



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

Kinder- und Hausmärchen: un'analisi delle varianti tra le edizioni

Relatore
Prof. Marco Rispoli

Laureando
Chiara Bonato
2026563 / LMLLA

Anno Accademico 2021 / 2022

Sommario	
Introduzione.....	1
1. I fratelli Grimm: vita e opere	3
2. La fiaba nel romanticismo.....	10
2.1 Il concetto romantico di <i>Naturpoesie</i>	10
2.2 <i>Volks-</i> e <i>Kunstmärchen</i>	14
3. <i>Kinder- und Hausmärchen</i>	19
3.1 Nascita dei <i>Kinder- und Hausmärchen</i>	19
3.2 Le fonti dei <i>Kinder- und Hausmärchen</i>	22
3.3 Edizioni e diffusione dei <i>Kinder- und Hausmärchen</i>	27
4. Variazioni dei KHM.....	32
4.1 Variazioni tematiche e della struttura	32
4.2 Variazioni stilistiche e linguistiche	53
5. Analisi di singoli KHM.....	65
5.1 Rotkäppchen (KHM 26).....	65
5.2 Hänsel und Gretel (KHM 15).....	76
5.3 Rapunzel (KHM 12).....	88
5.4 Dornröschen (KHM 50)	98
Conclusioni.....	108
<i>Zusammenfassung</i>	110
Bibliografia e sitografia	120

Introduzione

Partendo dall'interesse che il mondo della cultura popolare ed in particolar modo dei *Märchen* mi ha sempre suscitato, l'attenzione di questo elaborato si è focalizzata in particolare sull'opera *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm, o meglio sul percorso e sull'analisi delle continue modifiche e variazioni che le varie edizioni dell'opera subirono nel tempo.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad approfondire tale tema sono scaturite dalla curiosità nata a partire dalla lettura di un articolo dello studioso Heinz Rölleke, il quale riportava che quelle fiabe, che per anni avevo creduto essere autentiche testimonianze del popolo tedesco raccolte dal vagare dei fratelli Grimm per le contee, si rivelavano in realtà essere delle fiabe fortemente modificate e rimaneggiate rispetto alla fonte, trasmesse ai raccoglitori non tanto dal volgo, bensì da persone colte ed istruite. È quindi sorto spontaneo chiedermi quali furono le principali modifiche che vennero apportate da un'edizione all'altra, ma soprattutto interrogarmi sul perché queste avvennero.

La tesi è formata da cinque capitoli. Il primo capitolo vede la presentazione della vita e delle opere dei fratelli Grimm, fondamentale per comprendere la loro formazione sia personale sia di pensiero. Nel secondo capitolo invece, si procede alla descrizione più generale della fiaba nel romanticismo. Partendo infatti dal concetto di *Naturpoesie*, il quale si diffuse in periodo romantico influenzando anche il pensiero stesso dei fratelli, si passerà poi a descrivere la differenza tra *Volksmärchen* e *Kunstmärchen*, la quale è fondamentale per comprendere la concezione delle caratteristiche che una fiaba doveva idealmente possedere secondo i fratelli Grimm, ovvero un carattere popolare e genuino che andava oltre l'artificialità dei *Kunstmärchen*. A partire dal terzo capitolo si affronterà in maniera più precisa l'opera dei *Kinder- und Hausmärchen*, descrivendone il processo di nascita, così come le sue fonti e le varie edizioni che ne furono pubblicate. Il capitolo seguente, il quarto, parlerà invece in maniera più precisa di quelle che furono le effettive modifiche che le fiabe dell'opera subirono, suddividendo quest'ultime in variazioni tematiche e della struttura narrativa da un lato, variazioni stilistiche e linguistiche dall'altro. Mentre le prime trattano modifiche,

aggiunte o eliminazioni della trama di alcune fiabe da un'edizione all'altra, le seconde riguardano ciò che venne rimaneggiato e modificato a livello dello stile della narrazione, come potrebbe essere per esempio l'aggiunta di proverbi e modi di dire o ancora l'uso del dialetto all'interno della raccolta. L'ultimo capitolo è stato invece progettato per portare alla luce alcuni esempi concreti ed evidenti delle modifiche e variazioni presenti all'interno di alcuni tra i brani più conosciuti della raccolta. Verranno in particolare affrontate ed analizzate le seguenti fiabe: *Rotkäppchen* (KHM 26), *Hänsel und Gretel* (KHM 15), *Rapunzel* (KHM 12) e *Dornröschen* (KHM 50).

L'intero lavoro di tesi è stato svolto considerando varie tipologie di fonti, tra le quali di grande aiuto sono state principalmente le raccolte originali delle fiabe pubblicate dagli stessi fratelli Grimm, nonché gli innumerevoli studi di ricerca, le annotazioni ed i manuali prodotti da vari studiosi e germanisti, i quali cercarono di analizzare e ricostruire origine e fonte di ogni singolo KHM contenuto nella raccolta. Oltre a queste fonti bibliografiche, ricordiamo anche l'importanza di vari articoli ed interviste ricavate da alcuni siti internet, soprattutto per quanto riguarda le scoperte più recenti rispetto al tema in questione.

1. I fratelli Grimm: vita e opere

Jacob e Wilhelm Grimm nacquero rispettivamente il 4 gennaio 1785 ed il 24 febbraio 1786 ad Hanau (Hanau am Main) in una famiglia composta da altri tre fratelli e da una sorella. Quando il padre, Philipp Wilhelm Grimm, venne trasferito nel 1791 in carica di ufficiale giudiziario nella sua città natale Steinau an der Straße, i figli lo seguirono e passarono qui la loro infanzia (Grimm, Hinrichs, 1963: 11). L'eccellente posizione ed il ruolo guida che il padre assunse nella città, permisero alla famiglia Grimm di vivere in una dimora spaziosa nella quale prestava servizio anche una servitù, la quale aiutava nelle faccende domestiche. Anche l'educazione dei figli fu sempre tenuta a cuore, infatti non appena essi ebbero l'età, furono mandati in una scuola locale, dove ricevettero un'educazione classica. Oltre a questo, in casa furono formati secondo severi insegnamenti religiosi di stampo calvinista (Zipes, 2002a: 3). Philipp Wilhelm Grimm morì per una polmonite a soli 45 anni, il 10 gennaio 1796, lasciando la moglie vedova con sei bambini, allora minorenni. Nel settembre del 1798 Jacob e Wilhelm lasciarono Steinau per frequentare il liceo a Kassel. A causa dell'esiguo patrimonio della madre, l'istruzione dei due fratelli fu finanziata dalla zia Henriette Zimmer, sorella della madre, la quale era prima cameriera della moglie del principe elettore dell'Assia (Grimm, Hinrichs, 1963: 11). Con il passare degli anni si notò sempre più che i due fratelli, seppur inseparabili, erano caratterialmente molto diversi l'uno dall'altro. Heinz Rölleke, uno dei massimi studiosi dei fratelli Grimm, descrisse le loro personalità durante un'intervista radio¹ ed, in particolare, parlò di Jacob come „*der besessene Wissenschaftler, ein Einsiedler, der kaum kommuniziert hat gesellschaftlich*“, quindi come un uomo che ha dedicato la sua esistenza al lavoro e alla ricerca; d'altra parte invece presentò Wilhelm come „*der geselligere Typ, [...] der sehr Musik liebte, viele Freundschaften, Brieffreundschaft pflegt*“. Nonostante queste accentuate differenze lo studioso riporta come tra i due fratelli ci fosse una „*einmalige Symbiose*“, che caratterizzò

¹ Rölleke, H., intervistato da Jürgen König, „Das ist eine einmalige Symbiose.“ Deutschlandfunk Kultur, 16.12.2009, (<https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-ist-eine-einmalige-symbiose-100.html>), ultimo accesso 15.12.2021).

tutta la loro vita e, a favore di questo, riporta le parole che lo stesso Jacob Grimm scrisse nel necrologio del fratello dopo la sua morte:

„Wir schliefen zuerst in einem Bett, dann saßen wir an einem Tisch, dann saßen wir in einer Stube, dann saßen wir in zwei Stuben, aber immer noch mit offener Tür dazwischen, und zuletzt werden wir auch nebeneinander begraben liegen“²

Negli anni trascorsi al liceo Wilhelm e Jacob svilupparono le stesse abitudini: studiavano più di 12 ore al giorno e, volendo essere all'altezza del defunto padre, erano decisi a dimostrare di essere i migliori del liceo. Questa propensione rigorosa allo studio ebbe effetti negativi sulla salute di Wilhelm, che soffrì di asma per tutto il resto della sua vita (Zipes, 2002a: 5). Nel 1802, dopo aver terminato il liceo, Jacob si iscrisse all'università di Marburgo, e venne seguito l'anno dopo dal fratello. Nonostante entrambi ebbero questa possibilità di studio, vivevano continuamente sotto una costante preoccupazione riguardo ai problemi economici ed al sostentamento della madre e del resto della famiglia (Grimm, Hinrichs, 1963: 11). Lo stesso Jacob, durante gli anni dei suoi studi a Marburgo, scrisse:

“In Marburg mußte ich eingeschränkt leben; es war uns, aller Verheißungen ungeachtet, nie gelungen, die geringste Unterstützung zu erlangen, obgleich die Mutter Witwe eines Amtmanns war, und fünf Söhne für den Staat groß zog [...]“ (Grimm, Hinrichs, 1963: 11).

È all'interno dell'ambiente universitario che i fratelli incontrarono una figura molto importante, che colpì ed influenzò la loro esistenza fin dal principio: il professore Friedrich Carl von Savigny, fondatore della cosiddetta “scuola storica” (*historische Schule der Rechtswissenschaft*). La sua didattica all'interno dell'università si rivelò particolarmente positiva: il suo parlare comunicava una

² Rölleke, H., intervistato da Jürgen König, „Das ist eine einmalige Symbiose.“ Deutschlandfunk Kultur, 16.12.2009, (<https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-ist-eine-einmalige-symbiose-100.html>), ultimo accesso 15.12.2021).

personalità distinta ed un'espressione di convinzione interiore, egli non dettava, ma ponendo di tanto in tanto domande agli studenti, li costringeva a seguire con attenzione le sue lezioni. Oltre a ciò, assegnava dei compiti scritti agli studenti, che poi egli stesso verificava e valutava (Grimm, Hinrichs, 1963: 12). Il forte approccio storico, filologico e filosofico con cui Savigny si avvicinava alla giurisprudenza e al diritto aprì gli occhi dei due fratelli, ai quali venne trasmessa l'idea che una comprensione del presente fosse possibile solo dopo un attento studio interdisciplinare del passato, volto a cogliere gli usi, i costumi, i valori e le leggi di un popolo. In particolare, e proprio sulla base di questa sua attenzione agli aspetti storici, ciò che affascinò – ed influenzò – i Grimm, fu la sua convinzione che tra le manifestazioni culturali del *Volk* (da intendere come interezza di un ceppo etnico) e le sue stesse vicende storiche vi fosse un forte nesso intrinseco, ovvero che la cultura fosse patrimonio comune di tutti i membri di un *Volk* (Zipes, 2012: XI-XII). Il professore Savigny si legò in particolar modo a Jacob, il quale seguì con diligenza le sue lezioni di metodologia legale (*juristische Methodologie*), diritto delle successioni (*Erbfolge*), storia del diritto romano (*römische Rechtsgeschichte*) e istituzioni e codice delle obbligazioni (*Institutionen und Obligationenrecht*). Questo forte legame tra i due emerse sia dai giudizi e dalle valutazioni positive che Savigny diede rispetto al lavoro universitario di Jacob, sia dalla sua richiesta nei confronti dell'alunno di lavorare, a partire da gennaio 1805, come suo assistente nella ricerca di materiale presso la biblioteca nazionale di Parigi per la sua opera "*Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter*" (Grimm, Hinrichs, 1963: 12-13). Anche lo stesso Jacob non mancò di esprimere una forte ammirazione e riconoscenza nei confronti di Savigny, scrivendo quando segue nella sua stessa autobiografia:

„Ich befand mich aber vortrefflich aufgehoben und verlebte das Frühjahr und den Sommer auf die angenehmste und lehrreichste Weise. Was ich von Savigny empfang, überwog bei weitem die Dienste, die ich ihm leisten konnte.“ (Schoof, 1953: 14).

Ciononostante, anche Wilhelm coltivò una forte relazione e stima nei confronti del professore, stima che è racchiusa nelle sue seguenti parole:

„Die Anregung, die nicht nur von seinen Vorlesungen ausging, die Einsicht von dem Wert geschichtlicher Betrachtung und einer richtigen Methode bei dem Studium war ein Gewinn, den ich nicht hoch genug anschlagen kann. Ja, ich weiß nicht, ob ich sonst je auf einen ordentlichen Weg gekommen wäre.“ (Schoof, 1953: 5).

Entrambi i fratelli mantennero rapporti amichevoli con Savigny anche dopo il 1805, come testimoniano le fitte corrispondenze e gli incontri occasionali fino al 1841, quando i due fratelli si ricongiunsero definitivamente con lui a Berlino. Anche il professore si mostrò sempre grato ai due fratelli, tanto che, dopo la morte della madre dei Grimm nel maggio 1808, fu lui stesso a permettere al loro fratello minore, Ludwig Grimm, di continuare la sua formazione come pittore e incisore (Schoof, 1953: 6).

Sulla base degli insegnamenti ricevuti dal professore i due fratelli si convinsero che la lingua, ancora prima del diritto e della legge, fosse ciò che univa e legava il popolo tedesco, e, nonostante la loro formazione fosse di carattere giuridico, cominciarono ad appassionarsi ad aspetti linguistici legati alla letteratura e alla filologia tedesca antica e medievale. In particolare, ciò che ebbe un significato profetico per il destino dei fratelli Grimm fu proprio il soggiorno parigino di Jacob, durante il quale Wilhelm propose al fratello di cercare tra i vari manoscritti francesi anche dei poemi e delle poesie antiche di lingua tedesca. Questo momento rappresentò un punto di svolta per i fratelli, poiché da lì in poi l'interesse per gli studi antichi tedeschi divenne punto cardine della loro intera esistenza (Schoof: 1953: 6). Cominciarono così a ricercare e collezionare manoscritti e libri antichi, a scrivere ed a pubblicare saggi sulla letteratura medievale (Zipes, 2012: XII). Questa forte passione, portò Jacob, a differenza del fratello Wilhelm, a non terminare gli studi e ad abbandonare il percorso universitario giuridico (Denecke, 1971: 41). Il suo pensiero rispetto alla decisione di abbandono emerge con chiarezza in una lettera che egli stesso scrisse a Savigny il 9 marzo 1807, dove si legge:

“Ich bin seit einiger Zeit entschlossen, das Studium der Jurisprudenz aufzugeben [...] Die Gesetzgebung ist keineswegs wie die Philosophie, Poesie etwas

unerschöpfliches, unergründliches [...]. Ich [schätze] das juristische Studium [...] auf das höchste [...]. Bloss in der Philologie ist es auch möglich einen solchen consequenten Scharfsinn zu entwickeln, als in dieser Wissenschaft. [...] Allein ich werde jetzt mit mehr Neigung zum Studium der Geschichte der Poesie und Literatur überhaupt hingezogen.“ (Schoof, 1953: 28-30)

Grazie ai rapporti d'amicizia di Savigny, i due fratelli Grimm vennero in contatto con importanti personalità di spicco dell'epoca, le quali condividevano con il professore idee romantiche, come il superamento della frammentarietà tedesca a favore di un'unità nazionale. Tra queste personalità spiccano i nomi di Clemens Brentano e sua moglie Sophie Merau, assieme a Achim von Arnim, e sua moglie Bettina, sorella di Brentano. Tutte queste figure, oltre a trasmettere la ricchezza delle manifestazioni e dei concetti romantici, erano state influenzate dalle idee di Johann Gottfried Herder, le quali facevano leva su una riscoperta del concetto di *Volkspoesie*, da intendersi come la letteratura naturale e genuina di un popolo. È quindi all'interno di questa atmosfera romantica che i Grimm si formarono (Zipes, 2002a: 8).

Nel 1805 i fratelli, assieme alla madre ed al resto della famiglia, si trasferirono a Kassel sotto la costante preoccupazione del mantenimento economico. La situazione si aggravò nel 1806 con l'avvento delle guerre napoleoniche. In questo periodo Jacob, credendo fosse un suo dovere come capo famiglia, trovò impiego presso la Commissione di guerra (*Kriegsdepartement*). Wilhelm, nel frattempo, avendo concluso gli studi, riuscì ad entrare nell'amministrazione pubblica e cominciò a lavorare presso la Biblioteca reale. Quando i francesi occuparono Kassel, Jacob perse l'incarico presso la Commissione di guerra e cominciò anch'egli a lavorare come bibliotecario presso il re Girolamo, sovrano del neonato regno di Vestfalia (Zipes, 2012: XIII). Nonostante la difficile situazione, fu tra il 1808 e il 1813 che i fratelli Grimm pubblicarono le loro prime opere relative alla ricerca sulla letteratura antica tedesca, tra le quali possiamo ricordare: *Über den altdeutschen Meistergesang*, pubblicata da Jacob Grimm nel 1811, *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*, pubblicata da Wilhelm nello stesso anno, ed infine *Die beiden ältesten deutschen Gedichte aus dem 8. Jahrhundert: Das Lied von Hildebrand und Hadubrand und das Wessobrunner Gebet*, una

pubblicazione del 1812 a cui lavorarono entrambi. Risale allo stesso anno la prima delle tante pubblicazioni dell'opera *Kinder- und Hausmärchen*, rispetto alla quale si parlerà più ampiamente nei capitoli seguenti. Senza essersi posti l'obiettivo di cercare notorietà, i Grimm cominciarono farsi un nome non solo tra i filologi tedeschi, ma anche in tutta Europa. Gli anni che seguirono l'abbandono dell'esercito francese da Kassel (1813) e la sua sconfitta definitiva furono anch'essi anni tranquilli e prosperi per i fratelli Grimm, i quali si dedicarono nuovamente a molte pubblicazioni, tra le quali ricordiamo: un primo (1816) e poi un secondo (1818) volume di *Deutsche Sagen*, a cui lavorarono entrambi; un primo volume della *Deutsche Grammatik* (1819) e il *Deutsche Rechtsaltertümer* (1828) ai quali lavorò Jacob; la traduzione delle *Irische Land- und Seemärchen* (1826) e la pubblicazione de *Die deutsche Heldensage* da parte di Wilhelm (Zipes, 2002a: 16-17). A seguito di questo periodo molto prospero, nel 1829, i due fratelli accettarono l'incarico presso l'università di Gottinga, nella regione di Hannover, dove entrambi avrebbero lavorato come professori e anche bibliotecari. Il diverso carattere dei due fratelli emerse anche nell'insegnamento: Jacob non amava essere interrotto o distratto e voleva mantenere un forte controllo della classe non lasciando quindi molto spazio agli alunni. Wilhelm, a differenza, ascoltava sempre gli alunni ed era molto paziente nel correggere i loro errori, rendendo così le sue lezioni molto seguite ed apprezzate all'interno dell'università. È riportato che alle sue lezioni di poesia tedesca medievale si iscrissero ben 22 alunni, mentre il corso dello stesso insegnamento tenuto dal fratello ne contava solamente 8. Ciononostante, il lavoro filologico e linguistico di ricerca che Jacob svolgeva all'interno dell'università era fortemente riconosciuto ed incoraggiato (Reed, 2015: 69-70). Nel 1837 Ernesto Augusto I (*Ernst August I*) divenne re dell'Hannover e, governando in maniera ingiusta, pretese che tutti i professori gli fossero fedeli sottoscrivendo un giuramento. Jacob e Wilhelm, insieme ad altri cinque professori, rifiutarono, accendendo delle proteste nei confronti del governo: pensavano infatti che un sovrano non dovesse avere il potere di togliere i diritti al popolo. Questi sette professori divennero noti come i Sette di Gottinga (*die Göttingen Sieben*). L'Università di Gottinga licenziò i sette professori e il re esiliò i tre leader, uno dei quali era Jacob, il quale, alla fine

dell'esilio, tornò a Kassel, dove si ricongiunse con il fratello Wilhelm (Reed, 2015: 72-74). Essendo loro impedito di continuare la carriera come insegnanti, in quanto ciò avrebbe rappresentato un'offesa nei confronti della decisione presa da Ernesto Augusto I di Hannover, i fratelli Grimm si trovarono nuovamente in difficili condizioni finanziarie. Nonostante ricevessero fondi e sostegno da centinaia di amici e ammiratori, fu proprio in questo periodo che, soprattutto per necessità economiche, i fratelli Grimm decisero di intraprendere una delle imprese lessicografiche più ambiziose del diciannovesimo secolo, ovvero la stesura del *Deutsches Wörterbuch* (Zipes, 2002a: 20-23). Quest'opera si presentava come un'impresa molto innovativa poiché, a differenza dei vocabolari fino a quel momento disponibili, come potevano essere quello dell'*Académie française*, quello dell'Accademia della Crusca o quello di *Adelung e Campe* in Germania, questo aveva l'obiettivo di rendere chiaro e visibile l'intero sviluppo storico della parola, con tanto di prove a dimostrazione della sua evoluzione, e quindi evitando di presentarsi come un semplice inventario dell'attuale vocabolario usato (Denecke, 1971: 120). Nel novembre 1840, grazie all'aiuto sia di Bettina von Armin, stretta amica e talentuosa scrittrice alla quale i Grimm dedicarono la prima edizione dei *Kinder- und Hausmärchen*, sia di Savigny, Jacob e Wilhelm ricevettero l'offerta di diventare professori presso l'università di Berlino e si trasferirono così nella città a marzo 1841, portando comunque avanti il lavoro del vocabolario e di altre opere. Negli anni seguenti, segnati da sicurezza e stabilità finanziaria, i due fratelli ebbero modo di impegnarsi nella vita politica: durante le rivoluzioni del 1848 in Germania, le quali chiedevano riforme costituzionali ai regnanti, entrambi vennero eletti al parlamento civile, e Jacob venne anche chiamato a partecipare all'Assemblea Nazionale convocata nella città di Francoforte. Successivamente alla rivoluzione, Wilhelm e Jacob si ritirarono dalla vita politica, dedicandosi al compimento del vocabolario, che comunque non riuscirono a terminare: l'ultima parola da loro inserita fu *Frucht*. Wilhelm morì nel 1859, lasciando un vuoto incolmabile nella vita di Jacob, il quale si isolò in maniera ancora più accentuata rispetto a quello che già non fosse, e morì alcuni anni dopo, nel 1863 (Zipes, 2002a: 20-23).

2. La fiaba nel romanticismo

L'obiettivo di questo secondo capitolo è quello di offrire una visione generale rispetto al concetto di *Naturpoesie*, il quale si diffuse nuovamente durante il tardo romanticismo, influenzando quindi anche i fratelli Grimm (paragrafo 2.1). In seguito, si analizzerà l'impatto che questo ebbe nella loro visione della fiaba come *Volksmärchen*, della quale verranno sottolineate le caratteristiche e le differenze principali rispetto alla *Kunstmärchen*, per poi passare all'analisi del nuovo concetto di *Buchmärchen* (paragrafo 2.2).

2.1 Il concetto romantico di *Naturpoesie*

Con la morte di Novalis (1801), il movimento del primo romanticismo tedesco andò sgretolandosi, lasciando spazio ad una nuova scuola romantica – nota come secondo romanticismo, *Spätromantik* o *Hochromantik* –, la quale si fece portavoce di manifestazioni estetiche e ideologiche che possiamo ritrovare anche negli scritti dei fratelli Grimm, tra cui per esempio: il forte spirito nazionalpopolare, l'ammirazione per le origini, la celebrazione, il culto e lo studio del passato germanico. Tra gli altri concetti che vennero ripresi, sempre in ottica di esaltazione dell'originalità dell'arte popolare, ricordiamo la distinzione herderiana tra *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*, concetti che si potrebbero tradurre come “poesia di natura”, genuina e proveniente dal popolo e “poesia d'arte”, ovvero non autentica ed artificiale (Fiandra, 1998: 456-458). In particolare, ciò che influenzò le opere dei fratelli Grimm, fu il primo dei due concetti, il quale a sua volta si collega con i termini *Volksdichtung*, *Volkspoese* e *Volkslied*, i quali emergono per la prima volta proprio dagli scritti di Herder (Bausinger, 1980: 14-15). In particolare, nella sua raccolta *Volkslieder*, pubblicata tra il 1778 e il 1779, egli presenta il concetto di *Volk* intendendolo sia come sinonimo dell'unità culturale e linguistica di una “*Nation*”, sia, in senso enfatico, come concetto di “*Menschheit*”: egli parla infatti di *Volkslied* come “*Stimme der Menschheit*”, la quale viene descritta come “*leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge*” (Korte, 2015: 265-266). In questa sua raccolta Herder presenta opere provenienti da tutto il mondo e non solo da quello di lingua tedesca, spinto da un

lato dai suoi pensieri ed idee cosmopolite, dall'altro dalla mancanza di letteratura nativa e locale (Rölleke, 2007: 1151). È noto come questi concetti ebbero una forte influenza sui giovani artisti dello *Sturm und Drang*, tra questi anche il giovane Goethe (Bausinger, 1980: 15). Ma nel nostro caso, l'attenzione si sposta sull'influsso che le teorie di Herder ebbero sui fratelli Grimm e, soprattutto, sull'interpretazione che essi ne diedero, la quale segnò un grandissimo impatto sia all'epoca sia successivamente in tema di *Volkspoesie*. Tutte le loro opere infatti - siano esse canzoni, fiabe, detti, leggende o altro - non sarebbero state concepite e create, se non fossero state intese come contributi alla *Naturpoesie* nel modo in cui Jacob e Wilhelm Grimm la vedevano. Il loro pensiero riguardo a questo concetto non si allontanava di molto rispetto a quanto Herder già aveva a suo tempo esposto ed a favore di quest'affermazione nell'opera enciclopedica *Enzyklopädie des Märchens* si legge quanto segue: „Die Brüder Grimm [...] blieben mit ihrem Verständnis von Natur- und Volkspoesie näher bei der Auffassung Herders.“ (Ranke, 1999: 1275).

La caratteristica principale che i due fratelli attribuivano alla *Naturpoesie* era infatti la sua „*nichtindividuelle Entstehung*“, ovvero la credenza che essa nasca e si crei in maniera naturale, non artificiale, che venga alla luce in qualche modo „*von selbst*“ e che, di conseguenza, sia conosciuta ovunque (Bausinger, 1980: 20-21). Il poeta, all'interno di questa concezione, appare come la bocca attraverso la quale la poesia parla, come il portavoce del potere sovraindividuale della poesia nazionale e naturale. Tenendo conto di quanto appena detto, è comprensibile come spesso, all'interno della *Naturpoesie*, appaiano metafore legate al mondo vegetale con verbi come *wachsen, blühen, gedeihen, werden, keimen, entspringen*, i quali sono volti a sottolineare che, proprio come nelle piante, anche in questo tipo di poesia vi sia assenza di procreazione individuale, inevitabilità e quindi necessità di nascere (Bausinger, 1980: 23-24).

Presi dall'obiettivo di svelare le caratteristiche di questa *Naturpoesie* all'interno del contesto tedesco, i fratelli Grimm intrapresero fin dai primi anni della loro carriera una ricerca all'interno di quello che loro consideravano la vera essenza del retaggio culturale tedesco, ovvero l'epica, le saghe ed i racconti popolari. Allo stesso tempo, dietro a questa significativa ricerca, si celava sia l'impulso

romantico di preservare il contributo del volgo alla cultura tedesca, sia un gesto di protesta e dissenso contro l'occupazione francese, accompagnato dal desiderio di solidarietà per quanti volessero creare una nazione tedesca unificata. In particolare, ciò che incoraggiava i due fratelli in questa ricerca nella letteratura antica tedesca, era la credenza che le forme linguistiche più pure, spontanee ed in grado di tenere insieme una comunità fossero da ricercare nel passato e che la letteratura a loro contemporanea, per quanto ricca fosse, era da considerarsi artificiale e incapace di comunicare la genuinità del *Volk*. Queste concezioni emergono dalle lettere, dai saggi e dai libri scritti tra il 1807 e il 1812, nei quali è possibile notare una visione condivisa delle origini della letteratura, che sarebbero segnate da storie e leggende tramandate secondo l'arte orale. Altro obiettivo di questa ricerca era quello di dimostrare che proprio a partire dalla tradizione popolare, ovvero dalla *Naturpoesie*, si fosse sviluppata la *Kunstpoesie*, la quale avrebbe costretto la prima ad arretrare e cercare riparo presso il popolo (Zipes, 2012: XIV-XV). Rispetto al contrasto tra queste due forme, Jacob Grimm era fermamente convinto della superiorità della poesia popolare o di natura rispetto a quella artificiale ("*Vorrang der Volksdichtung vor der Kunstdichtung*"), come espresso chiaramente nel suo articolo "*Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*", del quale si parlerà in maniera più dettagliata in seguito. Lo stesso pensiero era condiviso anche da Wilhelm, il quale però parlava più moderatamente di "*Kunstdichtung als eine Sonderform der Volksdichtung*" (Denecke, 1971: 51). Tra i due fratelli, infatti, quello che maggiormente si mostrò pubblicamente nell'esposizione delle proprie idee su questi concetti fu Jacob, definito come "*der wohl prominenteste Vertreter dieser [...] Auffassung*", ovvero il più prominente rappresentante della visione chiara e netta dell'esistenza di una distinzione tra la poesia naturale e la poesia artistica, sia ad un livello caratteristico (l'una autentica e nata dal popolo, l'altra artificiale e nata dal singolo) sia a livello storico-temporale (la prima originaria e la seconda nata successivamente). Come già riportato, Wilhelm era invece molto meno severo nel suo giudizio rispetto al fratello, poiché non vedeva una differenza così assoluta tra *Volksdichtung* e *Kunstdichtung*, se non, come condiviso dal fratello, a livello di sviluppo temporale (Reiling, 2019: 83-86). Come si può leggere

all'interno del primo volume della sua opera *Kleinere Schriften*, Wilhelm scriveva: *“Kunstpoesie, d.h. die mit Bewusstsein und Absicht gedichtete, ist in ihrer Idee eben so vortrefflich, als Natur- oder Nationalpoesie, denn wenn sie echt ist, setzt sie diese nur fort [...]”* (Grimm, W., 1881: 114).

Nonostante queste visioni contrapposte, ciò su cui ci concentreremo è la visione congiunta dei fratelli rispetto alla convinzione che la poesia popolare sia il prodotto di un'anima collettiva ed anonima; convinzione che, come vedremo in seguito, giustificherà gran parte delle scelte intraprese per la creazione e la stesura della raccolta dei *Kinder- und Hausmärchen*.

