47
3.2 Il principe Anello	50
3.2.1 Analisi simbolica	51
3.2.2 Analisi morfologico-strutturale	57
3.3 Anima e Animus	61
CONCLUSIONI	67
BIBLIOGRAFIA	69
SITOGRAFIA	73
RINGRAZIAMENTI	75
APPENDICE	77

*A tutto ciò
che mi ha
generato*

INTRODUZIONE

Le fiabe raccontano un mondo governato dalla magia dove, da bambini, ci siamo rifugiati tutti almeno una volta, per sfuggire momentaneamente alla estrema materialità della realtà quotidiana. Crescendo, però, spesso si ignora questo genere letterario, le cui fantasticherie non si addicono alla vita frenetica e concreta degli adulti; per questo oggi è comune sentir etichettate le fiabe come interessanti solo per i giovanissimi.

In realtà fino al XVIII secolo le fiabe si raccontavano sia agli adulti che ai bambini, come si vedrà all' interno del 1° capitolo¹; solamente nel corso del XIX secolo le raccolte di fiabe dei fratelli Grimm permisero di raccogliere il patrimonio folkloristico delle storie di magie tedesche che prima di allora era esclusivamente tramandate oralmente. Da quel momento in poi, molti furono gli studi, le raccolte e le catalogazioni effettuate da diversi ricercatori e letterati.

Propp, Uther, Jakobson, Aarne, Freud, Petrovskij, Schenda, Von Franz, Thompson, Jung; queste sono alcune delle brillanti menti che nel XX secolo hanno dedicato parte dei loro lavori al mondo fiabesco. In particolare, quest'ultimo, Carl Gustav Jung e la scuola di Psicologia Analitica, attraverso la teoria degli archetipi e dell'inconscio collettivo², realizzarono un modello di interpretazione simbolica degli elementi presenti nelle fiabe, così come determinarono un'origine comune al contenuto di queste, indipendente dalla distanza spaziale e culturale dei popoli che crearono e tramandarono queste storie. Il lavoro di ricerca e analisi, svolto, nella fattispecie, da Marie Luise Von Franz, offre un interessante approccio interpretativo di questo genere testuale, permettendo di cogliere una "morale" che è strettamente collegata con la psiche³ umana.

¹ La Rockenphilosophie e il Romanticismo tedesco, cap. 1.3.2

² Psicologia archetipica e inconscio collettivo, cap. 2.2

³ «Per psiche io intendo la totalità dei processi psichici, tanto coscienti quanto inconsci.» Jung C.G.; Dizionario di psicologia analitica; Bollati Boringhieri; p 21

La psicologia Analitica ha influenzato, inoltre, il lavoro di Campbell e Vogler. Questi hanno ricostruito un percorso narrativo che si può riconoscere in tutte le narrazioni: il viaggio dell'Eroe, che ha dato una svolta significativa alla professione del narratore in epoca contemporanea.

I racconti che verranno analizzati nel capitolo conclusivo⁴, oltre a considerare il punto di vista simbolico e psicologico di Von Franz, verranno suddivisi secondo la teoria morfologica elaborata dal russo Vladimir Propp e si mostrerà come le teorie di quest'ultimo coesistano complementariamente con le teorie della Psicologia Analitica junghiana e il viaggio dell'Eroe.

In questa tesi si ripercorrono le vicende ed i protagonisti del genere narrativo fiabesco. Tra questi non si possono evitare di menzionare i fratelli Grimm⁵, i quali inserirono, nella introduzione al primo volume delle loro raccolte, la seguente metafora:

«le fiabe sono come un cristallo andato in frantumi, i cui cristalli giacciono sparsi sull'erba⁶.»

L'obiettivo di questa ricerca sarà raccogliere metaforicamente questi frammenti e, mettendoli insieme, capire cosa costituissero in origine. Infatti, la tesi prende in considerazione lo stato dell'arte del genere fiabesco per trovare come questi diversi punti di vista stiano in relazione l'uno all'altro, provando a trovare una visione unitaria e coerente del fenomeno.

⁴ Vedi Analisi delle fiabe, cap. 3

⁵ I Fratelli Grimm; cap. 1.3.3

⁶ «*Fairy tales are like a shattered crystal, whose pieces lie scattered on the grass*» da Grimm, J., Grimm, W. (1922). *Grimms' fairy tales*. Penguin Books; p.15

CAPITOLO 1: LE FIABE

Consultando un'enciclopedia, troveremo alla voce "fiaba" la definizione di un genere narrativo di origine popolare, caratterizzato da elementi fantastici e soprannaturali. Le fiabe sono racconti che spesso coinvolgono creature magiche come fate, streghe, giganti, orchi e animali parlanti, e presentano una struttura narrativa ben definita e ricca di simbolismi⁷.

La fiaba è una narrazione in prosa, di breve o media durata, che si distingue per la presenza di elementi magici e fantasiosi. Questi racconti, tramandati oralmente per secoli prima di essere trascritti, hanno lo scopo di intrattenere, educare e trasmettere valori culturali e morali.

Le fiabe seguono una struttura narrativa tipica che include una situazione iniziale di equilibrio, un evento destabilizzante, una serie di prove o avventure che conducono alla risoluzione finale. Questa struttura riflette spesso il percorso di crescita e trasformazione del protagonista, che deve superare ostacoli e affrontare sfide per raggiungere un obiettivo o ristabilire l'ordine.

La narrazione è ricca di elementi magici e soprannaturali che costituiscono i personaggi, i luoghi, le situazioni e gli strumenti della fiaba. Questi elementi non solo arricchiscono la trama, ma servono anche a simboleggiare concetti astratti e a rappresentare le forze contrapposte che si confrontano nella narrazione: bene-male, saggezza-ignoranza, luce-oscurità, amore-odio, solo per citarne alcune. La magia è il mezzo attraverso il quale i personaggi possono superare le difficoltà concrete e raggiungere i loro scopi individuali.

Questi personaggi incarnano qualità universali e sono facilmente riconoscibili, potremmo dire che rappresentano delle immagini archetipiche⁸, il che facilita l'identificazione e l'immedesimazione da parte

⁷ Enciclopedia Treccani, 1992

⁸ Vedi Gli archetipi; cap. 2.2.3

dei destinatari, permettendo ai lettori di riflettere su questioni profonde e di trovare significati personali nel simbolismo contenuto da queste storie.

Le fiabe, dunque, sono forme narrative antiche, complesse e affascinanti che combinano elementi fantastici con temi che ci legano universalmente come individui, offrendo sia intrattenimento che spunti di riflessione per i lettori di tutte le età⁹. La loro ricchezza narrativa e simbolica le rende, perciò, un oggetto di studio importante in ambito letterario, antropologico e psicologico.

1.1 Le fiabe nell'età antica

Già nelle opere di Platone si legge come le signore anziane erano solite raccontare ai bambini storie simboliche, dette *mythoi*¹⁰. Fin dall' antichità, quindi, le fiabe erano legate all' educazione e all' insegnamento verso i più giovani.

Giungono ai nostri giorni alcuni esempi di queste fiabe dell'età classica, di cui uno dei principali risale al II secolo a.C., quando il filosofo e scrittore romano Apuleio¹¹ stilò "L'asino d'oro". Il romanzo è anche noto con il titolo "La metamorfosi" e racconta delle avventure che capitano a un giovane chiamato Lucio, trasformato in asino, prima che egli possa tornare alla sua forma umana mangiando delle rose. Tra le novelle di vario genere che si intrecciano al racconto principale, la più degna di nota è la storia di "Amore e Psiche" che ha le caratteristiche della fiaba popolare¹².

Da questa storia si possono già notare due aspetti che saranno approfonditi nei prossimi capitoli, quando incontrerò i modelli di Jung¹³ e Propp¹⁴ rispettivamente: in primis la trasformazione (la "metamorfosi")

⁹ Von Franz, M.-L. (1970). Le fiabe interpretate. Bollati Boringhieri, p. 3

¹⁰ Von Franz, M.-L. (1970). Le fiabe interpretate. Bollati Boringhieri, p. 4

¹¹ Lucio Apuleio (125 d.C. – 170 d.C. circa) scrittore e filosofo romano, visse nell'attuale Algeria, divenuta provincia romana in seguito alla caduta cartaginese.

¹² Von Franz, M.-L. (1985). L'asino d'oro. Bollati Boringhieri

¹³ Vedi La Psicologia Analitica: le origini, i fondamenti, cap. 2

¹⁴ Vedi Formalismo russo e morfologia della fiaba, cap. 1.4

appunto) vissuta da Lucio, è il cammino dell'anima umana che, attraverso prove faticose, aiutata dal favore divino e dall'amore di una donna, acquista l'immortale felicità, liberandosi del suo aspetto bestiale. Inoltre, si nota come siano presenti le funzioni tipiche della morfologia della fiaba; si può, quindi, riscontrare l'esistenza del modello strutturale di Propp in una fiaba che conta duemila anni di storia¹⁵.

Si è però giunti alla scoperta di reperti contenenti fiabe risalenti a tempi ancor più antichi, è il caso di alcune stele e papiri rinvenuti in Egitto e risalenti al XIII secolo a.C.; la più famosa tra queste è la storia di Anubi e Bata, la quale si sviluppa in modo parallelo alle fiabe del tipo "dei fratelli"¹⁶, riscoperte dal XVIII secolo in poi in tutto il continente europeo¹⁷.

Questo porta alla luce, come si vedrà meglio nei prossimi capitoli, che le fiabe presentano dei motivi fondamentali sostanzialmente immutati a distanza di spazio e, ancor più sorprendentemente, di millenni.

1.2 Fiabe e favole

La favola e la fiaba sono due generi narrativi che, pur condividendo alcune caratteristiche, si distinguono per diversi aspetti fondamentali. La favola è una narrazione breve con personaggi immaginari, prevalentemente animali, che veicola una morale o una lezione di vita¹⁸. Le origini della favola risalgono alla tradizione orale dell'Asia Minore e si sono sviluppate come genere letterario autonomo grazie a Esopo¹⁹. Le sue favole, tramandate attraverso una tradizione scritta quasi ininterrotta, sono state successivamente elaborate, in epoche diverse, da autori come Fedro e La Fontaine, che hanno arricchito il genere con elementi satirici e critiche

¹⁵ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 4

¹⁶ Vedi *La scuola finnica e la classificazione ATU* cap. 1.3.4

Aarne A., Thompson S.; *Indice generale dei tipi e dei motivi*

https://www.labirintoermetico.com/03Fiabe/Thompson_Motif-Index.pdf

¹⁷ Von Franz, M.-L. (1995). *L'ombra e il male nella fiaba*. Bollati Boringhieri., pp. 9-10

¹⁸ *Enciclopedia Treccani*, 1992

¹⁹ Esopo (620 a.C. – 564 a.C.) fu uno scrittore greco di origine africana, la tradizione racconta che arrivò in Grecia come schiavo.

sociali. Tra le più note favole di Esopo troviamo "La volpe e l'uva" e "La lepre e la tartaruga", caratterizzate dalla loro semplicità e dalla presenza di una morale esplicita alla fine del racconto. Esopo, con le sue favole, ha influenzato profondamente la narrativa occidentale, ponendo le basi per la distinzione tra favole e fiabe che conosciamo oggi. Le favole di Esopo sono state tradotte e adattate in numerose lingue e culture, dimostrando la loro universalità e il loro valore educativo²⁰.

D'altra parte, come abbiamo visto, le fiabe sono caratterizzate da elementi magici e fantastici, si svolgono in un mondo fantastico e atemporale; queste hanno spesso origini popolari e sono tramandate oralmente, inoltre tendono a essere più articolate e complesse nello svolgimento, pur mantenendo una lunghezza piuttosto contenuta. Mentre la favola tende a impartire lezioni etiche attraverso la rappresentazione di vizi e virtù umane, la fiaba si concentra sul viaggio del protagonista e sul superamento delle difficoltà, culminando in un finale dove si chiude questo viaggio, spesso in un lieto fine e in un'evoluzione del protagonista.

Questa distinzione, specialmente in senso simbolico del messaggio, tra favole e fiabe è fondamentale per comprendere l'evoluzione della narrativa e i diversi ruoli che queste storie hanno avuto nella formazione dei valori e delle credenze delle società antiche.

1.3 Le fiabe nell'età moderna

La fiaba, in epoca antica, non era ciò che conosciamo oggi: questi racconti, infatti, hanno affrontato numerose trasformazioni con il passare del tempo, alimentandosi del materiale sociale differente nel trascorrere dei secoli.

²⁰ La Penna, A. (2021). Esopo e la favola antica.
<https://www.dellaportaeditori.it/marginalia/esopo-e-la-favola-antica/>.

«Le fiabe si adattano al tempo, alle condizioni naturali e al materiale umano che attraversano. Ciò che permette a queste storie di mantenersi vive e pulsanti, è il continuare a essere narrate».²¹

1.3.1 Canonizzazione di una narrativa orale

L'origine del termine "fiaba" si trova soltanto a partire dal 1697, quando Marie-Catherine d'Aulnoy²² lo coniò pubblicando la sua prima raccolta di storie. D'Aulnoy chiamò i suoi racconti "*Contes des fées*" ossia "racconti di fate" e non fornì mai una precisa spiegazione alla scelta che diede un titolo preciso a questo genere che perdura fino ai giorni nostri.

Questa denominazione ebbe un immediato successo e nel 1707 con la traduzione in inglese dell'opera di d'Aulnoy, il nome si diffuse in tutta l'Europa. La raccolta fu pubblicata nel mercato inglese con il titolo di "*Tales of Fairies*", da questo prese origine il nome per indicare tutt'oggi le fiabe in lingua inglese: *fairy tales*. Questo termine divenne il calderone in cui calare le avventure di svariate creature fantastiche che popolavano i racconti folkloristici tramandati oralmente²³.

Il successo dei "Conte de fées" porterà alla definizione e diffusione di questi racconti nel mondo letterario: la denominazione *fairy tales*, dal XVII secolo in poi, si diffuse a macchia d'olio negli scaffali delle corti europee²⁴. Questo tipo di successo, però, le tramutò in racconti d'élite, ricchi di moralizzazioni e censure; inoltre, le aristocrazie cercavano di arricchirsi di prestigio inserendo, nel ruolo di protagonisti, i propri antenati. Inutile a dirsi che questi tentativi "per moda" stravolsero in molti casi il senso e le vicende di queste antiche storie²⁵.

²¹ Von Franz, M.-L. (1995). L'ombra e il male nella fiaba. Bollati, pp. 17-18

²² Marie-Catherine d'Aulnoy (1651-1705), scrittrice francese di famiglia nobile, ricopriva il prestigioso ruolo di baronessa d'Aulnoy, nell' Ile de France.

²³ Schenda, Ghidoli, Sordi (1985) La ricerca folkloristica (n. 12), pp. 77-80

²⁴ Schenda, Ghidoli, Sordi (1985) La ricerca folkloristica (n. 12), p. 80

²⁵ Schenda, Ghidoli, Sordi (1985) La ricerca folkloristica (n. 12), pp. 83-84

Per quanto la diffusione su carta abbia mantenuto in vita delle storie che sarebbero potute andar perdute, si deve, a questo periodo, una forma faziosa e stucchevole che la fiaba, nella sua origine orale, non aveva.

Paolo Battistel afferma che, anche quando la stampa portò alla produzione di manoscritti stabili, e quindi a un certo tipo di convenzioni nell'esposizione verbale o nella lettura, la fiaba si rifiutò di essere esclusivamente dominata da questa e continuò, in modo più o meno omogeneo, a essere rielaborata e diffusa oralmente in tutto il mondo sino ai giorni nostri²⁶.

Dunque, la canonizzazione del genere narrativo tramite la prima diffusione stampata di racconti fiabeschi non intaccò l'evoluzione e l'arricchimento parallelo del genere, da parte dei ceti popolari, che mantennero in vita la trasmissione orale. Questa dicotomia sarà in parte ricucita più di un secolo dopo dal successo di raccolte, specie quelle dei fratelli Grimm, che andranno ad ascoltare le storie direttamente dalle donne nei villaggi tedeschi, riportando in carta stampata più fedelmente possibile le versioni apprese.

1.3.2 La *Rockenphilosophie* e il Romanticismo tedesco

Come detto, le fiabe erano da sempre una delle principali forme di intrattenimento popolare, specialmente durante l'inverno. Per le popolazioni dei villaggi europei, raccontare le fiabe rappresentava una delle principali occupazioni spirituali. Per quanto il cristianesimo nei secoli avesse spinto a una maggiore censura di queste storie in cui spesso elementi cristiani si erano sovrapposti alle originarie creature pagane, la narrazione delle "storie degli antenati" era un'esigenza troppo forte per poter essere cancellata dalla società rurale²⁷.

²⁶ Battistel, P. (2018). *La Vera Origine delle Fiabe*. Uno Editori, pp.191-194

²⁷ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; pp. 16-19

La narrazione della fiaba nelle notti d'inverno intorno a un fuoco che riuniva più famiglie era la pratica che J. G. Schmidt chiamò "*Rockenphilosophie*" ossia la filosofia del filatoio²⁸. Questa parola riprendeva l'antica idea della donna avanti negli anni che, mentre filava narrava le antiche storie del suo popolo, che permettevano un legame costante tra le generazioni, legame che è espressione massima del sentimento romantico.

Infatti, la riforma protestante operata da Martin Lutero nel XVI secolo aveva inondato la Germania di criticismo verso la religione cristiana, vista come una dottrina prettamente formale che non soddisfaceva i bisogni spirituali delle nuove generazioni. Questo sentimento protestante spinse nei secoli successivi verso la ricerca di una saggezza "più autentica" che fosse, ancestrale, terrena e istintiva; una saggezza che riprenderà le radici pagane e che diverrà il perfetto terreno su cui si diffuse il Romanticismo tedesco.

Qui, insieme alla religione protestante, conviveva con una diffusa insoddisfazione verso Napoleone e le sue conquiste, che rappresentavano il razionalismo e il dominio illuministico degli anni precedenti. Questo scontento generale fu uno dei principali motivi per cui il Romanticismo si diffuse ampiamente in Germania: offriva una via di fuga dall'oppressione politica e culturale, promettendo un ritorno all'autenticità, alla natura e alla spiritualità.

Il Romanticismo tedesco condusse a un'importante opera di riscoperta delle tradizioni popolari, dei miti e delle leggende nazionali, considerate dai romantici espressioni autentiche dell'anima del popolo. Questo

²⁸ "*Die gestriegelte Rockenphilosophie*" (Compendio sulla filosofia del filatoio) è un libro pubblicato nel 1705 dal farmacista e scienziato tedesco Johann Georg Schmidt (1660-1722); il trattato è un'aspra critica alle superstizioni e i pregiudizi verso i racconti folkloristici che le donne erano solite diffondere davanti al focolare o mentre lavoravano. Durante l'Illuminismo, infatti, erano molte le critiche dirette verso la "filosofia del filatoio", questo termine era usato per descrivere in modo dispregiativo e misogino i racconti popolari che le donne diffondevano. In seguito, autori romantici tra cui i fratelli Grimm riconosceranno a Schmidt di aver operato un atto ben più illuminato dei suoi contemporanei: seppe riconoscere come "lume" questo tesoro culturale, sebbene provenisse dal basso ovvero le classi sociali più umili.

permise di recuperare un ricco patrimonio culturale di simboli e significati, che ispirò molti artisti, letterati e musicisti.

Tra gli intellettuali di questo periodo spiccarono fin da subito i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm che dedicarono gran parte della loro vita a raccogliere e studiare le fiabe folkloristiche germaniche.

1.3.3 Le raccolte dei fratelli Grimm

I fratelli Grimm²⁹ sono i massimi esponenti del romanticismo tedesco nel campo della fiabistica. Jacob nasce nel 1785 ad Hanau, mentre Wilhelm l'anno successivo, nella stessa cittadina nella zona di Francoforte. Praticamente coetanei, i due rimasero molto legati l'uno con l'altro e trascorreranno gran parte della loro vita assieme³⁰. Infatti, la loro collaborazione li portò al successo internazionale, probabilmente figlio anche di una unione che andava ben oltre quella sanguigna.

Lo scopo della loro vita fu la raccolta delle *Marchen und Sagen*³¹ del folklore tedesco, spinti dal loro spirito patriottico e dalla volontà di riunire la tradizione orale narrativa del popolo germanico. Nel XIX sec, dopo la Rivoluzione Francese e le conquiste napoleoniche, dalle coste dell'attuale Polonia, alle rive del Reno, sino alle Alpi, veniva parlata la lingua tedesca³², pur essendo il territorio frammentato in centinaia di principati e staterelli. In questo ecosistema i due fratelli desideravano realizzare

²⁹ Dai genitori Dorothea e Philipp Wilhelm Grimm nacquero in realtà ben nove figli, tre dei quali morirono in tenera età. Anche se comunemente ci si riferisce ai fratelli maggiori Jacob e Wilhelm, essi ebbero quattro fratelli più piccoli, la sorella Charlotte Amalie e i fratelli Carl Friedrich, Ludwig Emil e Ferdinand Philipp Grimm. Oltre a Jacob e Wilhelm, Ludwig Emil acquisì importanza come pittore (illustrerà una delle prime edizioni delle "Kinder und Hausmarchen"), mentre suo fratello Ferdinand Philipp Grimm, anch'egli attivo come collezionista di leggende e fiabe, cadde nell'oblio.

³⁰ persino in seguito al matrimonio di Wilhelm, Jacob rimarrà a vivere sotto lo stesso tetto, nonostante non avessero difficoltà economiche.

³¹ Marchen: fiabe

Sagen: saghe, leggende

³² La lingua tedesca era, in realtà, il fondo comune di innumerevoli dialetti regionali; questo ci fa dare ulteriore rilievo ed importanza all'imponente lavoro svolto dai Grimm in materia di traduzione e adattamento, dato che le storie erano trasmesse dalle fasce meno istruite della popolazione che conoscevano solamente il dialetto locale.

un'opera in cui fosse il popolo tedesco a raccontare la storia dei suoi antenati, anzi, le storie; in accordo con le idee del Romanticismo si voleva realizzare una base culturale comune a tutti i popoli di lingua germanica.

Le donne ebbero un importante ruolo in questo processo: le fonti orali consultate furono principalmente donne, e numerose, nelle raccolte, furono le fiabe che hanno per protagoniste delle eroine femminili. Le fiabe sono quelle raccontate davanti al filatoio (*Rockenphilosophie*) o intorno al focolare, dalle nonne e dalle mamme, le quali a loro volta le avevano apprese dalle generazioni precedenti, e così fu per vari secoli. Jacob e Wilhelm compirono l'imponente lavoro di raccolta e traduzioni dai dialetti locali e le trascrissero in tedesco, cercando di rimanere fedeli il più possibile allo sviluppo della storia e alla semplicità del linguaggio popolare. Fondamentale per il loro lavoro fu lo studio parallelo di canti e ballate popolari, della storia del linguaggio tedesco, del diritto e della mitologia.

Inizialmente, i Grimm, trascrivevano parola per parola le fiabe che udivano, col tempo, però, iniziarono a rendersi conto delle varianti che pervenivano da diverse fonti; parte del loro lavoro fu anche quello di ricostruire, quando possibile, una versione originale della fiaba in questione. Ciò spiega il perché, nelle loro raccolte, siano presenti diversi racconti di una stessa fiaba, come la celeberrima Biancaneve, della quale i fratelli stilarono ben tre varianti.

La loro opera più famosa è la raccolta "*Kinder und Hausmärchen*" letteralmente "Fiabe per bambini e famiglie"; composta da tre volumi, il primo venne pubblicato nel 1812 ed era composto da ottantasei storie, mentre il secondo nel 1815 ne aggiunse settanta, l'ultimo e terzo volume uscì nel 1822 portando il numero totale della raccolta a poco più di duecento fiabe. Nelle edizioni successive furono aggiunte e rimosse alcune storie, mentre una edizione per bambini chiamata "*Kleine Ausgabe*" ("piccola edizione") fu pubblicata nel 1825 dove alcune vicende vennero

adattate per il pubblico infantile, rimuovendo o modificando parti troppo esplicite sessualmente o particolarmente cruento.

Quando, specialmente verso la fine del XIX sec, iniziò a spopolare la narrativa per l'infanzia, le raccolte di *Marchen* vennero tradotte in tutte le principali lingue ed entrarono nelle case di tantissime famiglie europee.

Grazie all'esempio di Jacob e Wilhelm Grimm, numerosi ricercatori in tutto il mondo occidentale si interessarono a raccogliere i racconti della tradizione orale dei loro paesi, in particolare Antti Arne e Stith Thompson iniziarono un lavoro di identificazione e catalogazione dei motivi fiabeschi.

1.3.4 La scuola finnica e la classificazione ATU

La classificazione ATU, acronimo di Aarne-Thompson-Uther - cognomi dei tre ricercatori che l'hanno ideata ed aggiornata³³- è un sistema di catalogazione numerica delle fiabe e dei racconti popolari basato sui motivi e i tipi³⁴ narrativi ricorrenti nelle fiabe. L'indice è conosciuto anche come "*motif-type index*".

Questa raccolta fu inizialmente sviluppata da Antti Aarne, scrittore e folklorista finlandese nato nel 1867. Aarne studiò all'Università di Helsinki, dove si specializzò in folklore e linguistica. La sua opera principale, "*Verzeichnis der Märchentypen*" (Catalogo dei tipi di fiabe), venne pubblicata nel 1910 e rappresentò una svolta significativa nello studio delle fiabe.

³³ Il catalogo inizialmente realizzato da Antti Aarne nel 1910 venne successivamente ampliato in collaborazione con Stith Thompson nel 1928, il quale lo arricchì nuovamente nel 1961. Nel 2004, Hans-Jörg Uther ha ulteriormente aggiornato il sistema, che da allora è conosciuto come "classificazione dei tipi e motivi Aarne-Thompson-Uther (ATU)".

³⁴ «Un tipo è un racconto tradizionale che ha un'esistenza indipendente. Può essere narrato come una storia completa e non dipende per il suo significato da nessun altro racconto. Può infatti essere raccontato insieme a un altro racconto, ma il fatto che possa essere narrato da solo attesta la sua indipendenza. Può consistere di un solo motivo o di molti.» Thompson, S. (1946). *The Folktale*. The Dryden Press, p. 415

La Finlandia in quegli anni si trovava ancora sotto il dominio russo, ed era fortemente influenzata dal clima intellettuale dell'epoca, caratterizzato da un forte interesse per le tradizioni popolari e la cultura nazionale. Aarne, nella sua formazione accademica e il suo lavoro sul campo conobbe e collaborò con numerosi linguisti suoi connazionali come Kaarle Krohn ed altri. La scuola finnica portò a sviluppare un metodo rigoroso per l'analisi delle fiabe, che combinava l'approccio storico-geografico con l'analisi strutturale. Questo metodo permetteva di tracciare la diffusione dei racconti popolari e di identificare le varianti locali. Si trattò di una prima mappatura del materiale fiabesco e contribuì a una comprensione più profonda delle dinamiche culturali e della trasmissione orale: cercarono, infatti, di delineare una zona d'origine per ciascuna fiaba.

Il loro approccio ha permesso di comprendere meglio come le storie si evolvevano e si adattavano a contesti culturali diversi, offrendo una finestra sulle dinamiche culturali e sociali delle comunità che le raccontavano. La scuola finnica raccolse le fiabe dello stesso tipo con la convinzione che tutti i racconti di uno stesso tema e contenenti gli stessi personaggi avessero una versione originale da cui poi si sono ramificate le altre versioni. Essi erano convinti che la versione più bella, più ricca, più poetica e quindi la più completa, dovesse essere l'originale da cui derivavano tutte le altre. Questo processo secondo Aarne, Krohn e non solo, si fondava sull'idea che diversi popoli scambiassero e diffondessero le proprie tradizioni narrative, sulle stesse rotte commerciali o in seguito alle conquiste militari di un popolo rispetto ad un altro. Numerose furono le critiche riguardo questa teoria, come si vedrà nei prossimi capitoli, in particolare provenienti dai formalisti russi del filone morfologico di Propp e dagli psicanalisti, tra cui Freud e von Franz.

Antti Aarne, insieme a Stith Thompson, nel 1928 aggiornò il suo "*Verzeichnis*", con un nuovo metodo sistematico per classificare le fiabe,

identificando vari tipi basandosi su elementi narrativi comuni³⁵. I due analizzarono e raccolsero migliaia di racconti provenienti da diverse culture distinguendoli in macrocategorie; questa intuizione permise di semplificare ulteriormente l'esercizio di confronto tra fiabe di diversa provenienza. Infatti, fino ad allora erano raccolte prevalentemente per zona geografica o per lingua, come nel caso già citato dei fratelli Grimm.

Stith Thompson, folklorista americano nato nel 1885 in Kentucky, studiò all'Università di Harvard e successivamente divenne professore di Composizione e di Letteratura inglese. Nel 1955, pubblicò il "*Motif-Index of Folk-Literature*" ("Indice dei motivi nella letteratura folkloristica"), una monumentale opera in sei volumi in cui sono elencati tutti i motivi narrativi ricorrenti nelle trame delle storie di folklore. Ogni fiaba qui catalogata è scomponibile, infatti, in un insieme di motivi, che Thompson ha minuziosamente classificato. Nel 1961 quest'opera fu da lui stesso integrata al catalogo realizzato insieme ad Aarne nel 1928, rendendolo più dettagliato e applicabile a una gamma ancor più ampia di tradizioni narrative.

La versione aggiornata stilata nel 1961 detta appunto "*motif-type index*" o catalogo Aarne-Thompson (AaTh) raccoglie circa 2500 trame standard, sulle quali si basa un numero molto maggiore di storie tradizionali europee e del Vicino Oriente. Al suo interno vengono distinte le seguenti categorie:

- storie di animali (tipi 1-299);
- storie ordinarie (tipi 300-1199) che comprendono storie di magia, religiose, eziologiche, romantiche e storie dell'orco stupido;
- facezie e aneddoti (tipi 1200-1999) ovvero storie su stupidi, coppie di coniugi, ragazze, ragazzi, clero, ordini religiosi e storie di menzogne;
- storie basate su una formula (tipi 2000-2399) comprendenti storie cumulative e di cattura;

³⁵ Aarne, A., & Thompson, S. (1961). *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.

- storie non classificate (tipi 2400-2499).

La classificazione continua a essere utilizzata e aggiornata, nel 2004 Hans-Jorg Uther³⁶, ultimò una nuova versione ampliata, la quale prende il nome di “Classificazione dei tipi-motivi Aarne-Thompson-Uther (ATU)”.

Per più di quarant' anni, dal 1971, insieme ad altri rinomati folkloristi tedeschi come Schenda, Ranke, Brednich e più di 800 altri ricercatori di diverse nazionalità, Uther si è occupato di stilare la “Enzyklopädie des Märchens “(Enciclopedia delle fiabe)³⁷. Questa è un'opera fondamentale nella folcloristica internazionale contemporanea, composta da quindici volumi, questa enciclopedia rappresenta un compendio di oltre due secoli di ricerca sulle narrazioni popolari. L'opera non si limita a catalogare fiabe e racconti, ma analizza anche il contesto culturale, storico e sociale in cui queste narrazioni sono emerse e si sono evolute. Raccoglie più di 3500 voci suddivise nei seguenti ambiti: teorie e metodologie; definizione del genere, stile e struttura; tipi di racconti e motivi; biografie di studiosi, collezionisti e autori; indagini e ricerche nazionali e regionali da più di 60 paesi diversi. Completata nel 2014, dal 2016 la pubblicazione di un database online³⁸ ha ulteriormente ampliato l'accessibilità e l'utilità dell'enciclopedia, permettendo a studiosi e appassionati di consultare facilmente una vasta gamma di informazioni.

In conclusione, la classificazione Aarne-Thompson-Uther rappresenta uno strumento fondamentale per lo studio delle fiabe e dei racconti popolari. Il lavoro pionieristico di Antti Aarne e Stith Thompson ha creato una struttura che permette agli studiosi di analizzare e confrontare le storie popolari a livello globale, identificando connessioni tra culture diverse e esplorando le radici comuni delle narrazioni umane. La scuola finnica, con il suo

³⁶ Uther, nato nel 1944 nell'attuale lander tedesco Niedersachsen (Bassa Sassonia), è un ricercatore di folklore laureato in Germanistica e Storia alle università tedesche di Gottingen e Munich rispettivamente. Uther è una delle più importanti e rispettate figure contemporanee nel campo della ricerca fiabistica per il suo fondamentale contributo agli studi sul folklore.

³⁷ Enzyklopädie des Märchens (2016). De Gruyter

³⁸ [Enzyklopädie des Märchens Online \(degruyter.com\)](http://degruyter.com)

approccio comparativo, ha contribuito a una comprensione più profonda delle dinamiche culturali e della trasmissione orale, offrendo una prospettiva unica sul ruolo delle fiabe nella cultura umana.

Anche il più duro dei critici della scuola, Vladimir Propp, riconoscerà come avere un catalogo così ampio di novelle di origini diverse, gli permise di verificare praticamente il suo modello delle *funzioni* su un numero di fiabe rilevante³⁹. La teoria morfologica di Propp, pur avversa a molte teorie mosse dalla scuola finlandese, difficilmente avrebbe visto la luce se il linguista russo non avesse avuto a disposizione le classificazioni e le raccolte elaborate dai contemporanei finnici.

1.4 Formalismo russo e morfologia della fiaba

1.4.1 Formalismo russo

I molteplici modi in cui un testo letterario può essere letto creano una marcata differenza nei metodi e nelle tecniche di studio di questi, portando a una disputa tra i critici letterari su quale teoria catturi meglio l'essenza del testo letterario. Una delle scuole più influenti nella critica letteraria che ha tentato di applicare il metodo scientifico allo studio della letteratura è il filone russo del formalismo.

Il movimento formalista russo è stato sostenuto da semiologi, filologi e storici della letteratura come Boris Ejchenbaum, Roman Jakobson, Viktor Shklovsky, Boris Tomashevsky, Yuri Tynyanov e Vladimir Propp. Le loro principali roccaforti erano il "Circolo Linguistico" di Mosca, e lo *Opojaz* altresì conosciuto come "Società per lo Studio del Linguaggio Poetico" a *Petrograd*, l'attuale San Pietroburgo. Entrambi i circoli, situati nei due maggiori centri culturali russi, vennero fondati tra il 1915 e il 1916 e rimasero operativi sino al termine degli anni Venti, quando la censura sovietica spinse molti intellettuali russi a cercare fortuna in altri paesi.

³⁹ Propp V., *Morfologia della Fiaba*, Einaudi editore, Torino 2000.

I formalisti adottarono una visione rigorosa degli studi letterari in cui il lettore deve concentrare la propria attenzione esclusivamente sull'aspetto formale del testo; lasciano da parte, quindi, il contenuto propriamente narrativo e si concentrano sull'interpretazione metatestuale e la dimensione strutturale dell'opera a favore di uno studio che ha come oggetto il prodotto letterario in sé⁴⁰. In particolare, evidenziano la distinzione tra letteratura e vita: essi sono contrari ad accostare un testo letterario da un punto di vista biografico, ovvero la prospettiva soggettiva dell'autore, poiché ogni esperienza che viene trasportata nella sfera artistica subisce inevitabilmente dei cambi di funzione⁴¹. Il fulcro del processo di analisi del testo diventa l'individuazione di quei mezzi artistici che rendono una data opera un'opera letteraria. Lo scopo principale è quello di dare un fondamento scientifico alla critica, sperimentando nuove tecniche operative.

L'oggetto di studio nelle scienze letterarie secondo i formalisti non è la letteratura, bensì la *letterarietà*, termine coniato da Jakobson⁴² per indicare l'insieme delle caratteristiche linguistiche e formali proprie della lingua letteraria, che rende tale un'opera e la differenzia dagli altri testi scritti⁴³. L'adozione della *letterarietà* come studio scientifico ha ispirato un progetto enorme, che ha posto gli elementi testuali come principale oggetto di indagine. I formalisti consideravano, quindi, il testo come un oggetto di indagine scientifica e il linguaggio come lo strumento attraverso il quale il testo può essere studiato.

⁴⁰ Godenzi, G. (1988). Formalismo russo. Quaderni Grigionitaliani, p. 36

⁴¹ Godenzi, G. (1988). Formalismo russo. Quaderni Grigionitaliani, pp. 35-40

⁴² Roman Jakobson (1896-1982) linguista e semiologo tra i più influenti del XX secolo. Nato e vissuto a Mosca sino alla fine degli anni '20, in quanto persona non gradita al Partito Sovietico decide di emigrare a Praga, da dove in seguito si sente costretto a scappare nuovamente in seguito all' invasione nazista della Cecoslovacchia. Insegna prima in alcune università scandinave prima di spostarsi nuovamente negli Stati Uniti nel 1941. Qui ricoprirà il ruolo di insegnante di linguistica nella prestigiosa Columbia University. A lui si deve lo studio della teoria della comunicazione linguistica ("modello di Jakobson"), basata sulle sei funzioni comunicative (referenziale, emotiva, conativa, fàtica, poetica, metalinguistica) che si associano ai sei fattori da lui individuati (contesto, mittente, destinatario, canale, messaggio, codice).

⁴³ Spaliviero, C. (2020). Educazione letteraria e didattica della letteratura. Edizioni Ca Foscari; p. 19

Si può dire, generalmente, che ciò che caratterizza le scienze naturali, è il loro tentativo di sviluppare una "teoria di ogni cosa". Allo stesso modo, Jakobson e gli altri formalisti tentarono di imitare l'obiettivo dei chimici e dei biologi, provando a stabilire quella che può essere descritta come una mappa di tutti i testi narrativi⁴⁴.

I formalisti sono, internamente, in disaccordo sul significato dell'arte letteraria e sul suo ruolo negli studi. Questi disaccordi si riconducono a tre metafore nell'approccio alla materia di produzione artistica letteraria: l'arte come *macchina*, *sistema* e *organismo*⁴⁵. Viktor Shklovsky è un sostenitore della metafora della *macchina*. Secondo questa visione, il "come" nella letteratura diventa più importante del suo contenuto, sostenendo un approccio meccanicistico negli studi dei testi letterari.

L'arte come *sistema* è la metafora sostenuta da Jakobson insieme a Jurij Tynyanov, etichettando il loro approccio agli studi letterari come "sistemico-funzionale". Il processo letterario, secondo loro, costituisce un sistema nel quale ogni elemento ha una funzione costruttiva da compiere. La ricerca deve quindi orientarsi sull'indagare contemporaneamente il sistema in quanto tale e la funzione delle singole parti in esso contenuto. Questi due livelli di analisi sono distinti ma interdipendenti e non si può studiare uno senza studiare l'altro. In particolare, il concetto di *letterarietà* di Jakobson viene inserito in un contesto dove coesiste la *letteratura*, che Tynyanov definisce come il processo storico e sociale, che si evolve e muta nel tempo. Questa correlazione, ovvero «il sistema dei sistemi» ha delle leggi proprie che devono essere la direzione della ricerca formalista per come intesa da questo filone⁴⁶.

La terza metafora è quella dell'arte come *organismo* ed è stata sostenuta principalmente da Michail Petrovskij e Vladimir Propp. Questo filone è

⁴⁴ Spaliviero, C. (2020). Educazione letteraria e didattica della letteratura. Edizioni Ca Foscari; pp. 17-31

⁴⁵ Jakha, H. (2022). Exploring Vladimir Propp's morphology. *Beyond Philology*, 19(3). Institute of English and American Studies, University of Gdańsk; pp. 112-122

⁴⁶ Godenzi, G. (1988). Formalismo russo. *Quaderni Grigionitaliani*, pp. 35-40

chiamato "formalismo morfologico", a sottolineare la tendenza di alcuni formalisti ad avvicinarsi al testo letterario come a un organismo biologico da sezionare per studiare la struttura interna e capirne il funzionamento. Ciò implica un approccio che analizza e descrive gli elementi letterari quali metrica, ritmica, versi, periodi e linguistica per poi assumere le funzioni che caratterizzano tipicamente le opere letterarie in quanto tali⁴⁷.

1.4.2 Vladimir Propp e la morfologia della fiaba

Vladimir Jakovlevic Propp nasce il 15 aprile del 1895 a San Pietroburgo da una famiglia di origine tedesca. Nel 1913 si iscrive all'università di San Pietroburgo, laureandosi cinque anni più tardi in filologia russa e tedesca. Dopo la laurea, inizia ad insegnare le due lingue in una scuola secondaria di secondo grado, per diventare in seguito professore universitario di letteratura tedesca.