Le idee dei due fratelli non furono influenzate solamente da Herder. È infatti importante ricordare anche il peso di quanto Ludwig Tieck aveva scritto nell'introduzione del suo *“Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter”* (1803):

„Sie [die Poesie] ist nichts weiter, als das menschliche Gemüth selbst in allen seinen Tiefen, jenes unbekanntes Wesen, welches immer ein Geheimniß bleiben wird, das sich aber auf unendliche Weise zu gestalten sucht [...]. So ist die wahre Geschichte der Poesie die Geschichte eines Geistes, sie wird in diesem Sinne immer ein unerreichbares Ideal bleiben [...]. So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt“

Da queste parole infatti potrebbero essere nate le riflessioni dei fratelli Grimm secondo cui la storia della poesia non fosse altro che il rispecchiamento di un generale spirito popolare (*Volksgeist*), nel quale una qualsiasi poesia artistica (*Kunstdichtung*) avrebbe potuto solamente gettarvi qualche debole bagliore (Denecke, 1971: 52).

Furono gli stessi fratelli Grimm, in particolare Jacob, a farsi portavoce di questa loro visione, mettendola per iscritto nel primo volume dell'opera *Kleinere Schriften*, nell'appendice della quale è contenuto un articolo, risalente all'anno 1808, dal nome *“Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten”*, scritto per lo *“Zeitung für Einsiedler”*, il giornale di Achim von Arnim. *Natur-* e *Kunstpoesie* vengono qui descritte come diverse e necessariamente separate l'una dall'altra (*“ [...] so innerlich verschieden also die beiden erscheinen, so notwendig sind sie auch in der Zeit abgesondert, und können nicht*

gleichzeitig sein [...]). Nonostante non vi sia riferimento ad antagonismo o superiorità dell'una rispetto all'altra, si nota, soprattutto dall'uso di aggettivi positivi, un'ammirazione da parte di Jacob nei confronti della *Naturpoesie* che viene descritta con l'uso di aggettivi quali "*unwillkürlich und ohne angestrengung, so treu, so rein, so unschuldig*". Inoltre, ciò che lo affascina, è il fatto che questa *Naturpoesie*, così indipendente dalla volontà del singolo, si appropri di "*Begebenheiten*", ovvero avvenimenti realmente accaduti che vengono fissati, proprio grazie alla loro forza, risonanza e accessibilità narrativa, nella mente collettiva popolare. La *Kunstpoesie* nascerebbe invece dal desiderio di comunicare la vita, le proprie esperienze e il proprio pensiero da parte di un singolo, che però, proprio per questa sua individualità, non riesce a raggiungere una collettività, ma solo una piccola parte della popolazione rappresentata spesso dalle élites (Grimm, 1864: 399).

2.2 *Volks- e Kunstmärchen*

Tenendo conto che l'analisi che seguirà questi capitoli verterà sul genere della fiaba (*Märchen*), ed in particolare sulla raccolta di fiabe *Kinder- und Hausmärchen*, fatte queste importanti e necessarie premesse, sposteremo ora l'attenzione al concetto di *Volks- e Kunstmärchen*, la cui differenziazione non è distante da quanto appena suggerito per la *Natur- e Kunstpoesie*. Come descritto da Oliver Geister, le *Kunstmärchen* sarebbero fiabe riconducibili ad un determinato e preciso autore, che le avrebbe create o adattate in maniera autonoma ed artificiale, con caratteristiche più complesse rispetto alle *Volksmärchen*:

„Kunstmärchen sind individuelle Schöpfungen und ihr Stil und ihre Erzählweise sind wesentlich komplexer als beim Volksmärchen (z.B. sind sie oft metaphernreicher). Bekannte Autoren dieser Märchenerzählungen, die oft novellistische Züge tragen, sind Wilhelm Hauff (1802-1827), Hans Christian Andersen (1805-1875) oder Ludwig Tieck (1773-1853).“ (Geister, 2010:33)

Le *Volksmärchen*, termine traducibile come fiaba popolare, sarebbero caratterizzate invece dal fatto che l'autore originale non possa più essere identificato. In altre parole esse sono: „*Märchen, die aus ‚dem Volk‘ stammen und für ‚das Volk‘ bestimmt sind. Kennzeichnend sind die einfach, volksnahe, oft dialektgefärbte Sprache und die lineare Erzählweise*“ (Geister, 2010: 33).

Un altro interessante punto di vista rispetto alla definizione di questi due concetti emerge dall'analisi condotta da Jack Zipes, germanista statunitense, secondo la quale il racconto popolare, presente fin dal periodo del neolitico e trasmesso principalmente in una forma orale con l'obiettivo di creare coesione all'interno della comunità, venne preso in possesso dagli scrittori aristocratici e borghesi del XVI, XVII, XVIII secolo, che lo trasformarono nella *Kunstmärchen*, termine che potrebbe essere tradotto come "racconto d'autore" o "racconto letterario". Questo nuovo genere letterario rispecchiava i cambiamenti che stavano caratterizzando la società del tempo, la quale stava gradualmente abbandonando il sistema feudale per abbracciare un primo capitalismo, ma soprattutto descriveva i valori e gli interessi delle nuove classi emergenti, escludendo gli strati bassi del popolo (Zipes, 2004: 33, 41). È proprio sulla base di quanto appena detto, si spiega l'appellativo che il germanista Zipes usa per questo nuovo tipo di fiaba, che viene descritta come una "borghesizzazione del racconto popolare" (Zipes, 2004: 78). In Germania, in particolare:

“[...] quando la borghesia, gradualmente, si solidificò come classe, il racconto popolare cominciò a essere guardato con sospetto e fu etichettato come arte inferiore a causa della sua supposta volgarità e mancanza di moralità, dal momento che apparteneva alle classi basse illetterate e non conteneva l'ethos borghese” (Zipes, 2004: 66).

A favorire lo sviluppo di questo nuovo genere non si deve dimenticare la tecnologia della stampa, l'aumento dell'alfabetizzazione e di conseguenza la formazione di un nuovo gruppo di lettori nella sfera pubblica appartenenti alle classi medie borghesi (Zipes, 2004: 47). Nonostante quanto appena riportato, è importante ricordare che, se pur in posizione minoritaria, ci furono scrittori della classe borghese che vedevano ancora nel racconto popolare un'arte autentica,

di alta qualità e un grandissimo e preziosissimo patrimonio nazionale tedesco da preservare. Tra questi autori possiamo ricordare Johann Karl Augustus Musäus con *Volksmärchen des Deutschen* (1782-86) e Benedikte Naubert con *Neue Volksmärchen des Deutschen* (1789-93) (Zipes, 2004: 66). Notiamo quindi che, oltre a quelle dei fratelli Grimm, ci furono anche altre numerose raccolte di brani popolari e che quindi il genere della *Volksmärchen* non andò perdendosi, nonostante esso non fosse dominante. La persistente presenza di questo tipo di fiaba può essere spiegata sia nel fatto che la seconda ondata di scrittori borghesi, ovvero i romantici, usavano questa forma testuale come forma di critica nei confronti della limitatezza e dell'ipocrisia dei comportamenti borghesi (Zipes, 2004: 66-67), sia, come afferma Stefan Neuhaus, perché le motivazioni dell'attività di raccolta ("*Sammeltätigkeit*"), che tanto caratterizzavano queste opere fiabesche, sono da ritrovarsi nelle stesse caratteristiche politiche e storiche dell'epoca in cui i collezionisti vivevano:

„Die Folgen der Französischen Revolution von 1789 waren in den Jahren der Sammelstätigkeit deutlich zu spüren, praktisch – in Gestalt der napoleonischen Besetzung weiter Teile des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation – und theoretisch, in der Reflexion über eine geeinte und strukturell modernisierte deutsche Nation.“ (Neuhaus, 2017: 153).

Fatte queste premesse, ricordiamo che, tra tutte, la raccolta dei fratelli Grimm è sicuramente la più nota e diffusa raccolta di racconti popolari (*Volksmärchen*). Data la grandezza e l'unicità del lavoro che i fratelli compirono per la redazione di questa raccolta, molti studiosi arrivarono a coniare un nuovo termine che definisse la loro opera: *Buchmärchen*, ovvero una fiaba-libro (Zipes, 2004: 73). Facendo un'analisi più specifica rispetto a questo termine (*Buchmärchen*) all'interno dell'opera enciclopedica *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* possiamo ricavare la seguente definizione:

„Der Begriff zielt vielmehr auf eine grundsätzliche Transsubstantiation, eine Verwandlungsform des Märchens. Er ist meistens bezogen auf Märchen und

Märchensammlungen, die als solche präsentiert werden (also ein folkloristisches oder pädagogisches Interesse am Märchen voraussetzen) und die nicht in erster Linie mit literarischem Anspruch auftreten, folglich nicht als Kunstmärchen verstanden werden. Das Modell sind die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.“ (Ranke, 1979: 974)

Oltre a quanto riportato nella precedente definizione, l'enciclopedia evidenzia come questo tipo di fiaba, soprattutto grazie al processo di alfabetizzazione, non dipenda più da speciali “custodi delle fiabe” (*Märchenpflégern*) presenti nel popolo, bensì che essa, nella sua forma scritta, sia accessibile a qualsiasi persona. Non a caso, il termine *Buchmärchen* inizia ad essere utilizzato in relazione al declino della tradizione orale nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo, quando appunto la fiaba trascritta all'interno di un libro tolse terreno alla narrazione orale: “*Gleichzeitig aber wurde damit der, freilich ohnehin dem Untergang geweihten, mündlichen Überlieferung ein kräftiger Stoß versetzt.*” (Max Lüthi, 2004: 51). L'alfabetizzazione e la brama di lettura, come spiegato da Spinner, ebbero in quegli anni uno sviluppo talmente grande da raggiungere anche le classi più ampie e da creare persino una sorta di dipendenza dalla lettura non solo nella componente maschile della popolazione, ma anche, e soprattutto, in quella femminile. La dipendenza che si creò fu tale da arrivare addirittura ad una denuncia sociale in cui la lettura veniva vista come causa di decadenza culturale (Spinner, 1992: 157). Sempre rispetto al venir meno della necessità di una narrazione orale, interviene anche Heinz Rölleke, il quale propone un'analisi storica per poter spiegare il grande successo sociale della diffusione e dell'aumento della capacità di lettura da parte della popolazione, fenomeno che portò indubbiamente anche ad un grande successo nella lettura della raccolta di fiabe dei fratelli Grimm. In particolare, lo studioso attribuisce tutto questo all'introduzione di un'obbligatorietà scolastica:

“Die Herausbildung der bürgerlichen Kleinfamilie, die Auflösung vieler Meisterbetriebe schränken das Feld des Erzählens zeitlich (die generationenübergreifenden Traditionen), räumlich (die Lokalitäten einer gleichsam familiären Gemeinschaftsarbeit und –freizeit) und sachlich (Lesen und

Vorlesen prädominieren dem freien Reproduzieren aus dem Gedächtnis) merklich und lebensbedrohlich ein.“ (Rölleke, 2012a: 26-27)

Un'altra conferma della stretta competizione tra le *Buchmärchen* e le fiabe narrate oralmente, a discapito di quest'ultime, sta nel fatto che gran parte delle fiabe originali e quindi orali, che venivano raccolte provenivano da persone non istruite e addirittura analfabete, le quali narravano in maniera grammaticalmente scorretta. Non vi è invece alcun dubbio riguardo alla correttezza stilistica (*stilistische Selbstberichtigung*) e grammaticale presente nei testi scritti delle *Buchmärchen*, i quali erano pertanto il risultato di un processo di correzione e riscrittura che partiva dai racconti orali (Ranke, 1979: 975-976).

3. *Kinder- und Hausmärchen*

Dopo aver parlato del contesto generale che influenzò i fratelli Grimm ed in particolare la loro visione del genere della fiaba, in questo terzo capitolo verranno analizzate le principali caratteristiche della raccolta dei *Kinder- und Hausmärchen*. Si partirà con una descrizione del processo che portò alla nascita della raccolta (paragrafo 3.1), passando poi alla trattazione di quelle che furono le fonti scritte e orali dei vari racconti (paragrafo 3.2). A conclusione del capitolo si elencheranno le varie edizioni della raccolta e la diffusione che queste ebbero nel mondo (paragrafo 3.3).

3.1 Nascita dei *Kinder- und Hausmärchen*

Per la creazione dell'opera *Kinder- und Hausmärchen* (d'ora in poi abbreviata in KHM), fu di fondamentale importanza l'incontro dei fratelli Grimm con due figure molto rilevanti in ambito culturale tedesco, nonché grandi amici del professor Savigny: Clemens Brentano, conosciuto nel 1803, e Achim von Arnim, nel 1806. Entrambi questi autori, anch'essi affascinati dall'idea di riportare in vita la letteratura tedesca antica, andavano ricercando da tempo novelle a manoscritti del passato (Zipes, 2012: XIII). Fu Brentano che il 15 febbraio 1805 scrisse da Heidelberg una lettera ad Arnim, nella quale si leggeva: »*Ich habe dir [...] einen Vorschlag zu machen, nemlich ein Wohlfeiles Volksliederbuch zu unternehmen. [...] es könnten die bessern Volkslieder drinne befestigt, und neue hinzugedichtet werden*“ (Korte, 2015: 12). Il destinatario rispose in maniera spontanea ed affermativa dodici giorni dopo. Fino a maggio 1805 i due lavorarono singolarmente, l'uno ad Heidelberg, l'altro a Berlino, per poi unirsi in una collaborazione che durò sei settimane, al termine delle quali la raccolta di vecchie canzoni dal titolo “*Des Knaben Wunderhorn*” fu pubblicata (1806). Il più importante autore tedesco del periodo, Johann Wolfgang von Goethe, al quale era stata dedicata l'opera, ne scrisse una recensione molto positiva, invitando gli autori ad espandere la raccolta con altri volumi (Korte, 2015: 12). È proprio sulla base di questo invito che Arnim e Brentano, conoscendo le rare doti dei Grimm come studiosi di letteratura tedesca antica, chiesero loro un contributo per la

stesura dei due volumi conclusivi di *Des Knaben Wunderhorn* (Zipes, 2012: XIII). L'entusiasmo che portò all'invito e alla chiamata per la collaborazione in questo lavoro nei confronti dei fratelli Grimm è testimoniato dalla lettera inviata da Brentano ad Arnim nell'autunno del 1807:

“[...] ich habe hier [in Kassel] zwei sehre liebe, liebe alteutsch vertraute Freunde, Grimm genannt, [...]. Sie wissen bei weitem mehr als Tieck von allen den Sachen [...]. Du wirst diese trefflichen Menschen, welche ruhig arbeiten, um einst eine tüchtige teutsche poetische Geschichte zu schreiben, sehr lieb gewinnen“. (ed. Rölleke, 2007: 1155).

In particolare, i fratelli Grimm selezionarono 54 testi, tra cui fiabe e leggende, che inviarono a Brentano, il quale, avendo l'intenzione di rimaneggiarli, lasciò ai fratelli Grimm la libertà di poterli riutilizzare a loro volta (Zipes, 2012: XV). Per questo motivo, i due fratelli, ma in particolare Jacob, trascrissero manualmente una copia del materiale prima di inviarlo. Questo è quanto scrisse Heinz Rölleke, a riguardo:

„Als Brentano von den Brüdern Grimm die Ergebnisse ihres ersten Sammelns forderte, konnten sie ihm am 17. Oktober 1810 das Konvolut der Originalniederschriften nach Berlin schicken. Vorsichtshalber aber ließen sie es vorher für sich abschreiben (daran taten sie gut, denn Brentano hat das Konvolut bekanntlich weder veröffentlicht noch je zurückgegeben). [...] Als Brentano nach der Eingangsbestätigung in dieser Sache nichts mehr von sich hören ließ, entschlossen sich die Brüder Grimm im Frühjahr 1811 zu eigener Verwendung des nun rasch anwachsenden Materials.“ (Rölleke, 2012a: 32)

Come riportato quindi, Brentano non utilizzò mai quel materiale, che venne lasciato nel monastero di Ölenberg in Alsazia. I fratelli Grimm si appropriarono di tutte le 54 fiabe in questione e le modificarono secondo la loro concezione filologica e poetica di fiaba popolare, dopo di che ne distrussero le copie. Ciononostante, i testi inizialmente inviati a Brentano, i quali passarono alla storia come manoscritto di Ölenberg, non andarono persi poiché furono ritrovati proprio

in quel monastero nel 1925. Nel 1812, Achim von Arnim, sapendo che l'amico Brentano aveva perso l'interesse nell'utilizzo dei loro testi, si recò a Kassel presso i fratelli Grimm incoraggiandoli a pubblicare la loro propria raccolta di fiabe. Consapevole del grande impegno che i Grimm avevano messo in atto per la ricerca e raccolta di fiabe, leggende e storie di animali, che andava ben oltre alle 54 fiabe spedite a Brentano, li mise in contatto con l'editore Georg Andreas Reimer di Berlino. Jacob e Wilhelm Grimm passarono così il resto dell'anno ad organizzare, ordinare e predisporre per la stampa le 86 fiabe che formarono il primo volume dei KHM, pubblicato nel 1812 (Zipes, 2012: XV). Quindi, se in un primo momento, i due fratelli si avvicinarono a questo tipo di lavoro per mezzo delle figure di Brentano e Arnim, continuarono poi a lavorare in maniera autonoma, come dimostrano le numerose edizioni dei KHM che vennero redatte successivamente. In particolare, i Grimm vedevano in tutto questo un lavoro scientifico di raccolta di testi che precedentemente erano stati tramandati in forma orale e che, in caso non venissero messi per iscritto, potevano andare perduti. Nell'introduzione della prima edizione dei KHM, si legge infatti:

„So ist es uns, wenn wir den Reichthum deutscher Dichtung in frühen Zeiten betrachten, und dann sehen, daß von so vielem nichts lebendig sich erhalten, selbst die Erinnerung daran verloren war, und nur Volkslieder, und diese unschuldigen Hausmärchen übrig geblieben sind. Die Plätze am Ofen, der Küchenheerd, Bodentreppen, Feiertage noch gefeiert, Triften und Wälder in ihrer Stille, vor allem die ungetrübte Phantasie sind die Hecken gewesen, die sie gesichert und einer Zeit aus der andern überliefert haben“ (Grimm, J., Grimm, W.: 1812: V-VI)

In questo processo di messa per iscritto, come già argomentato nel paragrafo precedente (paragrafo 2.2), di certo venne meno quella che è sempre stata la caratteristica originaria della fiaba, ovvero il fatto di essere una forma narrativa orale (Zipes, 2004: 38). Nella stesura delle fiabe, i fratelli Grimm stessi non nascosero che: „*der Ausdruck und die Ausführung des Einzelnen größenteils von uns herrührt, versteht sich von selbst*“ (KHM, 1857a: XIV), dimostrando come l'oralità a loro trasmessa dai narratori fu ritoccata e revisionata secondo alcuni

canoni stilistici riscontrabili in tutte le fiabe presenti nelle varie edizioni. Ciononostante, una delle caratteristiche più sorprendenti ed originali dei KHM sta proprio nel fatto che esse, seppur scritte, riescano comunque a comunicare in ogni momento una certa oralità che viene definita da Spinner come una "*fingierte Mündlichkeit*". Quest'ultima viene alla luce grazie ad un particolare stile che Wilhelm creò ed applicò omogeneamente in tutte le fiabe presenti nella raccolta e che si fa portavoce di una certa oralità attraverso per esempio la ricca presenza di espressioni proverbiali e l'uso frequente dei pronomi dimostrativi *der, die, das* (Spinner, 1992: 157-58).

3.2 Le fonti dei *Kinder- und Hausmärchen*

Per quanto riguarda le fonti che i fratelli utilizzarono per la raccolta di fiabe citiamo il sottotitolo dell'articolo di Heinz Rölleke, *Märchen über Märchen*, pubblicato nel 2012 nel giornale *Die Zeit Geschichte*, nr. 4, che recita: „*Die Brüder Grimm haben lange verheimlicht, wer ihnen ihre Geschichten zugetragen hat. Denn nicht alte Bäuerinnen erzählten die angeblichen Volksmärchen*“. Da come si può ben capire quindi, è necessario sfatare il mito assai diffuso per il quale i fratelli Grimm raccogliessero le loro storie direttamente dalle classi inferiori del popolo per poi pubblicarle in maniera pura e senza alcuna revisione. A dare credito a questa credenza però furono gli stessi fratelli Grimm, i quali nella prefazione della prima edizione dei KHM nel 1812 scrivevano che tutto quello che si trovava nel citato volume: "[...] ist [...] nur in Hessen und den Main- und Kinziggegenden, in der Grafschaft Hanau, wo wir her sind, nach mündlicher Überlieferung gesammelt." (Grimm, J., Grimm, W., 1812: VII), come a lasciare intendere che essi avessero vagato per la contea raccogliendo fiabe. Sicuramente una procedura di questo tipo, la quale partiva dalle fonti orali del popolo stesso e dalle classi inferiori, sarebbe stata comprensibile e correlata alla convinzione, soprattutto di Jacob Grimm, per cui le testimonianze e l'essenza della letteratura popolare fossero da ritrovarsi nel volgo e fossero, di conseguenza, una prova assolutamente perfetta ed inimitabile della *Naturpoesie* (Rölleke, 2012b: 67-68). D'altro canto, non si deve però dimenticare la professione di abili studiosi e filologi che tanto resero famosi i due fratelli e che portò alla dimostrazione che gran parte del lavoro per

la redazione dei KHM venne fatta a tavolino, ricavando le fiabe da altri libri o raccogliendole da amici e colleghi con un certo livello di istruzione, cosicché furono davvero poche le fiabe trascritte e immutate a partire dai popolani dei dintorni (Zipes, 2012: X). Il fatto che le fiabe siano state in gran parte riviste e ritoccate dai fratelli Grimm è dimostrabile anche dall'omogeneità del contenuto, della forma e della sostanza, che fa capire come le fiabe venissero selezionate secondo il gusto dei raccoglitori, senza considerare il fatto che alcune modifiche all'originalità del testo potevano essere state fatte anche dagli stessi narratori, i quali avrebbero potuto apportare alcune modifiche o applicare dei filtri all'originale nell'ottica di quanto secondo loro era o non era permesso dire di fronte a persone tanto erudite e di un certo rango come lo erano i fratelli Grimm (Rölleke, 2012b: 91-92).

Come reso noto da Heinz Rölleke all'interno dell'articolo *Märchen über Märchen*, i nomi dei narratori delle fiabe non furono resi noti dai fratelli Grimm, se non con l'eccezione di Dorothea Viehmann, ma ciononostante vennero alla luce dopo svariate ricerche solamente negli anni Settanta del Novecento. Rölleke spiega che le motivazioni di questo silenzio potrebbero risiedere nel fatto che i Grimm, in un'ottica romantica, volessero creare l'impressione che le fiabe fossero prodotte dal popolo e tramandate collettivamente, senza necessità pertanto di citare un narratore. Altra motivazione potrebbe essere quella per cui molte narratrici erano giovani ragazze di Kassel prossime al matrimonio, le quali, sentendosi in imbarazzo nel raccontare certe "cose da bambini" ("*Kinderkram*"), avessero fatto la richiesta di rimanere nell'anonimato. Un contributo fondamentale per la narrazione, infatti, fu quello di un gruppetto di donne di Kassel, appartenenti alla buona borghesia, tra le quali ricordiamo il nome di Marie e Jeanette Hassenpflug, Margarete, Marie e Dorothea Wild, quest'ultima fidanzata e poi moglie di Wilhelm. Tutte queste giovani donne possedevano una buona istruzione e una certa familiarità con la fiaba francese³. In particolare, fu scoperto che le figure femminili appartenenti alla famiglia Hassenpflug avessero

³ In Francia la moda letteraria della scrittura e della circolazione delle fiabe scoppiò alla fine del 1690, quando la scrittrice aristocratica Marie-Catherine d'Aulnoy incluse nel suo romanzo *Historie d'Hippolyte, Comte de Douglas* la fiaba *L'île de la félicité* (L'isola della felicità). Negli anni che seguirono infatti la fiaba letteraria divenne una moda all'interno dei salotti francesi, soprattutto

ascendenza ugonotta: ci si riferisce in particolare alla bisnonna Marie Madeleine Debély (1713-1791), la quale, dopo la moglie della figlia, accudì le sue nipoti femmine, tra cui Marie e Jeanette, istruendole sulla base di un repertorio legato alla ricca tradizione fiabesca e soprattutto alla raccolta di fiabe *Contes de Fées* di Charles Perrault (Rölleke, intervista 2012). Sempre all'interno di questo articolo lo studioso Rölleke afferma che è molto probabile che i fratelli Grimm fossero a conoscenza delle origini francesi delle narratrici, ma che deliberatamente scelsero di tacere, tenendo conto del fatto che il loro obiettivo era quello di creare una raccolta di fiabe nazionali tedesche, che essi non volevano fosse in nessun caso "*durch fremde Einflüsse verwässert*". Oltre a queste figure femminili legate alla borghesia di Kassel, ricordiamo altri nomi, tra cui Friedrich Siebert, maestro e pastore protestante della città di Treysa, Johann Friedrich Krause, ex-soldato che offrì sette fiabe in cambio di un paio di ghette e Friederike Mannel, figlia di un pastore di Allendorf. Nell'ambito dell'aristocrazia invece ricordiamo l'importante contributo, di quasi sessanta storie, inviate dai membri della famiglia von Haxthausen e dal poeta Jenny von Droste-Hülshoff, i quali raccolsero queste storie dai popolani che vivevano nella proprietà Bökendorf, appartenente alla famiglia, nella zona della Vestfalia.

Tuttavia, una delle narratrici che più contribuì alla raccolta con circa una quarantina di fiabe, fu una certa Dorothea Viehmann, moglie di un sarto, descritta dai Grimm come una raccontatrice popolana di storie per eccellenza (Zipes, 2012: XX) e non a caso, essa viene nominata in una lettera che Wilhelm scrisse a Jacob da Kassel il 5 dicembre 1814 con l'appellativo di "*Märchenfrau*" (Grimm, Hinrichs: 1963: 384). La figura di Dorothea Viehmann occupa un posto importante nel secondo volume dei KHM (1815), nel quale venne inserito un suo ritratto come immagine di copertina, là dove solitamente compare l'immagine degli autori (Denecke, 1971: 68). Inoltre, la *Märchenfrau* venne addirittura menzionata esplicitamente nella prefazione, in cui ci si riferisce a lei

all'interno dell'aristocrazia femminile, e molte opere furono anche pubblicate (Zipes, 2006: 53). Nonostante tutto partì da questi salotti femminili, la figura più ricordata in ambito francese è sicuramente quella di Charles Perrault, il cui successo e influenza, anche in Germania e sui fratelli Grimm, furono dovuti al fatto che egli fu considerato colui che aveva dato al folclore "uno scopo morale ed edificante al fine di influenzare il comportamento di adulti e bambini" (Zipes, 2006: 56).

descrivendola come una donna arzilla, nonostante essa avesse poco più di cinquant'anni, dal viso piacevole e dagli occhi luminosi. Ma al di là dell'aspetto fisico, ciò che viene particolarmente ammirato è la sua capacità di conservare così saldamente le fiabe nella sua memoria, che anche nel caso in cui le venisse chiesto di ripeterle, essa non cambiava mai versione:

„Sie [Dorothea Viehmann] bewahrt diese alten Sagen fest in dem Gedächtnis [...] dabei erzählt sie bedächtig, sicher und ungemein lebendig mit eigenem Wohlgefallen daran, erst ganz frei, dann, wenn man will, noch einmal langsam, so daß man ihr mit einiger Uebung nachschreiben kann. Manches ist auf diese Weise wörtlich beibehalten, und wird in seiner Wahrheit nicht zu verkennen sein. Wer an leichte Verfälschung der Ueberlieferung, Nachlässigkeit bei Aufbewahrung, und daher an Unmöglichkeit langer Dauer, als Regel glaubt, der müßte hören, wie genau sie immer bei derselben Erzählung bleibt und auf ihre Richtigkeit eifrig ist; niemals ändert sie bei einer Wiederholung etwas in der Sache ab [...].“ (Grimm, J., Grimm, W., 1815: V)

Certo è che, nonostante questa donna vendesse verdure ed erbe dal suo piccolo orto a Kassel, non era sposata né con un contadino né con un agricoltore, bensì con un importante sarto, che le permetteva di vivere in un determinato status sociale. Inoltre, Dorothea Viehmann aveva trascorso gran parte della sua giovinezza nella locanda di suo padre, la Knallhütte nell'attuale Baunatal, dove come figlia della locandiera aveva più contatti con i cittadini che non con ospiti provenienti dal villaggio. Di conseguenza, alcune delle sue fiabe devono probabilmente la loro origine ai racconti di un pubblico che frequentava la Knallhütte: cioè mercanti, uomini d'affari, carrettieri e soldati (Rölleke, intervista 2012).

Oltre alla trascrizione di narrazioni orali, è importante ricordare che molte delle fiabe che i fratelli Grimm inserirono nella raccolta furono attinte da fonti scritte già esistenti: si trattava per lo più di narrazioni di fiabe e novelle popolari presenti e conosciute a livello europeo. Ci si riferisce per esempio alle opere degli italiani

Giovanni Francesco Straparola⁴ e Giambattista Basile⁵, ma anche alle opere francesi originali di Charles Perrault, Madame Catherine d'Aulnoy e Mademoiselle de La Force. Non mancarono inoltre di ricercare anche l'ambito letterario di lingua tedesca, attingendo da fonti quali Johannes Praetorius (*Der abentheurliche Glücks-Topf*, 1668), Johann Karl August Musäus (*Volksmärchen der Deutschen*, 1782) e altri narratori e raccoglitori (Zipes, 2012: XXI). Per concludere viene riportata una citazione rilasciata da Heinz Rölleke nell'intervista di Christian Staas dal titolo "*Weder deutsch noch Volk. Ein Gespräch mit dem Germanisten Heinz Rölleke über die wahre Herkunft der Grimmschen Märchen*" contenuta nel giornale *Die Zeit* (nr. 50/2012) che riassume in maniera esemplare quanto riportato in questo paragrafo ovvero: "*Letztlich waren die Grimmschen Märchen also weder deutsch noch Volk*". Con questa frase si sottolinea come l'affermazione secondo la quale la maggior parte delle fiabe dei Grimm sia basata direttamente su storie raccontate da contadini e pastori sia insostenibile. Sappiamo infatti che i Grimm non raccoglievano racconti popolari, ma che le fiabe trascritte erano principalmente raccontate da giovani donne istruite, le quali spesso attingevano a fonti letterarie francesi. Sempre nell'intervista citata in precedenza, viene riportato con delle parole molto efficaci – "*Blind aber waren die Grimms nicht*" – il fatto che i fratelli Grimm fossero bene a conoscenza di tutto questo. Come conferma di questa sua affermazione lo studioso intervistato sposta l'attenzione su un aspetto molto interessante, ovvero il fatto che quasi tutte le opere dei due fratelli portino nel titolo l'aggettivo "*deutsch*", alcuni esempi potrebbero essere: *Deutsche Sagen*, *das Deutsche Wörterbuch*, *die Deutsche Grammatik*. Nella raccolta di fiabe KHM invece questo aggettivo non è presente, forse proprio perché era chiaro agli stessi raccoglitori, nonostante essi mai l'abbiano apertamente ammesso, che le fiabe superassero qualsiasi confine

⁴ Giovanni Francesco Straparola pubblicò la sua raccolta *Le piacevoli notti* (1550-53) in due volumi, che contenevano molti adattamenti a partire sia da racconti, aneddoti, storielle erotiche, e piccole farse della tradizione orale popolare italiana sia da favole e novelle scritte già esistenti, tra cui molto probabilmente anche quelle di Boccaccio (Zipes, 2006: 28-30).