Nel 1932 Propp diventa professore ordinario della prestigiosa facoltà di Linguistica dell'Università di Leningrado⁴⁸. Dopo il 1938, egli espande il suo campo di interesse, passando dalla linguistica al folklore sino a diventare capo del Dipartimento Folkloristico universitario, prima di ricoprire lo stesso ruolo nel dipartimento relativo alla Letteratura Russa. Nonostante il successo e la fama acquisita a livello internazionale, Propp rimase membro effettivo della sua *alma mater* sino alla sua morte, avvenuta nel 1970.

La "Morfologia della Fiaba" pubblicata nel 1928, costituisce l'opera più importante della teoria formalista ed è dedicata all'analisi del racconto fiabesco. Sebbene questo libro rappresenti un vero e proprio punto di svolta nello studio del folklore, in Occidente è rimasto per lo più

⁴⁷ Jakha, H. (2022). Exploring Vladimir Propp's morphology. *Beyond Philology*, 19(3). Institute of English and American Studies, University of Gdańsk; pp. 112-122

⁴⁸ L'Università statale di San Pietroburgo dal 1924, durante il periodo sovietico, fu nota come Università statale di Leningrado, fu fondata nel 1724 ed è la più antica università della Russia.

sconosciuto fino alla sua traduzione avvenuta trent'anni più tardi, nel 1958.

Propp discute ed analizza le forme testuali ricorrenti nelle fiabe, con un approccio che si pone l'obiettivo di realizzare un'analisi tassonomica, come se stesse stilando una mappatura morfologica di elementi organici. Egli è fortemente ispirato dal lavoro, in campo naturalistico, di un collega letterato come Goethe. La ricerca di quest'ultimo di una forma archetipica⁴⁹ è parallela a quella di Propp, che ricerca il *minimo comune denominatore* che sta alla base della struttura testuale delle fiabe⁵⁰.

Secondo Propp, questo modello esemplare che determina comunemente tutte le fiabe di magia⁵¹ è la *funzione*. Per funzione egli intende «l'atto del personaggio, ben determinato dal punto di vista della sua importanza per il decorso dell'azione»⁵². Nelle parole del prof. Alberto M. Cirese⁵³ «la funzione è una azione o comportamento compiuta da chicchessia - che si distingue nella fiaba per il ruolo che svolge - assumendo un significato o funzione - appunto - nella narrazione. Azioni diverse possono svolgere una stessa funzione, così come una stessa azione può svolgere funzioni diverse; ed è importante sottolineare come una stessa funzione può essere composta da molteplici azioni». ⁵⁴

L'analisi morfologica di Propp dimostra che, nonostante i personaggi della fiaba possano essere diversissimi, le loro funzioni sono assai poco

⁴⁹ Goethe, anticipando la concezione evolucionistica darwiniana, credeva che tutte le forme di piante si sviluppavano da un'unica forma, un modello archetipico appunto; Goethe pose come focus della sua ricerca in campo naturalistico l'indagine del tutto generale, o sarebbe meglio dire dell'*originale*, per poi indagare le singole parti che ne derivano.

⁵⁰ Propp, V. (2000). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.

⁵¹ Nel suo libro Propp fa riferimento a "fiabe di magia" per indicare ciò che in inglese si intende come "fairy tales" e che in lingua italiana è sinonimo di "fiaba".

⁵² Propp, V. (2000). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi; p. 25

⁵³ Antropologo e studioso italiano, noto per i suoi contributi alla teoria e alla metodologia della ricerca folklorica e antropologica. È stato professore di Antropologia culturale e di Etnologia all'Università di Cagliari, all'Università di Siena e all'Università di Roma "La Sapienza".

⁵⁴ [Vladimir Propp: morfologia della fiaba \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)

numerose. In base allo studio dettagliato di centinaia di fiabe, Propp enuncia quattro tesi fondamentali⁵⁵:

- Gli elementi costanti, stabili, della fiaba sono le funzioni dei personaggi, indipendentemente da chi essi siano e in che modo le assolvano. Esse costituiscono i componenti fondamentali della fiaba.
- Il numero delle funzioni proprie del racconto di magia è limitato; in totale, le funzioni individuate da Propp, sono infatti solamente 31.
- La successione delle funzioni è sempre la stessa; anche se sono pochissime le fiabe che contengono tutte le funzioni.
- Tutte le fiabe, per struttura, sono monotipiche; ovvero rappresentano innumerevoli variazioni di una serie unica, quest'ultima è la stessa per tutte le fiabe.

1.4.3 Le funzioni di Propp

Qui di seguito le trentuno funzioni identificate da Propp.

Ogni fiaba comincia esponendo la situazione iniziale, in cui vengono elencati i membri della famiglia o semplicemente viene introdotto il futuro eroe. A alla situazione iniziale seguono 7 funzioni preparatorie.

1. Allontanamento: *Uno dei membri della famiglia si allontana da casa.*

2. Proibizione: *All'eroe viene fatta una proibizione.*

3. Violazione: *La proibizione viene violata.*

4. Investigazione: *Il cattivo tenta di eseguire un'investigazione.*

5. Delazione: *Al cattivo vengono date notizie sulla vittima.*

6. Perfidia: *Il cattivo tenta di ingannare la sua vittima per impossessarsene o per impadronirsi dei suoi beni.*

⁵⁵ Propp, V. (2000). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.

7. Complicità: *La vittima cade nel tranello ed aiuta involontariamente il nemico.*

A questo punto inizia l'azione vera e propria, questa fase d'esordio comprende 4 funzioni:

8. Danneggiamento o mancanza: *Il cattivo arreca un danno o una lesione a uno dei membri della famiglia. Oppure: Ad uno dei membri della famiglia manca qualcosa; egli desidera avere qualcosa.*

9. Momento di connessione: *Si verifica la sciagura o la mancanza; l'eroe riceve un ordine o un invito, viene inviato o lasciato andare.*

10. Reazione incipiente: *Il ricercatore acconsente o decide di reagire.* (questa funzione vale solo per gli eroi "ricercatori" e non per gli eroi che "subiscono", cioè che vengono scacciati, stregati, uccisi, ecc.)

11. Partenza: *L'eroe abbandona la casa.*

Interviene ora nel racconto un nuovo personaggio: il *donatore*, da cui l'eroe otterrà un oggetto magico o un *aiutante*. Questa sezione comprende 3 funzioni:

12. Prima funzione del Donatore: *L'eroe viene messo alla prova, esaminato, aggredito, ecc., in preparazione al conseguimento dell'oggetto o dell'aiutante magico.*

13. Reazione dell'Eroe: *L'eroe reagisce (positivamente o negativamente) alle azioni del futuro donatore.*

14. Ottenimento del mezzo magico: *L'eroe riesce (o non riesce) ad entrare in possesso del mezzo magico.*

Col trasferimento dell'eroe nel luogo delle sue ricerche la fiaba raggiunge la sua acme o climax: qui avverrà il combattimento con il *cattivo* o *antagonista* e sarà posto rimedio al danno o alla mancanza iniziale. Questa sezione comprende le seguenti 5 funzioni:

15. Trasferimento sul luogo di destinazione: *L'eroe si dirige, raggiunge o viene portato sul luogo in cui si trova l'oggetto della sua ricerca.*

16. Lotta col Cattivo: *L'eroe e il cattivo si battono in uno scontro diretto.*

17. Marchiatura dell'Eroe: *Imprimono un marchio all'eroe.*

18. Vittoria sul Cattivo: *Il cattivo è vinto.*

19. Liquidazione del danno o della mancanza: *Viene posto riparo alla sciagura iniziale o viene eliminata la mancanza iniziale.*

Qui avviene una prima conclusione, l'eroe ritorna a casa e, nel viaggio di ritorno, sfugge alla persecuzione del cattivo oppure dei suoi familiari o aiutanti. Questa sezione comprende 3 funzioni:

20. Ritorno dell'Eroe: *L'eroe ritorna.*

21. Persecuzione dell'Eroe: *L'eroe viene perseguitato.*

22. Salvataggio dell'Eroe: *L'eroe scampa alla persecuzione.*

Alcune fiabe si possono concludere qui, saltando direttamente all'ultima funzione ovvero le nozze. In caso contrario, la fiaba obbliga l'eroe a subire un nuovo danneggiamento; questo può dar luogo a un nuovo esordio, un nuovo ottenimento di un mezzo magico e un nuovo climax, questo fa sì che si possono ripresentare le funzioni che abbiamo visto finora.

Da qui la narrazione prosegue con 6 nuove possibili funzioni:

23. Arrivo in incognito: *L'eroe, non riconosciuto, arriva a casa o in un altro paese.*

24. Pretese del Falso Eroe: *Il falso eroe avanza pretese infondate.*

25. Compito difficile: *All'eroe viene affidato un difficile compito.*

26. Assolvimento del compito: *Il compito è assolto.*

27. Riconoscimento dell'Eroe: *L'eroe è riconosciuto.*

28. Smascheramento del Falso Eroe: *Il falso eroe o il cattivo è smascherato.*

Da queste si prosegue verso la conclusione definitiva che comprende le ultime 3 funzioni:

29. Trasfigurazione: *L'eroe assume un nuovo aspetto.*

30. Punizione del Falso Eroe o del Cattivo: *Il Cattivo è punito.*

31. Nozze e Incoronazione: *L'eroe si sposa e viene proclamato re.*

Come detto in precedenza, il lavoro svolto da Propp nel ridurre nei minimi termini le azioni che danno un significato narrativo rilevante alla fiaba, è volto alla ricerca di un modello archetipico che, secondo lo studioso russo, caratterizza tutte le storie di questa tipologia. Ciò evidenzia come ci troviamo di fronte a uno schema narrativo arcaico che rimane integro nonostante le distanze spaziali e temporali tra le diverse tradizioni popolari da cui emergono queste storie.

Sia Propp che Jung, come si vedrà, stavano cercando di risolvere o, almeno di evidenziare, lo stesso problema: nel genere fiabesco le narrazioni letterarie sono ricorrenti strutturalmente (Propp) perché possono essere ridotte a immagini universali e primordiali nel nostro inconscio collettivo (Jung), ovvero gli archetipi.

CAPITOLO 2: PSICOLOGIA ARCHETIPICA E IL VIAGGIO DELL'EROE

In questo capitolo si approfondiscono i tratti caratteristici della filosofia archetipica sviluppata da C. G. Jung; attraversando la sua biografia e le sue opere si definirà ciò che lo studioso svizzero ha trattato nei suoi lavori e di come lui e i suoi collaboratori, in particolare Marie Luise Von-Franz, abbiano trovato nella narrazione fiabesca un nodo estremamente rilevante, in quanto è possibile riconoscere molteplici elementi che caratterizzano la psicologia analitica⁵⁶.

Infine, si esploreranno le teorie derivate dalla psicanalisi junghiana. Si esaminerà l'applicazione del modello narrativo ideato da Campbell, noto come monomito, e si concluderà il capitolo con la teoria di Chris Vogler, che riesce a unire le teorie di Jung, Propp e Campbell in una guida moderna per la narrazione.

2.1 Carl Gustav Jung

Carl Gustav Jung nacque nel 1875 a Kesswil nel cantone svizzero di Turgovia. Figlio di Emilie Preiswerk e di Paul Achilles Jung, teologo e pastore protestante, il cui padre, Karl, fu un rinomato medico, nonché Gran Maestro della loggia massonica "Alpina", facente parte dell'ordine del Grande Oriente. La famiglia Jung nel 1879 si trasferì poco distante da Basilea, a Klein Hunigen, dove il padre esercitava il suo ministero, svolgendo anche la funzione di cappellano nel manicomio della città. Sebbene Carl Gustav fosse ancora molto giovane, da questi precoci trascorsi si nota la presenza intorno al piccolo Jung di alcune delle materie che saranno di grande interesse e che lo accompagneranno lungo tutto il

⁵⁶ Teoria psicologica elaborata da C.G. Jung. Viene chiamata senza distinzioni "psicologia del profondo", "psicologia complessa" o "psicologia archetipica"

corso della sua vita: religione e teologia, occultismo ed esoterismo, ma in particolare la medicina e lo studio della psiche.⁵⁷

Negli anni del liceo, i suoi interessi e le letture spaziavano dalla letteratura alla filosofia, dalla teoria della religione allo spiritualismo. In particolare, sviluppò un profondo interesse per Goethe⁵⁸, specie per il “Faust” ma allo stesso tempo per il pensiero di Kant, Schopenhauer e Nietzsche. Di quest’ultimo ebbe particolare interesse riguardo “Così parlò Zarathustra”⁵⁹.

Frequentò l’Università di Basilea, dove nel 1900 si laureò in Medicina e Chirurgia con la tesi “Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti” pubblicata nel 1902, un trattato sui fenomeni psichici e paranormali che Jung aveva potuto osservare dalla cugina, Hélène Preiswerk, la quale si proclamava medium spiritica⁶⁰.

Nel dicembre 1900 cominciò a lavorare nel principale istituto psichiatrico di Zurigo, il Burghölzli, diretto all’epoca da Eugen Bleuler⁶¹. In questo periodo Jung effettuò alcuni viaggi a Parigi, per assistere alle lezioni del professor Pierre Janet⁶². Nel 1905 fu promosso ai vertici dell’ospedale e divenne docente della facoltà di Medicina all’Università di Zurigo, ricoprendo

⁵⁷ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; pp. 23-28

⁵⁸ La grande passione per il letterato tedesco Johann Goethe lo accomuna a Propp, come si è visto in precedenza.

⁵⁹ Il “Faust” di Goethe e “Così parlò Zarathustra” di Nietzsche sono i libri che più hanno influenzato Jung e vengono ripetutamente citati in molte opere dello psichiatra, nella sua autobiografia afferma di «averli odiati» per quanto lo abbiano cambiato.

⁶⁰ Lo stesso Jung in realtà è scettico nei confronti dei “poteri” della cugina e parte del suo lavoro smaschera la cosa, mentre approfondisce altri fenomeni tratti da osservazioni di casi clinici nel suo periodo iniziale al Burghölzli.

Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; pp 130-132

⁶¹ Eugen Bleuler (1857-1939) è stato uno psichiatra svizzero figura importantissima della medicina psichiatrica. Fu direttore dell’ospedale psichiatrico di Zurigo, il Burghölzli, per oltre trent’anni.

Bleuler ha coniato il termine *schizofrenia*, sottolineando la frammentazione dei processi di pensiero, che riteneva potessero avere origini sia psicologiche che organiche. Ha anche introdotto il concetto di *autismo* per descrivere un ritiro dalla realtà, che oggi è riconosciuto come una condizione distinta.

⁶² Pierre Janet (1859-1947) è stato neurologo, psicologo, filosofo e psichiatra fra i più importanti ed influenti a cavallo tra XIX e XX secolo. Le sue ricerche su dissociazione ed il trauma psicologico sono considerati fondamentali per l’evoluzione della psicologia clinica, ed hanno profondamente influenzato la nascita della psicologia dinamica. Ebbe un rapporto conflittuale con Freud poiché quest’ultimo usava concetti elaborati dal francese (come quello di subconscio), senza riconoscergliene la paternità.

l'incarico sino al 1913. Tra il 1904 e il 1907 pubblicò vari studi in materia psichiatrica su test di associazioni di tipo verbale svolti con alcuni pazienti del Burghölzli e nel 1907 il libro "Psicologia della demenza precoce"⁶³.

2.1.1 Sigmund Freud

Jung, al principio della sua carriera psichiatrica, è ispirato ed influenzato, come detto, dagli studi di Janet così come da quelli di Josef Breuer e Sigmund Freud; in particolare le tecniche di quest'ultimo dell'analisi e dell'interpretazione dei sogni furono un grande aiuto per la comprensione junghiana delle manifestazioni della schizofrenia.⁶⁴

Sigmund Freud è stato neurologo, filosofo e fondatore della psicoanalisi (1856-1939). Egli stesso, per stabilire cosa fosse la psicoanalisi, diede alcune definizioni nel suo libro "Introduzione alla psicoanalisi"⁶⁵. Come prima cosa, la descrisse come un procedimento che permette di esaminare, attraverso la ricerca del significato dei sogni e delle parole dei pazienti, i processi mentali ai quali sarebbe difficile avvicinarsi altrimenti. In secondo luogo, Freud definì la psicoanalisi come un metodo terapeutico per la cura di disturbi nevrotici, nel quale avviene uno scambio di parole, diretto dal medico, con lo scopo di arrivare ad interpretare gli impulsi del paziente.⁶⁶

Freud riuscì a intuire che le esperienze passate sopravvivono in una sezione inconscia della nostra mente. La sua filosofia riprende le considerazioni di Janet e Breuer sulla scomparsa dei sintomi isterici a seguito dell'avvenimento di un evento scatenante. Freud sostiene che le reazioni nate dai traumi hanno due possibilità di sviluppo: quando si

⁶³ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; pp 147-165

⁶⁴ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; pp 183-207

⁶⁵ Freud, S. (1917). *Introduzione alla psicoanalisi*. In *Opere* (Vol. VIII). Bollati Boringhieri.

⁶⁶ Freud, S. (1917). *Introduzione alla psicoanalisi*. In *Opere* (Vol. VIII). Bollati Boringhieri; pp 19-20

manifestano in maniera sufficiente, allora gran parte dello stato emotivo scompare; se la reazione è repressa, invece, lo stato emotivo rimane nella memoria, conducendo all'isteria o alla psicosi.⁶⁷

Freud capì che, per un analista, era meglio affidarsi ai pensieri che si manifestavano improvvisamente, piuttosto che alla memoria. Nacque quindi un nuovo metodo, quello delle *associazioni libere*, cioè quel procedimento terapeutico che egli stesso chiamò *psicoanalisi*.⁶⁸ Freud descrisse ampiamente questa tecnica terapeutica nel libro pubblicato nel 1900 "L'interpretazione dei sogni"⁶⁹, nel quale viene evidenziato quanto sia importante che i pazienti siano in grado di riferire tutto ciò che passa loro per la mente, senza reprimere alcunché. Freud chiama *pensieri involontari* tutto ciò che viene rifiutato dalla parte conscia della mente senza essere percepito. Questi pensieri, spesso legati a desideri o impulsi repressi, emergono dall'inconscio e sono bloccati dalla mente conscia attraverso meccanismi di difesa. Facendo emergere i *pensieri involontari* il terapeuta ha a disposizione un libero corso di pensieri ed idee, un flusso di coscienza, da cui parte il lavoro di districamento e analisi per portare alla luce il trauma rimosso dal paziente⁷⁰.

Per far sì che questo flusso scorra senza interruzione, è necessario porre il paziente in una condizione di auto-osservazione acritica, liberi dalle restrizioni che noi stessi ci imponiamo. Questa tecnica veniva utilizzata per interpretare i sogni, che scomposti per elementi chiave portavano al chiarimento della nevrosi.⁷¹

Per Jung particolarmente interessante è l'applicazione ai sogni del meccanismo di rimozione. Come lui stesso afferma⁷², era capitato che

⁶⁷ Freud, S. (1917). *Introduzione alla psicoanalisi*. In *Opere* (Vol. VIII). Bollati Boringhieri; pp 66-71

⁶⁸ Freud, S. (1917). *Introduzione alla psicoanalisi*. In *Opere* (Vol. VIII). Bollati Boringhieri; pp 78-79

⁶⁹ Freud, S. (2019). *L'interpretazione dei sogni*. Rusconi Libri.

⁷⁰ Freud, S. (2019). *L'interpretazione dei sogni*. Rusconi Libri.; pp 126-139

⁷¹ Freud, S. (1917). *Introduzione alla psicoanalisi*. In *Opere* (Vol. VIII). Bollati Boringhieri; p 24

⁷² Jung, C. G. (1961). *Ricordi, sogni e riflessioni*. BUR; pp 183-185

incontrasse il fenomeno di rimozione nei suoi esperimenti di associazione, ed aveva potuto constatare come il trauma spesso emergeva laddove la risposta del paziente risultava particolarmente artificiosa o in alcuni casi assente.

L'interesse di Jung verso il lavoro freudiano culmina, nel 1906, quando i due entrano in contatto tramite corrispondenza epistolare, nella quale Jung illustra il caso di Sabrina Spielrein⁷³, con cui lo psichiatra svizzero sperimentò con successo il metodo terapeutico freudiano. Concordando molte delle interpretazioni date da Freud nei confronti dei fenomeni psichici, i due cominciarono una fitta corrispondenza, che portò ad un primo incontro a Vienna nel 1907⁷⁴. Si instaurò, così, un rapporto di collaborazione prima ed amicizia poi⁷⁵; Freud vedeva in Jung il perfetto erede⁷⁶ per condurre gli studi da lui iniziati sull'inconscio, inoltre dal punto di vista umano si sentiva di aver trovato per la prima volta qualcuno che non lo facesse sentire solo in questa esplorazione del lato oscuro della psiche⁷⁷.

⁷³ Spielrein fu inizialmente paziente di Jung presso l'ospedale Burghölzli di Zurigo, dove fu ricoverata per un disturbo isterico nel 1904. Jung utilizzò tecniche terapeutiche influenzate da Freud, e questo portò a un miglioramento delle sue condizioni e alla definitiva dimissione avvenuta nel 1905.

Durante il trattamento, la relazione tra Jung e Spielrein si trasformò in un legame intimo e personale, che durò dal 1908 al 1910. Questo rapporto è spesso citato come un esempio di *transfert erotico*, un fenomeno in cui i sentimenti del paziente verso il terapeuta diventano intensamente emotivi e sessuali. La loro corrispondenza e i diari di Spielrein documentano questa relazione complessa, che ebbe un impatto significativo su entrambi. Nonostante le complicazioni personali, la relazione con Jung influenzò profondamente il lavoro di Spielrein. Dopo la fine della loro relazione, Spielrein fu una delle prime donne a diventare psicanalista, continuò a collaborare con Freud e contribuì in modo significativo alla psicoanalisi, introducendo concetti come la "pulsione di morte".

Molte sono le speculazioni nate intorno al caso Spielrein e ad un possibile triangolo amoroso che coinvolse Jung e Freud, che secondo alcuni sarebbe da elencare nei motivi della rottura tra i due padri della psicoanalisi. Tratta di queste vicende il film del 2011 "A Dangerous Method" del regista David Cronenberg.

⁷⁴ Durante questo primo incontro i due psicologi parlarono ininterrottamente per tredici ore.

Da Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; pp 183-185

⁷⁵ Jung, C. G., & Freud, S. (1990). Epistolari. Bollati Boringhieri.

⁷⁶ Freud spinse affinché Jung divenisse il primo presidente della neonata IPA (Associazione Psicanalisti Internazionale) e che ne dirigesse il periodico "Jahrbuch" entrambe fortemente volute dallo psichiatra austriaco per portare avanti unilateralmente le ricerche nel campo della psicoanalisi.

⁷⁷ Jung, C. G., & Freud, S. (1990). Epistolari. Bollati Boringhieri; p 18

Come detto, Jung era particolarmente affascinato dal meccanismo di rimozione e dal lavoro dell'austriaco; tuttavia, conoscendo personalmente Freud si rese conto di come egli riconosceva la sessualità come unica causa del processo psichico della cancellazione.

«Mio caro Jung, promettimi di non abbandonare mai la teoria della sessualità. Questa è la cosa più importante. Dobbiamo farne un dogma, un incrollabile baluardo».⁷⁸

Queste parole furono per Jung la «ferita mortale alla nostra amicizia»⁷⁹, in quanto per lo psichiatra svizzero la ricerca della verità scientifica non poteva associarsi con un incrollabile dichiarazione di fede volta a soffocare i dubbi per sempre e definì il collega in preda ad un impulso di grandezza personale⁸⁰.

Nel 1909, si recarono insieme alla Clark University di Worcester (Massachusetts), negli Stati Uniti, per un ciclo di conferenze. Durante il viaggio in nave di ritorno dagli Stati Uniti i due pionieri della psicoanalisi analizzarono l'uno i sogni dell'altro. In questa psicoanalisi "sull'oceano", dove ciascuno fungeva sia da psicoanalista sia da paziente, Freud, a detta di Jung⁸¹, ebbe un atteggiamento reticente su particolari dettagli riguardanti la sua vita privata che invece sarebbero serviti a Jung per una migliore interpretazione. Ad aggravare la situazione fu il fatto che Freud su questo punto fu molto chiaro: il motivo della sua reticenza era che non poteva mettere a repentaglio la sua autorità⁸². Fu allora che Jung terminò di provare la stima che fino a quel momento aveva avuto nei confronti di colui che era stato il suo maestro; negli anni successivi si dimise

⁷⁸ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; p 187

⁷⁹ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; p 188

⁸⁰ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR pp 187-189

⁸¹ Dalle lettere ad Emma Jung. Da Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; pp 425-433

⁸² Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; p 190-192

dall'associazione (IPA) iniziando a gettare le fondamenta ad un nuovo ramo della psicanalisi: la psicologia del profondo.

2.2 Psicologia archetipica e inconscio collettivo

2.2.1 Psicologia analitica

Nel 1912, Jung pubblicò il testo "Simboli della trasformazione"⁸³, dove vengono contenuti i suoi disaccordi teorici con Freud assieme al primo abbozzo di una definizione propria della struttura della psiche. L'aspetto centrale delle differenze teoriche risiedeva in un diverso modo di concepire la *libido*: mentre per Freud il motore delle manifestazioni psichiche risiedeva esclusivamente nelle pulsioni di tipo sessuale, Jung proponeva di riarticolare ed estendere il costrutto teorico di *libido*, rendendolo, così, comprensivo anche di altri aspetti pulsionali contenuti nella psiche; costituì quindi un modello olistico e onnicomprensivo delle varie spinte psichiche comprese in ogni individuo. La sessualità diventa, in questo modo, un concetto importante, ma non esclusivo, della sfera psichica. La *libido* secondo Jung è l'energia psichica in generale, motore di ogni manifestazione umana. Essa va al di là di una semplice matrice istintuale proprio perché non è interpretabile solo in termini causali⁸⁴. Le sue *trasformazioni*, spiegano l'infinita varietà di modi in cui si muove il desiderio nell'individuo umano, sono dovute alla presenza di un particolare apparato di conversione dell'energia centrale nel sistema junghiano, ovvero la funzione svolta dai simboli⁸⁵.

Il termine *simbolo* è inteso secondo una concezione diversa da quella di Freud, che aveva assimilato il concetto di simbolo a quello di segno: mentre il segno è il modo, in un sistema convenzionale, di rappresentare

⁸³ Jung, C. G. (2015). Simboli della trasformazione: Opere (Vol. 5). Bollati Boringhieri

⁸⁴ Jung, C. G. (2015). Simboli della trasformazione: Opere (Vol. 5). Bollati Boringhieri; pp 31-34

⁸⁵ Jung, C. G., Freeman, J., & von Franz, M. L. (1991). L'uomo e i suoi simboli. Tea. pp 11-13

qualcosa con qualcos'altro, il *simbolo* è un caso particolare del segno, la cui particolarità sta nel fatto che non si limita a rappresentare una realtà determinata da una convenzione, bensì esso tende a evocare un significato più profondo e complesso. Come vuole l'etimologia della parola il simbolo tende a una «ricomposizione di un intero»⁸⁶.

2.2.2 Inconscio collettivo

Nel libro “Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica”⁸⁷ viene preso in esame da Jung il modello strutturale della mente di Freud formato da conscio, preconsciouso ed inconscio e nella celebre metafora dell'iceberg⁸⁸. Contrariamente all'austriaco, Jung concepisce la mente come formata da inconscio e coscienza⁸⁹, queste due sezioni cooperano continuamente e a loro volta sono composte da vari elementi che si manifestano a seconda della situazione psichica. Il concetto di inconscio viene scisso introducendo, al fianco dell'inconscio personale, l'idea di inconscio collettivo, cioè una struttura della mente che comprende idee, simboli e problemi universali, comuni a tutto il genere umano ed ereditarie. Questo

⁸⁶ Jung, C. G. (2015). Simboli della trasformazione: Opere (Vol. 5). Bollati Boringhieri; p 20

⁸⁷ Jung, C. G. (1970). Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica, da “Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen theorie” (1913). Newton Compton.

⁸⁸ Freud utilizzò la celebre metafora dell'iceberg per rendere più semplice la comprensione delle tre regioni della mente. La punta dell'iceberg, ovvero la parte in superficie e visibile, equivale alla regione cosciente. Avrà a che vedere con tutto ciò che si può percepire in un momento particolare: percezioni, ricordi, pensieri, fantasia e sentimenti.

La prima parte sommersa dell'iceberg che resta tuttavia visibile, equivale alla regione del preconsciouso della mente. Riguarda tutto quello che siamo in grado di ricordare: momenti che non sono più disponibili nel presente, ma che possono essere portati al livello del conscio.

La parte dell'iceberg che rimane nascosta in profondità rappresenta la regione dell'inconscio. In quest'area verranno conservati tutti i ricordi, i sentimenti e i pensieri inaccessibili per il conscio. Conserva contenuti che possono essere inaccettabili, spiacevoli, dolorosi, conflittuali e angoscianti per la persona.

⁸⁹ per inconscio Jung intende tutto ciò che è ignoto, inconoscibile ed appartenente al mondo interno.

sistema è separato dall'inconscio individuale che invece è frutto delle esperienze e dei trascorsi di ogni singolo individuo⁹⁰.

«tutto ciò che so, ma a cui al momento non penso; tutto ciò di cui una volta sono stato cosciente, ma che ora ho dimenticato; tutto ciò che i miei sensi percepiscono, ma che la mia coscienza non nota; tutto ciò che sento, penso, ricordo, voglio e faccio senza intenzione e senza farci attenzione; tutte le cose future che si preparano in me e verranno alla coscienza solo più tardi; tutto questo è il contenuto dell'inconscio».⁹¹

A questi contenuti si aggiungono tutte le rimozioni, più o meno intenzionali, di idee o impressioni. La somma di tutti questi contenuti è ciò che lo psichiatra svizzero chiama *inconscio personale*.

«Troviamo nell' inconscio non solo le qualità acquisite individualmente, ma anche quelle ereditate, dunque gli istinti, come impulsi a compiere azioni senza una motivazione conscia, per una necessità... In questo stato più profondo della psiche si trovano anche gli archetipi».⁹²

Gli istinti e gli archetipi quindi costituiscono *l'inconscio collettivo*, dove non si hanno contenuti individuali, bensì contenuti diffusi universalmente e allo stesso modo. Questi si potrebbe dire che costituiscono il «fondamento della psiche»⁹³.

⁹⁰ Jung, C. G. (1970). Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica, da "Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen theorie" (1913). Newton Compton; pp. 212-213

⁹¹ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; p. 476

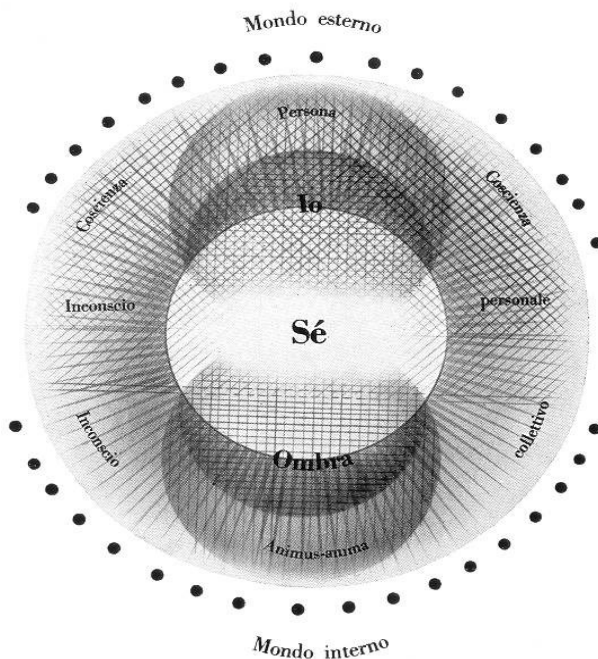
⁹² Jung, C. G. (2012). L'io e l'inconscio. Bollati Boringhieri; pp 44-45

⁹³ Jung, C. G. (1951). Aion: Ricerche sulla storia del simbolo. Bollati Boringhieri; p. 20

«come nel corpo fisico, in profondità la materialità del corpo diventa universale, e così singolarità ed universalità in pari tempo si estinguono. Il carbonio del corpo è semplicemente carbonio. Allo stesso modo, al suo grado inferiore, la psiche è semplicemente mondo». ⁹⁴

2.2.3 Archetipi

Nella teoria junghiana della psiche un ruolo importante lo svolge il concetto di archetipo. Nel modello delle funzioni di Propp si era discusso di una struttura archetipica intesa nel suo concetto etimologico comune: un modello che sta alla base, il minimo termine di una qualsiasi struttura. Per Jung e la psicologia analitica la parola archetipo è un concetto con delle caratteristiche proprie che nei passaggi seguenti saranno approfondite.



Schema XIX

Figura 1. La struttura della psiche

⁹⁴ Jung, C. G. (1972). Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia. Bollati Boringhieri; p 138

Innanzitutto, dobbiamo accennare alla struttura della psiche secondo Jung. Aiutandoci con la Figura 1 possiamo evincere come la totalità della psiche sia formata da un nucleo, il Sé (Self), la cui posizione è esattamente al confine tra la coscienza e l'inconscio. Ai rispettivi limiti del Sé ci sono due polarità che interagiscono attivamente nella nostra vita: si tratta dell'Io (Ego) nella parte conscia e dell'Ombra (Shadow) nella dimensione inconscia. Il centro di questa struttura – il Sé - è dove risiede l'insieme, unico, delle caratteristiche di un individuo; il quale ha una divisione interna tra due personalità distinte: una conscia e una inconscia⁹⁵. Questa dualità va, secondo la filosofia junghiana, indagata attraverso la pratica dell'analisi per raggiungere l'individuazione⁹⁶.

Nella figura si noti, al di fuori del Self, l'indicazione delle varie profondità⁹⁷ della nostra consapevolezza, dalla coscienza in superficie, passando per l'inconscio personale e nella parte sottostante si trova l'inconscio collettivo. In questo modello si noti come *l'oscillazione* tra questi livelli di consapevolezza è dovuta dall'atteggiamento *non-individuale* della nostra personalità⁹⁸.

Un esempio per spiegare questo concetto può essere un dirigente aziendale che nel contesto lavorativo si presenta come caparbio, ostinato, senza riguardi mentre a casa con la famiglia appare come bonario, malleabile, accomodante. In questo caso è difficile distinguere il carattere dell'uomo, poiché appunto *non-individuale*. In realtà questo è individuale così come lo è ogni essere umano, ma inconsciamente. Attraverso la sua identificazione momentanea, che nel linguaggio analitico viene chiamata *idealizzazione*, lui inganna gli altri e molto spesso anche sé stesso⁹⁹,

⁹⁵ Jung, C. G. (1954). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Bollati Boringhieri; pp. 69-70

⁹⁶ Il processo di individuazione è il percorso attraverso il quale un individuo può realizzare la propria unicità e l'autentico sé. Questo processo implica l'integrazione consapevole degli aspetti consci e inconsci della psiche, portando alla scoperta sua vera natura, la sua singolarità.

⁹⁷ Per usare la metafora freudiana della profondità del nostro inconscio, contenuta nel paragone tra iceberg e coscienza.

⁹⁸ Jung, C. G. (1954). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Bollati Boringhieri; pp. 18-21

⁹⁹ Per questo il Sé nella figura 1 è oscillante.

riguardo il suo vero carattere; indossa una maschera che corrisponde in parte alle sue intenzioni e in parte alle esigenze dell'ambiente, in ciò prevale a volte l'una a volte l'altra¹⁰⁰.

Un atteggiamento di questo genere nella struttura della psiche è ciò che Jung ha chiamato Persona (Personae)¹⁰¹. Questo esempio è un caso esemplare per capire il concetto dietro il *processo di individuazione*¹⁰², e questo tipo di *pattern* è riconoscibile nella maggior parte degli esseri umani; si esprime sotto molte forme di contrasti e contraddizioni, dovuti all'atteggiamento di un individuo nel prediligere il rapporto con l'oggetto (il mondo esterno) invece di consolidare un rapporto con il Self, ovvero il soggetto (il mondo interno)¹⁰³.

Nella sezione inconscia della psiche sono presenti quelli che Jung chiama *complessi*, ovvero zone cariche di energia psichica concentrata; il nucleo dei quali è occupato dagli *archetipi*¹⁰⁴.

«ogni archetipo è nella sua essenza un fattore psichico sconosciuto: è impossibile, perciò, tradurlo in termini intellettuali. Possiamo tutt'al più circoscriverlo facendoci forti della nostra esperienza psicologica, e possiamo, avvalendoci di studi comparativi, portare alla luce, per così dire, l'intera trama di associazioni nella quale le immagini archetipiche sono avviluppate». ¹⁰⁵

Questa energia condensata ha il potere di oltrepassare la parte razionale del Sé, ossia l'Ego, quando ciò avviene ci si trova dominati dall'energia

¹⁰⁰ Jung, C. G. (2012). L'Io e l'inconscio. Bollati Boringhieri; p. 43

¹⁰¹ Jung, C. G. (1977). Dizionario di psicologia analitica. Bollati Boringhieri; pp. 21-29; 95-96

¹⁰² L'individuazione è il mezzo per stabilizzare l'oscillazione dovuta all'idealizzazione.

¹⁰³ Jung, C. G. (1954). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Bollati Boringhieri; p. 19

¹⁰⁴ «Essi sono nuclei di energia psichica concentrata che si manifesta attraverso simboli.» da Jung, C. G. (1977). Dizionario di psicologia analitica. Bollati Boringhieri; p. 30

¹⁰⁵ Von Franz, M.-L. (1970). Le fiabe interpretate. Bollati Boringhieri; p. 1

archetipica nella realtà cosciente. Così come avviene nei sogni, le sensazioni come piacere e dolore, si manifestano in modo primitivo ed istintuale, in questi casi si è in balia dell'archetipo e Jung ha trovato in questa condizione la maggior causa di suscettibilità alla *psicosi*¹⁰⁶.

Alcune delle principali immagini archetipiche riscontrate da Jung nel suo lavoro sono: il Sé, l'Ombra, l'Anima e l'Animus, il Sole, l'albero della vita, la grande madre, l'androgino, il briccone divino, e molte altre ancora. Ognuna di queste si adegua a seconda dei tempi e delle culture, secondo innumerevoli varianti, ma è sempre possibile riconoscerle mediante interpretazione simbolica¹⁰⁷.

Il Sé, o archetipo del Tutto è la totalità della nostra psiche, solitamente appare come un essere di grado superiore in sogni, fiabe e miti. L'Ombra rappresenta la parte inconscia dell'uomo nella quale sono presenti i comportamenti, sia negativi sia positivi, che l'individuo tenta di ignorare o di rimuovere. L'Animus è la componente inconscia maschile nelle personalità della donna, mentre l'Anima è la componente inconscia femminile presente nella personalità dell'uomo. Questa, come altri archetipi, si declina al suo interno in diverse rappresentazioni: la donna primitiva (Venere), la saggia o dea madre (Sofia¹⁰⁸), l'eroina o donna d'azione (Giovanna d'Arco), la donna sublimata o trascendente (la Vergine Maria)¹⁰⁹.

Freud stesso identificò un archetipo che aveva potuto riconoscere come origine di molte psicosi: il complesso di Edipo. Questo complesso racchiude al suo interno l'archetipo dell'incesto e in parte quello della grande madre.

¹⁰⁶ Jung, C. G. (1954). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Bollati Boringhieri; p. 71

¹⁰⁷ Jung, C. G. (1954). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Bollati Boringhieri; p. 77

¹⁰⁸ Sofia (dal greco "sapienza") è una figura centrale per la teologia, mitologia e misticismo di stampo cristiano e precristiano, per kabbalah e gnosticismo in particolare. È considerata un'emanazione divina, spesso rappresentata come la dea della saggezza e l'anima femminile di Dio.

¹⁰⁹ Jung, C. G. (1954). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Bollati Boringhieri; p. 77-83

2.3 Il viaggio dell'Eroe

2.3.1 Campbell e il monomito

La figura di Joseph Campbell ha influenzato profondamente la narrativa moderna. La sua riflessione si è concentrata sulla ricerca nella mitologia comparata e, decifrando il linguaggio simbolico dei miti attraverso l'approccio psicoanalitico, ha individuato una struttura universale condivisa da diverse culture del mondo chiamandola *monomito*.