⁵ Giambattista Basile scrisse negli anni Trenta del Seicento, sulla base dell'influenza di Straparola, una raccolta di cinquanta fiabe scritte in dialetto napoletano intitolata *Lo cunto de li cunti*, anche nota come *Pentamerone* (Zipes, 2006: 33).

nazionale e che fosse possibile togliere loro qualsiasi contaminazione proveniente da fuori dei territori tedeschi.

3.3 Edizioni e diffusione dei *Kinder- und Hausmärchen*

Come già esposto precedentemente, dopo essersi messi in contatto con l'editore Andreas Reimer, i fratelli Grimm raggiunsero con lui un accordo che prevedeva la pubblicazione di una prima edizione economica dei KHM, la quale sarebbe stata stampata con poco sforzo. L'editore richiese un manoscritto a stampa che gli fu inviato in due copie nel settembre e nell'ottobre del 1812, mentre le prime copie ufficiali dell'opera furono consegnate nel Natale del 1812. Il primo volume della prima edizione contava 475 pagine (contenenti 156 fiabe) e costava 1 tallero (*Taler*) e 18 grossi (*Groschen*), un prezzo basso che ciononostante non riuscì a favorire la diffusione di quest'opera, nemmeno quando nel 1815 venne pubblicato il secondo volume della prima edizione (384 pagine, 170 fiabe) con lo stesso prezzo di 1 tallero e 18 grossi. Fu l'amico Achim von Arnim che fin da subito evidenziò quali fossero i limiti che impedirono a questa prima edizione il successo che meritava: si faceva riferimento in particolar modo all'aggiunta diretta di commenti e di prefazioni scientifiche, così come si criticava la mancanza di immagini (Rölleke, 2007: 1161-62). La prima edizione infatti, soprattutto a causa delle annotazioni riportate, rappresenta e riflette "*jener eigentümlichen publizistischen Wissenschaft, die die Arbeit der Brüder Grimm bis zum "Deutschen Wörterbuch" hin kennzeichnete*" (Denecke, 1971: 72-73).

Alcune critiche provennero anche dall'amico Brentano, il quale in una lettera ad Arnim risalente agli inizi del 1813 scrisse:

„Grimms Märchen habe ich vor einigen Tagen gekauft [...] das Ganze macht mir weniger Freude, als ich gedacht. Ich finde die Erzählung aus Treue äußert liederlich und versudelt und in manchen dadurch sehr langweilig, wengleich die Geschichten sehr kurz sind.“ (Rölleke, 2007: 1162)

Non dimentichiamo in aggiunta, che oltre ad importanti figure letterali come Arnim e Brentano, a criticare le prime edizioni dei KHM fu anche la Chiesa, secondo la

quale le fiabe raccolte, intese come racconti per l'infanzia, erano prive di alcuna forma di moralità (Denecke, 1971: 83). Per quest'ultimo motivo Wilhelm, nelle edizioni che seguirono, cercò di desessualizzare e di dare ai testi un tono fiabesco adatto per la lettura da parte di bambini (Rölleke, intervista, 2012). Riguardo questo aspetto però è fondamentale ricordare che questa raccolta non venne inizialmente concepita come una raccolta destinata ad un pubblico infantile. Lo stesso Jacob in una lettera datata 28 gennaio 1813 ed indirizzata ad Achim von Arnim scrisse:

„Sind denn diese Kindermärchen für Kinder erdacht und erfunden? ich glaube dies so wenig, als ich die allgemeinere Frage nicht bejahen werde: ob man überhaupt für Kinder etwas Eigenes einrichten müsse? [...] Das Märchenbuch ist mir daher gar nicht für Kinder geschrieben, aber es kommt ihnen recht erwünscht und das freut mich sehr; sondern ich hätte nicht mit Lust daran gearbeitet, wenn ich nicht Glaubens wäre, daß es den ernstesten und ältesten Leuten so auch wie mir für Poesie, Mythologie und Geschichte wichtig werden und erscheinen könnte.“ (Steig, 1904: 269, 271)

Da questa testimonianza diretta quindi possiamo dedurre che i KHM non nacquero come una raccolta destinata specificamente alla fascia di lettori dell'infanzia e, soprattutto, non puntava ad esserlo. La raccolta si rivolgeva piuttosto ad un pubblico adulto e soprattutto colto, il quale fosse capace di “trasmettere quelle fiabe alla propria comunità e in particolare ai giovani, in modo che potessero ricavarne importanti lezioni etiche e morali” (Zipes, 2002b: 121). Proprio dall'incipit dell'edizione del 1812 si comprende infatti che, nonostante questa non fosse l'intenzione principale, dalle fiabe potrebbe essere emerso qualcosa di buono:

„In diesen Eigenschaften aber ist es gegründet, wenn sich so leicht aus diesen Märchen eine gute Lehre, eine Anwendung für die Gegenwart ergibt; es war weder ihr Zweck noch sind sie darum erfunden, aber es erwächst daraus, wie eine gute Frucht aus einer gesunden Blüthe ohne Zuthun der Menschen“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: XII).

Anche in quest'ultima citazione vediamo quindi come non si parli necessariamente di un lettore bambino, ma che i destinatari dell'opera siano invece un ampio pubblico che coinvolge in esso chiunque riesca a cogliere ciò che queste fiabe sanno portare alla luce. Nonostante queste fossero le intenzioni dei fratelli Grimm, Wilhelm, come già sottolineato in precedenza, cercò di trasformare e modificare le fiabe delle edizioni successive per dirigersi maggiormente verso un pubblico infantile, abbandonando così le caratteristiche scientifiche che contraddistinguevano la prima edizione e che erano state fonte di critiche. Fu questo uno dei motivi per cui Jacob, oltre al fatto che la realizzazione della grammatica investiva gran parte del suo tempo, si fece sempre meno presente nella collaborazione con il fratello, il quale trattò e modificò in maniera quasi esclusiva la seconda edizione dei KHM, pubblicata nel 1819 (Denecke, 1971: 69). L'intento di Wilhelm di modificare le fiabe per renderle più adatte ad un pubblico infantile si rivelò un successo, non tanto nella seconda edizione, bensì con la pubblicazione dell'opera "*Kleine Ausgabe*" (1825), la quale, come sottolineato da Heinz Rölleke nell'intervista già ricordata del 2012, generò anche l'interesse e di conseguenza la vendita delle prime edizioni dei KHM. Per l'edizione "*Kleine Ausgabe*", come suggerito dal nome, Wilhelm aveva selezionato e adattato solamente alcuni testi (50 fiabe) per essere ancora più a misura di bambino, modificandone lo stile per renderlo ideale alla lettura infantile. In altre parole "*Die Märchen waren umso erfolgreicher, je unwissenschaftlicher sie daher kamen*" (Rölleke, intervista, 2012), e in questo senso possiamo ancora di più comprendere come il fratello più ambizioso dal punto di vista scientifico decise di abbandonare l'impresa quando questa si fece sempre più vicina ad un progetto letterario costruito a tavolino. Le fiabe delle edizioni successive alla prima sono generalmente definite come le meno crude e allo stesso tempo meno autentiche, ovvero quelle che subirono più modifiche da parte dei fratelli Grimm. Quest'ultimi, infatti, con il passare del tempo acquisivano sempre più materiale che poteva essere comparato, confrontato e mescolato, unendo molteplici voci di diversi narratori, facendo però venire meno l'impronta degli originali narratori (Zipes, 2012: X, XXI). La terza edizione, che porta il nome di "*Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*", venne pubblicata nel 1837 con

un editore differente rispetto al primo, poiché trovandosi i fratelli Grimm in quegli anni a Gottinga, ritennero opportuno cercare un editore locale, la *dieterischen Buchhandlung*, con cui si riuscì a raggiungere la svolta per la vendita dei KHM nel mercato: „*Außerdem geht [...] die neue Ausgabe bei Dietrich sehr gut*”, così scrive Wilhelm in una lettera al fratello ad inizio aprile del 1838 (Rölleke, 2007: 1165-66). Alla terza edizione ne seguirono una quarta nel 1840, una quinta nel 1843, una sesta nel 1850 ed una settima ed ultima edizione nel 1857, nella quale si arrivò ad un numero di 211 fiabe (Zipes, 2002a: 32).

La grande diffusione delle fiabe dei fratelli Grimm non avvenne solamente nei paesi di lingua tedesca, ma anche e fin da subito al di fuori di questi. Tutto cominciò nel 1816 con una traduzione di alcune fiabe in danese, che venne seguita da una traduzione in olandese di un'edizione di 20 fiabe. Seguirono poi le traduzioni in inglese di Edgar Taylor nel 1823, svedese nel 1824, francese nel 1830, ungherese nel 1861 e russo nel 1862. Le traduzioni continuarono in abbondanza, soprattutto nel periodo che seguì la Seconda guerra mondiale. Ricordiamo inoltre, che non tutte le traduzioni vennero fatte a partire dall'originale in lingua tedesca, poiché alcune partirono anche dalle versioni inglesi e francesi. Ad oggi è constatato che le traduzioni esistenti sono identificabili in circa 70 lingue, a significare una diffusione veramente estesa e mondiale di quest'opera (Denecke, 1971: 78-79).

Per quanto riguarda la traduzione italiana dei KHM, questa uscì in ritardo rispetto alle altre traduzioni europee e con edizioni non sempre integrali e complete. La primissima edizione tradotta in italiano fu quella di Fanny Vanzi Mussini (1853-1914) pubblicata dall'editore Hoepli nel 1897 con il titolo “Cinquanta novelle per i bambini e le famiglie”. Come suggerito dal titolo, non si trattava di una versione integrale, bensì di una riduzione, nella quale venivano tradotte le fiabe che i fratelli Grimm avevano destinato all'edizione ridotta per bambini, ovvero la cosiddetta “*Kleine Ausgabe*”. Nel 1943 seguì un'altra traduzione da parte di Mary Tibaldi Chiesa, sempre pubblicata dall'editore Hoepli e sempre come versione parziale dei racconti, la quale però, come la prima, ebbe grande successo. Tuttavia, la prima vera e propria versione integrale in italiano dei KHM è quella pubblicata da Einaudi nel 1951 con il titolo “Le fiabe del focolare”, tradotta da

Clara Bovero e con prefazione di Giuseppe Cocchiara. L'importanza di questo lavoro maestrale è suggerita ancora oggi dalle svariate edizioni di questa traduzione che furono pubblicate a seguito del 1951. Oltre a queste traduzioni ricordiamo, se pur parziali ma ben note, anche quelle eseguite da Antonio Gramsci, il quale nei primi anni di carcere tradusse ventiquattro fiabe, e quelle di Tommaso Landolfi, che ne tradusse sette (Lazzarato, 2012: 6).

Al di là della diffusione dell'opera in sé e delle sue traduzioni, vi fu un altro fenomeno che si propagò in termini mondiali dopo l'uscita dei KHM. Ci riferiamo in particolare agli studi del folklore, una scienza che nasceva proprio in quegli anni. Come affermato da Calvino, durante quel secolo infatti, furono numerosi i ricercatori che dapprima in Europa, ma poi in tutto il mondo, sull'esempio del lavoro svolto dai fratelli Grimm, si misero a registrare i racconti della tradizione orale dei loro paesi, facendo nascere in questo modo una vera e propria tradizione di studi del folklore (Calvino, 1995: 99-100).

4. Variazioni dei KHM

In questo quarto capitolo si andranno ad analizzare in maniera più precisa ed approfondita le elaborazioni e le modifiche che vennero apportate, principalmente per mano di Wilhelm Grimm, a partire dalla prima edizione dei KHM (1812). Queste rielaborazioni, siano esse fatte rispetto alla fonte originale del racconto oppure tra i racconti stessi delle varie edizioni, vengono suddivise in due tipologie: quelle che toccarono la trama e, in generale, la struttura narrativa del racconto (paragrafo 4.1) e quelle che riguardano invece un punto di vista stilistico e linguistico (paragrafo 4.2).

4.1 Variazioni tematiche e della struttura

Come già esposto in precedenza, il primo volume dei KHM, pubblicato nel 1812, riflette in maniera maggiore rispetto alle edizioni che seguiranno quel rigore scientifico che caratterizzava ed era proprio della personalità di Jacob. In questa prima edizione, infatti, si cercò di rispettare con massima fedeltà quella che era la dizione orale e l'autenticità dei racconti così come questi arrivavano dalle loro fonti (Cristini, 1966: 53). A favore di quanto appena detto, citiamo i criteri di lavoro, alquanto rigidi e scientifici, espressi dai fratelli Grimm nella prefazione della prima edizione del 1812:

„Wir haben uns bemüht, diese Märchen so rein als möglich war aufzufassen, man wird in vielen die Erzählung von Reimen und Versen unterbrochen finden, die sogar manchmal deutlich alliteriren, [...] und gerade diese sind die ältesten und besten. Kein Umstand ist hinzugedichtet oder verschönert und abgeändert worden [...]“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: XVIII)

Ciononostante, questi criteri vennero abbandonati già a partire dalla seconda edizione (1819) e poi in tutte le successive, fino all'ultima (1857). Si cominciò infatti un processo di lavorazione e di rielaborazione dei testi dovuto in particolar modo a fattori come la necessità di integrare in un'unica versione le nuove varianti dei racconti con quelle vecchie ed il bisogno di un ordine rigoroso sia

strutturale che stilistico all'interno della raccolta. Questo lavoro è da attribuirsi principalmente alla volontà e alla mano di Wilhelm, il quale era comunque sempre appoggiato dal consenso del fratello, che però si fece meno presente alla rielaborazione dei KHM, essendo che le troppe modifiche applicate allontanavano la raccolta dalla scientificità che caratterizzava la prima edizione e che Jacob tanto stimava (Cristini, 1966: 53). Nonostante questo allontanamento dal rigore scientifico, lo stesso Wilhelm si propose l'obiettivo di salvare ciò che era la sostanza dei racconti, modificando e rivedendo solamente la forma: in questo modo entrambi i fratelli lavoravano con "l'illusione di fare, contemporaneamente, opera scientifica e opera letteraria" (Cristini, 1966: 54). Rispetto al principio del cambio della forma e del mantenimento della sostanza possiamo leggere quello che gli stessi fratelli Grimm scrissero nella prefazione della seconda edizione del 1819:

„Was die Weise betrifft in der wir gesammelt, so ist es uns zuerst auf Treue und Wahrheit angekommen. Wir haben nämlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt, keinen Umstand und Zug der Sage selbst verschönert, sondern ihren Inhalt so wiedergegeben, wie wir ihn empfangen; daß der Ausdruck größtenteils von uns herrührt, versteht sich von selbst, doch haben wir jede Eigentümlichkeit, die wir bemerkten, zu erhalten gesucht, um auch in dieser Hinsicht der Sammlung die Mannigfaltigkeit der Natur zu lassen. Jeder, der sich mit ähnlicher Arbeit befaßt, wird es übrigens begreifen, daß dies kein sorgloses und unachtsames Auffassen kann genannt werden, im Gegenteil ist Aufmerksamkeit und ein Takt nötig, der sich erst mit der Zeit erwirbt, um das Einfachere, Reinere, und doch in sich Vollkommenere, von dem Verfälschten zu unterscheiden. Verschiedene Erzählungen haben wir, sobald sie sich ergänzten, und zu ihrer Vereinigung keine Widersprüche wegzuschneiden waren, als eine mitgeteilt, wenn sie aber abwichen, wo dann jede gewöhnlich ihre eigentümlichen Züge hatte, der besten den Vorzug gegeben, und die andern für die Anmerkungen aufbewahrt.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: XV-XVI)

È evidente che, nonostante si comunicò che gli interventi messi in atto siano stati quanto meno invadenti possibile, il lavoro di trascrizione deve essere stato molto complesso e deve per forza aver portato ad alcune modifiche. Come sottolineato

da Cristini, sembra che i fratelli Grimm abbiano dato troppa leggerezza al fatto che, contrariamente alla sostanza (*"Inhalt"*) che si dice essere stata conservata, fu solamente la forma (*"Ausdruck"*) ad essere modificata, quasi come se quest'ultima fosse una qualità secondaria del racconto e che quindi una sua modifica avrebbe rappresentato solamente un'operazione di margine, la quale non avrebbe intaccato né creato particolari problemi rispetto alla fedeltà e alla verità dei racconti. Ma la forma è essa stessa parte del racconto e modificarla, per quanto questo possa sembrare marginale, significa intervenire anche nella sostanza narrativa e trasformarla (Cristini, 1966: 54-58). Risulta quindi chiaro che:

“mentre egli [Wilhelm] si illudeva di operare solo sulla forma esteriore, operava invece anche sulla sostanza del racconto, e vi operava in base al proprio gusto, alla propria sensibilità, alla propria intuizione” (Cristini, 1966: 59).

In questo senso possiamo affermare che la trasformazione e quindi l'arricchimento delle fiabe con l'aggiunta di nuovi motivi, temi, espressioni, proverbi e personaggi, permise ai fratelli Grimm di dare vita ad una nuova creazione narrativa che era portavoce e coltivava il loro stile e il loro modo di operare (Zipes, 2002b: 123).

È proprio grazie ad un confronto sia tra le fiabe e le loro fonti originali⁶, sia tra le varie edizioni delle fiabe riportate dai fratelli Grimm, che siamo in grado di notare e di portare alla luce esempi concreti di tutte quelle trasformazioni messe in atto, le quali, edizione dopo edizione, portarono alla formazione dello stile finale che caratterizza e rende unica l'opera dei KHM.

⁶ Oggigiorno è possibile risalire alle fonti originali delle fiabe grazie agli innumerevoli studi di ricerca che vengono presentati all'interno delle varie edizioni di volumi come: *"Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm"* di Bolte, J., Polívka, G. o anche in *"Handbuch zu den 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm. Entstehung, Wirkung, Interpretation"* di Uther, H.J. Le fonti che vengono riportate in questi volumi, oltre che a varie ricerche intraprese dagli autori delle opere appena citate, si basano spesso sulle varie annotazioni e commenti che i fratelli, con il modo scrupoloso ed attento che caratterizzava il loro fare scientifico e filologico, appuntavano ogni qual volta essi ricercavano e ritrovavano delle fonti antiche che venivano usate come spunto di partenza per la creazione delle loro fiabe.

Una delle variazioni, nonché modifica, più evidente che possiamo notare tra le varie edizioni è l'omissione di interi racconti in un'edizione successiva rispetto alla precedente. Una delle motivazioni, rispetto a questa netta eliminazione di fiabe, risiede nel fatto che il racconto inserito avessero una chiara derivazione dalla tradizione di popoli stranieri, al di fuori quindi della sfera di lingua tedesca. A favore di questo si può leggere quanto riportato dai fratelli nella prefazione della seconda edizione dell'opera KHM del 1819:

„Was wir nun bisher für unsere Sammlung gewonnen, wollten wir bei dieser zweiten Auflage dem Buch einverleiben. Daher ist der erste Band fast ganz umgearbeitet, das Unvollständige ergänzt, manches einfacher und reiner erzählt, und nicht viel Stücke werden sich finden, die nicht gewonnen hätten. Es ist noch einmal geprüft, was verdächtig schien, d. h. was etwa hätte fremden Ursprungs oder durch Zusätze verfälscht sein können, und dann alles ausgeschieden.“
(Grimm, J., Grimm, W., 1819: XIV)

Per citare alcuni esempi concreti rispetto a quanto appena riportato, ricordiamo che a partire dalla seconda edizione furono eliminati i racconti KHM nr.33 "*Der gestiefelte Kater*" (it. "Il gatto con gli stivali"⁷), che fu sostituito con "*Die drei Sprachen*" (it. "I tre linguaggi") e KHM nr.62 "*Das Blaubart*" (it. "Barbablù"), rimpiazzato da "*Die Bienenkönig*" (it. La regina delle api). Il primo racconto, infatti, si rifaceva in maniera molto diretta al testo francese "*Chat botté*" di Charles Perrault, il quale all'epoca era diffuso in traduzioni tedesche stampate (Bolte, Polívka, 1913: 329); il secondo era invece evidentemente legato alla fiaba del medesimo autore francese "*Barbe-bleue*" (Bolte, Polívka, 1913: 329). Rimanendo alle somiglianze rispetto alla tradizione francese ricordiamo anche il KHM nr.70 dal titolo "*Der Okerlo*" (it. La famiglia Okerlo), eliminata e sostituita con "*Die drei Glückskinder*" (it. I tre fortunati), poiché molto simile a "*L'oranger et l'abeille*" di Madame d'Alnoys (Bolte, Polívka, 1915: 77-79). Rispetto invece all'origine e

⁷ La traduzione dei titoli in italiano che seguirà è basata sulle seguenti edizioni: 1) *Le fiabe del focolare* (1951), prefazione di G. Cocchiara e traduzione di C. Bovero, Einaudi (per i racconti che sopravvissero alle modifiche e si trovano anche nell'edizione finale del 1857); 2) Zipes, J. (2012) *Principessa Pel di Topo e altre 41 fiabe da scoprire*. Roma: Donzelli (per tutti i racconti che furono eliminati e non compaiono nell'ultima edizione).

provenienza italiana citiamo il KHM nr.54 "*Hans Dumm*" (it. Gianni lo sciocco), dalla seconda edizione "*Der Ranzen, das Hütlein und das Hörnlein*", (it. Lo zaino, il cappellino e la cornetta), il cui contenuto è da ricercare sia nelle opere di Basile che in quelle di Straparola (Bolte, Polívka, 1913: 485-489).

È risaputo che altri racconti furono comunque mantenuti sia nella seconda raccolta sia in quelle successive nonostante le loro origini non risiedessero in suolo tedesco bensì avessero radici francesi o in generale straniere. Infatti, grazie alla continua elaborazione alla quale i racconti dei KHM furono sottoposti, si arrivò all'eliminazione di ogni traccia della loro specifica provenienza ed origine, tanto che se si poteva confermare che le fiabe avessero origini tedesche era solo per alcune espressioni, proverbi e costumi presenti in alcuni racconti, sempre che non fossero anch'essi frutto di adattamenti e trasformazioni messe in atto dai fratelli Grimm (Zipes, 2002b: 122-123). A proposito del carattere tedesco delle fiabe nella raccolta, lo studioso H. Rölleke ha notato e sottolineato in uno dei suoi ultimi studi, come nella scelta del titolo della raccolta (*Kinder- und Hausmärchen*) non venga mai usato l'aggettivo "tedesco" contrariamente a come si era soliti fare in quel periodo, dove molti scrittori e editori di antologie deliberatamente sottolineavano fin dal titolo dell'opera le origini germaniche e teutoniche dei contenuti. La spiegazione che lo studioso dà a questa anomalia è proprio il fatto che i fratelli Grimm fossero ben consapevoli di quanto essi, per la creazione dei KHM, fossero debitori ad antichi miti e storie tradizionali che provenivano anche da società e nazioni al di fuori di quelle parlanti lingua tedesca e che per questo scelsero deliberatamente di non riportare l'aggettivo "tedesco" nel titolo della loro raccolta (Zipes, 2002b: 120).

Se i racconti di cui abbiamo appena parlato furono completamente rimossi poiché la loro origine straniera era troppo evidente, esistono anche delle fiabe che, pur avendo chiara origine tedesca, non trovano altra spiegazione rispetto alla loro cancellazione se non nella volontà stessa dei fratelli, che non le consideravano buone per essere inserite nella loro raccolta. Un chiaro esempio di ciò è il brano KHM nr. 82 "*Die drei Schwestern*" (it. Le tre sorelle), il quale derivava dalla raccolta di racconti "*Volksmärchen der Deutschen*" di Musäus e che venne sostituito dalla seconda edizione con "*De Spielhansl*" (it. Il Giocatutto). Jacob

Grimm in una lettera ad Arnim risalente al 7 luglio 1813 scrive il suo disapprovo riguardo a questo racconto in seguito completamente cancellato:

“Das schlechteste Märchen der ganzen Sammlung halte ich No. 82 von den drei Schwestern, das blos aus Musäus ausgezogen ist, und wiewohl unstreitig ächt und unerfunden fehlt ihm durchweg das Frische der mündlichen Erzählung.“ (Steig, 1904: 255).

Oltre all'eliminazione per motivi personali di gusto, molte fiabe non trovarono spazio nella seconda edizione ed in quelle successive per via della loro frammentarietà. Rispetto a questo potremmo riportare due racconti, ovvero il KHM nr. 85b *“Prinzessin mit der Laus”* ed il KHM nr. 85c *“Vom Prinz Johannes”*. Il primo brano citato riporta le vicende di una principessa, alla quale, nonostante essa fosse nota per la sua igiene personale, venne trovato un pidocchio in testa. Questo venne considerato come un miracolo e venne accudito dalla principessa stessa finché esso non crebbe tanto da assumere le dimensioni di vitello. Alla sua morte la principessa ne fece una pelliccia, e, ad ogni pretendente che le si presentava davanti, chiedeva di quale animale fosse fatta. La natura incompleta del racconto si presenta nelle ultime righe che rilevano un'assenza di finale: *“Da dies nun keiner raten konnte, mußten alle abziehen. Endlich kam ein schöner Prinz auf folgende Art darüber”* (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 386). Nel secondo brano citato (KHM nr. 85c) invece, la frammentarietà, che fu causa della sua eliminazione, è data dalla composizione stessa della fiaba, la quale si compone solamente della frase che segue: *“Von seinem Wandeln in Sehnen und Wehmuth, von seinem Flug mit der Erscheinung, von der rothen Burg, von den vielen herzbewegenden Prüfungen, bis ihm der einzigste Anblick der schönen Sonnenprinzessin gewährt wurde.”* (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 386).

Tralasciando la rimozione drastica di interi testi per i motivi sopra elencati, è importante ricordare anche la modifica, l'aggiunta o l'eliminazione, non di un'intera fiaba, bensì di singoli aspetti tematici all'interno della trama dei racconti rispetto alla fonte originaria. Si potrebbe citare come esempio il KHM nr. 161 dal titolo *Schneeweißchen und Rosenrot* (it. “Biancaneve e Rosarossa”). La fiaba ha come protagoniste due sorelle, Rosarossa e Biancaneve, figlie di una donna

vedova, le quali vivono in sintonia l'una con l'altra ed in sintonia con gli animali e con la natura, tanto da trascorrere molte notti nel bosco coricate sul muschio senza incorrere in alcun pericolo:

“Die beiden Kinder hatten einander so lieb, daß sie sich immer an den Händen faßten, so oft sie zusammen aus gingen, und wenn Schneeweißchen sagte ‘wir wollen uns nicht verlassen,’ so antwortete Rosenrot ‘so lange wir leben nicht,’ und die Mutter setzte hinzu ‘was das eine hat solls mit dem andern teilen“ (Grimm, J., Grimm, W., 1837b: 320).

Un giorno a casa delle protagoniste si presenta un orso in cerca di riposo e d'accoglienza e l'amicizia tra lui e le sorelle nasce spontanea, tanto da suscitare tristezza in loro al momento del suo addio, giustificato dall'arrivo dell'estate, la quale con il suo calore avrebbe riscaldato la terra e fatto emergere alla luce del sole i suoi tesori che la terra congelata conservava durante l'inverno. La fiaba vede come seguito vari incontri tra le sorelle ed un nano, il quale cercando di rubare i tesori nascosti dall'orso si trova spesso in difficoltà e viene aiutato dalle sorelle, alle quale però risponde sempre con molta maleducazione, non riconoscendo l'aiuto che esse più volte gli prestano. Alla fine del racconto si assiste all'incontro tra il nano e l'orso, il quale cogliendo il primo nell'atto del furto lo stende con una zampata. Le bambine spaventate dalla scena scappano, ma l'orso togliendosi la pelliccia si rivela essere un bel giovane vestito d'oro, il quale sposa Biancaneve, mentre Rosarossa viene spostata dal fratello del giovane. Questa è la versione che venne proposta da Wilhelm, la quale per l'appunto si presenta in maniera alterata rispetto alla fonte dalla quale era stata attinta, ovvero una fiaba “*Der ungedankbare Zwerg*” proveniente dalla raccolta di Karoline Stahl (1776-1837), pubblicata per la prima volta nel 1818 (Uther, 2008: 333). Questa fiaba, conosciuta dai Grimm poiché presente nella biblioteca della loro tenuta, si presentava nell'originale in maniera completamente differente: non vi era infatti alcun riferimento né allo sposo-animale, né alla figura del fratello dello sposo, oltre a questo la figura del nano risultava, nell'originale, molto meno abbellita rispetto alla versione dei Grimm. Inoltre, è stato spesso sottolineato che la descrizione iniziale di come trascorreva la vita familiare delle due sorelle fosse

completamente inesistente nella fiaba originale che infatti, come riportiamo, non si perde in lunghe descrizioni, bensì ci conduce subito nel vivo dell'azione, ovvero l'incontro con il nano:

“Ein paar sehr arme Leute hatten viele, viele Kinder, welche sie nur mit Mühe ernähren konnten. Einst gingen einige dieser Kinder in den Wald, um Reisig zusammen zu suchen. Eines der Mädchen, mit Namen Schneeweißchen, verlor sich zufällig von den andern und fand mit Erstaunen einen häßlichen Zwerg”⁸

L'incipit presentato da Wilhelm, che viene riportato a seguito, è invece, contrariamente alla fonte originale, molto descrittivo e il modo in cui questa descrizione viene fatta ricorda molto il concetto di *Biedermeier* così come quest'ultimo si sviluppa nella fiaba⁹:

„Eine arme Wittwe, die lebte einsam in einem Hüttchen, und vor dem Hüttchen war ein Garten [...] sie hatte zwei Kinder [...]. Sie waren aber so fromm und gut, so arbeitsam und unverdrossen, als je zwei Kinder auf der Welt gewesen sind: Schneeweißchen war nur stiller und sanfter als Rosenroth. Rosenroth sprang lieber in den Wiesen und Feldern umher, suchte Blumen und fieng Sommervögel: Schneeweißchen aber saß daheim bei der Mutter, half ihr im Hauswesen, oder las ihr vor, wenn nichts zu thun war“ (Grimm, J., Grimm, W., 1837b: 320).

Ciò che emerge da questo incipit, ovvero ciò che Wilhelm voleva comunicare attraverso le sue modifiche rispetto alla trama originale, è sicuramente una sorta di idillio, in cui i personaggi vivono in armonia tra di loro e con la natura, tanto che nemmeno l'irruzione di una figura spaventosa e minacciosa come lo è quella dell'orso spezza questa armonia (Uther, 2008: 334-335).

⁸ Il testo di questa fiaba è stato ricavato dal sito: <http://www.zeno.org/>

⁹ Come suggerito nell'opera *Enzyklopädie des Märchens*, il concetto di Biedermeier può svilupparsi e riflettersi anche nei Märchen con le caratteristiche di “*Ordnung, Reinlichkeit, Fleiß, Bescheidenheit, ferner Märchen mit Kindern als Hauptfiguren, Neigung zu liebevollem Ausschmücken [...]*” (Ranke, 1979: 292).

Un altro esempio di ampia modifica che fu fatta da Wilhelm rispetto alla trama narrativa che si trovava nella fonte primaria ed originale è racchiuso nel KHM nr.179 dal titolo "*Die Gänsehirtin am Brunnen*" (it. "La guardiana d'ocche alla fonte"). Il racconto narra le vicende della figlia del re, descritta come segue:

„[...] so schön, daß sie alle Welt für ein Wunder hielt. Sie war so weiß als Schnee, so rot als Apfelblüte, und ihr Haar so glänzend wie Sonnenstrahlen. Wenn sie weinte so fielen nicht Tränen aus ihren Augen, sondern lauter Perlen und Edelsteine.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 413).

La figlia, però, all'età di quindici anni viene costretta ad abbandonare il castello natale ed a vagabondare nel bosco come castigo per non aver trovato una risposta alla domanda del padre, il quale le chiedeva quanto e come lo amava. La figlia errante fu accolta a casa di una vecchietta, da tutti vista come una strega, la quale per tenerla custodita la fece diventare una guardiana d'ocche e per nascondere la sua bellezza la fece coprire con una pelliccia, che la rendeva brutta e grossa. A seguito del pentimento del padre, e grazie all'aiuto di un conte che per caso si era imbattuto nella casa della vecchietta, la figlia del re fu ritrovata, la vecchia scomparve e la sua casetta divenne un castello dove la ragazza delle ocche sposò il conte e tutti vissero in armonia. La fonte di questa fiaba era l'autore di letteratura infantile e giovanile Hermann Kletke (1813-86), il quale aveva pubblicato questo racconto con il titolo "*Die Gänsehüterin*" all'interno del *Almanach deutscher Volksmärchen* nel 1840. Il testo di Kletke era a sua volta basato sulla versione dialettale dell'amico e scrittore viennese Andreas Schumacher dal titolo "*Die Ganslhüdarin*", la quale fu riportata da Kletke in *Hochdeutsch*, ma della quale vennero mantenute espressioni del tedesco austriaco. La versione elaborata da Wilhelm Grimm si presenta in maniera completamente diversa da entrambe le due fonti appena citate, poiché egli introdusse il tempo imperfetto narrativo e completò la fiaba con un finale aperto (Uther, 2008: 368-370). La conclusione della vicenda nel matrimonio tra la figlia e il conte è infatti solamente una supposizione che viene resa in questo modo:

„Die Geschichte geht noch weiter, aber meiner Großmutter, die sie mir erzählt hat, war das Gedächtnis schwach geworden, sie hatte das übrige vergessen. Ich glaube immer, die schöne Königstochter ist mit dem Grafen vermählt worden, und sie sind zusammen in dem Schloß geblieben, und haben da in aller Glückseligkeit gelebt so lange Gott wollte. [...] So viel ist gewiß, daß die Alte keine Hexe war, wie die Leute glaubten, sondern eine weise Frau, die es gut meinte.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 420-21).

Anche quest'ultimo caso dimostra come Wilhelm abbia abilmente aggiunto alcuni particolari alla fiaba non presenti nell'originale, creando quindi, sulla base della propria volontà, una propria versione del racconto.

Vediamo ora invece le modifiche tematiche che vennero apportate come conseguenza e risposta nei confronti delle critiche, ma soprattutto delle richieste da parte dei lettori, i quali chiedevano un libro di lettura ad alta voce destinato ad un pubblico infantile. Proprio rispetto a queste richieste, nella prefazione dell'edizione del 1819 si può leggere:

„Wir suchen die Reinheit in der Wahrheit, und geraden nichts Unrechtes im Rückhalt bergenden Erzählung. Dabei haben wir jeden für das Kinderalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht. Sollte man dennoch einzuwenden haben, daß Eltern eins und das andere in Verlegenheit setze, und ihnen anstößig vorkomme, so daß sie das Buch Kindern nicht geradezu in die Hände geben wollten, so mag für einzelne Fälle die Sorge recht sein, und dann von ihnen leicht ausgewählt werden; im Ganzen, das heißt, für einen gesunden Zustand, ist sie gewiß unnötig.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: VIII).

Come già riportato in precedenza, mentre Jacob si allontanò sempre più dalla stesura e dalla modifica dell'opera che egli concepiva come opera scientifica e non tanto narrativa, Wilhelm si adeguò alle richieste del pubblico apportando dei cambiamenti proprio in funzione al tentativo di raggiungere anche un gruppo di lettori bambini (Rölleke, 2012c). La natura dell'opera, intesa come opera rivolta ad un pubblico infantile, è spesso sottolineata dalla presenza nella raccolta di racconti senza senso (*“Nonsens-Geschichten”*) come per esempio il KHM nr. 131

(*Die schöne Katrinelje und Pif Pa, Poltre*, it. “La bella Caterinella e Pim Pum Fracassino”) o come il KHM nr.140 (*Das Hausgesinde*, it. “Le donnette”). Entrambe presentano una trama altamente illogica e basata principalmente sulla ripetizione di frasi, di domande e di risposte, che riprendono la domanda, creando nel complesso una specie di filastrocca a catena, tipica delle fiabe per bambini (Haase, 2008: 538). Per fornire un esempio che renda chiara questa narrazione ripetitiva e che mostri la raccolta ancor più sotto la luce di un libro infantile, citiamo l'incipit del KHM nr. 131 che recita:

„Guten Tag, Vater Hollenthe.“ „Großen Dank, Pif, Paf, Poltrie.“ „Könnt ich wohl eure Tochter kriegen?“ „O ja, wens die Mutter Malcho (Melk-Kuh), der Bruder Hohenstolz, die Schwester Käsetraut, und die schöne Katrinelje will, so kanns geschehen.“

„Wo ist dann die Mutter Malcho?“
„Sie ist im Stall, und melkt die Kuh.“

„Guten Tag, Mutter Malcho.“ „Großen Dank, Pif, Paf, Poltrie.“ „Könnt ich wohl eure Tochter kriegen?“ „O ja, wens der Vater Hollenthe, der Bruder Hohenstolz, die Schwester Käsetraut, und die schöne Katrinelje will, so kanns geschehen“

„Wo ist dann der Bruder Hohenstolz?“
„Er ist in der Kammer, und hackt das Holz“ [...] (Grimm, J., Grimm, W., 1837b: 244).

Se l'opera voleva essere trasformata in un qualcosa che potesse raggiungere anche un gruppo di bambini, ecco che le tematiche racchiuse nei racconti venivano modificate sempre più frequentemente per essere indirizzate “*zu einer moralisch akzeptablen „besseren“ Welt [...]*” (Stredje, 1984: 7). La moralità introdotta nei racconti è spesso sinonimo di desessualizzazione dei contenuti, rispetto alla quale possiamo citare degli esempi. Il racconto KHM nr. 144 dal titolo “*Das Eselein*” (it. “L'asinello”) aveva come fonte originaria una fiaba magica proveniente da un romanzo medievale scritto in versi latini, che aveva origine probabilmente nella Germania meridionale, il quale era stato rintracciato ed

annotato da Jacob Grimm, ma successivamente scritto in prosa da Wilhelm (Uther, 2008: 303). La vicenda narrata parla di un re ed una regina, rammaricati per non riuscire ad avere un figlio. Un giorno però il loro desiderio fu realizzato, ma al momento della nascita essi si resero conto che il nascituro non era un bambino vero bensì un asinello, che crescendo imparò a comportarsi come un vero e proprio nobile di corte, riuscendo persino ad imparare a suonare il liuto. Vagando per il regno, l'asinello arrivò alla corte di un re, padre di una bellissima ragazza. Il giovane asino, preso in simpatia dal sovrano a causa della sua maestria con lo strumento musicale, fu invitato a cenare con loro e ricevette poi in sposa la figlia del re. La prima sera di nozze, un servo del re, nascosto nella camera dei coniugi, vide che prima di mettersi a letto, l'asinello si tolse la pelle d'asino e si rivelò essere un bellissimo giovane. Comunicato l'accaduto al padre della sposa, quest'ultimo decise di entrare in camera di notte per rubare la pelle d'asino. La mattina successiva, non trovando la propria pelle d'asino il giovane uomo si presentò davanti al re come tale, fu accettato benevolmente, gli fu donato tutto il regno nel quale egli visse per sempre felicemente. Proprio dal confronto con la versione latina originale emerge come Wilhelm Grimm abbia modificato e trattato la trama del racconto con l'obiettivo di renderlo più dinamico, ma soprattutto più adatto ad un pubblico infantile. In particolare, furono ridotte, rispetto alla versione originale latina, due scene: la prima è quella del fidanzamento, resa nel testo tedesco con una semplice frase: "*Also ward eine große und prächtige Hochzeit gehalten.*" (Grimm, J., Grimm, W., 1837b: 288); mentre la seconda è quella della prima notte di nozze, che se nell'originale era dettagliatamente descritta, qui viene resa in maniera veloce e concisa con la frase: "*Da ward die Braut froh, küßte ihn, und hatte ihn von Herzen lieb*" (Grimm, J., Grimm, W., 1837b: 289). Come riportato da Uther, infatti, la prima notte di nozze non gioca quasi mai un ruolo nelle fiabe dei fratelli Grimm, sebbene nelle fonti letterarie antiche vi sia spesso il motivo della coppia al primo rapporto sessuale. Oltre a questo, ciò che è stato perso rispetto all'originale è stata una dettagliata descrizione del fascino fisico della figlia del re, che invece nel racconto dei KHM viene descritta semplicemente con l'uso dell'aggettivo "*schön*" (Uther, 2008: 303).

Oltre all'eliminazione di scene e modifiche della trama per celare gli aspetti di sessualità che potevano emergere dai racconti, spesso, e sempre nell'ottica educativa di un libro infantile, venivano incorporate ed aggiunte lezioni di moralità cristiana: con l'avanzare delle edizioni, per esempio, appaiono più frequentemente eroi ed eroine descritti come pii e che vivono sotto il timore di Dio (Haase, 2008: 538-539). Un esempio emblematico della presenza ed influenza della religione cristiana protestante nella raccolta KHM è sicuramente rappresentata dal racconto KHM nr. 157 dal titolo "*Der Sperling und seine vier Kinder*" (it. "Il passero e i suoi quattro figli"), il quale è praticamente stato preso alla lettera da *Fabul-Hanß* del teologo evangelico Johannes Balthasar Schupps (1610-61), le cui fonti erano a sua volta i sermoni del predicatore Johannes Mathesius (1504-65). I fratelli Grimm vennero a conoscenza di questo teologo sia perché un'edizione dei suoi scritti era presente nella loro biblioteca personale, sia perché lo stesso Achim von Arnim aveva pubblicato nel 1817 una selezione dei suoi sermoni e li aveva inviati a Wilhelm, aggiungendo come le parole del predicatore Mathesius fossero talmente indimenticabili e toccanti da aver influito su di lui in maniera positiva, facendogli sentire la vera e viva essenza del protestantesimo e rafforzando così la sua fede (Uther, 2008: 327). Il breve racconto narra di un passero e dei suoi quattro figli, i quali, a seguito della distruzione del loro nido da parte di alcuni ragazzi, si salvarono fuggendo e disperdendosi nel vento. Questa improvvisa rottura del nucleo familiare lasciò il padre molto preoccupato e rammaricato, poiché non aveva avuto il tempo di insegnare ai figli come sopravvivere nel mondo esterno, come metterli in guardia dai pericoli e dai predatori. D'autunno però fortunatamente tutti i figli si ricongiunsero al padre, il quale chiese loro come essi fossero sopravvissuti nel corso dell'estate. Mentre i tre figli maggiori raccontarono di essere sopravvissuti cercando cibo in luoghi per loro pericolosi come nei giardini, nelle stalle o lungo le strade, il figlio minore raccontò di essere stato tutto il tempo in una chiesa a togliere ragni e insetti dalle finestre e, ciononostante, di essere stato sempre nutrito e difeso da ogni tipo di pericolo, proprio come veniva ribadito nei sermoni e nelle massime ascoltate in chiesa durante il suo lavoro di pulizia. Le parole riportate dal passero all'interno del racconto sono le seguenti:

„[...] Gott [...] welcher aller Wald- und Dörfvöglein Schöpfer und Erhalter ist, [...] da hat mich der Vater aller Sperlinge den Sommer über ernährt und behütet vor allem Unglück und grimmigen Vögeln.“ (Grimm, J.; Grimm, W.: 1857b: 291).

Come riportato da Uther, in queste parole si può notare una chiara parafrasi delle parole del vangelo di Matteo 6:26, nel quale si legge: “*Seht euch die Vögel des Himmels an: Sie säen nicht, sie ernten nicht und sammeln keine Vorräte in Scheunen; euer himmlischer Vater ernährt sie*”. Il racconto, quindi, non farebbe altro che trasmettere ai lettori alcune delle virtù centrali dell’etica protestante ovvero l’umiltà e la modestia davanti a Dio (Uther, 2008: 327-328).

Un’ulteriore variazione che si è dovuta apportare per poter raggiungere un pubblico infantile di lettori è stata la rimozione, anche se non totale, come verrà riportato di seguito, di scene e di motivi di violenza fisica, che potevano essere imitati dai giovani lettori. L’esempio più brillante di questo è stata l’eliminazione del racconto KHM nr. 22 dal titolo “*Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben*”, (it. “Come certi bambini si misero a giocare al macellaio”), presente nella prima edizione del 1812, ma già eliminata a partire da quella del 1819. Il racconto si compone di due parti. La prima parte vede come protagonisti dei bambini e delle bambine di cinque e sei anni, i quali decidono di giocare insieme, stabilendo che uno di loro avrebbe fatto il macellaio, uno il cuoco ed un terzo il maiale, mentre le bambine avrebbero svolto il ruolo di cuoca e aiuto cuoca. I ruoli del gioco vengono impersonificati dai bambini in maniera talmente letterale che la brutalità conseguente è inevitabile e viene così descritta:

„Der Metzger geriet nun verabredetermaßen an das Büblein, das die Sau sollte sein, riß es nieder und schnitt ihm mit einem Messerlein die Gurgel auf, und die Unterköchin empfing das Blut in ihrem Geschirrlein.“ (Grimm, J.; Grimm, W.: 1812: 102).

La seconda parte mantiene la stessa crudità della prima, se non addirittura maggiore poiché il dramma avviene all’interno di una famiglia. Il padre, infatti, uccide un maiale in presenza dei due figli, che nel pomeriggio decidono di giocare

a fare lo stesso: così avviene la morte di uno dei due figli. La madre, la quale sta facendo il bagno al fratello più piccolo, sentendo le urla, corre nel luogo dell'accaduto e vedendo la scena afferra il coltello e per la rabbia uccide il figlio assassino:

„[...] als sie nun Nachmittag mit einander spielen wollen, hat das eine Kind zum andern gesagt: du sollst das Schweinchen und ich der Metzger sein; hat darauf ein bloß Messer genommen, und es seinem Brüderchen in den Hals gestoßen. Die Mutter, [...], hörte das Schreien ihres anderen Kindes, lief alsbald hinunter, und als sie sah, was vorgegangen, zog sie das Messer dem Kind aus dem Hals und stieß es im Zorn, dem andern Kind, welches der Metzger gewesen, ins Herz.“ (Grimm, J.; Grimm, W.: 1812: 103).

Ritornando in casa la madre si accorge che il bambino che stava lavando nel catino, data la sua assenza, è annegato e morto. Di conseguenza, questa, a causa della disperazione, si impicca. Il padre, tornando a casa alla sera e venendo a conoscenza dell'accaduto, muore di crepacuore. Il racconto era stato inserito deliberatamente da Wilhelm nella raccolta, poiché egli, sulla base della propria esperienza infantile, lo riteneva un insegnamento utile per i bambini. Affermava infatti: *“Das Märchen von dem Schlachten hab ich in der Jugend von der Mutter erzählen hören, es hat mich gerade vorsichtig und ängstlich bei Spielen gemacht [...]”* (Steig, 1904: 266). Ciononostante, alla ricezione della prima edizione il pubblico si dimostrò sicuramente contrario alla presenza di un tale racconto all'interno di una raccolta come quella dei KHM. Una testimonianza diretta rispetto alla necessità di eliminare questa violenza, ed in particolar modo questo racconto dalla raccolta, viene dall'amico Arnim, il quale nel 1813 riporta in una lettera a Wilhelm che: *„Schon habe ich eine Mutter darüber klagen hören, daß das Stück, wo ein Kind das andere schlachtet, darin sei, sie könnt es ihren Kindern nicht in die Hand geben”* (Wild, a cura di. 2008: 114). È comprensibile quindi che il racconto sia stato immediatamente cancellato ed eliminato dalle raccolte successive, sia per il rischio di invogliare i bambini ad imitare le azioni contenute nel racconto, sia per la brutalità e crudeltà in esso contenute. Un altro caso simile è quello rappresentato dal KHM nr.57 *“Die Kinder in Hungersnot”* (it.

Le bambine e la grande fame), eliminato dalla seconda edizione e sostituito con “*Der Goldene Vogel*” (it. L’uccello d’oro). Il testo narra le vicende di una madre, la quale trovandosi con le due figlie in una condizione di miseria tale da non avere più nulla da mangiare, le minaccia di doverle uccidere per ottenere qualcosa da mangiare. Le figlie, dapprima la maggiore e poi la minore, supplicano di essere risparmiate e si impegnano a trovare qualcosa da mangiare. Ma trovando entrambe solamente un misero pezzo di pane, non riuscirono a migliorare la situazione, andando incontro al proprio tragico destino, seppur questo non sia esplicitato nella conclusione:

“Darum sprach die Mutter nach etlichen Stunden abermals zu ihnen: ihr müsset doch sterben, denn wir müssen sonst verschmachten.” Darauf antworteten sie: “liebe Mutter, wir wollen uns niederlegen und schlafen, und nicht eher wieder aufstehen, als bis der Jüngste Tag kommt.” Da legten sie sich hin und schliefen einen tiefen Schlaf, aus dem sie niemand erwecken konnte, die Mutter aber ist weggekommen und weiß kein Mensch, wo sie geblieben ist.“ (Grimm, J.; Grimm, W.: 1812: 276).

Nonostante tutte le rielaborazioni e le modifiche applicate per eliminare i segni di violenza che contraddistinguevano alcune fiabe della raccolta, è importante ricordare che in alcuni testi i fratelli Grimm mantennero comunque delle scene di brutalità, le quali, se pur non così macabre come quelle appena riportate, rimasero all’interno dell’opera fino all’ultima edizione, rendendola per questi aspetti poco in linea con l’essere un’opera che al tempo si sarebbe proposta alla lettura di un pubblico infantile. Quanto appena detto conferma il fatto che “la letteratura popolare [...] non è automaticamente letteratura infantile” (Cristini, 1966: 76-78). Un esempio riportato dallo stesso Cristini rispetto a scene violente ancora presenti nella raccolta è il racconto KHM nr.47, trascritto nella forma dialettale del *niederdeutsch*¹⁰ dal titolo “*Von dem Machandelboom*” (it. “Il ginepro”) e presente fino all’ultima edizione. Il testo racchiude delle scene davvero crude e macabre: nel racconto la matrigna, dopo aver decapitato il figlio

¹⁰ L’uso linguistico dei dialetti nei KHM verrà discusso nel capitolo 4.2

dell'uomo che aveva sposato chiudendogli il coperchio di una pentola sulla testa, riattacca quest'ultima al corpo legando assieme le due parti con un fazzoletto bianco. La sorellastra del bimbo ucciso e figlia della matrigna, vedendo che il fratello pur essendo seduto non le risponde, con l'intento di avere una reazione da parte sua gli dà uno scapaccione, facendo così rotolare la testa a terra. La matrigna, quindi, rassicurando la bambina sul fatto che nessuno si accorgerà dell'accaduto, prende il bimbo morto e lo fa a pezzi, mettendolo in pentola e facendolo bollire nell'aceto (*"Da nöhm de Moder den lüttjen Jung un hackd em in Stücken, ded de in den Putt in kaakd em in Suhr"*¹¹ (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 234)). A queste scene, già di per sé molto macabre, si aggiunge anche una scena di cannibalismo, poiché la matrigna offrirà in cena al padre la zuppa cucinata con i pezzi del bimbo morto, ed egli, ignorando gli ingredienti con la quale essa era stata fatta, ne chiedeva e ne riceveva sempre più (*"Ach, Fru, ' säd he do, 'wat smeckt my dat Äten schön? gif my mehr!" Un je mehr he eet, je mehr wull he hebben [...]*)¹². (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 235)). Come già anticipato, a differenza del racconto KHM nr.22 *"Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben"*, questo racconto dialettale non venne mai eliminato dalla raccolta e infatti continua ad esservene parte fino all'ultima edizione. Ma oltre a questo, si potrebbero citare innumerevoli altri racconti che, se pur presentando scene macabre e violente agli occhi di un bambino, rimasero nella raccolta fino alla sua ultima edizione.

Se è vero che la violenza non venne mai completamente rimossa dalla raccolta e sebbene essa molte volte non trovi una chiara interpretazione, è bene sottolineare che nella maggior parte dei casi Wilhelm Grimm si assicurò di intervenire nella narrazione mostrando, attraverso commenti, scene di punizione o di motivata vendetta nei confronti dei personaggi malvagi, che il loro

¹¹ *"Da nahm die Mutter den kleinen Jungen und hackte ihn in Stücke, tat sie in den Topf und kochte ihn in Sauer"* (traduzione da <https://www.grimmstories.com/>, ultimo accesso 04.02.2022)

¹² *„Ach Frau," sagte er dann, "was schmeckt mir das Essen schön! Gib mir mehr!" Und je mehr er aß, umso mehr wollte er haben"* (traduzione da <https://www.grimmstories.com/>, ultimo accesso 04.02.2022)

comportamento fosse deplorabile, lontano da virtù e moralità e quindi da non imitare (Tatar, 2003: 183). Un primo esempio di commento e giudizio di valore aggiunto per giustificare la presenza di un comportamento lontano da ogni etica, è contenuto nel racconto KHM nr. 65, narrato il 9 ottobre 1812 da Dorothea Wild, dal titolo "*Allerleirauh*" (it. "Dognipelo"). Il tema dell'incesto viene trattato in questo racconto in maniera esplicita ed aperta come nessun altro; infatti, anche in altre fiabe si assiste alla fuga di una giovane ragazza ma mai per motivazioni sessualmente offensive per la protagonista (Uther, 2008: 159). Nel KHM nr. 65 si parla di un re che aveva come moglie una bellissima donna dai capelli d'oro, la quale, morente, chiese al marito di non prendere in sposa nessun'altra donna se non una bella quanto lei e dagli stessi capelli color d'oro. Il re quindi, vedendo nella figlia una chiara e precisa somiglianza alla moglie, se ne innamorò follemente e decise di sposarla. La figlia, terrificata dall'idea e con l'obiettivo di dissuadere il padre dal compiere questo atto di incesto, acconsentì di sposarlo solamente ad una condizione, ovvero che le fossero cuciti due abiti, di cui uno d'oro, uno d'argento, e un mantello fatto con pellicce di ogni sorte (da qui il titolo della fiaba). Nonostante la figlia pensasse che questa richiesta fosse irrealizzabile, gli abiti e il mantello furono cuciti, ma quest'ultima, non volendo celebrare il matrimonio con il padre, li prese e, indossando il mantello di pelliccia che la rendeva irriconoscibile, fuggì. Si ritrovò quindi nel palazzo di un re a lavorare come domestica, ma poi, venendosi a scoprire la sua identità e la soprattutto la sua bellezza, la ragazza divenne sposa del re e visse felice nel suo castello. Se il tema dell'incesto è quindi chiaramente presente in questo racconto, ciò che accompagna questa tematica è un esplicito giudizio negativo rispetto a quest'azione, che viene apertamente condannata e dichiarata come un peccato nei confronti dell'Onnipotente. Questa valutazione morale viene inserita da Wilhelm nella risposta dei consiglieri del re rispetto alla sua affermazione di voler sposare la figlia:

„[...] er [der König] sprach zu seinen Räten „Ich will meine Tochter heiraten, denn sie ist das Ebenbild meiner verstorbenen Frau, und sonst kann ich doch keine Braut auf Erden finden.“ Als die Räte das hörten, erschrocken sie und sprachen

„Gott hat verboten daß der Vater seine Tochter heirate, und aus der Sünde kann nichts Gutes entspringen.“ (Grimm, J.; Grimm, W.: 1837a: 418).

Un esempio simile può essere ritrovato nel KHM nr. 28 (*Der singende Knochen*, it. L'osso che canta), nel quale si narrano le vicende di due fratelli¹³, il maggiore descritto come *„listig und klug“*, il minore come *„unschuldig und dumm“*. Entrando separatamente in un bosco, vanno alla ricerca di un cinghiale che da tempo uccideva bestiame e uomini, mettendo in scompiglio il paese in cui essi vivevano. Il minore, aiutato da una lancia donatagli da un omettino incontrato nel bosco, riesce ad uccidere il cinghiale. Proseguendo incontra il fratello maggiore, il quale colto dall'invidia per il suo insuccesso, spinge il fratello minore che, precipitando dal ponte sul quale si trovavano, muore. Tornato al villaggio, il maggiore riporta la notizia della scomparsa del fratello, che a suo dire era stato probabilmente sbranato dal cinghiale. Per i curatori della raccolta però, il gesto violento del fratello non poteva passare inosservato, ecco quindi che nella narrazione viene aggiunto il seguente commento: *„Weil aber vor Gott nichts verborgen bleibt, so sollte auch diese schwarze That an des Tages Licht kommen“* (Grimm, J.; Grimm, W.: 1819: 147). Molti anni dopo, infatti, viene ritrovato un osso del defunto, il quale, animandosi, confessa di essere stato ucciso dal fratello maggiore. Quest'ultimo, non potendo più negare l'accaduto, viene condannato ad una morte violenta poiché viene gettato in acqua e fatto annegare, comunicando in questo modo che dove vi è un gesto violento, questo verrà giustamente ricambiato con un'altra punizione.

Un altro esempio ancora è quello di *Aschenputtel* (KHM nr. 21, it. Cenerentola), dove l'aggiunta di un dettaglio violento non presente nella prima edizione, ha proprio l'obiettivo di accentuare le punizioni sofferenti e dolorose che il destino riserva ai personaggi maligni delle sorellastre (Tatar, 2003: 6). In entrambe le

¹³ Interessante sottolineare che nella prima edizione del 1812 i fratelli non erano due, bensì tre, come riportato nella citazione che segue: *„Nun waren in dem Königreich drei Brüder, davon war der älteste listig und klug, der zweite von gewöhnlichem Verstand, der dritte und jüngste aber war unschuldig und dumm“* (Grimm, J.; Grimm, W.: 1812: 120). Secondo Uther, questa modifica fu dovuta alla necessità di rendere maggiore l'opposizione ed il contrasto tra i due e per differenziare questa fiaba dalle altre della raccolta che vedono come protagonisti un trio di fratelli (Uther, 2008: 75).

edizioni, la parte finale del racconto vede la celebre prova della scarpetta (nel testo definita a volte come “*goldener Schuh*”, altre come “*goldener Pantoffel*”), sia da parte delle sorellastre¹⁴ sia da parte di Cenerentola. La vicenda a seguito di questa scena vede però due finali diversi tra loro. Nella prima edizione, infatti, non appena la scarpetta entra perfettamente nel piede della protagonista, vi è la descrizione della reazione delle sorellastre e della madre, le quali si spaventano ed impallidiscono. Il loro destino però non è più fatto a sapere, poiché l'intera vicenda si conclude qui con l'allontanamento in carrozza di Cenerentola assieme al principe:

„Und als es sich aufbückte, sah ihm der Prinz ins Gesicht, da erkannte er die schöne Prinzessin wieder und rief: "das ist die rechte Braut." Die Stiefmutter und die zwei stolzen Schwestern erschracken und wurden bleich, aber der Prinz führte Aschenputtel fort und hob es in den Wagen, und als sie durchs Thor fuhren“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 101).

Diverso è invece il finale dell'ultima edizione, dove, come riportato nella citazione che seguirà, viene mantenuta la scena in cui le antagoniste si spaventano ed impallidiscono, alla quale però verrà aggiunta anche la descrizione della macabra punizione che aspetta le sorellastre per il loro comportamento negativo. Nell'edizione del 1857, infatti, il finale del racconto vede la celebrazione delle nozze tra Cenerentola ed il principe, alle quali prendono parte anche le sorellastre. Quest'ultime vengono beccate in continuazione negli occhi da alcune colombe, animali che fin dall'inizio del racconto hanno prestato aiuto a Cenerentola, rendendole cieche per sempre:

¹⁴ È interessante riportare che, sia nella prima che nell'ultima edizione, il momento della prova della scarpetta vede la descrizione di alcune scene macabre: le sorellastre, infatti, nel tentativo di far entrare il loro piede nella scarpetta si tagliano rispettivamente o un dito del piede o un pezzo di tallone: “*Das Mädchen [die Schwester] hieb die Zehe ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiß den Schmerz und gieng heraus zum Königssohn. [...] Das Mädchen [die andere Schwester] hieb ein Stück von der Ferse ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiß den Schmerz und gieng heraus zum Königssohn.*“ (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 124-125). In questo modo ingannano, anche se solamente per un istante, il principe, il quale, alla vista del sangue nella scarpa, capisce di essere stato imbrogliato e allontana le due sorelle.

“Dann setzte es [das Mädchen] sich auf einen Schemel, zog den Fuß aus dem schweren Holzschuh und steckte ihn in den Pantoffel, der war wie angegossen. [...] Die Stiefmutter und die beiden Schwestern erschrakten und wurden bleich vor Ärger: er [der König] aber nahm Aschenputtel aufs Pferd und ritt mit ihm fort. [...] Als die Brautleute nun zur Kirche giengen, war die älteste [Schwester] zur rechten, die jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach als sie heraus giengen, war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag gestraft.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 126).