Campbell ha raccolto una vasta gamma di miti e leggende da tutto il mondo, scoprendo che gli archetipi sono elementi comuni alle narrazioni provenienti da tutte le culture. Nel suo libro "L'eroe dai mille volti"¹¹⁰ ha chiamato la struttura primaria da cui scaturiscono tutte le storie monomito o "hero's journey". Questo ripropone lo schema universale del ciclo vitale e, nella storia umana, questo modello ancestrale è stato declinato in mille modi diversi attraverso miti, leggende, religioni, e tutti i formati narrativi, tra cui anche le fiabe.

Le narrazioni rispecchiano, quindi, il vissuto dell'umanità e le fasi del creato. Campbell ha tradotto questi cicli, con l'obiettivo di integrarli nella struttura poetica classica di Aristotele suddivisa in tre atti: introduzione, svolgimento e conclusione, che Campbell ridefinisce come separazione, iniziazione e ritorno¹¹¹.

¹¹⁰ Campbell, J. (1949). L'eroe dai mille volti. Milano: Edizioni Mediterranee.

¹¹¹ Il ciclo di nascita, morte e rinascita è valido per tutte le creazioni umane: società, religioni, culture. Secondo la scrittrice Pinkola Estes il ciclo vita-morte-vita è un archetipo dell'inconscio collettivo, è il complesso della morte di cui l'essere umano ha paura; perciò, ha inconsciamente prodotto questo ciclo in cui la morte non è la fine, bensì l'inizio della rinascita. Da Pinkola Estés, C. (2007). Donne che corrono coi lupi. Pickwick.

Nel primo atto, quello della separazione o partenza, l'eroe deve trovare il coraggio di abbandonare il suo mondo ordinario e confortante per progredire. Superati i timori iniziali, entra nel secondo atto, quello dell'iniziazione, dove affronta forze antagoniste che lo mettono alla prova. Dopo aver sperimentato una morte simbolica, l'eroe matura, acquisendo nuove facoltà e maggiore fiducia in sé stesso. Infine, nel terzo atto, quello del ritorno, l'eroe giunge a casa per condividere la sua esperienza, dimostrando il cambiamento attraverso il compimento di un rituale.

Campbell ha suddiviso il monomito in 17 stadi, che rappresentano le tappe universali di ogni viaggio dell'eroe.

1°ATTO - SEPARAZIONE

1. L'Appello: All'inizio del mito appare una figura guida che chiama l'Eroe e lo invita all'avventura.

2. Rifiuto dell'Appello: L'Eroe può rifiutare la chiamata, ma disubbidire all'appello comporta una perdita.

3. L'Aiuto soprannaturale: Il protagonista incontra un aiutante o un donatore che fornisce all'eroe gli strumenti e i consigli per superare le prove.

4. Varco della prima Soglia: L'eroe, guidato dal protettore, raggiunge ed attraversa la soglia del mondo soprannaturale.

5. Il ventre della balena: Il varco della soglia comporta una forma di autoannientamento: l'eroe, per crescere, deve liberarsi della sua vecchia identità.

2°ATTO - INIZIAZIONE

6. La strada delle prove: Una volta varcata la soglia, l'Eroe deve affrontare prove difficili in una realtà con regole e creature diverse da quelle conosciute.

7. L'incontro con la dea: Superate le prove, ha luogo un matrimonio mistico con l'Anima¹¹² dell'eroe. Questo simboleggia allegoricamente la bellezza e la beatitudine della vita che l'eroe ha dominato.

8. La donna quale tentatrice: La dea si rivela non così facile da conquistare e l'eroe deve scontrarsi anche con i lati oscuri e ripugnanti della materialità.

9. Riconciliazione con il padre: L'immagine del padre visto come Dio severo e distruttore deve essere superata. La riconciliazione con il padre è l'abbandono della visione di un doppio mostro: l'Eroe scopre che il padre e la madre non sono altro che due parti di un'unica cosa.

10. Apoteosi o divinizzazione dell'eroe: Una volta riconciliate le energie femminili e maschili, ovvero riconoscendo la realtà dualistica di queste due forze, l'eroe raggiunge uno stato di unione e di elevazione spirituale.

11. L'ultimo dono: La trasformazione compiuta concede all'eroe un dono: una nuova consapevolezza e nuove facoltà.

3°ATTO - RITORNO

12. Il rifiuto a tornare: Compiuta la ricerca, l'eroe deve ritornare a casa con il suo dono rinnovatore di vita. Capita però che egli non voglia accettare questa responsabilità; spesso dubita che la propria conquista possa essere apprezzata dal mondo ordinario.

13. La fuga magica: Le forze antagoniste, sfidate nella prova centrale, cercano di vendicarsi della vittoria dell'eroe attaccandolo e costringendolo alla fuga.

14. L'aiuto dall'esterno: A volte l'Eroe ha bisogno di aiuto per fare ritorno in patria o perché impedito da cause esterne o perché non vuole tornare.

15. Il varco della soglia del ritorno: Avviene il ritorno nella realtà d'origine, il compito dell'eroe, ora, è quello di far comprendere agli uomini comuni la conoscenza spirituale conquistata.

¹¹² Vedi Archetipi, cap. 2.2.3

16. Signore dei due mondi: L'eroe dimostra di essersi elevato a Maestro spirituale, capace di passare ripetutamente dall'uno all'altro mondo, quello umano e quello divino.

17. Libero di vivere: L'eroe è divenuto un uomo libero dai limiti della materia, perché ha riconciliato la propria coscienza con il volere universale, risolvendo l'arco narrativo.

In definitiva, il monomito rappresenta il rito di passaggio che permette all'uomo di accedere a una consapevolezza superiore, trasformandolo in un essere illuminato e portatore di salvezza. Campbell considera, quindi, il monomito come il tentativo dell'umanità di dare ordine e senso alla narrazione del percorso in cui si affrontano le forze inconsce - gli archetipi - della psiche.

2.3.2 Vogler e il viaggio dell'Eroe

Chris Vogler, uno story-analyst di Hollywood, ha adattato lo schema di Campbell da un punto di vista professionale, convinto che il pubblico sia affamato di miti e della loro funzione di trasformazione interiore. Vogler ha riconosciuto l'importanza del lavoro di Campbell, affermando che costui «aveva scoperto il codice segreto del racconto»¹¹³.

Utilizzando il modello del monomito, Vogler ha analizzato e spiegato il successo di film come "Guerre stellari" e "Incontri ravvicinati del terzo tipo", che, secondo lui, avevano avuto grande successo poiché rispecchiavano i modelli universali trovati da Campbell nella mitologia. Dopo aver iniziato a lavorare per la Disney, Vogler ha scritto una guida pratica che sintetizza e adatta lo schema del monomito alla narrazione

¹¹³ Vogler, C. (1992). Il viaggio dell'eroe. Roma: Dino Audino Editore, p. 7

cinematografica: “Il viaggio dell’eroe”¹¹⁴. Questa versione del lavoro di Campbell, snellita in 12 step¹¹⁵, è diventata uno strumento pratico per gli scrittori, eliminando i riferimenti mitologici a favore di esempi tratti dal cinema. Vogler afferma, infatti, che non tutte le storie contemporanee sono mitologiche, ma che gli archetipi sono alla base della narrativa odierna, invitando gli scrittori a conoscere questi elementi e ad adattarli alle proprie esigenze.

Gli archetipi, secondo Vogler, non sono rappresentazioni di forze dell'inconscio¹¹⁶, ma piuttosto, in un senso più pratico e professionale, essi sono definiti dalle azioni funzionali che i personaggi svolgono per ottenere determinati effetti sulla trama. Quindi uno o più personaggi rientrano in un archetipo a seconda della funzione che questi svolgono nello sviluppo della narrazione.

Ecco i 7 archetipi principali secondo Vogler:

L’eroe: È colui che compie il viaggio, fisico o mentale. Ha in genere un punto debole che viene toccato scatenando così un conflitto interiore, da questi sarà chiamato ad intraprendere il viaggio. Nel suo cammino l’eroe dovrà scontrarsi spesso con gli ostacoli del mondo e le sfide inferte dal suo antagonista che cerca di impedirgli di raggiungere la propria meta. Ha qualità con cui ci si può identificare ed è spinto da valori universali e originali: amore, ambizione, egoismo, generosità ecc. Inoltre, un eroe tende sempre al sacrificio, positivo o negativo, e non per forza deve essere una persona coerente, poiché sarà il percorso a definirlo.

Il mentore: È colui che indirizza l’eroe a intraprendere il viaggio, concretamente o con un esempio di vita, magari un’ideale a lui mostrato o

¹¹⁴ Vogler, C. (1992). Il viaggio dell’eroe. Roma: Dino Audino Editore.

¹¹⁵ Vedi figura 2

¹¹⁶ Come per la psicologia analitica, Jung e Campbell

insegnato oppure con la propria morte, un sacrificio che porti l'eroe a seguirne le orme. È colui che spinge l'eroe verso un cambiamento ed è la guida che aiuta e l'istruisce l'eroe. Spesso gli procura un mezzo che trasmetta coraggio e lo protegga nell'avventura. In molti casi il mentore è un ex-eroe, una persona saggia o un maestro, custode di una coscienza o di un codice di comportamento morale che indica la via all'eroe.

Guardiano della soglia: Mette alla prova l'eroe e gli crea difficoltà: ne sonda la volontà e la rinforza. In apparenza è un nemico, ma può anche trasformarsi in alleato o esserlo da subito. Ovviamente il guardiano può essere anche non una persona fisica, ma un aspetto interno all'eroe con cui questi deve avere continuamente a che fare, persino un vizio da combattere, qualcosa atto a testare le sue capacità, a provarle e a fortificarle.

Messaggero: Comunica l'inizio dell'avventura, il cambiamento che arriva e dunque l'incidente scatenante, la rottura della situazione iniziale che porta l'eroe a iniziare il secondo atto della storia, lì dove deve uscire dalla propria normalità per intraprendere il viaggio. Può anche essere un avvenimento che scuote l'eroe titubante ad accogliere la chiamata del mentore, risvegliando la motivazione.

Mutaforme (Shapeshifter): Come dice il nome stesso è qualcuno o qualcosa che cambia forma, si traveste, e questo ovviamente non è inteso per forza in senso letterale. È l'archetipo instabile, l'amico che diventa nemico, il nemico che diventa amico, la situazione che muta e cambia. Questa figura ha lo scopo di seminare dubbi e suspense.

Ombra: In genere è l'antagonista, anche se non per forza deve essere incarnato in una persona. È la forza con cui si scontra l'eroe ed è ciò che muove la storia.

Imbroglione (Trickster): Crea contrattempi, stimola cambiamenti, anche in senso negativo. Potremmo attribuirgli dei tratti fanciulleschi,

un'innocenza comica. Solitamente si manifesta in una figura dalla personalità confusionaria e al tempo stesso contraria all'ipocrisia e all'egocentrismo.

Questi 7 archetipi principali sviluppano la narrazione all'interno della struttura in 12 step che, come anticipato, è un adattamento al mondo della scrittura creativa contemporanea della struttura del monomito di Campbell.

L'Eroe dai mille volti	Il viaggio dell'eroe
1° ATTO - LA PARTENZA	PRIMO ATTO
Ambiente Quotidiano	Mondo Ordinario
L'Appello	Richiamo all'avventura
Rifiuto dell' Appello	Rifiuto del Richiamo
L' Aiuto soprannaturale	Incontro con il Mentore
Varco della prima Soglia	Varco della prima Soglia
Il ventre della balena	
2° ATTO - L'INIZIAZIONE	SECONDO ATTO
La strada delle prove	Percorso delle Prove
	Avvicinamento alla Caverna più recondita
L'incontro con la dea	Prova Centrale
La donna quale tentatrice	
Riconciliazione con il padre	
Apoteosi	
L'ultimo dono	Ricompensa
3° ATTO - IL RITORNO	TERZO ATTO
Il rifiuto a tornare	La via del ritorno
La fuga magica	
L'aiuto dall'esterno	
Il varco della soglia del ritorno	
Signore dei due mondi	Resurrezione
Libero di vivere	Ritorno con l'Elisir

Figura 2. Il monomito e il viaggio dell'Eroe.

Come la tabella dimostra, gli step del primo atto sono praticamente identici. Vogler sottolinea soltanto l'archetipo del Mentore evidenziandone il nome al posto del generico "aiuto soprannaturale" di Campbell.

Il secondo atto subisce invece una notevole revisione: Vogler elimina i riferimenti psicoanalitici dei vari riti di passaggio e li condensa in un unico step, che chiama *Prova Centrale*, l'iniziazione che ha luogo in quella che definisce "caverna più recondita". Questo è il momento in cui l'eroe guarda in faccia la sua paura più grande, affronta la possibilità di morire e viene portato allo stremo in battaglia contro la forza ostile.

«Quello della prova centrale è un momento critico in ogni storia, durante il quale l'eroe deve morire o essere sul punto di farlo, in modo da poter rinascere»¹¹⁷.

Come chiaramente si evince dalle sue parole, Vogler condivide la funzione iniziatica e trasformativa del mito. Lo step della *Ricompensa* coincide con *L'ultimo dono* di Campbell: la vittoria che l'eroe ottiene dopo esser sopravvissuto alla morte, una vittoria che comporta l'acquisizione di nuova consapevolezza e una trasformazione appunto.

Anche il terzo atto subisce una notevole revisione. Con lo step de *La via del ritorno*, Vogler condensa vari stadi del monomito raccontando la vendetta delle forze antagoniste quando private del loro tesoro. Le prove di questa fase possono essere molto intense e difficili da affrontare. Il penultimo step di Vogler, la *Resurrezione*, enfatizza il momento del sacrificio finale, il Climax di ogni storia, in cui l'Eroe, sacrificando la propria vita o il proprio successo per un bene superiore, dimostra di essere a tutti gli effetti un eroe. Lo step finale, il *Ritorno con l'elisir*, corrisponde pienamente all'ultimo step di Campbell, *Liberato di vivere*, nel quale le

¹¹⁷ Vogler, C. (1992). *Il viaggio dell'eroe*. Roma: Dino Audino Editore, p. 19

conquiste dell'Eroe sono portate al Mondo ordinario, ovvero la realtà d'origine, che si rigenera grazie al dono dell'Eroe, ritrovando il benessere perduto.¹¹⁸

In sintesi, il contributo di Vogler è rivoluzionario poiché integra, alla professione di sceneggiatore, le teorie psicoanalitiche e il modello del monomito, insieme al concetto di funzione teorizzato da Propp. Il risultato, esposto nel suo libro "The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers"¹¹⁹, è uno strumento – non una guida - utile per orientarsi nella creazione di una qualsiasi narrazione.

¹¹⁸ Tandoi, G. (2023). Dal viaggio dell'Eroe al viaggio del Matto: Modelli e dispositivi a uso della sceneggiatura. Università di Padova, pp. 14-17

¹¹⁹ Vogler, C. (2007). The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers. StudioCity

CAPITOLO 3: ANALISI DELLE FIABE

3.1 Psicologia analitica e fiabe

Le fiabe sono, nella filosofia della psicologia del profondo, l'espressione più pura e semplice dei processi psichici dell'inconscio collettivo. Per indagare questa sezione della psiche, quindi, ricoprono un ruolo fondamentale, e proprio per questo furono di grande interesse per gli psicanalisti, tra questi si distinse Marie Luise von Franz¹²⁰, che dedicò decenni della sua vita all'indagine del materiale narrativo fiabesco proveniente dalle tradizioni folkloristiche europee e non solo.

«Le fiabe rappresentano gli archetipi nella forma più semplice, genuina e concisa. In questa forma così pura, le immagini archetipiche ci offrono i migliori indizi per comprendere i processi che si svolgono nella psiche collettiva».¹²¹

Come i sogni, quando analizzati, permettono di trovare un'indicazione di ciò che il subconscio personale comunica, allo stesso modo le fiabe, insieme ai miti e alle leggende, contengono il messaggio che l'inconscio collettivo trasmette attraverso le immagini archetipiche, portatrici di quella energia «impossibile da definire»¹²² chiamata archetipo, che all'interno di questi racconti è possibile individuare e circoscrivere. Mentre in qualsiasi

¹²⁰ Marie-Louise von Franz (1915-1998) è stata una psicologa svizzera, laureata in filologia e lingue antiche, ebbe sempre una gran passione verso la mitologia classica. Conobbe Jung quando aveva appena 18 anni e rimase affascinata dalla cultura e l'intelligenza dello psichiatra. Iniziò a collaborare con lui traducendo testi antichi dal greco e dal latino, la loro collaborazione durò fino alla morte di Jung che avvenne nel 1961. Nel 1987 Von Franz partecipò alla creazione del documentario "The way of the dream", dove guida all'interpretazione dei sogni e da una lucidissima dimostrazione di come la psicologia analitica si è sviluppata da Jung in poi. Von Franz è tra i co-fondatori del "C. G. Jung Institute" di Zurigo, che dal 1948 si occupa di coordinare le ricerche nella psicologia analitica e nella psicoterapia.

¹²¹ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 2

¹²² Jung, C. G. (1977). *Dizionario di psicologia analitica*. Bollati Boringhieri; p. 30

altro materiale mitologico si scoprono modelli fondamentali della psiche umana ampiamente rivestiti di elementi culturali, nelle fiabe il materiale culturale cosciente è presente in misura molto minore e quindi riflettono più chiaramente le strutture archetipiche¹²³.

Secondo von Franz tutte le fiabe mirano a descrivere un solo evento psichico, sempre identico, di complessità enorme e di una portata talmente vasta che è di difficile comprensione all'essere umano.

«...occorre analizzare centinaia di fiabe e migliaia di versioni, paragonabili a variazioni di un tema musicale, perché questo evento psichico sconosciuto penetri nella coscienza, e neppure così il tema è esaurito». ¹²⁴

Questo fattore sconosciuto è ciò che la psicologia del profondo definisce come il Sé (Self), che costituisce la totalità della psiche di un individuo e, allo stesso tempo funge da centro regolatore dell'inconscio collettivo¹²⁵. Possiamo intuire che questo racconto del Sé, sia esso riferito a un individuo o un popolo, è ciò che dà straordinaria importanza allo studio delle fiabe, attraverso il quale si può avere un'idea più chiara di quelli che sono i complessi dell'inconscio e, riconoscendoli, guidano verso il nuovo step nel processo di individuazione.

Von Franz afferma che per ogni psicologo è fondamentale studiare ed analizzare le fiabe, e i miti, perché esse fungono da strutture ctonie¹²⁶ dalle quali emerge la personalità di ogni individuo¹²⁷. Il materiale culturale presente nell'inconscio di un essere umano è costituito da ciò che viene appreso e dimenticato, situato nell'inconscio personale, e da tutti quei racconti e tradizioni di tipo folkloristico e religioso, che hanno

¹²³ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; pp. 2-3

¹²⁴ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p.2

¹²⁵ Jung, C. G. (1977). *Dizionario di psicologia analitica*. Bollati Boringhieri; p. 88

¹²⁶ Ctonie, sotterranee

¹²⁷ Von Franz, M.-L. (1995). *L'ombra e il male nella fiaba*. Bollati Boringhieri; p. 13

caratterizzato gli antenati del singolo individuo, compresi quelli che quest'ultimo non ha mai avuto modo di incontrare nella sua vita¹²⁸. Questa teoria si basa sull'osservazione dell'interpretazione di sogni svolta da Jung, von Franz¹²⁹ e altri analisti. Il contenuto sognato può, quindi, includere immagini e raffigurazioni mitologiche, sconosciute all'individuo sognante, appartenenti alle tradizioni dei suoi progenitori ed immagazzinate nel suo inconscio.