Si può quindi affermare che l'aggiunta di questo finale, se pur macabro e violento, è stata ritenuta necessaria dai fratelli Grimm per trasmettere un messaggio formativo ed educativo, secondo cui le azioni maligne, nel caso di questa fiaba l'invidia, l'avidità e l'egoismo delle sorellastre nei confronti di Cenerentola, vengono sempre punite (Uther, 2008: 54). Un altro esempio simile potrebbe essere quello del KHM nr. 55 "*Rumpelstilzchen*" (it. Tremotino). Il racconto parla della figlia di un mugnaio, la quale, grazie all'aiuto di un omino (*Männchen*), riesce a filare dell'oro a partire dalla paglia, salvandosi così la vita, che il re aveva promesso di toglierle, e guadagnandosi le nozze con quest'ultimo. L'omino però non presta aiuto senza chiedere delle ricompense in cambio, le quali si fanno sempre più ostili nei confronti della ragazza fino ad arrivare al sequestro del suo primogenito, il quale, a detta dell'omino, potrà esserle riconsegnato solamente una volta indovinato il nome del rapitore. La regina, con l'aiuto di alcuni messaggeri, riesce a scoprire il nome (*Rumpelstilzchen*) dell'omino, riottenendo così suo figlio. Nella prima edizione il finale si conclude con il semplice allontanamento di *Rumpelstilzchen*, il quale, furioso, se ne va in fretta dopo che la regina svela di aver scoperto il suo nome:

„[...] heißest du Conrad?" -- Nein. -- "Heißest du Heinrich?" -- Nein.

Heißt du etwa Rumpelstilzchen?

Das hat dir der Teufel gesagt! schrie das Männchen, lief zornig fort und kam nimmermehr wieder.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 255).

Il finale invece si presenta in maniera ben diversa già a partire dalla seconda edizione dove si legge:

„[...] heißest du Cunz?" "Nein." "Heißest du Heinz?" "Nein."

"Heißt du etwa Rumpelstilzchen?"

"Das hat dir der Teufel gesagt! das hat dir der Teufel gesagt!" schrie das Männlein und stieß mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde, daß es bis an den Leib hineinfuhr, dann packte es in einer Wuth den linken Fuß mit beiden Händen und riß sich mitten entzwei.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 283).

In questa seconda edizione, come sottolineato da Maria Tatar, i fratelli Grimm sembrano aver preferito la violenza rispetto al capriccio del semplice allontanamento da parte di *Rumpelstilzchen*. L'omino infatti nell'ultima edizione citata, da quanto è infuriato, taglia sé stesso in due parti, quasi fosse un'autocondanna per le azioni malvagie intraprese (Tatar, 2003: 6).

4.2 Variazioni stilistiche e linguistiche

Oltre all'aspetto tematico, ricordiamo anche il grandissimo lavoro svolto da Wilhelm Grimm nel modificare e trasformare lo stile narrativo dei racconti, processo che portò alla creazione dello stile unico che caratterizza ancora oggi ogni singola fiaba raccolta dai fratelli Grimm e che le rese famose e celebri non solo nei paesi di lingua tedesca, ma in tutto il mondo. Come sottolineato da Birgit Stolt nel suo intervento presso il simposio tenutosi a Stoccolma sui fratelli Grimm:

„Das, was man sich allgemein unter einem „volkstümlichen Märchenton“ vorstellt, ist vorwiegend auf Wilhelm Grimm zurückzuführen und ist in den ersten Ausgaben noch nicht so stark zu finden, sondern immer mehr im Laufe der Bearbeitungen entstanden. Vor der zweiten Auflage ab hat Wilhelm die Bearbeitung praktisch allein übernommen und das ursprünglich auch für Erwachsene beabsichtigte Märchen zu der reinen Kinderliteratur unserer Tage umgestaltet [...]“ (Stolt, 1984: 20).

L'elaborazione stilistica quindi, così come quella tematica, cominciò principalmente a partire dalla seconda edizione per continuare in tutte quelle successive. Se il racconto popolare originale presentava una narrazione breve e generale, Wilhelm descrisse il tutto in maniera "*liebvoll und mit anschaulichen Einzelheiten aus*" (Stolt, 1984: 20). Le modifiche nello stile narrativo avevano l'obiettivo di avvicinare quanto più possibile la lingua scritta dei testi alla realtà della lingua parlata, ovvero egli voleva rendere i racconti quanto più vivi possibile ("*lebendig zu machen*") attraverso, per esempio, una maggiore presenza di discorsi diretti, frasi retoriche e versi (Denecke, 1971: 71-72). Fu lo stesso Heinz Rölleke ad affermare che questa aggiunta di modi di dire assieme al tentativo di formare un linguaggio sempre più popolare, ma allo stesso tempo infantile, portarono alla creazione dello "*unverwechselbaren Stil des Grimmschen Buchmärchens*" (Rölleke, 2012a: 86).

L'intervento stilistico dei fratelli Grimm (in particolare Wilhelm) rispetto alle fonti originali, si può intravedere nell'uniformità stilistica che accomuna tutti gli incipit dei racconti dei KHM, e che contrariamente a quello che si potrebbe pensare, non è rappresentata dalla frase "*Es war einmal...*" (it. C'era una volta). Infatti, meno della metà, quindi circa 70 sulle 210 fiabe raccolte, presenta questa formula introduttiva e per questo motivo è chiaro che la quantità è talmente esigua da non potersi considerare un tratto caratteristico della raccolta. Certo è, e questo in parte potrebbe spiegare la diffusa convinzione rispetto al famoso incipit, che esso si trova in alcune delle loro fiabe più celebri come per esempio¹⁵: "*Es war einmal eine kleine süße Dirne, [...]*" (KHM nr. 26, *Rötkappchen*), "*Es war einmal mitten im Winter [...]*" (KHM nr. 53, *Schneewittchen*), "*Es war einmal ein Mann und eine Frau, [...]*" (KHM nr.12. *Rapunzel*) oppure "*Es war einmal ein Müller, [...]*" (KHM, nr. 55, *Rumpelstilzchen*). Molto più comune, tanto da venir considerata una caratteristica stilistica e unificante della raccolta, è invece il fatto che la frase di apertura introduca e identifichi il o la protagonista del racconto, o comunque una figura che assumerà tale ruolo durante la narrazione. Spesso la presentazione del protagonista principale è seguita da ulteriori proposizioni relative, volte ad

¹⁵ Le citazioni dei racconti che seguono e che sono presenti in questo paragrafo sono tratte dalla terza edizione delle *Kinder- und Hausmärchen*, pubblicata da Grimm, J.; Grimm, W. nel 1837.

espanderne la descrizione (Stolt, 1984: 22-24). Alcuni esempi di questo potrebbero essere: *“Eine arme Witwe, die lebte einsam in einem Hüttchen, [...] sie hatte zwei Kinder, die glichen den beiden Rosenbäumchen, und das eine hieß Schneeweißchen, das andere Rosenrot.”* (KHM, nr. 161, *Schneeweisschen und Rosenrot*); *“In den alten Zeiten [...] lebte ein König, dessen Töchter waren alle schön, aber die jüngste war so schön, daß sich die Sonne selber, die doch so vieles gesehen hat, darüber verwunderte so oft sie ihr ins Gesicht schien.”* (KHM nr.1, *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, it. Il principe ranocchio o Enrico di ferro); oppure *“Es hatte ein Mann einen Esel, der ihm schon lange Jahre treu gedient hatte, dessen Kräfte aber nun zu Ende gingen, so daß er zur Arbeit immer untauglicher ward.”* (KHM, nr. 27, *Die Bremer Stadtmusikanten*, it. I musicanti di Brema).

Per quanto riguarda invece le forme conclusive dei racconti, anche in questo caso, ed in questo ancor più del primo, si può smentire la credenza per cui tutte le fiabe dei fratelli Grimm si concludano stilisticamente con la celebre frase *“und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch”* (Stolt, 1984: 24). Si pensi infatti che tale espressione si trova solamente in uno dei circa 200 brani raccolti dai fratelli Grimm, ovvero il KHM nr. 51 dal titolo *“Fundevogel”* (it. Ucceltrovato), che parla del legame indistruttibile tra Lena, figlia di un cacciatore, e Ucceltrovato, un bambino che, rapito da un uccello e salvato dal cacciatore, viene allevato e cresce con Lena. La cuoca di famiglia decide di uccidere il bambino e svela il suo piano a Lena, la quale decide di avvertire Ucceltrovato e di fuggire insieme. Il racconto, che vede come finale la morte della cuoca e quindi il lieto fine per i due bambini si conclude proprio con la frase: *“Da gingen die Kinder zusammen nach Haus, und waren herzlich froh; und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch”* (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 257). Si potrebbe invece affermare che nella maggior parte dei racconti siano state fissate linguisticamente delle conclusioni caratterizzate da lieti fini che non presentano il famoso enunciato (*“Und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch”*), ma fanno uso di espressioni a lui molto vicine, le quali non escludono di far riferimento alla fine della vita umana, come per esempio: *“Er [der Prinz] führte sie [Rapunzel] in sein Reich, und sie lebten noch lange glücklich und vergnügt”* (KHM, nr. 12, *Rapunzel*); *“Darauf ward die*

Hochzeit gefeiert, und sie lebten vergnügt bis an ihren Tod” (KHM, nr. 65, *Allerleirauh*); *“Da gab ihm [dem Jüngling] der Alte das halbe Reich, und als er nach einem Jahr starb, hatte er das ganze, und nach dem Tode seines Vaters noch eins dazu, und lebte in aller Herrlichkeit.”* (KHM, nr. 144, *Das Eselein*) o ancora *“Und da wurde die Hochzeit des Königssohns mit dem Dornröschen in aller Pracht gefeiert, und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende“* (KHM, nr. 50, *Dornröschen*, it. *Rosaspina*).

Oltre alle forme stabili che caratterizzano ed accomunano gran parte degli inizi e delle conclusioni dei KHM, il lavoro e le modifiche linguistiche che Wilhelm portò avanti con l’obiettivo di uniformare stilisticamente la raccolta, consistettero anche nell’inserimento di nuovi modi di dire (*redensartliche Formeln*) e frasi in rima, frutto quasi sicuramente di un’aggiunta a tavolino da parte del raccogliitore e molto probabilmente non presenti nella fonte originale, orale o scritta che sia (Rölleke, a cura di., 2007: 1171). Questo aspetto è anche riportato all’interno delle premesse delle varie edizioni e si fa sempre più accurato e preciso con il passare del tempo. Nella primissima edizione (1812) si legge infatti semplicemente un’annotazione rispetto alla presenza di detti: *“Der Inhalt ist fast ohne Lücke und falschen Zusatz, der Stil überfließend in guten Reden und Sprüchen.”* (Grimm, J., Grimm, W., 1812: XVIII); questa annotazione si sviluppa ulteriormente nell’edizione successiva (1819) in cui in modo più specifico si legge: *“Ist man erst gewöhnt, auf dergleichen zu achten, so begegnet es doch häufiger, als man sonst glaubt, und das ist überhaupt mit Sitten, Eigentümlichkeiten, Sprüchen und Scherzen des Volkes der Fall.”* (Grimm, J., Grimm, W., 1819: X). L’annotazione appena riportata vede, nella sesta (1850) e nell’ultima edizione (1857), un’ulteriore elaborazione che rende il tutto più personale, sottolineando lo sforzo compiuto da Wilhelm nel riportare in maniera autentica quanto fosse presente nelle sue fonti. Si legge infatti: *“Fortwährend bin ich bemüht gewesen Sprüche und eigentümliche Redensarten des Volks, auf die ich immer horche, einzutragen [...]”* (Grimm, J., Grimm, W., 1850: XXII). Con il tempo quindi Wilhelm ha ritenuto opportuno rendere esplicito il suo intervento programmatico di trascrizione dei proverbi, i quali in ogni caso venivano dal popolo ed erano stati ascoltati e trascritti da lui stesso, proprio poiché essi erano portavoce sia della

cultura popolare sia della sua longevità, antichità ed oralità (Bluhm, 1997: 12). L'atteggiamento di Wilhelm nei confronti dei proverbi popolari si può trovare all'interno dell'opera *Kleinere Schriften*, dove si legge:

“In ihm [in dem echten volksmässigen Sprichwort] bricht eine längst empfundene Wahrheit blitzartig hervor und findet den höheren Ausdruck von selbst [...] es ist, wenn man will, eine freiere und kühnere, dem ganzen Volk verständliche Sprache [...]” (Grimm, W. 1887: 22).

L'importanza dell'aggiunta di queste forme parlate popolari nella raccolta risulta chiara se si dà un'occhiata al numero di proverbi adottati ed inseriti: si parla infatti di circa 420 proverbi, dei quali 35 vengono ripetuti anche due volte e 18 persino tre volte, facendo sì che in totale si arrivi, considerando anche le ripetizioni, ad un totale di approssimativamente 600 esempi (Bluhm, 1997: 34). Sulla base di quanto appena riportato, saranno presentati in seguito alcuni esempi concreti provenienti dalle varie raccolte dei KHM, cominciando con la fiaba KHM nr. 108 (nel secondo volume della prima edizione (1815) riportata come KHM nr.22) dal titolo “*Hans mein Igel*” (it. Gian Porcospino). Questo racconto narra le vicende di un bambino nato mezzo porcospino e mezzo uomo, che non sentendosi amato dalla sua famiglia a causa del suo orribile aspetto lascia la casa paterna e si rifugia nel bosco, dove passa il tempo suonando la cornamusa ed accudendo i maiali. Durante il periodo della sua permanenza nel bosco, incontra due re, che, dispersi, chiedono lui aiuto per ritrovare la via maestra. L'aiuto viene concesso ma solamente in cambio di dar lui in sposa ognuno la propria figlia. Se il primo re tenta di imbrogliare il porcospino (e per questo riceverà una punizione), il secondo, che invece mantenne la parola, diede in sposa sua figlia al protagonista. Ciò permise al protagonista di sciogliere l'incantesimo in cui era intrappolato e di trasformarsi in un giovane uomo. È interessante sottolineare come l'aggiunta della frase in rima, la quale non modifica per nulla la trama del racconto, sia presente solamente a partire dalla seconda edizione. Vediamo infatti la conclusione del racconto „*Hans mein Igel*” nella prima edizione (1815):

„Wie etliche Jahre herum waren, fuhr er mit seiner Gemahlin zu seinem Vater und sagte, er wäre sein Sohn, der Vater aber sprach, er hätte keinen, er hätte nur einen gehabt, der wär' aber wie ein Igel mit Stacheln geboren worden und in die Welt gegangen. Da gab er sich zu erkennen, und der alte Vater freute sich und ging mit ihm in sein Königreich.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1815: 132)

E confrontiamo invece la conclusione dello stesso racconto presente nella seconda edizione del 1819:

„Wie etliche Jahre herum waren, fuhr er mit seiner Gemahlin zu seinem Vater, und sagte er wäre sein Sohn; der Vater aber sprach er hätte keinen, er hätte nur einen gehabt, der wäre aber wie ein Igel mit Stacheln geboren worden, und wäre in die Welt gegangen. Da gab er sich zu erkennen, und der alte Vater freute sich, und ging mit ihm in sein Königreich.

Mein Märchen ist aus,
und geht vor Gustchen¹⁶ sein Haus.“
(Grimm, J.; Grimm, W., 1819: 533)

Come riportato da Bluhm, Jacob Grimm nel 1842 in una lettera indirizzata all'amico G.F. Bennecke, rese nota l'origine della filastrocca con cui si conclude il racconto appena citato. Egli riportava infatti come nella sua infanzia fosse solito ascoltare una certa Frau Gottschalkin di Steinau, la quale, ogni volta che gli raccontava una fiaba concludeva dicendo: "*Mein Märchen ist aus und geht nun vor N.N. sein Haus*". Questa frase sembrava indicare una necessità da parte del racconto di essere conservato ed essere tramandato a voce da qualcun altro in un qualche altro posto (Bluhm, 1997:123).

Un ulteriore esempio che presenta una situazione simile è il racconto KHM nr. 127 (nel secondo volume della prima edizione (1815) riportata come KHM nr.40) dal titolo "*Der Eisenhofen*" (it. Il forno). Il testo narra le vicende di un principe, il quale, a causa di un sacrilegio di una vecchia maga, si trova ingabbiato in un

¹⁶ Il termine "Gutschen" molto probabilmente fa riferimento al nome "Auguste", figlia di Wilhelm Grimm nata nel 1832 (Bluhm, 1997: 24).

forno di ferro all'interno del bosco. Trovandosi dispersa nel bosco, una giovane principessa viene aiutata dal principe rinchiuso, il quale però chiede lei, in cambio dell'aiuto prestato, di portare un coltello per bucare la gabbia e liberarlo. La principessa inizialmente manda invano altre ragazze, per poi capire che solo lei potrà spezzare l'incantesimo. Si reca quindi nel bosco, dove, con il coltello, riesce ad aprire la gabbia. Il principe esce ma, deluso poiché la principessa non aveva mantenuto una promessa a lui precedentemente fatta, scompare e trova un'altra ragazza da sposare. Dopo ulteriori vicende, finalmente la principessa ritrova il principe, il quale riconoscendo in lei la persona che l'aveva liberato dal forno, ne è riconoscente ed i due si sposano. Anche in questo caso si possono analizzare le differenti conclusioni del racconto. Nella versione della prima edizione dei KHM si legge:

„Da ward Vermählung gehalten und sie blieben in dem Schloß, das war viel größer, als ihres Vaters Schloß. Weil aber der Alte jammerte, daß er allein bleiben sollte, so fuhren sie weg und holten ihn zu sich und hatten zwei Königreiche und lebten in gutem Ehestand.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1815: 219-220)

Mentre nella versione conclusiva della seconda edizione il finale aggiunge:

„Da ward Vermählung gehalten, und sie blieben in dem Schloß, das war viel größer, als ihres Vaters Schloß. Weil aber der Alte jammerte, daß er allein bleiben sollte, so fuhren sie weg und holten ihn zu sich, und hatten zwei Königreiche und lebten in gutem Ehestand.

Da kam ein Maus,
Das Märchen war aus“
(Grimm, J.; Grimm, W., 1985: 605)

In questo caso i versi in rima aggiunti in conclusione, si trovano nella tradizione narrativa orale fino ai giorni nostri, oltre al fatto che, come riportato da Bluhm, ci siano le prove della presenza di una rima simile "*Jetzt ist es aus! / Dort spring ein Maus!*" in un racconto popolare ungherese-tedesco (Bluhm, 1997: 132).

Il fatto che questi enunciati in rima, così come quelli del KHM nr. 108, non siano presenti nella prima edizione e siano anche visibilmente sconnessi e staccati rispetto al testo del racconto, giustifica in maniera ancora più chiara la teoria secondo cui le aggiunte, completamente assenti nei racconti originali, siano state apportate per volontà di Wilhelm con l'obiettivo di dare alla raccolta quelle caratteristiche di oralità e di tradizione popolare.

In quest'ottica, come sottolinea Bluhm, è anche utile riportare come i proverbi aggiunti facessero spesso riferimento al mondo contadino e rurale, come per accentuare una volta ancora la peculiarità popolare della raccolta (Bluhm, 1997: 30). Proprio nella prefazione del 1850, dopo aver reso noto il suo lavoro personale di trascrizione di proverbi, Wilhelm ne cita uno a scopo esemplificativo, il quale per l'appunto ha a che fare con il mondo rurale e con la sua semplicità e genuinità, si legge infatti:

„[...] und will ein Beispiel anführen, weil es zugleich einer Erklärung bedarf: der Landmann, wenn er seine Zufriedenheit mit etwas ausdrücken will, sagt 'das muß ich über den grünen Klee loben,' und nimmt das Bild von dem dicht bewachsenen, frisch grünenden Kleefeld, dessen Anblick sein Herz erfreut [...]" (Grimm, J., Grimm, W., 1850: XXII).

È chiaro quindi che, queste forme in rima assieme alle forme proverbiali, venissero aggiunte proprio per dare ai racconti quelle caratteristiche e attributi popolari che erano nella natura stessa della raccolta.

Sulla base di questo principio di naturalezza e soprattutto di autenticità popolare i fratelli Grimm lasciarono e non modificarono i racconti che erano interamente riportati in forme dialettali tedesche, tra i quali ne ricordiamo alcuni: il racconto sopra citato "*Von dem Machandelboom*" (KHM nr. 47, it. "Il ginepro"), o ancora "*Von dem Fischer un syner Fru*" (KHM nr. 19, it. Il pescatore e sua moglie), "*De Gaudeif un sein Meester*" (KHM nr. 68, it. Il ladro stregone), "*Dat Erdmänneken*" (KHM nr. 91, it. Lo gnomo), "*Knoist un sine der Sühne*" (KHM nr. 138, it. Knoist e i suoi tre figli) e "*Up Reisen gohn*" (KHM nr. 143, it. Il giramondo). La scelta di non modificare questi testi è da ricollegarsi alla grande importanza che i fratelli Grimm attribuivano ai dialetti, i quali erano da essi considerati delle forme inalterate ed

invariate della lingua, fondamentali sia per il suo sviluppo, sia per la sua continua esistenza (Uther, 2008: 504-505). Ciononostante, i racconti in dialetto non ebbero particolare successo, anche poiché rendevano difficile la comprensione dei testi, motivo per cui la presenza di testi dialettali occupa solamente un 10% della raccolta (21 testi su 211 fiabe e leggende). Questa piccola percentuale venne comunque mantenuta e non venne modificata nelle versioni successive, poiché essa, a detta del filologo americano Robinson, se sparsa qua e là nella raccolta era sufficiente a giustificare ciò che egli chiama “*Germanicity*” o “*Germanness*”, ovvero quell’insieme di caratteristiche e tratti, tra cui per esempio l’uso dei dialetti, che i Grimm volutamente aggiunsero alle fiabe così da poter esprimere e portare alla luce il carattere tedesco che essi volevano dare alla raccolta. Se la presenza dialettale arriva ad una percentuale del 10%, questo non significa che il restante 90% dei testi sia completamente riportato secondo il tedesco standard, perché infatti alcune aggiunte dialettali, se pur non interi testi, bensì singoli sostantivi o singoli enunciati, si trovano comunque in tutta la raccolta (Robinson, 2010: 24). Alcune prove a dimostrazione di questo sono da ritrovarsi all’interno di racconti dei KHM i cui titoli o nomi dei personaggi principali sono espressi con forme dialettali, ma la cui trama e narrazione avviene in tedesco standard. Possiamo citare due esempi riportati dallo stesso Robinson: “*Das Bürle*” (KHM nr.61, it. Il contadinello), il quale narra le vicende di un contadino che, grazie alla sua furbizia, riesce a farsi ricco ed il famoso racconto “*Sneewittchen*”, KHM nr. 53 (it. Biancaneve). Nel primo caso, il termine “*Das Bürle*” sarebbe una forma dialettale tedesca meridionale portante il significato di “piccolo contadino”, termine però che in tedesco standard dovrebbe essere espresso con “*Bäuerchen*”. Lo stesso ragionamento può essere applicato al secondo caso, dove il nome “*Sneewittchen*” riflette una forma dialettale di basso tedesco rispetto al tedesco standard che sarebbe infatti “*Schneeweißchen*” (Robinson, 2010: 27).

Il processo di modifiche applicato dai fratelli Grimm con l’obiettivo di rendere la raccolta quanto più tedesca possibile non toccò solamente l’uso di parole ed espressioni dialettali, bensì consistette anche nella rimozione di parole che, pur essendo utilizzate nel tedesco standard, avevano una provenienza straniera. Uno degli esempi più significativi rispetto a queste modifiche riguarda la parola

Prinzessin, che essendo una parola di origine francese, venne quasi completamente sostituita dalla seconda edizione in poi con il composto tedesco *Königstochter* (nella maggior parte dei casi), o con altre parole e composti di lingua tedesca come, per esempio, *Mädchen* o *Jungfrau* o semplicemente con il nome della protagonista. Si pensi che, nell'edizione finale del 1857 contenente 211 fiabe, la parola *Prinzessin* viene contata solamente 21 volte (Robinson, 2010: 88). Un esempio di queste modifiche può essere riscontrato nel racconto KHM nr. 21, *Aschenputtel* (it. Cenerentola) mettendo a confronto, come segue, la sua prima edizione (1812) con l'ultima (1857):

„Der Prinz aber sah den Wagen vor dem Thor halten, und meinte eine fremde Prinzessin käme angefahren.“ (Grimm, J.; Grimm, W., 1812: 94)

„Seine Schwestern aber und die Stiefmutter kannten es nicht, und meinten es müßte eine fremde Königstochter sein, so schön sah es in dem goldenen Kleide aus.“ (Grimm, J.; Grimm, W., 1857a: 122)

Si può infatti ben notare che il termine “*eine fremde Prinzessin*”, presente nell'edizione del 1812, viene modificato per diventare “*eine fremde Königstochter*” nell'ultima versione.

Lo stesso ragionamento può essere applicato anche al sostantivo Prinz, il quale, essendo di origine francese, viene o eliminato o totalmente sostituito con il composto tedesco *Königssohn*. Anche di questo ne troviamo le prove nel racconto *Aschenputtel*, confrontando la prima edizione del 1812 con l'ultima del 1857:

„[...] als aber Mitternacht kam, eh' es zwölf geschlagen, stand es [das Mädchen] auf, neigte sich und wie der Prinz bat und bat, so wollte es nicht länger bleiben. Da führte es der Prinz hinab, unten stand der Wagen und wartete, und so fuhr es fort in Pracht wie es gekommen war.“ (Grimm, J.; Grimm, W., 1812: 94)

„Es tanzte bis es Abend war, da wollte es [das Mädchen] nach Haus gehen. Der Königssohn aber sprach 'ich gehe mit und begleite dich,' denn er wollte sehen

wem das schöne Mädchen angehörte. Sie entwischte ihm aber und sprang in das Taubenhaus.“ (Grimm, J.; Grimm, W., 1857a: 122)

Dopo aver analizzato l'aggiunta di proverbi, le questioni dialettali e la cancellazione o modifica di singoli termini per dare alla raccolta un carattere più popolare e tedesco, è importante ricordare che alcuni cambiamenti dello stile furono apportati semplicemente in un'ottica di miglioramento della forma per rendere il racconto più logico e più dettagliato, pur non modificandone la trama (Rölleke, 2007: 1173). Degli esempi di questi chiarimenti stilistici possono essere visti per esempio nel racconto „*Die drei Schlangenblätter*“ (KHM nr. 16, it. Le tre foglie della serpe), nel quale un giovane ragazzo grazie a delle foglie verdi, trasportate e abbandonate da una serpe, riesce a risuscitare la moglie morta. Quest'ultima però al risveglio si rivela diversa e sviluppa un odio nei confronti del suo sposo tale da farla innamorare di un altro uomo. La nuova coppia decide di uccidere il marito, il quale però viene resuscitato attraverso le foglie verdi e decide di denunciare l'accaduto, portando alla condanna la coppia di amanti. La descrizione e la condanna da loro subita viene descritta in maniera generica nell'edizione del 1819, nella quale leggiamo: „*Da ward sie [die Frau] mit dem Schiffer in ein löcheriges Schiff gesetzt und ins Meer hinausgetrieben*“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 92). La stessa conclusione invece si fa molto più dettagliata nell'edizione del 1837, dove infatti si legge e comprende chiaramente la morte dei due complici: „*Da ward sie mit ihrem Helfershelfer in ein durchlöcheriges Schiff gesetzt, und hinaus ins Meer getrieben, wo sie bald in den Wellen versanken*“ (Grimm, J., Grimm, W., 1837a: 107).

Un altro esempio rispetto alla descrizione sempre più dettagliata da un'edizione all'altra è da trovarsi nel racconto *Sneewittchen* (KHM nr. 53, it. Biancaneve), in particolare nel passaggio in cui la matrigna, prese le sembianze di una vecchia, cerca di vendere a Biancaneve una delle sue stringe per abiti: infatti, prima del tentativo di uccidere Biancaneve con la mela avvelenata, la matrigna travestita da vecchia tenta di uccidere la giovane ragazza dapprima soffocandola con una stringa, ed in un secondo momento con un pettine avvelenato. Solamente con il tentativo finale della mela riuscirà ad uccidere Biancaneve, che invece, sia nel

caso della stringa sia nel caso del pettine avvelenato verrà salvata dai nani. Per quanto riguarda il passaggio in questione, una volta comprata la stringa dalla vecchia nella prima edizione del 1812 si legge:

"Aber wie bist du so schlampisch geschnürt, sagte die Alte, komm ich will dich einmal besser schnüren." Sneewittchen stellte sich vor sie, da nahm sie den Schnürriemen und schnürte und schnürte es so fest, daß ihm der Atem verging, und es für tot hinfiel. Darnach war sie zufrieden und ging fort." (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 243-244).

Già a partire dall'edizione successiva (1819), la descrizione si fa invece stilisticamente differente (si può persino notare l'aggiunta del discorso diretto alla fine della citazione), pur non cambiando il contenuto:

"Wart, Kind, sprach die Alte, wie bist du geschnürt! komm, ich will dich einmal ordentlich schnüren." Sneewittchen dachte an nichts böses, stellte sich vor sie und ließ sich mit dem neuen Schnürriemen schnüren; aber die Alte schnürte mit schnellen Fingern und schnürte so fest, daß dem Sneewittchen der Atem verging und es für tot hinfiel. "Nun ists aus mit deiner Schönheit," sprach das böse Weib und ging fort." (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 268).

Riguardo l'aggiunta del discorso diretto, Robinson nota come questo tipo di intervento da parte dei fratelli Grimm sia abbastanza comune da un'edizione all'altra e che il suo obiettivo sia quello di rendere le storie più vive e reali. Inoltre, l'inserimento del discorso diretto favorisce una maggior presenza di pronomi rispetto a quelli contenuti nelle fonti originali, e quindi rappresenta ancora una volta un tentativo da parte dei fratelli di dare alla raccolta caratteristiche di autenticità ed oralità (Robinson, 2010: 66).

5. Analisi di singoli KHM

Se fino a questo momento è stata svolta un'analisi generale rispetto a quelle che furono le modifiche e le variazioni, siano esse tematiche o linguistiche, che hanno interessato le varie edizioni dei KHM, in questo quinto paragrafo verranno presi in considerazione dei singoli racconti, in particolare quelli più celebri, andando a sottolineare ancora una volta come i fratelli Grimm, ed in particolare Wilhelm, li modificarono, rispetto alle fonti originarie, creandone una propria versione che fosse coerente con i tratti e le caratteristiche che essi volevano dare alla loro raccolta di fiabe.

5.1 Rotkäppchen (KHM 26)

La prima fiaba che verrà presa in considerazione è il KHM nr. 26 dal titolo tedesco *Rotkäppchen* (it. Cappuccetto rosso). La fiaba appare nella raccolta dei fratelli Grimm fin dalla prima edizione del 1812, dove già si presenta divisa in due parti: la prima (più lunga) ha come fonte Jeanette Hassenpflug, la seconda (più breve) proviene da Marie Hassenpflug. (Uther, 2008: 63). Prima di andare a vedere ed analizzare quelle che furono le scelte applicate dai fratelli Grimm per la creazione di una fiaba in linea con i criteri che essi desideravano dare alla raccolta, verrà descritta la struttura e il contenuto dell'opera. Come già riportato, la fiaba si presenta (anche visivamente) divisa in due parti. Nella prima parte della fiaba la protagonista viene presentata come una ragazzina ingenua ed innocente, la quale, nonostante l'avvertimento della madre, apparentemente ascoltato ("*Rothkäppchen versprach der Mutter recht gehorsam zu seyn*", Grimm, J., Grimm, W., 1812: 113), si fa ingannare dalla figura del lupo. Quest'ultimo, con le sue parole, sembra davvero essere in grado di raggirare la ragazzina, sincera e non insospettita dall'inizio fino alla fine, ed a persuaderla, facendola così cadere in pericolo:

„Rothkäppchen aber wußte nicht, was das für ein böses Thier war, und fürchtete sich nicht vor ihm [...] Der Wolf gedacht bei sich, das ist ein guter fetter Bissen für mich, wie fängst du an, daß du den kriegst: "hör Rothkäppchen, sagte er, hast du die schönen Blumen nicht gesehen, die im Walde stehen, warum guckst

du nicht einmal um dich, ich glaube, du hörst gar nicht darauf, wie die Vöglein lieblich singen [...] und ist so lustig haufen in dem Wald." Rothkäppchen schlug die Augen auf, und sah wie die Sonne durch die Bäume gebrochen war und alles voll schöner Blumen stand; da gedacht es: ei! wenn ich der Großmutter einen Strauß mitbringe, der wird ihr auch lieb seyn, es ist noch früh, ich komm doch zu rechter Zeit an, und sprang in den Wald und suchte Blumen. (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 113-114).

L'allontanamento della protagonista dal sentiero permetterà al lupo di raggiungere facilmente la casa della nonna, mangiarsela e, indossando i suoi vestiti, di imbrogliare Cappuccetto Rosso e di cibarsi pure di lei. La salvezza sarà possibile solamente grazie ad un aiuto esterno, ovvero quello del cacciatore. Alla fine di questo primo brano troviamo già una riflessione da parte della protagonista che ripete a sé stessa la lezione imparata:

“Da waren alle drei vergnügt, der Jäger nahm den Pelz vom Wolf, die Großmutter aß den Kuchen und trank den Wein, den Rothkäppchen gebracht hatte, und Rothkäppchen gedacht bei sich: du willst dein Lebtage nicht wieder allein vom Weg ab in den Wald laufen, wenn dirs die Mutter verboten hat. (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 116-117).

Questo insegnamento ed il suo apprendimento vengono resi espliciti nella seconda e più breve parte del racconto, dove la protagonista, trovandosi nella stessa situazione della prima parte del racconto, è ora in grado, sulla base della propria esperienza, di padroneggiare la situazione, continuando per la propria strada e non badando alle parole di sconosciuti:

“ Es wird auch erzählt, daß einmal, als Rothkäppchen der alten Großmutter wieder Gebackenes brachte, ein anderer Wolf ihm zugesprochen und es vom Weg ableiten wollen. Rothkäppchen aber hütete sich und ging gerade fort ihres Wegs [...]“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 117).

In questa seconda parte, inoltre, non vi è nessun aiuto esterno. Infatti, dopo aver visto il lupo, Cappuccetto Rosso corre dalla nonna per informarla del pericolo.

L'animale, fingendosi la protagonista, chiede ancora una volta di poter entrare in casa, ma non viene ascoltato e decide di aspettare l'uscita della ragazza dalla casa della nonna. Quest'ultima, capendo le cattive intenzioni della bestia, consiglia alla nipote di svuotare nella vasca fuori casa l'acqua bollente, dove erano state cucinate delle salsicce. Il lupo, che dal tetto aspettava il ritorno a casa della protagonista, sentendo l'odore della carne, si sbilancia così tanto dal tetto che cade e annega dentro alla vasca piena di acqua bollente. A questo punto la conclusione riporta il lieto fine ovvero: "*Rothkäppchen ging fröhlich und sicher nach Haus*" (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 118).

Dopo aver descritto il contenuto della fiaba, veniamo ora ad un'analisi più dettagliata di quelle che sono state le fonti del racconto e di come i fratelli Grimm decisero di modificarle. Come è già stato esposto nei capitoli precedenti, ciò che veniva comunicato oralmente dalle fonti dei fratelli Grimm, aveva spesso origine nella tradizione letteraria francese. Nel caso della fiaba di Cappuccetto Rosso, le fonti erano Jeanette e Marie Hassenpflug, le quali avevano ascendenza ugonotta: non a caso, infatti, la parte lunga del racconto si rifà in maniera indiretta all'opera francese di Charles Perrault (1628-1703) "*Le petit Chaperon rouge*" (1697) (Uther, 2008: 64). In particolare, questa versione viene pubblicata a Parigi nel 1697 nella raccolta "*Les Histoires ou contes du temps passé*", anche nota come "*Contes de ma mère l'Oye*" (it. I racconti di mamma Oca), la quale conteneva anche altre famose fiabe come: "*La Belle au bois dormant*", "*La Barbe-Bleue*", "*Le Maître Chat ou Le Chat botté*" e "*Les Fées*". La somiglianza tra questo racconto e quello dei fratelli Grimm è evidente: la protagonista, "una bambina di campagna, la più bella che si sia mai vista"¹⁷, viene invitata dalla madre a portare alla nonna ammalata una focaccia e del burro. Durante il tragitto nel bosco incontra un lupo assai astuto, che, invitandola a fare una gara di corsa, riesce a precederla e raggiungere la nonna, la quale viene divorata. Mettendosi a letto e fingendosi la nonna, la bestia riesce a cibarsi anche dell'ingenua protagonista. A seguito di una riflessione morale (*moralité*) in rima da parte dello scrittore, la vicenda si conclude senza alcun lieto fine per la ragazzina e per la nonna, ingoiate entrambe dal lupo. Per spiegare il perché di questa scelta conclusiva, è

¹⁷ Citazione proveniente da Cristini, G. (1961). *Perrault*. Brescia: La Scuola

importante sottolineare che l'intenzione di Perrault, così come quella di altri scrittori a lui contemporanei, era più che altro quella di indirizzare le proprie fiabe non tanto ad un pubblico infantile, bensì ai visitatori e frequentatori dei salotti letterari del tempo, i quali dovevano essere in grado di apprezzare in maniera ironica e sottile il modo in cui, a partire dalla tradizione delle fiabe popolari, lo scrittore comunicava e trasmetteva degli insegnamenti e delle norme preborghesi, espressi in particolar modo attraverso una morale in rima (Ranke, 2002: 747-748). Prendendo ad esempio il racconto che stiamo trattando, ovvero “*Le petit Chaperon rouge*”, si può affermare che esso non era altro che una lezione morale rivolta alle giovani damigelle di corte, le quali dovevano ben vedersi dai corteggiatori troppi astuti che approfittavano di loro, così come il lupo approfitta della giovane ragazzina dal cappuccio rosso. Nel racconto francese di Perrault, infatti, l'ingenua protagonista finirà nel letto del lupo ed il finale, che lascia percepire una certa malizia, non è sicuramente un lieto fine, l'animale infatti: “non la sbranerà nel bosco, come fanno i lupi a quattro zampe, ma tra le pareti domestiche, e precisamente in un comodo letto” (Cristini, 1966: 109-110). Secondo Hans Ritz, la scelta delle parole del testo francese manifesta un chiaro erotismo, dove la sessualità viene per l'appunto rappresentata come qualcosa di animalesco (Ritz, 1985: 28). Per rendersi conto di questo basta citare il seguente passaggio, ripreso proprio nell'opera di Ritz:

“Metti le focacce e il vasetto di burro sulla madia e sdraiati vicino a me¹⁸!”. Cappuccetto Rosso si spoglia e si corica sul letto dove con suo grande stupore nota che la nonna è svestita. “Nonna – le disse – che grandi braccia che avete”. “Per abbracciarti meglio bimba mia” (Ritz, 1985: 28).

E se la trasmissione dell'insegnamento, accompagnato da una certa malizia, non dovesse essere colta dal punto di vista allegorico, ecco che l'autore francese la riporta in maniera esplicita alla fine del racconto, dove si trova la cosiddetta *moralité*:

¹⁸ Come riportato da Hans Ritz: “Nel testo originale francese la cosa [l'invito a sdraiarsi vicino al lupo] suona in modo ancora più immediato: “viens te coucher avec moi!” (Ritz, 1985: 28)

“Io dico un lupo ma non tutti i lupi / son della stessa natura. / Ve ne sono di astuti / che, famigliari, accorti e compiacenti, / senza rumore né ombra di ferocia, / inseguono le giovani fanciulle / fin dentro casa, lungo oscuri viottoli... / Ma, ahimè, chi non lo sa che questi lupi / dolci e accondiscendenti / di tutti i lupi sono i più temibili?” (Cristini, 1966: 110)

Le fiabe francesi di Perrault si diffusero nei paesi di lingua tedesca nella seconda metà del XVIII secolo. In particolare, fu pubblicata attorno al 1760-1761 dall'editore Arnaud Wewer un'edizione bilingue che passò in gran parte inosservata. Il traduttore che si occupò di questa edizione, e che ancora oggi è anonimo, aveva intitolato la fiaba sulla base del titolo francese “*Le petit Chaperon rouge*”, intitolandola quindi in tedesco “*Die kleine Roth Kappe*”. La traduzione era stata fedele all'originale, non venne aggiunto o sottratto nulla (Uther, 2008: 64). Rispetto alla diffusione dell'opera francese in ambito tedesco, è importante ricordare che il romantico Tieck usò la raccolta di Perrault, o forse anche la sua traduzione in tedesco, come ispirazione per la sua tragedia in versi “*Leben und Tod des kleinen Rothkäppchen. Eine Tragödie*”, pubblicata nel 1800. L'opera mitiga la tragica fine del racconto francese e presenta molte allusioni contemporanee al periodo in cui viene scritta (Uther, 2008: 65). In particolare, possiamo notare soprattutto all'inizio dell'opera, ma anche nella sua conclusione, un contorno religioso. Nella scena iniziale, appare la nonna, la quale afferma che davanti ad una giornata così perfetta non si può far alto che ringraziare il creatore andando alla messa, e che se questo non può essere fatto, data la sua anziana età, allora non rimane che pregare il creatore stando a casa:

“Ist heute gar ein schöner Tag, / An dem man gern Gott dienen mag, [...] Ich wohn allhier vom Dorf abseitig, / Sonst ging ich gern zur Kirche zeitig, / Doch ich bin alt, dazu krank gewesen, / Da thu ich im lieben Gesangbuch lesen [...]“ (Tieck, 1800: 467)

Anche la figura di Cappuccetto rosso, la quale entra nella casa della nonna prima dell'arrivo del lupo, trasmette un'idea di educazione religiosa come viene reso chiaro da queste battute: “*Großmutter: Recht! es ist viel in deinen Jahren, / Daß*

du schon so viel Gottes Wort weißt. / Rothkäppchen: Im Katechismus steht es Wort für Wort [...] (Tieck, 1800: 475). Tieck introduce inoltre la figura del cacciatore filosofante, rappresentato da un lato come insoddisfatto e rassegnato della propria vita: *“Einem Wolf auf die Spur zu geraten, / Was noch am Ende dient zu meinem Schaden” (Tieck, 1800: 473),* e dall’altro come molto interessato alla sua apparenza esteriore, tanto da condurre una conversazione con Cappuccetto rosso nella quale si legge: *“Jäger: Kleidt michs nicht gut, das neue Tuch? / Rothkäppchen. Es ist für so was gut genug. / Jäger. Was hast du daran auszusetzen? / Rothkäppchen. Die Jacke würde euch noch besser sitzen, Wär’ sie schön roth, wie meine Mütze.” (Tieck, 1800: 481).* Il cacciatore riappare nella scena finale dell’opera quando, dopo aver sentito gli schiamazzi di alcuni uccelli, parla con alcuni di essi, i quali gli comunicano la morte della protagonista e della nonna, entrambe mangiate dal lupo. Il cacciatore quindi per vendicarle e per punire la bestia per la malvagità messa in atto, gli spara, mentre questo è disteso nel letto della nonna e lo uccide. L’opera si conclude con le seguenti battute del cacciatore che fanno intendere la necessità e la correttezza dell’esistenza di una giustizia terrena:

“Jäger: [...] Da liegt der Wolf und ist auch todt, / So muß für alles Strafe seyn, / Er schwimmt in seinem Blute roth. / Es kann einer wohl ein Verbrechen begehnen, / Doch kann er nie der Strafe entgehn.“ (Tieck, 1800: 506).

Per la stesura dell’opera di Rotkäppchen contenuta nella raccolta dei fratelli Grimm è chiaro che essi abbiano preso come spunto sia il racconto francese sia quello a loro contemporaneo di Ludwig Tieck. Allo stesso tempo però si potrebbero analizzare quelle che sono le modifiche e le innovazioni portate in atto dai fratelli Grimm rispetto alle fonti appena citate.

È abbastanza intuitivo che, dato che uno degli scopi della modifica delle fonti originali per i fratelli Grimm era quello di destinare la raccolta ad un pubblico infantile, si procedette alla rimozione sistematica di quanto potesse avere a che fare con la sfera erotica e sessuale presente nella fonte francese (Levorato, 2003: 178). La studiosa A. Levorato sottolinea come nella rivisitazione dei fratelli Grimm non ci sia un minimo riferimento allo spogliarsi della ragazzina e non vi sia alcuna

richiesta da parte del lupo di distendersi a letto con lui (nel testo francese, come già riportato nella precedente nota a piè di pagina, “*viens te coucher avec moi!*”). Nel KHM 26 è la protagonista stessa, di propria volontà e non per costrizione, ad andare verso il letto della nonna, al quale però si avvicina solamente senza entrarvi, come ben reso dalla preposizione tedesca “*zum Bett*” che si può notare nella citazione che segue:

„Wie es ankam stand die Thüre auf, darüber verwunderte es sich, und wie es in die Stube kam, sahs so seltsam darin aus, daß es dacht: ei! du mein Gott wie ängstlich wird mirs heut zu Muth, und bin sonst so gern bei der Großmutter. Drauf ging es zum Bett und zog die Vorhänge zurück, da lag die Großmutter und hatte die Haube tief ins Gesicht gesetzt und sah so wunderlich aus. (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 115).

Altra modifica che ricordiamo, sempre in ottica di eliminazione della sfera sessuale ed erotica, è il fatto che, mentre nella fiaba francese le parti del corpo ad essere nominate da Cappuccetto rosso nella famosissima sequenza di domande al lupo sono le braccia, le gambe, le orecchie, gli occhi ed i denti, nella versione dei fratelli Grimm, già a partire dal 1812, appaiono solamente le orecchie, gli occhi, le mani, e la bocca, ovvero le sole parti del corpo che sono visibili all'esterno del letto, mentre le altre parti, considerate più intime, sono nascoste dalle coperte (Levorato, 2003: 178).

Tuttavia, la modifica più grande che venne apportata e che maggiormente differenzia la fiaba francese da quella tedesca dei Grimm è il finale della vicenda. In un'ottica di creazione di una raccolta destinata a dei lettori bambini, un finale come quello della fiaba di Perrault non era assolutamente concepibile. La sproporzione tra la colpa di Cappuccetto Rosso per non aver ascoltato la mamma e il castigo a lei inflitto di finire mangiata dal lupo, per quanto questo possa essere visto come giusto e educativo, appare come un'ingiustizia troppo drammatica agli occhi di un bambino, il quale si aspetta un finale completamente diverso ed a fine lettura “con gli occhi sgranati, chiederà immancabilmente se il lupo ha mangiato davvero la nonna e la bambina” (Cristini, 1961: 93-94). Ecco, quindi, che la figura del cacciatore, del tutto assente nell'opera francese ma già contenuta nell'opera

di Tieck, poteva rappresentare per Jacob e per Wilhelm un'ottima comparsa per rendere il racconto adatto ad un pubblico di lettori più piccoli, poiché questo personaggio, tramite il suo intervento, forniva un lieto fine alle vicende della ragazzina. Se infatti in Perrault la vicenda poteva essere capita ed interpretata come un'allegoria solamente da persone colte e letterate (a cui la fiaba era indirizzata), nei KHM il popolo, così come un fanciullino, aveva bisogno di un finale, o meglio di un lieto fine, che fosse comprensibile in maniera diretta e chiara, senza la necessità di interrogarsi sulla presenza o meno di metafore. Ecco, quindi, che i fratelli Grimm, riprendendo nel finale del loro racconto la figura del cacciatore già utilizzata da Tieck, riuscirono a dare un lieto fine alla vicenda, nella quale, per quanto questo possa essere poco realistico ed artificiale, la nonna e la protagonista escono illese dalla pancia del lupo ucciso solamente grazie all'aiuto del cacciatore (Cristini, 1966: 112).

La figura del cacciatore, inoltre, così come nell'opera di Tieck, è portavoce anche qui della giustizia eterna e anche per questo era adatto all'inserimento nella raccolta dei fratelli Grimm, i quali, come sottolineato da Uther: *"[waren] doch in der Regel bestrebt, daß den Guten Genugtuung widerfährt"* (Uther, 2008: 65). Come riportato da Cristini, il cacciatore era: "strumento di questa giustizia popolare [...] che entra in scena al momento giusto, e non senza particolare intuito e particolari accorgimenti" (Cristini, 1966: 112). I pensieri del cacciatore nel testo proposto dai fratelli Grimm sono infatti talmente genuini e altruistici, da portarlo a preoccuparsi per la nonna, semplicemente dal fatto di sentirla russare:

„Der Jäger gieng eben an dem Haus vorbei und dachte 'wie die alte Frau schnarcht, du mußt doch sehen ob ihr etwas fehlt.' [...] Nun wollte er seine Büchse anlegen, da fiel ihm ein der Wolf könnte die Großmutter gefressen haben, und sie wäre noch zu retten: schoß nicht, sondern nahm eine Scheere und fieng an dem schlafenden Wolf den Bauch aufzuschneiden [...] da sah er das rothe Käppchen leuchten [...] (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 142).

La ragione dell'inserimento della figura del cacciatore però non si ferma solamente alla necessità di un lieto fine e all'inserimento della giustizia divina di cui esso si fa carico, poiché infatti si può affermare che la sua figura è stata scelta

e prediletta anche in quanto essa è portavoce e rappresentante di un carattere e di uno spirito fortemente popolare, il quale si addiceva perfettamente alla raccolta dei Grimm. La popolarità che segna questo personaggio fu sicuramente una motivazione che spinse gli autori della raccolta a conservare questa figura, la quale, proprio perché assente nel testo francese, trasferiva alla raccolta un tocco ed un'autenticità ed unicità germanica. Come sottolineato da Ritz, la figura del cacciatore "era una figura familiare nei boschi tedeschi a differenza di quelli francesi dove la caccia era praticata soltanto dai nobili" (Ritz, 1986: 31).

Ma la figura del cacciatore è solo uno dei tantissimi rimandi popolari che si trovano nel testo è che furono abilmente inseriti dai Grimm per plasmare il racconto secondo gli standard della raccolta.

Per citare alcuni di questi riferimenti si potrebbe pensare per esempio alla trovata del finale della prima parte del racconto, in cui la protagonista e la nonna, una volta uscite, riempiono la pancia del lupo con dei sassi e la ricuciono. Il lupo, alzandosi, per il peso delle pietre cade a terra e muore. Questa conclusione viene definita come "popolare, [...] d'una fantasia tutta concreta e immediata" (Cristini, 1966: 112).

L'inserimento dei sassi, inoltre, ricordava e si ricollegava anche ad un altro KHM, ovvero il nr. 5 (*"Der Wolf und die sieben jungen Geißlein"*, it. Il lupo ed i sette caprettini), dove il lupo, fingendosi una capra riesce ad entrare nella casa dei caprettini ed a mangiarli tutti, tranne il più piccolo, il quale, una volta tornata a casa la vecchia capra, racconta a lei l'accaduto. La vecchia capra decide quindi di vendicarsi nei confronti del lupo e di tagliargli la panca mentre egli, disteso nell'erba fuori dalla loro casa, sta schiacciando un pisolino dopo l'abbuffata. Dalla pancia tagliata del lupo escono sani e salvi tutti i capretti. La vicenda però non si conclude in questo modo poiché: *"Sie [die alte Geis] hieß sie [die sieben Geißlein] gleich hingehen und große und schwere Wackersteine herbeitragen, damit füllten sie dem Wolf den Leib, nähten ihn wieder zu, liefen fort, und versteckten sich hinter eine Hecke* (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 20)¹⁹". Il finale dell'opera è molto

¹⁹ È interessante notare come a partire dalla terza edizione, quello che qui viene reso come discorso indiretto si trasformi in discorso diretto, come riportiamo a seguito: *"Sie herzten ihre Mutter, aber die sprach 'geht, und tragt große und schwere Wackersteine herbei.' Damit mußten sie dem Wolf den Leib anfüllen [...]"* (Grimm, J., Grimm, W., 1837: 33). Un processo simile di

simile a quello di Cappuccetto Rosso, poiché il lupo, una volta terminato il riposo, si alza ed avendo sete si sporge su una fontana per bere: il peso dei sassi lo fa precipitare ed affogare.

Altro elemento che i Grimm modificarono fu sicuramente lo stile, il quale venne trasformato e programmato per presentare un tono molto diretto, popolare e tal volta grossolano, il quale è completamente inesistente nell'opera di Perrault, dove invece i dialoghi sono raffinati, letteralmente curati e ricercati (Cristini, 1966: 113). La raccomandazione che la mamma fa a Cappuccetto Rosso prima di mandarla dalla nonna esprime molto bene il gusto ed il sapore della parlata popolare, soprattutto nella parte finale della citazione, dove Cappuccetto Rosso viene invitata a comportarsi in maniera elegante e di non mettersi a curiosare in ogni angolo della stanza in maniera villana e screanzata:

“Komm, Rothkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, bring das der Großmutter hinaus; sie ist krank und schwach und wird sich daran laben. Mach dich auf bevor es heiß wird, und wenn du hinaus kommst, so geh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas und die Großmutter hat nichts. Und wenn du in ihre Stube kommst, so vergiß nicht guten Morgen zu sagen und guck nicht erst in alle Ecken herum“ (Grimm, J., Grimm, W., 1850: 162).

È interessante sottolineare che questa citazione venne aggiunta dai fratelli Grimm a partire solamente dalla sesta edizione del 1850, ancora una volta a dimostrazione della continua modifica e ritocco al quale vennero sottoposti i racconti. Una rapida occhiata alla prima edizione dimostra chiaramente come il dialogo sia stato modificato:

"komm, Rothkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und ein Bouteille²⁰ mit Wein, die bring der Großmutter hinaus, sie ist krank und schwach, da wird sie sich daran

passaggio da discorso indiretto a diretto e che si trova nell'incipit della fiaba "*Rotkäppchen*" verrà descritto alla fine del paragrafo 5.1.

²⁰ Si noti come, già a partire dalla seconda edizione del 1819, il termine di origine francese "Bouteille" (il quale risulta essere presente nel testo francese di Perrault) venga sostituito dal termine tedesco "Flasche".

laben; sey hübsch artig und grüß sie von mir, geh auch ordentlich und lauf nicht vom Weg ab, sonst fällst du, und zerbrichst das Glas, dann hat die kranke Großmutter nichts." (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 113).

Anche il dialogo tra il lupo travestito da nonna e la protagonista risulta essere molto grossolano ed andante nella versione dei fratelli Grimm, soprattutto se confrontata con la versione francese. A dimostrazione, vengono riportate di seguito le versioni tedesche e francesi, entrambe seguite dalla traduzione italiana proposta da Cristini:

„Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!' 'Daß ich dich besser packen kann.' (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 142).

„Oh nonna, che grosse mani! – Per afferrarti meglio” (Cristini, 1966: 113)

„Ma mère-grand, que vous avez de grands bras! — C'est pour mieux t'embrasser, ma fille!“ (C. Perrault, *Le petit Chaperon rouge*).

“Oh nonna, come sono lunghe le tue braccia” Sono per abbracciarti meglio, mia cara!” (Cristini, 1966: 113)

È facile notare quindi come i tratti popolari che i fratelli Grimm volevano dare alla fiaba emergano non solo dall'inserimento di un personaggio popolare come quello del cacciatore, bensì anche dall'uso di un linguaggio che non rispecchia sicuramente quello che era il raffinato dialogo, invece presente nell'originale francese. Sicuramente anche quanto appena riportato rappresentava per i fratelli Grimm un'importante motivazione riguardo la decisione di non eliminare questa fiaba dalla raccolta, sebbene essa presentasse chiare origini francesi.

Per ultimo, ma non meno importante, ricordiamo come tra le varie edizioni che si susseguirono del KHM nr.26 si passò spesso dal discorso indiretto al discorso diretto, probabilmente per far venire alla luce concretamente e direttamente una parlata popolare. Come già anticipato, questo fenomeno è visibile già a partire dall'incipit del racconto, dove, a seguito della raccomandazione fatta dalla

mamma alla protagonista, non si ha traccia del discorso diretto nella primissima edizione: “*Rothkäppchen versprach der Mutter recht gehorsam zu seyn*” (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 113), mentre già a partire dall’edizione successiva si può leggere quanto segue: “*Rothkäppchen sagte: "ja ich will alles recht gut ausrichten" und versprachs der Mutter in die Hand.*” (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 136). O ancora, possiamo porre a confronto la scena in cui il cacciatore entra nella casa della nonna e vede il lupo sopra il letto, in particolare analizzando le differenze tra la prima edizione del 1812 e la quarta del 1840, dove, come si nota, appare il discorso diretto:

„Da trat er hinein und wie er vors Bett kam, da lag der Wolf den er lange gesucht, der hat gewiß die Großmutter gefressen [...] vielleicht ist sie noch zu retten, ich will nicht schießen, dachte der Jäger“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 116).

„Da trat er in die Stube, und wie er vor das Bette kam, so lag der Wolf darin. 'Bist du da,' sagte er, 'ich habe dich lange gesucht.' Nun wollte er seine Büchse anlegen, da fiel ihm ein der Wolf könnte die Großmutter gefressen haben [...]“ (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 166).

5.2 Hänsel und Gretel (KHM 15)

Il secondo racconto che analizzeremo è il KHM nr. 15 dal titolo tedesco “*Hänsel und Gretel*”, che nella scala dei Märchen più amati²¹ occupa il secondo posto subito dopo *Sneewittchen* (Uther, 2008: 35). Il brano appare per la prima volta nella prima edizione del 1812 e, come ben noto, narra le vicende di due fratelli, figli di un taglialegna, che vengono abbandonati nei boschi dai genitori a causa della loro povertà e dell’impossibilità di sfamare tutti i membri della famiglia. La prima volta i bambini riescono a ritrovare la strada di casa, poiché durante il cammino d’andata Hänsel semina dei sassolini che segnano la via del ritorno. La

²¹ La scala di cui parliamo fa riferimento alla ricerca condotta da Dieter Richter e riportata da Uther, 2008. In particolar modo, lo studio di Richter si basava sulla domanda “*Wie populär sind Märchen heute?*”, la quale fu rivolta nell’inverno 1989/90 a circa 400 studenti universitari (media età 21 anni) provenienti sia dall’ ex-Germania Est, sia dalla Germania Ovest.

seconda volta, avendo ripetuto l'azione con delle briciole di pane, le quali vengono mangiate dagli abitanti del bosco, i due protagonisti non riescono a trovare la strada di casa e vagando nel bosco, finiscono col ritrovarsi in una casa fatta di pane, dolci e zucchero. Qui abita un'anziana signora, che si rivelerà essere poi una malvagia strega, la quale ha intenzione di mangiarsi entrambi i bambini. Essa, infatti, rinchiude il fratello in una gabbia e gli dà da mangiare affinché esso ingrassi per bene, e costringe Gretel a svolgere per lei ogni suo ordine. La vicenda si conclude con un lieto fine, dovuto all'astuzia della sorella che, dopo averle chiesto di controllare il forno al posto suo, spinge la strega dentro dove questa muore, riuscendo così a liberare il fratello. La casa della strega si rivela essere piena di pietre e perle preziose, delle quali i due fratelli si riempiono le tasche. Le difficoltà però non sono terminate: partendo per tornare a casa i due fratelli si trovano infatti di fronte ad un fiume che attraversano salendo in groppa di una anatrella bianca. Una volta tornati a casa, scoprono che la matrigna è morta e grazie ai gioielli recuperati nella casa della strega riescono a vivere assieme al padre senza più dover patire la fame.

Nonostante nelle annotazioni dei fratelli Grimm il brano risulti derivare "*nach verschiedenen Erzählungen aus Hessen*", è necessario interrogarsi su quali potessero essere le fonti che stavano dietro a questo KHM, tra le quali troviamo sia una fiaba italiana, ovvero "Ninnillo e Nennella" contenuta nel Pentamerone di Basile risalente agli anni '30 del 1600, sia dei racconti francesi, ossia "*Le petit poucet*" (it. Pollicino) di Charles Perrault del 1697 e "*Finette Cedron*" della baronessa d'Aulnoy del 1698 (Uther, 2008: 33).

Per quanto riguarda la prima fonte, ovvero la fonte italiana di Basile, il testo narra le vicende di Iannuccio, il quale è costretto dalla nuova moglie Pascozza ad abbandonare i due figli nel bosco, i quali erano da lei odiati. A differenza del racconto grimmiano, in questo caso la strada di casa viene ritrovata grazie ad una striscia di cenere, che il padre aveva sparso per far sì che i figli tornassero a casa. La matrigna però, infuriata nel rivedere i bambini ritornare, minaccia l'uomo di andarsene via di casa. L'uomo, che tiene molto alla donna, abbandona nuovamente i figli, lasciando questa volta non più una striscia di cenere, ma di crusca che viene mangiata da un asino, impedendo così ai due fratelli di ritrovare

la strada di casa. Spaventati da una battuta di caccia i due fratelli si separano improvvisamente: Ninnillo diventa cortigiano di un principe e Nennella, cadendo in un fiume, è ingoiata da un pesce fatato, che poi la getta sopra uno scoglio. A questo punto viene riconosciuta dal fratello e data in sposa al principe. Lo stesso destino spetta anche al fratello che sposa anch'esso una principessa, permettendo così al padre di non dover più lavorare per il resto della sua vita. La matrigna, invece, muore ricevendo la punizione che le spetta per essere stata così crudele²².