Jung per spiegare questo racconta¹³⁰ il caso di un giovane afroamericano, la cui famiglia risiedeva da ormai più di un secolo nello stato del Massachusetts; costui, così come i genitori, erano di fervente fede cristiana e la sua istruzione era avvenuta in un contesto occidentale. Costui si fece analizzare da Jung, raccontando i suoi numerosi sogni raffiguranti individui mascherati intenti a ballare in cerchio con maschere tribali dalla forma sproporzionatamente affusolata, che gli incutevano terrore ed angoscia. Jung, reduce qualche anno prima da un viaggio in Africa¹³¹, aveva potuto notare che i riti religiosi di alcune tribù primitive da lui incontrate, avevano questo tipo di danza sfrenata come rito religioso propiziatorio, e durante queste pratiche gli stregoni del villaggio erano soliti indossare maschere del tipo descritto dal paziente. Il ragazzo era totalmente disinformato sulle sue origini in Africa e meno ancora sui riti religiosi del suo popolo¹³². Fu questa l'occasione per indagare sulle sue origini e venne a conoscenza della sua appartenenza a una tribù del popolo Masai, che risiedeva nello stesso altopiano keniota visitato dallo psichiatra svizzero¹³³. Questo è solo uno dei numerosissimi casi simili raccolti nel corso delle sue analisi da parte di Jung.

¹²⁸ Jung, C. G. (1954). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Bollati Boringhieri; p. 34

¹²⁹ Von Franz nel 1987 ha stimato di aver analizzato più di 65000 sogni nel corso della sua carriera professionale, sino a quel momento.

Da https://youtu.be/2AGJJ7W_XX4?si=XIZaE5jyhUD0S9bg

¹³⁰ Jung, C. G. (1954). Gli archetipi dell'inconscio collettivo. Bollati Boringhieri; pp. 56-61

¹³¹ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; pp. 286-295

¹³² il ragazzo, così come la famiglia, erano di fede cristiana cattolica.

¹³³ Jung, C. G. (1961). Ricordi, sogni e riflessioni. BUR; pp. 286-295

Si può affermare, in conclusione, che le fiabe offrano una finestra unica per osservare i motivi dell'inconscio collettivo e trarre informazioni utili per il processo d'individuazione di ogni individuo e soggetto.

In questo capitolo conclusivo, verranno analizzate due fiabe per quanto riguarda il tessuto strutturale, secondo la teoria di Propp, e al contempo si darà spazio all'interpretazione simbolica del contenuto che racconta, come si vedrà, il processo di identificazione.

Le due fiabe scelte sono tratte da due differenti raccolte della tradizione nord-europea. La prima è intitolata "Il principe Anello", ed è tratta dal lavoro di Von Franz "Le fiabe interpretate"; la versione che è stata utilizzata è tratta da una raccolta norvegese di racconti di folklore¹³⁴ dove appare col titolo "Snati-Snati", mentre la traduzione in italiano è stata effettuata da Nadia Neri. La seconda storia, invece, è stata selezionata dal sottoscritto dalla raccolta "Grimms' Fairy Tales"¹³⁵ e si intitola "The goose-girl" ("la ragazza-anatra") anche se, nella traduzione italiana riportata in appendice, il titolo è "La sposa bianca e quella nera"¹³⁶.

3.2 Il principe Anello

Nella prima fiaba la narrazione ruota intorno all'archetipo dell'Ombra, la cui figura, appartiene in parte all'inconscio personale e in parte all'inconscio collettivo. Nelle fiabe, però, può manifestarsi solo l'aspetto collettivo, archetipico. Nonostante ciò, osservando questa figura dell'Ombra e il suo comportamento caratteristico, si possono imparare molte cose sull'integrazione di essa a livello personale.

¹³⁴ Ritterhaus A. (1902) Die Neuislandischen Volksmarchen, Halle A.S.;

¹³⁵ "The goose-girl" da Grimm, J., Grimm, W. (1922). Grimms' fairy tales. Penguin Books; pp. 148-155. Questa copia illustrata delle raccolte dei fratelli tedeschi in lingua inglese che racchiude 55 dei loro racconti, si trova in appendice una foto della copertina della prima edizione del 1922.

¹³⁶ Bovero C. (1951) Grimm: Le fiabe del focolare; Einaudi; pp.135-137

Per illustrare questo archetipo, si farà riferimento alla fiaba norvegese “Il principe Anello”¹³⁷ analizzata, come detto, da Von Franz nel suo libro “Le fiabe interpretate”¹³⁸. È una vicenda collettiva che mostra tuttavia analogie col problema soggettivo dell'individuazione e indica quali aspetti di questo processo sono tipici e generali.

3.2.1 Analisi simbolica

La fiaba de “Il principe Anello”¹³⁹ inizia con l'immagine del protagonista che va a caccia. Molte fiabe presentano come protagonisti i membri di una famiglia reale, mentre in altre i protagonisti sono persone comuni come contadini, poveri, mugnai, disertori e così via. In questa storia il personaggio principale è un futuro re, cioè un elemento ancora inconscio che ha la capacità potenziale di diventare una nuova figura dominante e che può quindi consentire una comprensione più profonda del Sé.

La presenza della cerva solitamente sta per indicare la strada o condurre al punto utile per oltrepassare una difficoltà, talvolta attrae l'eroe per condurlo a un disastro o perfino alla morte o ancora può allevare un orfano o un bambino abbandonato. Il cervo porta spesso un anello o una croce preziosa tra le corna o può avere le corna d'oro¹⁴⁰. Descrivendo una cerva con le corna, la nostra fiaba indica che si tratta di una presenza femminile che ha a che vedere con l'Anima e allo stesso tempo le attribuisce le corna come tratto maschile, affermando così implicitamente che questo è un essere ermafrodito che unisce in sé gli elementi dell'Anima e dell'Ombra.

Il cervo simboleggia, in definitiva, un fattore inconscio che mostra la strada che conduce a un evento cruciale, sia verso un cambiamento della

¹³⁷ Vedi Appendice

¹³⁸ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; pp.103-122

¹³⁹ Vedi appendice, p.77-80

¹⁴⁰ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 109

personalità o verso l'amore, sia verso l'aldilà e la morte. Opera, quindi, come ponte verso le parti più profonde della psiche: è un contenuto dell'inconscio che attrae la coscienza e la porta a nuove scoperte. Come saggezza istintiva che risiede nella natura dell'uomo, il cervo esercita un forte fascino e rappresenta il fattore psichico sconosciuto che dà significato alla fiaba¹⁴¹.

«L'aspetto mortale del cervo sorge quando la coscienza ha un atteggiamento negativo verso di esso; un tale atteggiamento costringe l'inconscio a un ruolo distruttivo». ¹⁴²

Nel racconto la cerva porta un anello tra le corna ed il figlio del re si chiama Anello; la cerva possiede, cioè, un componente che è parte della natura del principe, mentre rappresenta il suo lato istintivo, non addomesticato. Presi insieme sono le due facce complementari dell'entità psichica - il Sé - di cui il principe è l'impersonificazione nella fiaba. All'inizio egli è un cacciatore senza un vero scopo, che non ha scoperto ancora la sua reale forma¹⁴³. Nella sua incompiutezza incarna la possibilità di diventare cosciente e perciò deve incontrare il suo opposto nei panni della cerva che rappresenta la sua Ombra.

Il principe va a caccia nei boschi e si perde nella nebbia, entrambi simboli del mondo dell'inconscio; la sua vista è debole e tutti i punti di riferimento sono coperti dalla nebbia, fa fatica quindi a trovare la via indicata dai suoi istinti¹⁴⁴. La perdita dei suoi compagni significa l'isolamento e la solitudine tipicamente richiesta per un viaggio nell'inconscio. L'attività della caccia si è trasferita dal mondo esterno a quello interiore, ma il mondo interiore rimane ancora incomprensibile con i mezzi che ha attualmente a disposizione.

¹⁴¹ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; pp. 110-111

¹⁴² Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 108

¹⁴³ Indossa una maschera e si identifica, idealizzandosi, nella sua *Personae*.

¹⁴⁴ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 109

«In questa fase Anello è dominato dall'inconscio che fa sembrare la realtà interiore come priva di senso e sconcertante». ¹⁴⁵

La cerva conduce il principe su una spiaggia, dove una donna, che si scopre malvagia, sta curva su di un barile. L'oggetto della seduzione, l'anello, in apparenza è stato gettato dalla cerva dentro il barile; questo anello è un simbolo del Sé e rappresenta la totalità dell'essere interiore essenziale, proprio ciò che il principe va cercando ¹⁴⁶. Questo è l'archetipo cardine della fiaba, la ricerca dell'archetipo del Sè, del Tutto, composto dai vari elementi della psiche.

Ricapitolando, nell'inseguire il Sé (l'anello), la Personae (il principe) viene condotta e attirata dall' Anima (la cerva); a questo punto il principe cade nelle mani di una strega che, come si scopre in seguito, è la matrigna di Snati-Snati. La matrigna simboleggia l'inconscio nel suo ruolo distruttivo, infatti quando il principe entra nel barile per prendere l'anello, la matrigna lo chiude dentro e lo fa rotolare in mare. Questa disavventura si rivelerà benefica perché egli sarà gettato su un'isola, sulla quale troverà Snati-Snati, il suo magico aiutante. Così la matrigna ha un carattere ambiguo: con una mano distrugge e con l'altra guida all'identificazione ¹⁴⁷.

Quando il principe viene rinchiuso e mandato alla deriva nel barile, questo diventa l'imbarcazione che lo mantiene a galla; è il lato materno e protettivo della figura della matrigna; esso permette alle correnti marine di trascinare l'eroe alla meta che egli deve raggiungere.

L'isola è un simbolo di isolamento e, in genere, l'isola è un territorio magico abitato da personaggi d'un altro mondo, su questa, infatti, vivono dei giganti. Le isole accolgono spesso le proiezioni dell'inconscio: si pensi alle isole dei morti. Nel l'Odissea Calipso, la ninfa catturante "velata", e la maga Circe vivono entrambe su isole, entrambe sono in un certo senso

¹⁴⁵ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 108

¹⁴⁶ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 109

¹⁴⁷ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 112

dee della morte¹⁴⁸. In questa fiaba l'isola non è la meta dell'eroe, ma uno stadio transitorio: nell'oceano dell'inconscio l'isola rappresenta una parte scissa della psiche cosciente che il principe si appresta a riscoprire e re-integrare. Questa parte scissa è la parte della psiche che ci apprestiamo a ri-conoscere e ri-approcciare, si tratta dell'archetipo cardine di questa fiaba: l'Ombra.

Nell'isola vive una coppia di giganti¹⁴⁹ e nella loro cucina Anello trova il cane Snati-Snati, che è considerato dalla coppia di giganti sia come una specie di mistero, sia come una specie di figlio: è in tutto e per tutto la rappresentazione complementare del principe.

La stanza proibita, che cela un segreto terribile, è un motivo molto diffuso e di solito in una stanza simile si mette qualcosa di strano, di straordinario, un complesso interamente represso e isolato, qualcosa d'incompatibile con l'atteggiamento della coscienza¹⁵⁰. Perciò si è restii ad avvicinarsi alla stanza proibita, ma allo stesso tempo si è affascinati e si vuole entrare. Spesso il personaggio nella stanza proibita s'infuria se qualcuno entra; ossia, il complesso s'opponesse all'apertura della porta¹⁵¹. I due aspetti incompatibili sono riluttanti a diventare coscienti. Ne deriva il fatto che essi si respingono reciprocamente come due particelle dotate di carica elettrica uguale.

«La rimozione è un processo energetico sorretto da tutti e due i poli, e invero molti fenomeni psichici si spiegano se si suppone che la vita psichica abbia caratteristiche analoghe agli eventi delle scienze fisiche.»¹⁵²

¹⁴⁸ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 110

¹⁴⁹ All'inizio della fiaba non vengono nominati i genitori del principe: manca, cioè, l'immagine dei genitori, aspetto insolito per una fiaba. Perciò i giganti sono, con ogni probabilità, delle figure genitoriali.

¹⁵⁰ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 115

¹⁵¹ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; pp. 114-117

¹⁵² Jung, C. G. (1951). *Aion: Ricerche sulla storia del simbolo*. Bollati Boringhieri, p. 298
Jung ha esaminato questa analogia in dettaglio nei suoi saggi sull'Energetica psichica (1928) e su L'essenza dei sogni (1945/1948). Lo psichiatra svizzero sviluppò un interesse

Nella fiaba il cane risponde subito all'approccio di Anello e i giganti non obiettano nulla contro il fatto che Anello si porti via il cane: i contenuti raffigurati dal cane vengono assimilati fluidamente dal principe, senza resistenza da parte dell'inconscio e senza particolare tensione tra la coscienza umana e il mondo selvaggio degli istinti¹⁵³.

L'eroe e il cane viaggiano verso la terraferma, verso il palazzo di un re, dove abitano il re, sua figlia e il perfido Rauder. Questo re non è il padre reale di Anello, ma è il padre della sua futura sposa. Invece la mancanza della madre si può mettere in relazione col fatto che sia Anello che Snati-Snati sono sotto l'influenza di un'immagine materna negativa. Il ministro Rauder è una figura ricorrente nelle fiabe nordiche¹⁵⁴, questo calunniatore alla corte del re è un aspetto distruttivo dell'Ombra dell'eroe, una funzione perturbante che semina inimicizia e discordia¹⁵⁵. Questo malvagio consigliere ha però una funzione essenziale, perché indica i traguardi che consentiranno ad Anello di distinguersi, incitandolo all'azione eroica. È una forza stimolante dell'inconscio, che è malvagia solo finché la sua funzione non viene compresa, e infatti sarà cancellata appena il principe avrà conquistato la figlia e il regno. Rauder, l'Ombra, non avrebbe ragione d'esistere se la sua controparte avesse energia sufficiente per eseguire i suoi compiti da sé.

Il personaggio di Rauder non è tanto animale e istintivo quanto piuttosto maligno e astuto; quindi, ha le qualità Ombra di cui il Sé dovrebbe esser cosciente; questi elementi devono essere identificati ed integrati all'archetipo del Sé, ovvero la figura che Anello si sta preparando a diventare. Per realizzare questi compiti, il principe Anello ha bisogno

per la fisica, in particolare quella quantistica, ed ebbe modo di sviluppare una grande amicizia e una corrispondenza di lettere molto proficua con il premio Nobel Wolfgang Pauli, conosciuto tramite Einstein. Il rapporto con quest'ultimo è stato a lungo dibattuto in quanto i due si conobbero quando entrambi erano insegnanti di ruolo nell'Università di Zurigo, ma persero ufficialmente i contatti dopo il 1913 in quanto il padre della teoria della relatività aveva un legame più stretto con Freud.

¹⁵³ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 116

¹⁵⁴ Lo si può trovare ad esempio nella fiaba dei Grimm "Fernando fedele e Fernando infedele", nella quale la figura maligna di Rauder consiglia all'eroe ciò che deve fare.

¹⁵⁵ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 118

dell'aiuto dell'altra rappresentazione della sua Ombra, ossia il cane, che prenderà sempre più l'iniziativa con l'avanzo della narrazione. I due diventano saldi alleati e l'eroe acquisisce l'aiuto degli istinti nella forma dell'Ombra positiva. D'altra parte, il rapporto con l'istinto procura all'eroe il senso di realtà di cui ha bisogno e lo radica in questo mondo¹⁵⁶.

Riassumendo gli aspetti dell'Ombra in questa storia, si notano due figure: il cane e Rauder, una delle due è animale, l'altra è umana e malvagia; due forme opposte dell'Ombra, una positiva e l'altra negativa. Infatti, se il cane è l'aiutante intimamente legato all'eroe, Rauder può essere riconosciuto come malvagio e dovrà essere separato dalla figura di Anello. Rauder ha una natura gelosa e giudicante, simboleggia la possessività passionale, ma esercita una funzione positiva imponendo compiti impossibili ad Anello. Infine, tenta di uccidere l'eroe e viene attaccato da Snati-Snati, ovvero l'Ombra positiva che il Sé ha già provveduto ad integrare durante il viaggio e le prove, così viene sconfitta definitivamente dalla controparte negativa.

Snati-Snati, perciò, è il modello psichico che appare come istinto animale, nel quale però è contenuto un aspetto complementare umano¹⁵⁷. La forma canina di questa pulsione deriva da una falsa concezione di sé stesso e dell'individuazione; ciò spiega la maledizione della matrigna che lo aveva tramutato nella sua versione idealizzata (Personae).

In conclusione, è l'arrivo della principessa (Anima) e l'unione nuziale che, oltre a celebrare il processo di identificazione dello sposo (Sé), prevede la metamorfosi del cane (Ombra) nella sua forma originaria di principe anche lui chiamato Anello, anche lui parte di questo matrimonio.

¹⁵⁶ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; p. 120

¹⁵⁷ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; pp. 121-122

3.2.2 Analisi morfologico-strutturale

In questa fiaba è chiaramente riconoscibile la struttura in funzioni teorizzata da Propp e proprio queste fasi tipiche sono gli avvenimenti che danno alla fiaba ed alla figura eroica di Anello le tempistiche narrative che portano il protagonista ad identificarsi.

1. Allontanamento:

Un giorno Anello, figlio d'un re, andando a caccia nei boschi fu colpito dalla vista di un'agile cerva che portava un anello d'oro intorno alle corna.

4. Investigazione:

Per inseguirla si separò dai suoi compagni e s'inoltrò sul suo cavallo in una nebbia fitta, dove perse di vista la cerva. Trovata pian piano la strada per uscire dalla foresta, riuscì a giungere su una spiaggia: là trovò una donna china su un barile. Avvicinatosi, vide l'anello d'oro sul fondo del barile.

8-9. Danneggiamento e momento di connessione:

La donna, indovinando il suo desiderio, gli suggerì di prenderlo. Allora egli si sporse per afferrarlo, ma comprese che il barile aveva un falso fondo: più s'inoltrava, più lontano appariva l'anello. Era giunto a metà del barile, quando la donna lo spinse giù, chiuse il coperchio e fece rotolare il barile nella risacca. Sopraggiunse la marea e lo portò via.

11. Partenza:

Dopo molto tempo il barile fu sospinto su una riva. Il principe, uscitone, si trovò su un'isola sconosciuta, dove, prima d'averne il tempo di orientarsi, fu raccolto da un enorme gigante che, incuriosito, lo condusse con sé a casa, perché facesse compagnia a sua moglie.

12. Prima funzione del donatore:

I due vecchi giganti erano molto gentili e pronti a esaudire ogni desiderio del figlio del re. Il gigante mostrò senza riserve i suoi tesori al giovane; gli proibì solo di entrare in cucina.

13. Reazione dell'eroe:

Il principe sentiva però un'immensa curiosità di sapere che cosa ci fosse in cucina, e due volte fu sul punto di entrare, ma s'arrestò. La terza volta osò guardare e un cane gli gridò più volte: "Sceglimi, principe Anello, scegli!"

14. Ottenimento del mezzo magico:

Qualche tempo dopo i giganti, sapendo di esser vicini a morire, dissero ad Anello che stavano per lasciare la vita e offrirono di dargli qualunque cosa scegliesse. Il principe, ricordando la preghiera del cane, chiese d'avere ciò che era in cucina. Il gigante, suo malgrado, acconsentì. Il cane, di nome Snati-Snati, si mise a saltare pazzo di gioia, perché poteva andare con Anello, il quale si spaventò un po'.

15. Trasferimento sul luogo di destinazione:

I due si misero in viaggio verso il continente e giunsero in un regno. Snati-Snati disse ad Anello di chiedere al re una cameretta dove potesse essere ospitato per l'inverno. Il re l'accolse bene, mentre Rauder, il suo ministro, aggrottò le sopracciglia, oscurandosi per la gelosia.

16. Lotta col cattivo:

Rauder costrinse il re a indire una sfida tra lui e il suo ospite, per vedere chi riuscisse ad abbattere più alberi nella foresta in un solo giorno. Snati-Snati consigliò ad Anello di prendere due asce, poi si misero all'opera tutti e due e a sera il solo Snati-Snati aveva tagliato un numero di alberi una volta e mezzo superiore a quello del ministro.

17-18. Marchiatura dell'eroe e vittoria sul cattivo:

Allora il re, spinto da Rauder, ordinò ad Anello di uccidere nella foresta due tori selvaggi e di tornare con la loro pelle e le loro corna. Nel combattimento Snati-Snati corse in aiuto di Anello, ormai vinto, e uccise con ferocia i tori. Fu lui a strappare la pelle e le corna ai tori e a portarle al castello, dove Anello ricevette molte lodi per l'impresa.