Le altre due fonti sono invece di derivazione francese. Nella prima, "*Le petit poucet*" di Perrault, i fratelli non sono due, bensì sette, tra cui spunta in particolare il più piccolo, chiamato Pollicino, il quale, assieme ai fratelli viene abbandonato nel bosco dai genitori, poiché non vi era cibo per poterli sfamare tutti. Una grande differenza rispetto al testo tedesco è che nel racconto di Perrault non è tanto la madre a proporre l'idea dell'abbandono bensì il padre, che, seppur dispiaciuto, non vede altra soluzione²³. Proprio come in Hänsel e Gretel però, anche in questa versione francese ritroviamo dapprima lo spargimento dei sassolini bianchi da parte di Pollicino, che permettono ai fratelli di ritrovare la strada di casa, e poi lo spargimento delle briciole di pane che vengono però beccate dagli uccelli, causando così la dispersione dei fratelli nel bosco, i quali girovagando si trovano di fronte ad una casa abitata da un'anziana signora, che si rivela essere la moglie dell'orco. Quest'ultimo, una volta tornato a casa, riesce a fiutare l'odore di carne umana, nonostante la moglie, volendo salvaguardare i bambini, cerchi di distoglierlo da questa sua ossessione, convincendolo ad aspettare l'indomani per poterli mangiare. Durante la notte, l'astuto Pollicino prende le corone d'oro che erano indossate dalle sette figlie dell'orco e le pone nelle teste dei fratelli: l'orco,

²² Per la trama del racconto si è fatto riferimento all'opera *Il Pentamerone ossia la Fiaba delle Fiabe*, traduzione di Benedetto Croce, nella Collana di facezie e novelle del rinascimento a cura di Edoardo Mori (2017).

²³ Interessante è la nota fornita da M. Tatar, la quale sottolinea come il sesso del personaggio cattivo facente parte della famiglia rispecchia il sesso del personaggio malvagio che cattura i protagonisti: nel caso della fiaba francese il padre e l'orco, nel caso della fiaba tedesca la matrigna e la strega (Tatar, 2003: 210)

in questo modo, scambiando i fratelli per le sue figlie, li risparmia dalla morte, mangiandosi invece le proprie figlie. Pollicino ed i suoi fratelli riescono così a fuggire, inseguiti dall'orco che con degli stivali magici riesce a compiere molti chilometri. Pollicino riesce a rubare gli stivali dell'orco e tornato nella casa dove risiedeva la moglie dell'orco, con un inganno, si fa dare una grande somma di denaro, che una volta giunto a casa dona al padre ed ai fratelli, i quali da questo momento non dovranno più soffrire la fame²⁴.

L'altra fonte francese, ovvero la vicenda narrata da Marie-Catherine d'Aulnoy, presenta delle tematiche molto simili a quelle trattate in Hänsel und Gretel, il finale però è ben diverso e si avvicina invece al KHM nr.21, ossia *Aschenputtel*. La trama vede come protagonisti un re ed una regina che si trovano in miseria e sono per questo costretti a sbarazzarsi delle loro tre figlie (anche in questo caso, come nel racconto dei Grimm, a volerlo in maniera più decisa è la madre). La più giovane delle figlie, Finette, si reca dalla sua fata madrina, la quale le consiglia di srotolare un filo dalla porta di casa fin dentro al bosco. Con questo stratagemma la protagonista riesce a salvarsi insieme alle sue sorelle, le quali però invece di mostrarsi grate, diventano maliziose nei suoi confronti. Al secondo abbandono si salveranno seguendo la cenere sparsa ancora una volta da Finette. Al terzo invece esse, poiché i piselli seminati erano stati mangiati dai piccioni, si ritrovano disperse nel bosco. Avvistano però un castello, che si scoprirà essere abitato da un orco e un'orchessa, i quali verranno uccisi entrambi da Finette: il primo, accostandosi ad un forno con il pretesto di controllarne il calore, viene buttato dentro, la seconda viene ammazzata con un'ascia. Come già anticipato, il finale della vicenda ricorda molto la fiaba di *Aschenputtel*: Finette, infatti, viene costretta dalle sorelle a diventare la serva del castello. Trovando però una scatola colma di vestiti e gioielli, essa riesce, durante un ballo reale, a conquistare il principe, il quale, risalendo a lei solamente grazie ad una scarpa lasciata cadere al termine del ballo, ne fa la sua sposa²⁵.

²⁴ Le vicende riportate si basano sulla traduzione italiana del racconto proveniente dall'opera Perrault, C. et al. (1979). *I racconti di Mamma Oca: le favole di Perrault seguite da favole di Madame d' Aulnoy e di Madame Leprince de Beaumont*. Milano: Feltrinelli.

²⁵ Anche qui la trama proviene dall'opera italiana tradotta dal francese già riportata nella nota 22.

Come possiamo ben notare quindi nella fiaba dei fratelli Grimm si trovano moltissimi rimandi provenienti da tutte le fonti che abbiamo appena citato, da ognuna delle quali però vennero mantenuti o eliminati alcuni elementi per arrivare a quella che fu la versione dei fratelli Grimm che appare già nel manoscritto originale (ovvero il manoscritto di Ölenberg) con il titolo di “*Das Brüderchen und das Schwesterchen*”, titolo che nella prima edizione stampata appartiene invece al KHM nr.11. Quest’ultimo KHM, in particolare, riprende in parte le vicende contenute nel KHM 15, soprattutto nell’incipit del racconto: da quanto la loro madre è morta, i due protagonisti, un fratello ed una sorella, vivono con una matrigna, la quale è molto violenta e malvagia nei loro confronti, motivo per cui essi decidono di fuggire, inoltrandosi nel bosco. Le vicende iniziali, nonostante la loro somiglianza con quelle del racconto di Hänsel e Gretel, si sviluppano da qui in avanti in maniera differente.

Veniamo ora ad analizzare quelli che furono i cambiamenti interni al racconto dei fratelli Grimm, ovvero le variazioni del KHM 15 da un’edizione all’altra, partendo per esempio dalle modifiche che ancora una volta dimostrano come i Grimm spostarono e pianificarono i loro testi in direzione di quello che per i loro standard era un mondo emotivamente ed eticamente più congeniale.

Partiamo per esempio con una delle modifiche che viene maggiormente notata ovvero il fatto che la madre dei protagonisti viene descritta con tale appellativo (*Mutter*) solamente nelle prime edizioni, per poi diventare matrigna (*Stiefmutter*) a partire dalla quarta edizione, sostantivo che era più adatto a sottolineare il carattere deplorabile della figura in questione nei confronti della prole (Stredje, 1984: 7).

Riportiamo a seguito alcuni esempi che mostrano questa trasformazione:

Edizione 1812: „Die zwei Kinder waren auch noch wach von Hunger, und hatten alles gehört, was die Mutter zum Vater gesagt hatte“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 50).

Edizione 1840: „Die zwei Kinder waren auch noch vor Hunger wach gewesen, und hatten mit angehört was die Stiefmutter zum Vater gesagt hatte.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 93).

Edizione 1812: „Der Vater freute sich von Herzen, als er seine Kinder wieder sah, [...] die Mutter stellte sich auch, als wenn sie sich freute, heimlich aber war sie böse“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 52).

Edizione 1840: „Der Vater freute sich als er seine Kinder wieder sah [...] die Stiefmutter stellte sich auch als wenn sie sich freute heimlich aber war sie böse. (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 95).

Edizione 1812: "du Narr, sagte die Mutter, das ist dein Täubchen nicht, das ist die Morgensonne, die auf den Schornstein oben scheint." (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 53).

Edizione 1840: „Du Narr, sagte die Stiefmutter, das ist dein Täubchen nicht, das ist die Morgensonne, die auf den Schornstein oben scheint.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 96).

Edizione 1812: „Der Vater freute sich als er sie wieder sah, er hatte keinen vergnügten Tag gehabt, seit seine Kinder fort waren, und ward nun ein reicher Mann. Die Mutter aber war gestorben“. (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 58).

Edizione 1840: „Die Stiefmutter aber war gestorben. Nun brachten die Kinder Reichthümer genug mit, und sie brauchten für Essen und Trinken nicht mehr zu sorgen. (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 101).

Il tema del passaggio dal sostantivo "*Mutter*" a quello di "*Stiefmutter*" viene approfondito anche dalla studiosa M. Tatar, la quale sottolinea che con il passare degli anni e con le continue modifiche a cui i racconti venivano sottoposti, le madri biologiche occupavano un posto sempre meno centrale nei racconti. Wilhelm, infatti, non riusciva a resistere alla tentazione di agire e censurare l'idea che una madre (*Mutter*), in quanto tale, potesse comportarsi in maniera così brutale nei confronti dei propri figli. Ecco, quindi, che egli trasformava queste figure in matrigne o in streghe, nelle quali la malvagità sembrava essere un tratto caratteristico, che in quanto matrigne potesse essere giustificato. Le matrigne,

che emergono dai racconti, presentano le caratteristiche opposte delle madri: laddove le seconde forniscono cibo ai propri figli, le prime lo negano ("*Wenn du das [die Kinder im Wald lassen] nicht thust, sprach die Frau, so müssen wir alle miteinander Hungers sterben;*" (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 93) (Tatar, 2003: 141-142). Come riportato da Ellis, è interessante sottolineare che nel manoscritto del 1810, sia il padre che la madre svegliano i figli alla mattina presto con l'obiettivo di abbandonarli, mentre già dalla prima edizione è solamente la madre a farsi carico della decisione, mentre il padre si dimostra dispiaciuto per la decisione della consorte. Anche durante il secondo tentativo di abbandono, nel manoscritto originale, sono entrambi i genitori ad agire, mentre nella riscrittura del 1812 l'azione dell'abbandono è compiuta esclusivamente dalla madre, quasi a voler esonerare il padre dalla colpa:

Manoscritto 1810: „Als sie mitten in den großen Wald gekommen, machte der Vater wieder ein großes Feuer an, die Mutter sprach wieder dieselbigen Worte und beide gingen fort“

Prima edizione, 1812: „Die Mutter aber führte sie noch tiefer in den Wald hinein, wo sie ich Lebtag nicht gewesen waren, da sollten sie wieder einschlafen bei einem großen Feuer, und Abends wollten die Eltern kommen und sie abholen“

Per i fratelli Grimm, quindi, era chiaro che invece della situazione orribile in cui fossero entrambi i genitori a decidere di abbandonare i propri figli, sarebbe stato molto meglio presentare una situazione meno inquietante in cui fosse solo uno dei genitori ad essere bramoso di sbarazzarsi dei figli, con l'altro che invece resiste e cede solo per debolezza. Un genitore malvagio poteva infatti anche essere considerato atipico; mentre il fatto che entrambi fossero così malvagi era una questione ben diversa e più spaventosa (Ellis, 1983: 72-73).

Seguendo quanto appena riportato, già abbiamo notato come la figura della madre, non potendosi considerare come tale, fu resa matrigna. È da notare però che, nonostante questo cambio di appellativo, i fratelli Grimm ancora non sembravano soddisfatti del risultato ottenuto e che quindi, a partire dalla quinta edizione, aggiunsero alcune riscritture del testo, dove la cattiveria della matrigna

veniva ancor più enfatizzata: ecco, per esempio, che se le parole con cui la matrigna si rivolge ai bambini sono inizialmente le seguenti "*steht auf, wir wollen in den Wald gehen*" (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 94), a partire dalla quinta edizione esse divennero "*steht auf, ihr Faullenzer, wir wollen in den Wald gehen und Holz holen*" (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 92); o ancora nel rivolgersi al marito quello che prima veniva espresso con "*Wenn du das nicht thust, so müssen wir alle miteinander Hungers sterben*" (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 93), ora si carica di cattiveria "*O du Narr, sagte sie, dann müssen wir alle viere Hungers sterben, du kannst nur die Bretter für die Särge hobelen*" (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 91).

Ciò che viene reso ancora più spietato è anche la fredda e feroce logica della madre, la quale, dopo il primo ritorno di Hänsel e Gretel ed il suo invito a ricompire l'azione dell'abbandono, accusa il padre di non essere in grado di concludere una vicenda e di non essere coerente a causa del suo sentimentalismo. Mentre il padre suggerisce che una soluzione potrebbe essere quella della condivisione, la matrigna non la pensa in questo modo. La sua logica è tanto matematica, quanto spietata: se ci sono quattro persone e due pagnotte di pane, allora quattro meno due fa due e non quattro (Murphy, 2000: 56). La decisione e la logica della matrigna emergono a partire dalla quinta edizione e sono sottolineate dalla frase proverbiale "*Wer A sagt muß auch B sagen*", la quale come vediamo in seguito era completamente assente nelle edizioni precedenti alla quinta:

"Dem Mann fiels schwer aufs Herz, und er dachte 'es wäre doch besser wenn du den letzten Bissen mit deinen Kindern theiltest: weil er aber einmal eingewilligt hatte, so durfte er nicht nein sagen" (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 96).

„Dem Mann fiels schwer aufs Herz, und er dachte 'es wäre besser, daß du den letzten Bissen mit deinen Kindern theiltest.' Aber die Frau hörte auf nichts, was er sagte, schalt ihn und machte ihm Vorwürfe. Wer A sagt muß auch B sagen, und weil er das erste Mal nachgegeben hatte, so mußte er es auch zum zweiten Mal" (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 94).

Aumentando le colpe della madre, o meglio dire della matrigna, la figura del padre emerge come quella di un uomo buono, che ama i propri figli e la cui unica colpa è quella di essere talmente debole da farsi condurre dalla perfida compagna sulla strada sbagliata. Il padre mostrava un carattere più sensibile della madre nei confronti dei figli già a partire dalla prima edizione, dove, in contrasto a quanto proposto dalla consorte ribatteva: *“Nein Frau, sagte der Mann, das kann ich nicht über mein Herz bringen, meine eigenen lieben Kinder zu den wilden Thieren zu führen, die sie bald in dem Wald zerreißen würden“* (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 50-51). Anche in questo caso però, a partire dalla quinta edizione, Wilhelm decise di apportare un’ulteriore aggiunta che in qualche modo salvaguardava l’innocenza del padre, la sua debolezza e quasi impotenza ad agire nei confronti delle decisioni della moglie (Ellis, 1983: 64-66), alla quale replica nuovamente con la seguente frase: *“Aber die armen Kinder dauern mich doch”* (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 92).

Una volta descritte tutte le motivazioni che spinsero i Grimm ad apportare i cambiamenti fin qui riportati, veniamo ora ad un’altra significativa modifica, che venne fatta già a partire dalla seconda edizione e che riguarda l’inserimento di una rima, pronunciata da Hänsel come risposta alla domanda della strega, la quale chiedeva chi ci fosse fuori dalla sua casa. Come ben si può notare dalle citazioni che seguono, la seconda risposta, ovvero la filastrocca pronunciata da Hänsel, è completamente assente nella prima edizione, mentre le frasi in rima pronunciate dalla strega sono state presenti ancor prima della prima edizione, poiché se ne trovava traccia già a partire dal manoscritto di Ölenberg:

Edizione 1812: 54: „[...] da hörten sie eine feine Stimme, die von innen herausrief:
"knuper, knuper, Kneischen!
"wer knupert an meinem Häuschen!"

Hänsel und Gretel erschracken so gewaltig, daß sie fallen ließen,
was sie in der Hand hielten, [...]"

Edizione 1819: 84: „Wie nun Grethel an dem Zucker knuperte, rief drinnen eine feine
Stimme:

„knuper, knuper, Kneischen!
„wer knupert an meinem Häuschen!“

Die Kinder antworteten:

„der Wind! der Wind!
„das himmlische Kind!“
Und aßen weiter.“

Sebbene non venga riportata l'origine di questa filastrocca né la motivazione del suo inserimento all'interno del KHM, è risaputo che essa venne aggiunta nel KHM da Dortchen Wild nel 1813 (Robinson, 2010: 33).

Anche alla fine del racconto troviamo una filastrocca rimata, in particolare nella scena in cui, una volta uccisa la strega, i due fratelli scappano e si ritrovano davanti ad un fiume dove sono aiutati da un'anatrella che dà loro un passaggio per l'attraversata. Questa scena è completamente assente nella prima edizione della fiaba dove infatti Hänsel e Gretel, dopo essersi riempiti le tasche con pietre e gioielli preziosi, ritornano semplicemente a casa dal padre, rendendolo un uomo ricco. Qualcosa invece cambia nel finale della seconda edizione, dove, dopo essersi riempiti le tasche di oggetti preziosi, riprendono la via di casa, nel mentre però si trovano davanti ad un fiume che da soli non riescono ad attraversare: *“Sie kamen aber vor ein großes Wasser und konnten nicht hinüber. Da sah das Schwesterchen ein weißes Entchen hin und her schwimmen, dem rief es zu: "ach, liebes Entchen nimm uns auf deinen Rücken" (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 87).* Come si può notare da questa citazione, la richiesta nei confronti dell'anatrella viene espressa tramite una semplice frase da parte della protagonista, che venne mantenuta fino alla quarta edizione compresa. Fu invece a partire dalla quinta, che quella che prima veniva espressa con una semplice frase, diventa ora una filastrocca:

„[...] sie kamen an ein großes Wasser. 'Wir können nicht hinüber,' sprach Hänsel, ich sehe keinen Steg und keine Brücke.' 'Es kommt auch kein Schiffchen,' antwortete Grethel, 'aber da schwimmt eine weiße Ente, wenn ich die bitte, so hilft sie uns hinüber.' Da rief sie:

„Entchen, Entchen,
da steht Grethel und Hänsel.
Kein Steg und keine Brücke,
nimm uns auf deinen weißen Rücken!“ (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 100)

L'aggiunta di questo ritornello si deve probabilmente all'influenza che i fratelli Grimm ebbero dalla raccolta di canzoni popolari alsaziane pubblicata da August Stöber nel 1842, nella quale si trovava un ritornello molto simile che era il seguente: *Endele / Bändele / Kenn Stai unn kenn Brucke / Nimm eß uff dynne wysse Rucke!* (Robinson, 2010: 34).

Un'interessante osservazione che potrebbe emergere dalla struttura di questa filastrocca è il fatto che i nomi dei due fratelli, che appaiono nella raccolta la maggior parte delle volte con l'ordine e la sequenza "Hänsel und Gretel", vengono in questo caso invertiti: infatti, come si può osservare dalla citazione, il nome femminile precede quello maschile: "*Entchen, Entchen, da steht Grethel und Hänsel*". Si pensi che nell'intero racconto la sequenza "Hänsel und Gretel" viene ripetuta per ben otto volte, e di queste otto solamente una presenta l'ordine inverso che troviamo nella filastrocca. Il perché di questa inversione è molto semplice ed intuibile, ovvero essa era necessaria per poter costruire un'assonanza rimica con la parola "*Entchen*" (Robinson, 2020: 35).

Come già esposto nel paragrafo 4.1, nel corso delle varie riscritture della raccolta di fiabe, molte di queste venivano modificate sulla base della necessità da parte di Wilhelm di inserirvi, oltre che aggiunte o eliminazioni create ad hoc per un pubblico infantile, anche riferimenti religiosi e spirituali. Rispetto a questo, lo studioso G. R. Murphy cita proprio un passaggio del KHM 15, dove, dispersi nel bosco ormai da tre giorni, i due fratelli vedono un uccello bianco, che volando e facendosi seguire dai bambini, li conduce alla casa di zucchero e di dolci, dove dopo tanto digiuno, i fratelli possono finalmente avere ristoro. Questo uccello, assente nelle edizioni precedenti viene intravisto come uno segno divino e spirituale, quasi fosse un messaggero della provvidenza divina, il quale allontana i bambini dalla via sbagliata e li indirizza alla salvezza (Murphy, 2000: 54) Come

si può notare nelle citazioni che seguono, nelle versioni antecedenti alla quinta, non vi è un minimo riferimento all'uccello bianco:

„Als sie am dritten Tage wieder bis zu Mittag gegangen waren, da kamen sie an ein Häuslein, das war ganz aus Brot gebaut, und war mit Kuchen gedeckt, und die Fenster waren von hellem Zucker“ (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 100)

„Als es Mittag war, sahen sie ein schönes schneeweißes Vöglein auf einem Ast sitzen, das sang so schön, daß sie stehen blieben, und ihm zuhörten. Dann schwang es seine Flügel, und flog vor ihnen her, und sie giengen ihm nach, da sahen sie daß es sich auf ein Häuslein setzte, und als sie herankamen, so sahen sie daß das Häuslein ganz aus Brot und mit Kuchen gedeckt war, aber die Fenster waren von hellem Zucker“ (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 100)

Altro riferimento religioso che viene notato, ma che risulta essere presente già dalla primissima edizione, è la seguente frase: "*schlaf nur, lieb Gretel, der liebe Gott wird uns schon helfen.*" (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 53), pronunciata da Hänsel per consolare la sorella, disperatasi per i diabolici piani della madre. Poiché questa frase viene pronunciata dal fratello dopo che questi aveva raccolto i sassi bianchi con i quali avrebbe segnato la strada, sarebbe stato più sensato aver pronunciato una frase del tipo "Sarò io ad aiutarti", ma ecco che in ottica di spirito religioso e di provvidenza divina, viene pronunciata la frase sopra indicata (Murphy, 2000: 54).

Un'ultima ma non meno importante aggiunta che citiamo riguarda l'incipit del racconto, dove fin dalla prima edizione non troviamo alcun riferimento al contesto che circondava la famiglia dei protagonisti, bensì ci viene semplicemente descritta la situazione di povertà in cui essi si trovano:

„Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker, der hatte nichts zu beißen und zu brechen, und kaum das tägliche Brod für seine Frau und seine zwei Kinder, Hänsel und Gretel.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 49)

A partire dalla quinta edizione invece, il contesto viene reso più esplicito da un'aggiunta, che sottolinea come ad aggravare la situazione della povertà, già di per sé tragica, vi fosse ora anche una carestia:

“Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern; das Bübchen hieß Hänsel und das Mädchen Grethel. Er hatte wenig zu beißen und zu brechen, und einmal als große Theuerung ins Land kam, konnte er auch das tägliche Brot nicht mehr schaffen“ (Grimm, J., Grimm, W., 1843: 91)

Nonostante spesso la presenza dell'immagine della carestia venisse letta da molti studiosi come una traccia della situazione storico sociale dei tempi antichi, Heinz Rölleke non fa altro che considerare questa interpretazione come sbagliata, poiché, se aggiunta da Wilhelm solamente in un secondo momento, non era poi così fondamentale: in altre parole, non era certo suo obiettivo quello di descrivere una determinata situazione storica. Molto più probabile è invece che l'inserimento di questa carestia non sia stato altro che un modo per aumentare la tragicità delle vicende. Ancora una volta si può quindi notare come l'aggiunta di un particolare, come in questo caso quello della carestia, non serva tanto a descrivere un contesto storico, bensì a creare una particolare situazione nella vicenda, tutto ciò a dimostrazione del fatto che le fiabe dei fratelli Grimm non furono poi così pure ed incontaminate come spesso viene ricordato (Rölleke, 1987: 84).

5.3 Rapunzel (KHM 12)

Il prossimo testo ad essere analizzato è il KHM nr. 12, il cui titolo tedesco “*Rapunzel*” è reso in italiano con quello di Raperonzolo. Il racconto appare fin dalla prima edizione del 1812 e narra le vicende di un uomo ed una donna, i quali da molto tempo desideravano un bambino. Quando la donna finalmente rimase incinta, venne presa dalla voglia di cibarsi di alcuni raperonzoli che si trovavano nel giardino di una maga. Nessuno osava entrare in questo luogo e sapendo che

non li avrebbe mai potuti avere, la donna cominciò a dimagrire in modo spaventoso ed il marito, preoccupato di perdere la moglie ed il figlio, scavalcando il muro che divideva il giardino dalla loro dimora, vi si recò segretamente e riuscì a raccogliere alcuni raperonzoli, che la moglie mangiò tanto avidamente che la sua voglia si triplicò. L'uomo si recò quindi nuovamente nel giardino della maga, ma venendo scoperto da quest'ultima, venne costretto ad un ricatto: l'avrebbe lasciato uscire libero e con i raperonzoli dal giardino, solo se, una volta nato il bambino, l'avrebbero consegnato a lei. Il marito, preso ancora dallo spavento, accettò e non appena la bambina nacque, venne prese in custodia dalla maga che le diede il nome di Raperonzolo. All'età di dodici anni Raperonzolo venne chiusa dalla maga su una torre, dove l'unico modo per accedervi era quello di salirvi aggrappandosi alla lunghissima chioma di capelli che la protagonista del racconto calava ogni qual volta venisse pronunciata una frase magica. Un giorno un principe, vedendo che questo era l'unico modo per accedere alla torre, decise, pronunciando la frase magica, di salirvi. Tra i due nasce una segreta storia d'amore, che venne però presto scoperta dalla strega (chiamata dalla protagonista signora Gothel), la quale non esitò a tagliarle i capelli ed a portarla in un deserto, dove essa visse miseramente e diede alla luce due gemelli. Il principe, ignaro di quanto accaduto, salì nella torre e scoprendo il fatale destino a cui Raperonzolo era andata incontro si gettò dalla finestra e cadendo perse la vista. La trama si conclude con un lieto fine, poiché un giorno i due protagonisti si incontreranno e le lacrime di gioia versate da Raperonzolo riusciranno a guarire la cecità del principe. Questa è la vicenda, come essa viene raccontata nella raccolta dei fratelli Grimm.

Per quanto riguarda le fonti di quest'opera sappiamo che essa si rifà sicuramente all'opera "*Persinette*", pubblicata nel 1697 nella raccolta "*Les Contes des Contes*" dalla scrittrice francese contemporanea a Charles Perrault, nonché figura di spicco nei salotti parigini, Charlotte-Rose de Caumont de La Force (1646-1724). L'opera francese, se pur con delle modifiche, si basava a sua volta su quella che possiamo considerare la prima fonte scritta di questa storia ovvero "*Petrosinella*", contenuta ancora una volta nell'opera italiana "*Pentamerone*", anche noto come "*Lo cunto de li cunti*", di Giambattista Basile. Per quanto riguarda l'ambito tedesco

invece, la fiaba francese di Charlotte-Rose de Caumont de La Force venne tradotta (con poco successo) per la prima volta nel 1765 da Friedrich Immanuel Bierling (1718-1772) nella sua opera *“Das Cabinet der Feen. Oder gesammelte Feen-Märchen in neun Theilen”*. Fu invece la traduzione molto più libera e vivace proposta da Joachim Christoph Friedrich Schulz (1762-1798) nella sua opera *“Kleine Romane”* ad ottenere una vera e propria diffusione in ambito dei paesi tedeschi. È proprio in questa versione che il nome francese “Persinette”, il quale richiamava molto quello italiano di “Petrosinella”, viene trasformato in *“Rapunzel”* (Uther, 2008: 26).

Per offrire una visione più chiara di come queste fonti vennero utilizzate e modificate, si procederà in seguito a descrivere ognuna di essa, a cominciare da quella che fu la base originaria, ovvero la versione napoletana di Basile²⁶ in cui non vi è alcun riferimento al desiderio dei due genitori di avere un bambino, poiché all’inizio della vicenda già viene presentata una donna incinta, la quale, colta dalle voglie di mangiarsi del prezzemolo, senza paure si reca nel giardino non tanto di una strega, bensì di un’orchessa. Anche in questo caso la voglia non viene colmata, bensì moltiplicata, cosicché la donna incinta torna nel giardino, non due, ma più volte, finché un giorno viene scoperta dall’orchessa la quale, così come nella versione tedesca, costringe la donna, in cambio della sua salvezza, a darle la bambina che porta in grembo una volta nata. A differenza di quanto esposto in precedenza, in questo caso la madre non mantiene la promessa e riesce a tenere con sé la figlia, dal nome Petrosinella²⁷, fino all’età di sette anni, quando l’orchessa riesce a rubarla e la rinchiude in una torre, dove un giovane principe, innamoratosi di lei, vi fa spesso visita, il tutto mentre l’orchessa non è presente. Un giorno però quest’ultima, avvertita da una comare, viene a sapere degli incontri, ma rimane comunque tranquilla sapendo che l’incantesimo

²⁶ Anche in questo caso per la trama del racconto si è fatto riferimento all’opera *Il Pentamerone ossia la Fiaba delle Fiabe* già citata nella nota nr.21.

²⁷ Per comprendere la scelta di questo nome, che venne poi ripreso se pur in lingua francese, anche nella versione di Charlotte-Rose de Caumont de La Force, è necessario citare il testo originale di Basile, in cui possiamo notare che la parola italiana “prezzemolo” viene presentata in dialetto napoletano con il sostantivo “petrosino”: “[...] affacciatose a na fenestra che sboccava a no giardino de n’orca, vedde no bello quatru de petrosino, de lo quale le venne tanto golio [...]” (Basile, 2013: 129).

che impediva a Petrosinella di fuggire non sarebbe mai stato rotto, a meno che la protagonista non avesse avuto in mano tre ghiande, le quali erano nascoste in una trave della cucina. Petrosinella, venuta a conoscenza di questo, progetta e compie la sua fuga con il principe. L'orchessa una volta scoperto il fatto si mette a rincorrerli, ma con l'aiuto delle ghiande magiche, la protagonista e il suo amato riescono ad uccidere l'orchessa e, finalmente liberi, raggiungono il regno del principe dove si sposano.

Vediamo ora invece quella che fu la fiaba francese di Charlotte-Rose de Caumont de La Force, la quale come esposto in precedenza, si basa sul racconto italiano e funge da base, se pur con alcune modifiche, per le varie traduzioni tedesche che divennero popolari in Germania a partire dal XVIII secolo. Il racconto francese, a differenza di quello italiano presenta come protagonisti due genitori, dove la moglie, già incinta, desidera fortemente del prezzemolo, che viene raccolto dal marito nel giardino, non tanto di un'orchessa, bensì di una fata. Al secondo tentativo il furto viene scoperto e la fata costringe l'uomo a consegnarle il bambino che nascerà. Appena nata la bambina, dal nome Persinette, essa viene consegnata alla fata che la tiene con sé fino all'età della pubertà, quando, per tenerla lontana dal male (ovvero gli occhi e le attenzioni degli uomini), la rinchiude in una torre, la quale contiene tutto ciò che la ragazza possa desiderare: stanze ampie ed elegantemente arredate, armadi pieni di abiti sontuosi, pasti deliziosi serviti con grazia da invisibili servitori fatati, libri, colori e strumenti affinché Persinette non si annoi mai. Un giorno, il figlio del re, che stava passeggiando nella foresta, sentendo la voce soave della fanciulla, se ne innamora follemente e pronunciando la frase sentita dalla fata, riesce a farsi calare la corda di capelli di Persinette entrando così nella torre. Le frequentazioni dei due si fanno costanti e in breve tempo Persinette ingrassa, ma da innocente, non sa di essere incinta. Ricordiamo che la versione francese fu la prima tra tutte ad includere il fatto della gravidanza extraconiugale, che verrà poi ripresa anche nelle versioni tedesche. La fata, comprendendo bene l'accaduto, taglia le trecce della protagonista, la spedisce in un luogo remoto (una capanna in riva al mare) e appende le trecce sul davanzale della torre così da ingannare il principe, il quale salendo ed incontrando la fata, viene scaraventato fuori dalla torre e cadendo,

finisce su alcuni rovi che lo accecano. Il finale si presenta in parte simile a quello della fiaba tedesca raccolta nelle KHM: anche in questo caso il principe vagabondando incontra Persinette, la quale nel frattempo, spostatasi in una foresta, ha dato alla luce due gemelli, e nel pianto generale dalla gioia le lacrime di lei ridonano la vista al principe. Le vicende però non si concludono qui perché infatti la fata, ancora arrabbiata per il comportamento incosciente della protagonista, non dà tregua alla famiglia, tormentandola con serpenti velenosi e draghi che sputano fuoco. Nonostante questo, la famiglia rimane sempre unita e questo scioglie il cuore della fata, la quale li perdona e benedice il loro matrimonio²⁸.