15bis. Trasferimento sul luogo di destinazione:

Anello dovette poi andare a riprendere tre oggetti preziosi, in possesso d'una famiglia di giganti che abitava in una montagna vicina: un vestito tutto d'oro, una scacchiera tutta d'oro, un lingotto d'oro puro. Se avesse ritrovato queste cose, avrebbe sposato la figlia del re. Portando un gran sacco di sale, l'uomo e il cane cominciarono a salire per la ripida montagna e, tra mille difficoltà, arrivarono in cima. Trovarono una caverna e, guardando attraverso l'apertura, scorsero quattro giganti che dormivano attorno al fuoco, dove cuoceva una pentola di cereali.

16bis. Lotta col cattivo:

Senza farsi scorgere, essi gettarono il sale nella pentola. Quando si svegliarono, i giganti si buttarono avidamente sul cibo, ma dopo pochi bocconi la gigantessa-madre, dall'aspetto terribile, ardeva di sete e implorava la figlia perché andasse a prendere l'acqua. Questa acconsentì solo a patto di avere il lingotto d'oro. Dopo una disputa furiosa, la gigantessa-madre, a malincuore, accettò. La figlia partì e Snati-Snati e il principe l'affogarono. Poiché la figlia non faceva ritorno, la madre inviò il figlio, che chiese l'abito tutto d'oro; ottenutolo, partì, ma anche lui fu affogato. Lo stratagemma riuscì anche col marito, che prese con sé la scacchiera d'oro. Il vecchio, però, risorse come fantasma e dové essere abbattuto una seconda volta. Il principe e Snati-Snati affrontarono poi la terribile gigantessa strega, che - avvisò Snati-Snati - nessun'arma poteva ferire: poteva essere uccisa solo con i cereali cotti e con un ferro

*infuocato. Quando la strega vide il cane all'entrata della grotta, esclamò:
"Tu e il principe Anello avete ucciso la mia famiglia!"*

18bis. Vittoria sul cattivo:

I due ingaggiarono una lotta disperata e, dopo una lotta terribile, la strega fu uccisa.

19-20. Liquidazione del danno e ritorno dell'eroe:

Bruciati i cadaveri, Anello e Snati-Snati tornarono con i tesori e il principe si fidanzò con la figlia del re.

21. Persecuzione dell'eroe:

La sera prima del matrimonio il cane chiese di scambiare il posto con il principe Anello: così si coricò nel letto di questi, che dormì a sua volta a terra. Durante la notte, Rauder, nell'intento di assassinare Anello, entrò furtivamente nella camera con la spada sguainata e s'avvicinò al letto;

22. Salvataggio:

ma quando sollevò il braccio Snati-Snati saltò su e con un morso gli staccò la mano destra.

24. Pretese del falso eroe:

Al mattino, Rauder accusò Anello dinanzi al re d'averlo attaccato a tradimento.

28-30. Smacheramento e punizione del falso eroe:

Anello mostrò allora la mano mozza, che ancora impugnava la spada, e il re fece impiccare il ministro.

31. Nozze e incoronazione:

Anello sposò la principessa e la notte delle nozze consentì a Snati-Snati di dormire ai piedi del letto. Nel corso della notte Snati-Snati ritrovò la sua vera forma, quella d'un figlio di re, anche lui di nome Anello. La sua matrigna l'aveva mutato in un cane, che poteva essere salvato solo

dormendo ai piedi del letto di nozze d'un figlio di re. La cerva con l'anello d'oro, la donna sulla spiaggia, la terribile gigantessa-strega erano in realtà forme diverse della matrigna, che voleva impedire a ogni costo la salvezza.

Come si è visto nel paragrafo 1.4, le funzioni che compongono la trama si susseguono sempre secondo la successione ordinata teorizzata da Propp, con la sola eccezione di ripetizioni di trame appartenenti alla fase di Acme o Climax della fiaba. In questa fiaba si verifica una nuova situazione di sfida per il principe, e si ripropongono, in rigoroso ordine, le funzioni 15, 16 e 18, cioè un nuovo *Trasferimento* per affrontare una seconda *Lotta* e conquistare un'altra *Vittoria*.

Questo aspetto ripetitivo nella struttura morfologica della fiaba evidenzia come esistano due diverse sfide da affrontare, ambedue necessarie per ricomporre l'immagine archetipica del Tutto; una consiste nel combattere e smascherare l'Ombra malefica, Rauder; l'altra nel recuperare i tesori sottratti al re. Dopo aver affrontato e superato queste prove nella funzione conclusiva, la numero 31, vengono celebrati la fine del percorso di individuazione tramite due momenti che manifestano con il completamento dei protagonisti: l'unione tra il principe e la principessa e la liberazione di Snati-Snati dalla sua forma canina, restituendogli la sua natura umana principesca.

3.3 Anima e Animus

In precedenza, si accennava all'archetipo denominato Animus/Anima¹⁵⁸, che nella fiaba "Il Principe Anello" si manifesta, positivamente, nella figura della principessa. In molti racconti questo archetipo contenente una

¹⁵⁸ L'Animus è l'archetipo del maschile presente nella donna. Incorpora qualità come la razionalità, l'assertività, l'azione e la logica. L'Anima, invece, è l'archetipo del femminile presente nell'uomo. Rappresenta la personificazione delle qualità femminili come l'intuizione, la sensibilità, l'emozionalità e la capacità di relazionarsi. Jung, C. G. (1977). Dizionario di psicologia analitica. Bollati Boringhieri; pp. 30-33

dicotomia interna tra maschile e femminile, si ritrova personificato in un unico personaggio. In fiabe del genere i bambini hanno spesso la parte principale, come ad esempio in "*Hänsel und Gretel*"¹⁵⁹; in quanto relativamente indifferenziati, sia dal punto di vista sessuale, sia dal punto di vista psichico, i bambini sono una personificazione ermafrodita che rappresenta un archetipo sessualmente ambiguo¹⁶⁰. Il bambino è adatto a diventare un simbolo del Sé, cioè d'una futura totalità interiore, e allo stesso tempo incorpora aspetti, maschili e femminili, non ancora definiti nella propria individualità. Inoltre, rappresenta una parte caratterizzata da innocenza e meraviglia, proveniente dal passato, che sopravvive anche nell'adulto; è la parte della nostra infanzia personale che è stata superata, ma anche la nuova forma dell'individualità futura.¹⁶¹

È necessario, così come per l'Ombra e per l'Animus/Anima, riuscire ad integrare l'archetipo del bambino per potersi sviluppare compiutamente come individui. Anche per questo motivo le fiabe hanno un ruolo importante nella psicologia analitica: sono dei racconti semplici, facilmente comprensibili, che spesso accompagnano durante l'infanzia; permettono, così, di connettersi alla energia psichica del bambino interiore che sopravvive e che ha necessità di essere ascoltato e validato per quelli che sono i traumi che ha vissuto in passato¹⁶².

Nella fiaba che si andrà ad analizzare ora l'archetipo centrale è quello dell'Anima/Animus. In questa fiaba, tratta dalla raccolta dei Grimm¹⁶³, si esplora l'unione della psiche maschile e femminile, con un aspetto differente dalle fiabe che hanno solitamente questo archetipo come protagonista. Infatti, le caratteristiche androgine non si manifestano attraverso la figura di un bambino, bensì in una coppia formata da fratello e sorella.

¹⁵⁹ Grimm, J., Grimm, W. (1922). *Grimms' fairy tales*. Penguin Books, pp. 130-134.

¹⁶⁰ Von Franz, M.-L. (2007). *Il femminile nella fiaba*. Bollati Boringhieri; p. 15

¹⁶¹ Von Franz, M.-L. (2007). *Il femminile nella fiaba*. Bollati Boringhieri; pp. 14-15

¹⁶² Jung, C. G. (2012). *L'io e l'inconscio*. Bollati Boringhieri; pp. 91-92

¹⁶³ "The White and the Black Brides" da Grimm, J., Grimm, W. (1922). *Grimms' fairy tales*. Penguin Books; pp.

In questo racconto¹⁶⁴, la complessità della psiche è descritta chiaramente: la donna, la sposa nera e Reginaldo possono essere considerate come una triade che rappresenta gli archetipi dell'individualità femminile. La donna rappresenterebbe l'atteggiamento cosciente dell'Ego, sua figlia, che è negativa, l'Ombra, mentre Reginaldo, il fratello, è l'essere maschile che viene impersonifica l'Animus. La figliastra, la sposa bianca, rappresenta la vera protagonista mentre cerca di conoscere e integrare le tre figure della psiche femminile: è la figura del Sé ancora nel percorso di individuazione. La figliastra può realizzarsi completamente, diventando sposa e regina, solo quando entra in contatto con l'archetipo del Tutto, il Sé completo, la figura dominante personificata dal re. Egli è una di tre figure maschili, insieme a Reginaldo, e allo sguattero, che guidano alla rivelazione della situazione interiore. Lo sguattero è una figura terrena, è il personaggio in contrapposizione al re per status, ed è l'Ombra positiva del Sé. Come il cane nella fiaba de "Il principe Anello", costui svolge un ruolo decisivo per la funzione finale, le nozze e l'incoronazione.

Dio appare alla prima triade formata dalla donna e dalle due figlie e ricompensa colei che gli mostra la strada; la donna e sua figlia sono maledette e rese nere, costrette a convivere con pentimento e invidia.

«Egli chiede all'uomo di essere lo strumento per raggiungere una coscienza più alta».¹⁶⁵

Ciò che sostiene Jung è che la psiche umana è il luogo nel quale Dio può diventare cosciente, viene lui stesso incontro agli uomini, così come essi vanno incontro al divino. Nel fallire questo compito, quindi, le due donne perdono la loro essenza umana e diventano maligne. Esse escono dal loro ruolo iniziale di rappresentanti della psiche cosciente femminile, per

¹⁶⁴ Vedi appendice, p. 80-83

¹⁶⁵ Jung, C. G., Freeman, J. & von Franz, M. L. (1991). L'uomo e i suoi simboli. Tea, p. 47

rivestire il ruolo inconscio dell'Anima oltre che dell'Ombra negativa. Quando ciò accade, afferma Von Franz ¹⁶⁶ «è impossibile distinguere una donna inconscia dall'Anima di un uomo. Una donna posseduta dall'inconscio è priva di senso critico e sprovvista, quasi, di volontà»¹⁶⁷.

Il motivo per cui alcune donne sono contrarie a intraprendere il processo di individuazione è perché, se lo facessero, perderebbero la capacità di incarnare l'archetipo dell'Anima che ha un immenso potere sugli uomini.¹⁶⁸ Quando gli archetipi di Anima e Animus non sono ancora integrati si manifestano sui fratelli mettendoli in grave pericolo: la sposa bianca viene spinta fuori dalla carrozza e cade giù dal ponte, mentre Reginaldo, viene gettato in una fossa di serpenti.

Si noti come, nonostante le funzioni siano in parte differenti da quelle riscontrate nella fiaba de "il principe Anello", anche questa fiaba si conclude con la trentunesima funzione, ovvero le nozze o l'incoronazione.

Quando si leggono una quantità cospicua di fiabe, come capitato in fase di redazione di questa tesi, appare interessante come la trentunesima funzione sia quasi sempre presente. Le eccezioni sono persino più interessanti della regola stessa: quando questa funzione non è presente, è perché il protagonista viene sconfitto, spesso morendo, concludendo la fiaba nella fase di climax¹⁶⁹.

La funzione delle nozze segnala la chiusura del cerchio, sugella il ritorno, e celebra la trasformazione con un rito di passaggio, come affermato da

¹⁶⁶ Si riferisce in questo caso alla fiaba "Rosaspina", meglio nota come "La bella addormentata nel bosco", nei confronti della fata cattiva che maledice la principessa.

¹⁶⁷ Von Franz, M.-L. (2007). *Il femminile nella fiaba*. Bollati Boringhieri; p. 73

¹⁶⁸ Allo stesso modo, un uomo annegato nell'inconscio si comporta come l'Animus di una donna. Von Franz fornisce un chiaro esempio: «la figura di Hitler ha tutti i tratti dell'Animus: si fa trascinare da ogni emozione, è pieno di opinioni sconsiderate, e si esprime in modo didascalico, spesso in preda a un tumulto emotivo. (...) Il fascino esercitato dal dittatore tedesco includeva anche un'attrazione di tipo sessuale per molte donne tedesche, che lo veneravano e lo consideravano l'uomo ideale.» da Jung, C. G., Freeman, J., & von Franz, M. L. (1991). *L'uomo e i suoi simboli*. Tea; pp. 312-313

¹⁶⁹ Vedi appendice, p. 84

Campbell. L'ultimo atto della fiaba, infatti, contiene la celebrazione, tramite rituale, della transizione avvenuta.

In alcuni casi, come in "Frau Trude", il viaggio dell'Eroe si conclude senza la funzione delle nozze, e l'Eroe¹⁷⁰ incombè alla forza antagonista, ciò avviene perché il complesso da cui emerge l'archetipo ci sconfigge, si impossessa di noi, uccide una parte di noi. L'Eroe non compie la redenzione e il viaggio viene interrotto; in altri casi può essere rimandato a quando il protagonista sarà in grado di assumersi la responsabilità del percorso che lo attende.

¹⁷⁰ Eroina in questo caso

CONCLUSIONI

Le fiabe, a distanza di spazio e di tempo, raccontano le storie di personaggi diversi; ciò che le accomuna è la struttura narrativa, ovvero lo svolgimento della narrazione attraverso blocchi narrativi che Propp ha definito come funzioni, Campbell come monomito e Vogler come viaggio dell'Eroe. All'interno di questo modello si sviluppa la narrazione delle fiabe, e qui si trovano numerosi elementi intrisi di significato simbolico, attraverso i quali si manifestano, appunto, gli archetipi dell'inconscio collettivo.

In conclusione, mi sento di affermare che questi diversi modelli per raccontare la struttura delle storie stiano raccontando un modello unico, il monomito appunto, la narrazione di un ciclo sempre uguale: la storia dell'essere umano. Questa narrazione è ciò che Jung ha chiamato, nella dimensione interna a ogni individuo, il processo di individuazione. L'Eroe è incarnazione dell'archetipo del Sé.

Nel primo atto, la partenza, si abbandona per come si è conosciuto fino a quel momento. In seguito, avviene l'incontro con gli altri archetipi, rappresentanti i complessi inconsci ed incarnati nelle figure di Antagonista e/o Mentore. Tramite le prove che questi lo costringono ad affrontare, l'Eroe raggiunge una consapevolezza completa di sé stesso, realizzando il proprio potenziale unico. Questo riconoscimento ed integrazione degli aspetti inconsci della personalità è ciò che Campbell descrive come le figure di madre e padre che si integrano durante l'Apoteosi. Quando ciò avviene, è giunta l'ora di varcare la soglia del ritorno e di riportare nella realtà d'origine ciò che si è diventati durante il percorso. L'Eroe si è elevato e celebra la fine del viaggio tramite un rituale di passaggio: le nozze o l'incoronazione.

Reinterpretando simbolicamente la metafora del capitolo introduttivo, si potrebbe dire che, così come su un prato d'erba giacciono, come frammenti, le fiabe, allo stesso modo si trovano nell'inconscio collettivo, come cristalli, gli archetipi. Riunendoli, l'immagine che questi ci restituiscono delle fiabe è quella di un'unica origine: l'inconscio collettivo;

un'unica struttura: la morfologia di Propp; e un unico tema: il viaggio del Sé incarnato nella figura eroica. Se questa ricostruzione fosse corretta, potremmo indicare il processo di individuazione come vero protagonista delle fiabe. Un percorso che porta a scoprirsi nella propria completezza e a vivere, forse, per sempre felici e contenti. Fine.

BIBLIOGRAFIA

Aarne, A. (1910). Verzeichnis der Märchentypen; Soumalaisen Tiedeakatemia Toimituksia

Aarne, A., & Thompson, S. (1961). The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.

Angioni G., Beduschi L., Bertolotti G., Byrne M., Cardona G. R., Lionetti R., Minervini E., Perco D., Puccini S., Sanga G., Sassu P., Silvestrini E., Sordi I., Spini S., Squillacciotti M. (1985). La Ricerca Folklorica, n.12, Front Matter.

Basso F. (2018). Yoga e maṇḍala nel pensiero di C.G. Jung. Scuola di lettere e beni culturali; antropologia, religioni, civiltà orientali. Università di Bologna.

Basso F. (2021). Forme dell'amore di Dio in Simone Weil e Cristina Campo: due itinerari mistici a confronto; La fiaba come itinerario mistico. pp. 76-90. Università Ca' Foscari Venezia.

Battistel, P. (2018). La Vera Origine delle Fiabe. Uno Editori.

Campbell, J. (1949). L'eroe dai mille volti. Milano: Edizioni Mediterranee.

D'Aulnoy C. (1691). Contee des fees.

Freud, S. (1917). Introduzione alla psicoanalisi. In Opere (Vol. VIII). Bollati Boringhieri.

Freud, S. (2019). L'interpretazione dei sogni. Rusconi Libri.

Giusti, E. (2016). Le fiabe dei fratelli Grimm e la psicologia del profondo. Ideare una didattica per lo sviluppo dell'intelligenza emotiva del bambino.

- Godenzi, G. (1988). *Formalismo russo*. Quaderni Grigionitaliani.
- Grimm, J., Grimm, W. (1922). *Grimms' fairy tales*. Penguin Books.
- Jakha, H. (2022). Exploring Vladimir Propp's morphology. *Beyond Philology*, 19(3), pp. 112-122. Institute of English and American Studies, University of Gdańsk.
- Jung, C. G. (1951). *Aion: Ricerche sulla storia del simbolo*. Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1954). *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1961). *Ricordi, sogni e riflessioni*. BUR.
- Jung, C. G. (1970). Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica, da "Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen theorie" (1913). Newton Compton.
- Jung, C. G. (1972). *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1977). *Dizionario di psicologia analitica*. Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (1980). *La sincronicità*. Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (2012). *L'io e l'inconscio*. Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (2015). *Simboli della trasformazione: Opere (Vol. 5)*. Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G., Freeman, J., & von Franz, M. L. (1991). *L'uomo e i suoi simboli*. Tea.
- Jung, C. G., & Freud, S. (1990). *Epistolari*. Bollati Boringhieri.
- Miglio, C. (2015) *Tutte le fiabe di Jacob e Wilhelm Grimm 1812-15*. Iris.

- Pinkola Estés, C. (2007). Donne che corrono coi lupi. Pickwick
- Propp, V. (2000). Morfologia della fiaba. Torino: Einaudi.
- Schmidt, J. G. (1705). Die gestriegelte Rockenphilosophie; Conrad Stoffeln ed.
- Spaliviero, C. (2020). Educazione letteraria e didattica della letteratura. Edizioni Ca Foscari.
- Tandoi, G. (2023). Dal viaggio dell'Eroe al viaggio del Matto: Modelli e dispositivi a uso della sceneggiatura. Università di Padova.
- Thompson, S. (1946). The Folktale. The Dryden Press.
- Thompson, S. (1994). La fiaba nella tradizione popolare. Milano: Il Saggiatore.
- Uther, H.-J. (2004). The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, Parts I-III. Helsinki.
- Vogler, C. (1992). Il viaggio dell'eroe. Roma: Dino Audino Editore.
- Vogler, C. (2007). The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers. StudioCity
- Von Franz, M.-L. (1970). Le fiabe interpretate. Bollati Boringhieri.
- Von Franz, M.-L. (1985). L'asino d'oro. Bollati Boringhieri.
- Von Franz, M.-L. (1995). L'ombra e il male nella fiaba. Bollati Boringhieri.
- Von Franz, M.-L. (2007). Il femminile nella fiaba. Bollati Boringhieri.

SITOGRAFIA

Battistel, P. (2019). Che cos'è una fiaba? - Estratto da "La Vera Origine delle Fiabe". <https://www.macrolibrarsi.it/speciali/che-cos-e-una-fiaba-estratto-da-la-vera-origine-delle-fiabe.php>. Ultima consultazione: 01/10/24.

Encyclopedia of the Folk Tale: A Guide to Historical and Comparative Research on Folk Narrative. (2016).
<https://www.degruyter.com/database/emo/html>. Ultima consultazione: 07/10/24.

Angioni G., Beduschi L., Bertolotti G., Byrne M., Cardona G. R., Lionetti R., Minervini E., Perco D., Puccini S., Sanga G., Sassu P., Silvestrini E., Sordi I., Spini S., (1985). La Ricerca Folklorica, n.12, Front Matter.
<http://www.jstor.org/stable/1479235>. Ultima consultazione: 07/10/24.

Aarne A., Thompson S.; Indice generale dei tipi e dei motivi
https://www.labirintoermetico.com/03Fiabe/Thompson_Motif-Index.pdf.
Ultima consultazione: 07/10/24.

La Penna, A. (2021). Esopo e la favola antica.
<https://www.dellaportaeditori.it/marginalia/esopo-e-la-favola-antica/>. Ultima consultazione: 21/10/24.

Maiocchi, M., Pudova, N., Cirese, A. M., & Garrone, G. (2018). La grammatica della fiaba di Vladimir Propp.
<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/La-grammatica-della-fiaba-di-Vladimir-Propp-010563d2-ad26-43ad-93c6-288390cd8eda.html>.
Ultima consultazione: 13/09/24.

Maiocchi, M. (2021). Vladimir Propp: la grammatica della fiaba.
<https://www.raiscuola.rai.it/lingueeculturestraniere/articoli/2021/02/Vladimir-Propp-la-grammatica-della-fiaba-e8176373-8015-4ef9-9b83-6a1519538dc0.html>. Ultima consultazione: 13/09/24.

Vladimir Propp: morfologia della fiaba. (1987).

<https://www.youtube.com/watch?v=qnehFwtjMCA&list=WL&index=14>.

Ultima consultazione: 11/09/24.

Scrittura Creativa; lezione 3. (2021).

<https://www.scritturacreativa.org/wp-content/uploads/2021/12/Lezione-3-struttura-e-trama.pdf> Ultima consultazione: 14/11/24.

RINGRAZIAMENTI

A mamma e papà, per la pazienza e la comprensione dimostrata in tutte le situazioni, per la vostra capacità di dare fiducia, nonostante tutto, per avermi insegnato il rispetto e l'amore verso gli altri.

A Giorgia, perché sei in grado di ispirarmi, con la tua gentilezza, la tua disponibilità, la tua purezza. Nei tuoi occhi vedo la luce di una donna forte. Continuiamo ad ispirarci per il resto della nostra vita.

Ai miei nonni, voi che più di tutti mi avete donato amore, i miei ringraziamenti non potranno mai ripagare ciò che ho ricevuto. Per me è un onore portarvi dentro di me e farvi rivivere ogni giorno. Sento la vostra presenza e so che sarete sempre al mio fianco. Grazie perché anche ora riuscite a insegnarmi e guidarmi nelle mie scelte.

Alla nonna Cleris, la persona più importante della mia vita, grazie per gli insegnamenti e la forza che mi trasmetti. Grazie per avermi insegnato come si mantengono vive le persone tramite l'amore. Non dimenticherò mai il nostro rapporto.

Ai miei zii e i miei cugini, grazie per formare una famiglia così unita, ricca di valori e amore.

A Ilari, la compagna migliore che potessi desiderare. Grazie per essere stata al mio fianco mentre iniziavo a conoscermi. Grazie per avermi fatto scoprire la forza dell'amare. Grazie per tutto ciò che è stato. Grazie per avermi ispirato. Ti auguro una vita piena di amore.

A tutti i "fioi" di Mirano, nonostante la distanza e le diverse strade che ognuno sta intraprendendo nella nostra vita, grazie per tutti i momenti vissuti assieme.

A Onze e Nahom, per aver vissuto lo struggle insieme. "When it hurts so bad, why does it feel so good?" Grazie a persone come voi.

A tutti i posti che ho abitato e le fantastiche persone che ho incontrato. A Venezia, Leipzig e Berlino, che per me saranno sempre casa.

Alla Bubi, una menzione speciale perché ho potuto imparare tanto da come sei.

To Hannes, because you were able to welcome a side of me that I was struggling to accept.

To Luisa, such an inspiration for me and the most important support in this period of my life. I am blessed by your presence by my side. I wish we'll always be able to follow our dreams...

A tutte le persone che mi hanno accompagnato nella mia vita e a cui debbo un grande grazie. Alice, Andrea, Bona, Burco, Cate, Checco, Doro, Este, Giacomo, Giada, Jacopo, Long, Marco, Leo, Nico, Ricki, Roxie, Smith, Zac, ...

APPENDICE

Il principe Anello¹⁷¹

Un giorno Anello, figlio d'un re, andando a caccia nei boschi fu colpito dalla vista di un'agile cerva che portava un anello d'oro intorno alle corna. Per inseguirla si separò dai suoi compagni e s'inoltrò sul suo cavallo in una nebbia fitta, dove perse di vista la cerva. Trovata pian piano la strada per uscire dalla foresta, riuscì a giungere su una spiaggia: là trovò una donna china su un barile. Avvicinatosi, vide l'anello d'oro sul fondo del barile. La donna, indovinando il suo desiderio, gli suggerì di prenderlo. Allora egli si sporse per afferrarlo, ma comprese che il barile aveva un falso fondo: più s'inoltrava, più lontano appariva l'anello. Era giunto a metà del barile, quando la donna lo spinse giù, chiuse il coperchio e fece rotolare il barile nella risacca. Sopraggiunse la marea e lo portò via.

Dopo molto tempo il barile fu sospinto su una riva. Il principe, uscitone, si trovò su un'isola sconosciuta, dove, prima d'avere il tempo di orientarsi, fu raccolto da un enorme gigante che, incuriosito, lo condusse con sé a casa, perché facesse compagnia a sua moglie. I due vecchi giganti erano molto gentili e pronti a esaudire ogni desiderio del figlio del re. Il gigante mostrò senza riserve i suoi tesori al giovane; gli proibì solo di entrare in cucina. Il principe sentiva però un'immensa curiosità di sapere che cosa ci fosse in cucina, e due volte fu sul punto di entrare, ma s'arrestò. La terza volta osò guardare e un cane gli gridò più volte: "Sceglimi, principe Anello, scegli mi!"

Qualche tempo dopo i giganti, sapendo di esser vicini a morire, dissero ad Anello che stavano per lasciare la vita e offrirono di dargli qualunque cosa scegliesse. Il principe, ricordando la preghiera del cane, chiese d'avere ciò che era in cucina. Il gigante, suo malgrado, acconsentì. Il cane, di nome

¹⁷¹ Von Franz, M.-L. (1970). *Le fiabe interpretate*. Bollati Boringhieri; pp. 104-106. Questa versione è tratta da Ritterhaus A. (1902) *Die Neuislandischen Volksmarchen*, Halle A.S.; dove appare col titolo "Snati-Snati". La traduzione in italiano è stata effettuata da Nadia Neri.

Snati-Snati, si mise a saltare pazzo di gioia, perché poteva andare con Anello, il quale si spaventò un po'.

I due si misero in viaggio verso il continente e giunsero in un regno. Snati-Snati disse ad Anello di chiedere al re una cameretta dove potesse essere ospitato per l'inverno. Il re l'accolse bene, mentre Rauder, il suo ministro, aggrottò le sopracciglia, oscurandosi per la gelosia. Rauder costrinse il re a indire una sfida tra lui e il suo ospite, per vedere chi riuscisse ad abbattere più alberi nella foresta in un solo giorno. Snati-Snati consigliò ad Anello di prendere due asce, poi si misero all'opera tutti e due e a sera il solo Snati-Snati aveva tagliato un numero di alberi una volta e mezzo superiore a quello del ministro. Allora il re, spinto da Rauder, ordinò ad Anello di uccidere nella foresta due tori selvaggi e di tornare con la loro pelle e le loro corna. Nel combattimento Snati-Snati corse in aiuto di Anello, ormai vinto, e uccise con ferocia i tori. Fu lui a strappare la pelle e le corna ai tori e a portarle al castello, dove Anello ricevette molte lodi per l'impresa. Anello dovette poi andare a riprendere tre oggetti preziosi, in possesso d'una famiglia di giganti che abitava in una montagna vicina: un vestito tutto d'oro, una scacchiera tutta d'oro, un lingotto d'oro puro. Se avesse ritrovato queste cose, avrebbe sposato la figlia del re.

Portando un gran sacco di sale, l'uomo e il cane cominciarono a salire per la ripida montagna e, tra mille difficoltà, arrivarono in cima. Trovarono una caverna e, guardando attraverso l'apertura, scorsero quattro giganti che dormivano attorno al fuoco, dove cuoceva una pentola di cereali. Senza farsi scorgere, essi gettarono il sale nella pentola. Quando si svegliarono, i giganti si buttarono avidamente sul cibo, ma dopo pochi bocconi la gigantessa-madre, dall'aspetto terribile, ardeva di sete e implorava la figlia perché andasse a prendere l'acqua. Questa acconsentì solo a patto di avere il lingotto d'oro. Dopo una disputa furiosa, la gigantessa-madre, a malincuore, accettò. La figlia partì e Snati-Snati e il principe l'affogarono. Poiché la figlia non faceva ritorno, la madre inviò il figlio, che chiese l'abito tutto d'oro; ottenutolo, partì, ma anche lui fu affogato. Lo stratagemma riuscì anche col marito, che prese con sé la scacchiera d'oro. Il vecchio,

però, risorse come fantasma e dové essere abbattuto una seconda volta. Il principe e Snati-Snati affrontarono poi la terribile gigantessa strega, che - avvisò Snati-Snati - nessun'arma poteva ferire: poteva essere uccisa solo con i cereali cotti e con un ferro infuocato. Quando la strega vide il cane all'entrata della grotta, esclamò: "Tu e il principe Anello avete ucciso la mia famiglia!" I due ingaggiarono una lotta disperata e, dopo una lotta terribile, la strega fu uccisa. Bruciati i cadaveri, Anello e Snati-Snati tornarono con i tesori e il principe si fidanzò con la figlia del re.

La sera prima del matrimonio il cane chiese di scambiare il posto con il principe Anello: così si coricò nel letto di questi, che dormì a sua volta a terra. Durante la notte, Rauder, nell'intento di assassinare Anello, entrò furtivamente nella camera con la spada sguainata e s'avvicinò al letto, ma quando sollevò il braccio Snati-Snati saltò su e con un morso gli staccò la mano destra. Al mattino, Rauder accusò Anello dinanzi al re d'averlo attaccato a tradimento. Anello mostrò allora la mano mozza, che ancora impugnava la spada, e il re fece impiccare il ministro.

Anello sposò la principessa e la notte delle nozze consentì a Snati-Snati di dormire ai piedi del letto. Nel corso della notte Snati-Snati ritrovò la sua vera forma, quella d'un figlio di re, anche lui di nome Anello. La sua matrigna l'aveva mutato in un cane, che poteva essere salvato solo dormendo ai piedi del letto di nozze d'un figlio di re. La cerva con l'anello d'oro, la donna sulla spiaggia, la terribile gigantessa-strega erano in realtà forme diverse della matrigna, che voleva impedire a ogni costo la salvezza.

*La sposa bianca e quella nera*¹⁷²

C'era una volta una donna, che andava a tagliare il fieno nei campi con la figlia e la figliastra. Andò loro incontro il buon Dio, con l'aspetto di un mendicante, e domandò: Dove passa la strada per il villaggio? Se volete saperlo, cercatevela voi rispose la madre, e la figlia soggiunse: - Se avete paura di non trovarla, prendetevi una guida -. Ma la figliastra disse: - Ti condurrò io, pover'uomo: vieni con me. Allora il buon Dio si adirò con la madre e con la figlia, volse loro le spalle e le maledì, che diventassero nere come la notte e brutte come il peccato.

Ma con la povera figliastra fu benigno, la seguì, e quando furono presso il villaggio, la benedisse e poi disse: Scegli tre cose, e te le concederò. Disse la fanciulla: - Vorrei diventare bella e chiara come il sole. E subito fu bianca e bella come la luce del giorno. - Poi vorrei una borsa che non si vuotasse mai-. Il buon Dio le diede anche la borsa, ma disse: - Non dimenticare il meglio -. E la fanciulla: Come terza cosa, vorrei andare in paradiso dopo morta. Anche questo le fu concesso e il buon Dio s'allontanò. Quando la matrigna tornò a casa con la figlia e vide che tutt'e due erano brutte e nere come il carbone, mentre la figliastra era bianca e bella, la cattiveria crebbe ancora nel suo cuore e non pensò più che a farla soffrire. Ma la figliastra aveva un fratello di nome Reginaldo; ella l'amava molto e gli raccontò tutto quel ch'era successo. Una volta Reginaldo le disse: Cara sorella, voglio farti il ritratto, per averti sempre davanti agli occhi; per- ché il mio amore per te è così grande, che vorrei sempre guardarti. Rispose la fanciulla: - Però ti prego di non farlo vedere a nessuno. Egli le fece il ritratto, e l'appese in camera sua abitava nel castello del re, perché era cocchiere di corte. E tutti i giorni si fermava davanti al ritratto, e ringraziava Dio per la fortuna della sua cara sorella. Per l'appunto, era morta la moglie del re, suo padrone; ed era stata così bella, che non si poteva trovar nessuna donna che le somigliasse, e il re n'era tutto afflitto. Ma i servitori di corte osservarono che il cocchiere si

¹⁷² Bovero C. (1951) Grimm: Le fiabe del focolare; Einaudi; pp.135-137

fermava ogni giorno davanti al bel ritratto, se ne ingelosirono e lo riferirono al re. Questi si fece portare il ritratto, e quando vide che somigliava tutto alla moglie morta, a era ancor più bello, se ne innamorò perdutamente. Mandò a chiamare il cocchiere e gli chiese di chi fosse. Il cocchiere disse ch'ere ma sorella, e il re decise di non voler altra sposa che lei, gli diede carrozza e cavalli e splendide vesti d'oro, e lo mandò a prender la sua sposa. Quando Reginaldo arrivò con il suo messaggio, la sorella si rallegrò; ma la ragazza nera era gelosa della sua buona sorte, s'infuriò terribilmente e disse alla madre: A che servono tutte le vostre arti, se non potete procurarmi una fortuna simile! Sta' cheta, disse la vecchia, che te la procurerò. E con le sue stregonerie offuscò gli occhi al cocchiere, che diventò mezzo cieco, e tappò gli orecchi alla fanciulla bianca, che diventò quasi sorda. Poi salirono in carrozza, prima la sposa nelle sue splendide vesti regali, poi la matrigna con sua figlia, e Reginaldo era a cassetta, che guidava. Dopo un tratto di strada, il cocchiere gridò:

“Copriti bene, mia dolce sorella, che la pioggia non t'infradici, e il vento non t'impolveri! e il re t'accolga così, tutta bella.”

La sposa domandò: - Cosa dice il mio caro fratello? - Ah, -rispose la vecchia, ti ha detto di toglierti la veste d'oro e di darla a tua sorella. Allora ella se la tolse, e la porse alla ragazza nera, che le diede in cambio una brutta palandrana grigia. Proseguirono; e di nuovo il fratello gridò:

*“Copriti bene, mia dolce sorella,
che la pioggia non t'infradici,
e il vento non t'impolveri!
e il re t'accolga così, tutta bella.”*

La sposa domandò: - Cosa dice il mio caro fratello? – Ah, rispose la vecchia, ti ha detto di toglierti la cuffia d'oro e di darla a tua sorella. Ed ella si tolse la cuffia, la diede alla ragazza nera e restò a capo scoperto.

Proseguirono, e di nuovo il fratello gridò:

*“Copriti bene, mia dolce sorella,
che la pioggia non t'infradici,*

*e il vento non t'impolverì!
e il re t'accolga così, tutta bella."*

La sposa domandò: - Cosa dice il mio caro fratello? - Ah, - rispose la vecchia, - ti ha detto di guardar fuori dalla carrozza - Ma stavano attraversando un ponte, sopra un fiume profondo. Come la sposa si alzò e si sporse dalla carrozza, le altre due le diedero uno spintone, così ch'ella precipitò nell'acqua. E appena fu sommersa, venne a galla un'anitra bianca come la neve, che nuotò giù per il fiume. Il fratello non si era accorto di nulla, e continuò a guidare, finché arrivarono a corte. Allora portò al re la fanciulla nera, come se fosse stata sua sorella, e pensava proprio che lo fosse, perché aveva gli occhi offuscati e vedeva luccicar le vesti d'oro.

Quando scorse la spaventosa bruttezza di quella che credeva la sua sposa, il re andò su tutte le furie e fece buttare il cocchiere in una fossa piena di vipere e di serpenti.

Ma la vecchia strega seppe irretirlo e abbagliarlo così bene con le sue arti, ch'egli tenne con sé la madre e la figlia, anzi trovò questa sopportabilissima e la sposò davvero.

Una sera, che la brutta sposa era sulle ginocchia del re, un'anitra bianca arrivò in cucina, nuotando per lo scolo dell'acquaio, e disse allo sguattero: "Ragazzino, accendi il fuoco, che le mie piume si scaldino un poco."

Lo sguattero ubbidì e le accese il fuoco nel camino; l'anitra andò a scaldarsi accanto al fuoco, si scrollò e si lisciò le penne col becco e mentre se ne stava là a ristorarsi, domandò:

"Che fa dunque Reginaldo?"

Lo sguattero rispose:

"Nella fossa è imprigionato, e di serpi è circondato."

E l'anitra tornò a chiedere:

"Che fa la strega nera?"

E lo sguattero rispose:

"Fra le braccia del re, al caldo se ne sta."

Disse l'anitra:

"Oh Dio, pietà di me!"

e uscì a nuoto dallo scolo dell'acquaio.

Tornò la sera dopo e fece le stesse domande, e così la terza sera. Lo sguattero alla fine volle togliersi quel peso dal cuore, andò dal re e gli raccontò tutto. Ma il re volle veder coi suoi occhi e la sera dopo andò in cucina, e quando l'anitra sporse la testa dall'acquaio, prese la spada e le tagliò il collo. E l'anitra diventò subito la più bella fanciulla del mondo, ed era tal quale il ritratto, che aveva dipinto il fratello. Il re n'ebbe gran gioia, e fece portare alla fanciulla, che era tutta bagnata, delle vesti sontuose e gliele fece indossare. Allora ella gli raccontò come l'avevano perfidamente ingannata, e infine gettata nel fiume; e prima di tutto, lo pregò di liberar suo fratello dalla fossa delle serpi e quando ebbe esaudito la sua preghiera, il re andò nella stanza dov'era la vecchia strega e domandò: - Cosa merita una che fa di queste cose? e le raccontò quel ch'era successo. La vecchia era così accecata che non s'accorse di nulla e disse: "Merita che la spoglino nuda e la mettano in una botte foderata di chiodi; e alla botte si attacchi un cavallo che la trascini dappertutto."

E tale fu la sorte sua e della figlia nera, ma il re sposò la bella fanciulla bianca, e con ricchezze e onori ricompensò il fratello fedele.

*Frau Trude*¹⁷³

C'era una volta una bambina testarda e imprudente che non ascoltava mai i suoi genitori né seguiva i loro consigli. Che potesse mai andare a finire bene?

Un giorno, la bambina disse ai suoi genitori: "Ho sentito tanto parlare di Frau Trude! Prima o poi voglio andare a trovarla. La gente dice che ha molte cose strane e bizzarre in casa. Sono così curiosa!"

I genitori la ammonirono severamente: "Frau Trude è una donna cattiva, che combina guai di ogni genere. Se vai da lei, non sarai più nostra figlia!"

Ma la bambina ignorò il divieto e si recò comunque da Frau Trude.

Quando arrivò, la signora le chiese: "Perché sei così pallida?" "Ah, – rispose la bambina tremando – ciò che ho visto mi ha fatto tanta paura!"

"E che cosa hai visto?", domandò la vecchia. "Ho visto un uomo nero sulla vostra scala", disse la ragazzina. "Era un carbonaio" "Poi, ho visto un uomo verde." "Era un cacciatore."

"Poi, ho visto un uomo rosso di sangue!" "Era un macellaio." "Ah, Frau Trude! Che orrore, ho guardato dalla finestra e non ho visto voi, ma il diavolo con la testa fiammeggiante!" "Oh! – disse Frau Trude – hai visto la strega nel suo vero aspetto! È da un pezzo che ti aspetto e ti desidero!"

La strega trasformò la bambina in un ceppo e la gettò nel fuoco, si sedette lì vicino e si scaldò.

¹⁷³ Bovero C. (1951) Grimm: Le fiabe del focolare; Einaudi; pp. 43-44