Come già esposto in precedenza, tra le due traduzioni tedesche che vennero proposte a partire dal testo francese, quella che ebbe più successo fu la traduzione più libera che fece F. Schulz, il quale apportò dei cambiamenti nella trama che ritroviamo poi anche nella versione raccontata dai fratelli Grimm. Cominciamo per esempio con il dire che Schulz fu il primo a modificare il nome della protagonista: nel suo racconto le piante di cui la donna vuole cibarsi, non sono più piantine di prezzemolo, bensì di raperonzolo, che come suggerito dal dizionario online Treccani è un “erba bienne delle campanulacee”²⁹. Nel testo di Schulz si può infatti leggere quanto segue: *“Nicht weit von ihnen wohnte eine Fee, deren ganzes Herz an einem schönen Garten und an schönen Blumen, Stauden und Pflanzen hing. Sie pflanzte sich einen, und man sah wunderselt’ne Dinge darin, unter andern auch Rapunzeln, die damals noch sehr rar waren [...]”* (Schulz, 1790: 271-272).

Interessante notare che anche nella traduzione tedesca di Schulz, così come descritto nell’opera francese, viene mantenuta l’idea che Rapunzel potesse trovare nel castello tutto quello che le serviva in modo da non annoiarsi:

²⁸ La trama dell’opera è stata ricavata dal seguente sito <https://fairytalearchive.wordpress.com/2017/05/03/persinette-1698-by-charlotte-rose-de-la-force/> (ultimo accesso 09/07/2022)

²⁹ Fonte: <https://www.treccani.it/vocabolario/raperonzolo>

„Sie zauberte einen hohen silbernen Thurm mitten in einem Walde aus der Erde, der keine Thür hatte, wo man hinein gehen konnte, aber dafür ein einziges kleines Fenster ganz oben. Aber doch waren die Zimmer darin so hell [...]. Die junge Rapunzel fand alles darin, was dazu gehört, wenn man herrlich und in Freuden leben will. Lauter prächtige Sachen! Sie durfte nur ihre Kasten oder Kommoden aufmachen, so hatte sie Ringe, Demanten und Perlen, und ihre Kleiderschränke waren so reichlich befüllt, daß sich die Kaiserin von Rußland nicht geschämt hätte, sich daraus anzuziehen“ (Schulz, 1790: 275)

Queste descrizioni invece sono assenti nelle versioni dei fratelli Grimm, e non si trovano nemmeno nella prima edizione:

„[...] so schloß es die Fee in einen hohen hohen Thurm, der hatte weder Thür noch Treppe, nur bloß ganz oben war ein kleines Fensterchen.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 40)

Nuovo rispetto alla versione francese è anche il ritornello pronunciato dalla fata per riuscire a salire nella torre, ritornello che venne ripreso anche nella versione dei fratelli Grimm. Se infatti nella versione francese troviamo la semplice frase: *"Persinette, descendez vos cheveux que je monte"* (it. "Persinette, lascia cadere i tuoi capelli, perché io possa salire), sia nella versione di Schulz sia in quella dei fratelli Grimm troviamo il famoso ritornello in rima:

Versione Schulz: „Diese [die Fee] kam recht oft, und wenn sie unten am Thurme stand, sagte sie immer: Rapunzel, laß deine Haare 'runter, daß ich 'rauf kann“ (Schulz, 1790: 277)

Versione dei fratelli Grimm: „Wenn nun die Fee hinein wollte, so stand sie unten und rief: "Rapunzel, Rapunzel! laß mir dein Haar herunter." (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 40)

Altro elemento su cui è importante fare un'ampia descrizione e riflessione è l'episodio della gravidanza extraconiugale che, come già riportato, fu introdotto per la prima volta nella versione francese del racconto. Citiamo questo episodio

perché è interessante notare come esso venne modificato nelle varie edizioni dei KHM, a seguito delle critiche che seguirono la scelta di inserire la gravidanza nella raccolta, considerandola destinata anche ad un gruppo di lettori infantile. Cominciamo con il riportare la descrizione del fatto così come esso viene descritto nella traduzione di Schulz, poiché, come possiamo notare, questo venne ripreso in maniera molto simile anche nella prima edizione dei fratelli Grimm. A seguito degli incontri tra Rapunzel ed il principe, infatti, i vestiti della protagonista cominciano a starle stretti, lasciando ben intendere al lettore la presenza di una gravidanza, benché questa non venga citata esplicitamente. Se nella versione di Schulz l'episodio viene descritto dal narratore (*„Aber es dauerte nicht lange, so paßte ihr kein Kleid mehr“* Schulz, 1790: 280) ed è il principe ad accorgersi di questo (*„Der Prinz merkte, daß nichts gutes heraus kommen würde, wollte aber nichts sagen, damit sie sich nicht grämte“* Schulz, 1790: 280), nella versione dei Grimm l'ingenuità della ragazzina è sottolineata maggiormente poiché è lei stessa a rivolgersi alla fata comunicandole che i vestiti che indossa le stanno ormai stretti, lasciando intendere al lettore la presenza di una gravidanza:

„So lebten sie [Rapunzel und der Prinz] lustig und in Freuden eine geraume Zeit, und die Fee kam nicht dahinter, bis eines Tages das Rapunzel anfang und zu ihr sagte: "sag' sie mir doch Frau Gothel³⁰, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen. Ach du gottloses Kind, sprach die Fee, was muß ich von dir hören" (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 41)

È chiaro che l'inserimento di un tale fatto in un racconto che la gente pensava essere destinato ad un pubblico infantile fosse molto scandaloso. Le critiche non mancarono e la più famosa, che vogliamo qui ricordare, è quella di Albert Ludwig Grimm (1786-1872), scrittore di letteratura per bambini e ragazzi che non presenta legami di parentela con gli autori dei KHM. Egli definì questo racconto come *“unmoralisch”* e *“kinderverderbend”* (Rölleke, 2007: 1171) e lo commentò criticamente domandandosi quale madre o quale balia sarebbe stata in grado di

³⁰ Frau Gothel è il nome assiano che viene dato alla fata.

leggere una tale racconto di fronte ad un bambino senza arrossire (Tatar, 2003: 18). Ecco, quindi, che per calmare le critiche ed indirizzare come sempre il testo ad un'opera quanto più adatta ad un pubblico infantile, a partire dalla seconda edizione l'episodio venne modificato ed è la stessa Rapunzel che distrattamente svela alla fata gli incontri segreti con il principe, chiedendo alla matrigna come fosse possibile che per sollevarla dalla torre facesse più fatica rispetto a quando sollevava il principe:

„So lebten sie lustig und in Freuden eine geraume Zeit, und hatten sich herzlich lieb, wie Mann und Frau. Die Zauberin aber kam nicht dahinter, bis eines Tages das Rapunzel anfieng und zu ihr sagte: sag' sie mir doch Frau Gothel, sie wird mir viel schwerer heraufzuziehen als der junge König. Ach du gottloses Kind, sprach die Zauberin, was muß ich von dir hören [...] " (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 68)

Come si può ben notare, ogni riferimento alla pancia ed alla sessualità viene completamente eliminato ed il tutto viene reso molto meno osceno e molto meno colorito. La cattiveria per cui la protagonista viene rimproverata infatti non è tanto quella di portare in grembo il figlio di una gravidanza extraconiugale, bensì quella di aver tradito e mentito alla signora Gothel incontrandosi segretamente con il principe. La frase pronunciata da Rapunzel "*der ist in einem Augenblick bei mir*", la quale viene aggiunta a partire dalla terza edizione per poi essere mantenuta fino all'ultima, lascia intendere in maniera ancora più chiara gli incontri che avvengono tra lei ed il principe:

„Sie verabredeten daß er alle Abend zu ihr kommen sollte, aber die Zauberin die nur bei Tage kam, merkte nichts davon, bis einmal Rapunzel anfieng und zu ihr sagte 'sag sie mir doch, Frau Gothel, wie kommt es nur, sie wird mir viel schwerer heraufzuziehen, als der junge Königssohn, der ist in einem Augenblick bei mir.' 'Ach du gottloses Kind,' rief die Zauberin 'was muß ich von dir hören [...]' (Grimm, J., Grimm, W., 1837a: 79)

Oltre all'episodio più scandaloso della gravidanza, furono anche altre le modifiche apportare per neutralizzare quelli che potevano essere riferimenti alla

sfera sessuale e carnale (Rölleke, 2007: 1772). Intendiamo per esempio fare riferimento a quelle che sono le voglie della donna incinta descritte dal marito alla fata come giustificazione al suo atto di furto di piante nel suo giardino. Si può infatti notare come le affermazioni del marito rispetto alle voglie della donna incinta con il passare da un'edizione all'altra si fanno sempre più tenui ed innocue:

„Er entschuldigte sich, so gut er konnte, mit der Schwangerschaft seiner Frau, und wie gefährlich es sey, ihr dann etwas abzuschlagen“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 40)

„Er entschuldigte sich, so gut er konnte, mit dem Gelüsten seiner Frau, und wie gefährlich es sey, ihr jetzt etwas abzuschlagen“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 67)

„Wie kannst du es wagen,' sagte sie zornig, 'in meinen Garten wie ein Dieb zu kommen, und mir meine Rapunzeln zu stehlen?' 'Ach,' antwortete er, 'ungern habe ich mich dazu entschlossen, und nur aus Noth: meine Frau hat eure Rapunzeln aus dem Fenster erblickt, und hat ein so großes Gelüsten danach daß sie sterben würde wenn sie nicht davon zu essen bekäme.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1837a: 77)

Un'ultima ma non meno importante modifica che si vuole riportare è quella della sostituzione, già a partire dalla seconda edizione, di alcuni singoli sostantivi che necessitavano di essere sostituivi per non rischiare di mettere in discussione l'autenticità di questi racconti come fiabe di provenienza e tradizione tedesca. Un'operazione di questo tipo era già stata esposta nel paragrafo 4.2, in cui si era notato, considerando in particolare la fiaba KHM 21 “*Aschenputtel*”, come dai termini di derivazione francese “*Prinz*” e “*Prinzessin*” usati nella prima edizione si fosse poi passati ai termini tedeschi “*Königsson*” e “*Königstochter*”. Nel caso del racconto che stiamo analizzando si tratta ancora una volta del sostantivo “*Prinz*”, il quale è presente nella prima edizione, dove si trovano comunque esempi che riportano il sostantivo equivalente tedesco come è dimostrato dalle citazioni, provenienti dalla prima edizione, che seguono: “*Eines Tages kam nun ein junger*

Königssohn durch den Wald"; “[...] bald aber gefiel ihr der junge König”. I pochi riferimenti alla parola di origine francese vennero comunque sistematicamente eliminati a partire dalla seconda edizione, come si può osservare:

„[...] und als der Königssohn kam;

Rapunzel, Rapunzel,
laß dein Haar herunter!

so ließ sie zwar die Haare nieder, allein wie erstaunte der Prinz, als er statt seines geliebten Rapunzels die Fee oben fand“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 42)

„[...] und als der Königssohn kam:

Rapunzel, Rapunzel,
laß dein Haar herunter!

so ließ sie zwar die Haare nieder, allein wie erstaunte er, als er statt seines geliebten Rapunzels die Zauberin fand“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 69)

Tuttavia, la sostituzione del sostantivo più evidente, come si può già evincere dalle citazioni qui sopra riportate, è la sostituzione del sostantivo di derivazione francese “*Fee*” con il corrispettivo tedesco “*Zauberin*”. A differenza del sostantivo “*Königssohn*” che abbiamo comunque detto essere presente anche nella prima edizione del racconto, il sostantivo tedesco “*Zauberin*” non compare mai nell’edizione del 1812, dove esso è sempre reso con la variante di derivazione francese “*Fee*”. A partire dalla seconda edizione invece avviene il contrario: non compare mai la parola di derivazione francese che viene completamente sostituita dal sostantivo tedesco “*Zauberin*”. Riportiamo in seguito un altro esempio di quanto appena descritto:

“Rapunzel hatte aber prächtige Haare, fein wie gesponnen Gold, und wenn die Fee so rief, so band sie sie los, wickelte sie oben um einen Fensterhaken und

dann fielen die Haare zwanzig Ellen tief hinunter und die Fee stieg daran hinauf.
(Grimm, J., Grimm, W., 1812: 40)

„Rapunzel hatte aber prächtige lange Haare, fein wie gesponnen Gold, und wenn die Zauberin so rief, so band sie ihre Zöpfe los, wickelte sie oben um einen Fensterhaken und dann fielen die Haare zwanzig Ellen tief hinunter und die Zauberin stieg daran hinauf.“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 67)

5.4 Dornröschen (KHM 50)

L'ultima fiaba che andremo ad analizzare sarà il KHM nr. 50, *Dornröschen* (it. Rosaspina). Le vicende narrate nella fiaba dei fratelli Grimm sono le seguenti: a seguito di una profezia, un re ed una regina riuscirono finalmente a coniare il loro sogno di diventare genitori. Alla nascita della bambina, la gioia era talmente grande che il re organizzò una festa, alla quale vennero invitate solamente dodici delle tredici "donne sagge" del regno ("*die weisen Frauen*"), poiché il re possedeva soltanto dodici piatti d'oro e dovette quindi rinunciare ad invitare una di esse. Dopo la festa, ognuna delle donne sagge diede un dono alla bimba nata, quale virtù, bellezza, ecc. A questo punto arrivò la tredicesima donna saggia, la quale, vendicandosi per il mancato invito, espresse la profezia per cui all'età di quindici anni la principessa si sarebbe punta con un fuso e sarebbe così morta. La dodicesima donna saggia, la quale ancora doveva concedere il proprio dono, non riuscì a spezzare l'incantesimo, ma riuscì ad attenuarlo, facendo sì che la puntura non causasse la morte della ragazza, bensì un sonno della durata di cent'anni. Nonostante il padre fece bruciare tutti i fusi del regno, la profezia della donna malefica si avverò e così, la protagonista all'età di quindici anni entrando in una sala in cui una vecchietta stava filando, toccò la cruna dell'ago e cadde in un sonno profondo, così come lei fecero anche tutti gli abitanti del castello. Intorno al castello crebbe una siepe di fitte spine che lo coprì a tal punto da renderlo invisibile. La leggenda della principessa dormiente, nel frattempo, si diffuse in tutto il regno e nonostante molti principi cercarono di entrare nel castello, tutti fallirono, poiché i rovi attorno ad esso erano tanto grandi ed

impenetrabili da ferire ed uccidere chiunque tentasse di farsi spazio tra loro. I tentativi di tutti furono inutili, finché un giorno, quando ormai erano scaduti i cent'anni della profezia, un principe riuscì ad entrare nel castello e, baciando la ragazza, spezzò l'incantesimo facendo rivivere tutti coloro che all'interno del castello erano caduti nel sonno profondo. La vicenda si conclude con la celebrazione delle nozze tra *Dornröschen* ed il principe che aveva salvato, non solo lei, ma tutto il castello.

La fiaba in questione era stata raccontata oralmente ai fratelli Grimm da Marie Hassenpflug, la quale, come già esposto nei primi capitoli, aveva origini ugonotte: è chiaro, infatti, il parallelismo che emerge tra il racconto dei fratelli Grimm e, ancora una volta, un racconto francese di Charles Perrault, ovvero "*La Belle au bois dormant*" pubblicata nel 1697 nei "*Contes de ma mère l'Oye*" (it. I racconti di mamma Oca). I fratelli Grimm erano a conoscenza di questo e lo sappiamo poiché nel manoscritto originale, dove si ritrova il testo raccontato da Marie Hassenpflug e trascritto da Jacob, vi si trova anche la seguente annotazione, scritta sempre dal fratello maggiore: "*Dies scheint gz³¹ aus Perrault's Belle au bois dormant*" (Murphy, 2000: 136). Questo commento, oltre a segnare un parallelismo evidente con la fiaba francese, la cui trama sarà esposta in seguito, avrebbe potuto rappresentare, così come è stato per altre fiabe di chiara provenienza straniera, un valido motivo per la sua eliminazione dai KHM. Se così poteva essere per Jacob, non fu lo stesso per il fratello Wilhelm, il quale credette di vedere in questo racconto un legame con la mitologia germanica ed il suo passato. Ci stiamo riferendo al fatto che egli, come attesta la citazione riportata nell'opera di Murphy, vedeva nel racconto di *Dornröschen* una somiglianza con l'antico mito germanico di *Brynhild*³² (it. Brunilde):

³¹ *gezogen*

³² Nella leggenda eroica germanica è una valchiria che, per condanna di Odino, dorme cinta d'elmo e corazza su un'alta rupe avvolta dalle fiamme. Sigfrido (Sigurd) è l'eroe predestinato che sveglia la vergine dal sonno.

„Die Jungfrau, die im Schloß mit Dornenwall umgeben schläft, bis sie der Königssohn erlöst, ist mit der schlafenden Brynhild, die ein Flammenwall umgiebt, durch den Sigurd dringt, insofern identisch“ (Murphy, 2000: 136)

Fu principalmente per questo motivo quindi che la fiaba rimase nella raccolta. Come per gli altri racconti, anche in questo, l'abilità di Wilhelm sarà proprio quella di applicare delle modifiche alle fonti originali, così da creare una versione tutta grimmiana della vicenda. Un primo esempio di questo potrebbe essere il cambio del titolo, che per l'appunto non fu una traduzione dal titolo francese. I Grimm, infatti, ereditarono il titolo dalla traduzione tedesca dell'opera di Hamilton "*L'Histoire de Fleur d'épine*", la quale trama non aveva nulla a che fare né con le vicende narrate da Perrault né con quelle dei fratelli Grimm. Ciononostante il nome tedesco che derivava da questa traduzione, ovvero "*Dornröschen*" - letteralmente "piccola rosa spinosa" - risultava essere perfetto per il KHM 50, poiché esso richiamava il bosco di rovi che, nel racconto dei fratelli Grimm, cresce attorno al palazzo durante il letargo della principessa. Quindi, per quanto riguarda i titoli, a differenza dell'opera francese dove la principessa viene identificata con il sonno dei cent'anni, nella versione grimmiana viene posta al centro la natura misteriosa e mitica del groviglio di rovi (Murphy, 2000: 135).

Tornando alle fonti, è necessario aggiungere che quelle francesi non si limitano al racconto di Perrault: infatti, è importante citare anche un'altra opera del 1678 ovvero "*La Biche au bois*" di Madame d'Aulnoy, in cui però è la fata malvagia ad annunciare la nascita della bambina. Entrambe le trame delle fonti francesi potrebbero avere origine da un'opera ancora più antica ovvero il romanzo anonimo in prosa dal titolo "*Roman de Perceforest*" del 1330-1340 circa, la cui trama venne poi ripresa anche nel Pentamerone di Basile nel racconto "Sole, Luna e Talia" (Uther, 2008: 117). Per quanto riguarda il testo di Perrault³³, esso rispecchia in gran parte la vicenda appena esposta e contenuta nella fiaba dei

³³ Anche in questo caso le vicende riportate si basano sulla traduzione italiana del racconto proveniente dall'opera Perrault, C. et al. (1979). *I racconti di Mamma Oca: le favole di Perrault seguite da favole di Madame d' Aulnoy e di Madame Leprince de Beaumont*. Milano: Feltrinelli.

fratelli Grimm, se pur con alcune differenze a partire per esempio dall'incipit, in cui non è descritto (come avviene invece nel testo dei fratelli Grimm) l'episodio dell'annuncio della gravidanza, bensì il testo comincia già presentando un re ed una regina in attesa di avere una figlia. Altra differenza è che, mentre nella versione conclusiva del KHM ad essere invitate sono le così chiamate "*weise Frauen*", nell'opera di Perrault si parla sempre di fate. Ad essere modificato è anche il numero: se nella fiaba tedesca si parla di tredici "*weise Frauen*", nel racconto francese le fate sono sette. Oltre a questo, nella versione francese non è il bacio a risvegliare la bella dormiente (che nel racconto francese viene semplicemente appellata con il sostantivo "la principessa"), bensì essa si sveglia da sola non appena il principe giunge accanto al suo letto. Ciò che maggiormente si discosta dalla fiaba dei KHM è il finale, molto più sviluppato nell'opera francese, dove il principe e la principessa diventano genitori di due bambini, che vengono chiamati Aurora e Giorno. Mentre il principe è a combattere, la moglie deve affrontare la suocera, un'orchessa rinomata per il suo desiderio di mangiare carne umana. Quest'ultima, infatti, ordina al cuoco di uccidere sua nipote Aurora e di cucinarla per lei. Il cuoco, avendo pietà di questa giovane creatura, la preserva e, ingannando l'orchessa, dà a lei come cena un agnello. Lo stesso accade con l'ordine di uccidere Giorno e la stessa principessa dormiente. Una volta scoperto l'inganno del cuoco, l'orchessa su tutte le furie sta per uccidere tutti coloro che l'hanno tradita, fino a che, il principe, tornato a casa dai combattimenti, riporta l'ordine: sua madre però, presa dalla rabbia, si uccide. Il finale, inoltre, com'è tipico dei racconti di Perrault, presenta la cosiddetta "*moralité*" in cui egli invita le damigelle alla pazienza di aspettare (ma non troppo) un uomo galante e gentile, anche quando l'istinto spingerebbe verso una relazione ed unione coniugale immediata. La probabile eliminazione del finale nella versione grimmiana, come sottolineato dal germanista Cusatelli, non si deve tanto al desiderio da parte dei fratelli Grimm di eliminare dalla loro raccolta delle scene di violenza (cannibalismo dell'orchessa), bensì molto più probabilmente essa è legata al fatto che, essendo la tradizione orale selettiva, il racconto di Perrault in terra tedesca avrebbe eliminato il finale non considerandolo necessario ed essenziale, bensì considerandolo semplicemente

“una prosecuzione dell’intreccio che ne perdeva di vista il nodo centrale (ovvero il tema del sonno magico) e sottraeva immediatezza al racconto” (Cusatelli, 1980: 201).

Per quanto riguarda la fonte italiana, ovvero il testo “Sole, Luna e Talia” nella raccolta di Basile, si può affermare che la trama di quest’ultimo riprenda maggiormente quello che era il racconto anonimo “*Roman de Perceforest*”, in particolare per quanto riguarda la scena dello stupro, che sparisce completamente dalle versioni francesi e tedesche (Uther, 2008: 118). Talia, la protagonista e figlia di un gran signore, riceve la profezia per cui essa sarebbe stata esposta ad un gran pericolo per via di una lisca di lino. Un giorno, infatti, incuriosita da una vecchia che fila, chiede di provare e, filando, le entra una lisca nell’unghia e di conseguenza cade a terra morta. Un re, che vagando per quei luoghi decide di entrare nel castello, la vede e commette un vero e proprio stupro, descritto come segue: “[...] ma, non revenenno pe quanto facesse e gridasse e pigliato de cuado de chelle bellezze, portandola de pesole a no lietto ne couze [colse] li frutte d’amore e, lassandola corcata, se ne tornaie a lo regno suio” (Basile, 2013: 444). Da questo rapporto nascono due gemelli, Sole e Luna, i quali succhiando un dito della madre e togliendo la lisca incastrata sotto l’unghia le ridanno la vita. La moglie del re, capendo che il marito era innamorato di un’altra, comincia ad indagare e scopre tutto. Con l’inganno riesce a far arrivare a sé Sole e Luna e ordina di cucinarli, il cuoco però avendo pietà, inganna la regina e salva i bambini. Lo stesso avviene anche per Talia, che una volta giunta al palazzo viene riempita di insulti da parte della moglie, che ordina di ucciderla. All’improvviso però giunge il re, il quale ordina di uccidere la moglie per la sua cattiveria e, sposando Talia, vive felice con lei e con i propri figli.

Una volta analizzate le varie fonti che i fratelli Grimm ebbero a disposizione per la creazione del KHM 50, vediamo in maniera più dettagliata come essi, in particolare Wilhelm, decisero di strutturare la fiaba che appare nella loro raccolta. Innanzitutto, possiamo sottolineare alcune differenze tra il manoscritto originario di Ölenberg (riportato nell’opera di Ellis) e la prima edizione del 1812. Osservando in particolare la scena del dono delle fate alla neonata e della

maledizione, si può notare come questa si presenti in maniera molto semplificata nell'edizione originaria del manoscritto:

„Die Feen begabten sie mit allen Tugenden und Schönheiten. Wie nun das Fest zu Ende ging, so kam die dreizehnte Fee u. sprach: ihr habt mich nicht gebeten u. ich verkündige euch, daß eure Tochter in ihrem funfzehnten Jahr sich an einer Spindel in den Finger stechen u. daran sterben wird. Die andern Feen wollten dies so gut machen, als sie konnten u. sagten: sie sollte nur hundert Jahre in Schlaf fallen“ (Ellis, 1983: 135-136)

Se nel manoscritto, la scena del dono da parte delle fate viene semplicemente resa con la frase: *“Die Feen begabten sie mit allen Tugenden und Schönheiten”*, a partire dalla prima edizione invece viene introdotto il meccanismo dei turni, per cui una alla volta ed una dopo l'altra le *“weise Frauen”* consegnano alla neonata ognuna un dono differente (Cusatelli, 1980: 202). Si nota inoltre, che, se nel manoscritto solamente la fata malvagia pronunciava un discorso diretto, nella prima edizione, anche la dodicesima fata ha modo di intervenire, anzi è proprio lei ad attenuare la profezia:

„Die Feen kamen zu dem Fest, und beschenkten das Kind am Ende desselben: die eine mit Tugend, die zweite mit Schönheit und so die andern mit allem, was nur auf der Welt herrlich und zu wünschen war, wie aber eben die elfte ihr Geschenk gesagt hatte, trat die dreizehnte herein, recht zornig, daß sie nicht war eingeladen worden und rief: "weil ihr mich nicht gebeten, so sage ich euch, daß eure Tochter in ihrem funfzehnten Jahre an einer Spindel sich stechen und todt hinfallen wird." Die Eltern erschracken, aber die zwölfte Fee hatte noch einen Wunsch zu thun, da sprach sie: "es soll aber kein Tod seyn, sie soll nur hundert Jahr in einen tiefen Schlaf fallen." (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 225-226)

Un altro passaggio che viene ampiamente sviluppato nella prima edizione rispetto a quella del manoscritto originale è la descrizione del sonno magico che colpisce tutti gli abitanti del castello descritto come segue nel manoscritto originale, riportato da Ellis:

“Da auch in dem Augenblick der König und der Hofstaat zurückgekommen war, so fing alles, alles im Schloss zu schlafen, bis auf die Fliegen an den Wänden“ (Ellis, 1983: 136)

La descrizione della scena si fa molto meno sobria nella prima edizione, e in questo riprende l'opera francese di Perrault, che aveva anch'esso fornito ampie e dettagliate descrizioni sul cambiamento di stato non solo di persone ed animali ma anche di oggetti. Come si può leggere dalla citazione che segue infatti, a cadere in un sonno profondo, sono anche oggetti come il fuoco e l'arrosto che stava sfrigolando:

„In dem Augenblick kam der König mit dem ganzen Hofstaat zurück, und da fing alles an einzuschlafen, die Pferde in den Ställen, die Tauben auf dem Dach, die Hunde im Hof, die Fliegen an den Wänden, ja das Feuer, das auf dem Heerde flackerte, ward still und schlief ein, und der Braten hörte auf zu brutzeln, und der Koch ließ den Küchenjungen los, den er an den Haaren ziehen wollte, und die Magd ließ das Huhn fallen, das sie rupfte und schlief, und um das ganze Schloß zog sich eine Dornhecke hoch und immer höher, so daß man gar nichts mehr davon sah“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 227)

A partire dalla seconda edizione del 1819, venne aggiunta all'elenco della descrizione anche la regina: „*Und der König und die Königin, die eben zurückgekommen waren, fingen an mit dem ganzen Hofstaat einzuschlafen.*“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 251). Inoltre, a rendere ancora più significativo il cambiamento di stato in una condizione di apparente morte, vi è, a partire dalla quarta edizione del 1840, la descrizione del vento, il quale sembra anch'esso cadere in uno stato di morte apparente. Secondo la lettura che ne fa Murphy, questo episodio potrebbe anche voler richiamare un episodio religioso, ovvero il momento in cui Gesù, assieme ai discepoli in mezzo al mare, riuscì a placare il vento durante una tempesta (Murphy, 2000:148). Riportiamo a seguito il pezzo a cui facciamo riferimento:

„[...] und der Braten hörte auf zu brutzeln, und der Koch, der den Küchenjungen, weil er etwas versehen hatte, in den Haaren ziehen wollte, ließ ihn los, und schlief. Und der Wind legte sich, und aus den Baum vor dem Schloß regte sich kein Blättchen mehr“ (Grimm, J., Grimm, W., 1840: 300)

Per quanto riguarda invece quelle che furono le modifiche tra le varie edizioni pubblicate, ricordiamo per esempio, come la caratteristica della bellezza della ragazza venne, nel corso delle varie pubblicazioni, sempre più sottolineata ed accentuata, tanto da diventare un vero e proprio *Leitmotiv* del racconto (Uther, 2008: 119). Si pensi infatti che nel manoscritto originale la parola “*Schönheit*” viene citata solamente una volta, in particolare, nel seguente passaggio: “*Die Feen begabten sie mit allen Tugenden und Schönheiten*” (Ellis, 1983: 135). Già invece a partire dalla prima edizione, i riferimenti sono praticamente moltiplicati, cosicché il sostantivo “*Schönheit*” o l’aggettivo da lui derivato “*schön*” trovano ampio spazio nella narrazione:

Die Feen kamen zu dem Fest, und beschenkten das Kind am Ende desselben: die eine mit Tugend, die zweite mit Schönheit [...] (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 225)

Die Prinzessin aber wuchs heran, und war ein Wunder von Schönheit. (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 226)

Prinzen, die von dem schönen Dornröschen gehört hatten, kamen und wollten es befreien, aber sie konnten durch die Hecke nicht hindurch dringen [...] man glaube, daß hinter der Dornhecke ein Schloß stehe, und eine wunderschöne Prinzessin schlafe“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 227)

„[...] sagte der Königssohn, ich will durch die Hecke dringen und das schöne Dornröschen befreien [...]“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 228)

„Da war der Königssohn so erstaunt über ihre Schönheit, daß er sich bückte und sie küßte, und in dem Augenblick wachte sie auf [...]“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 228)

A seguito delle citazioni riportate, tutte provenienti dalla prima edizione, risulta chiara la comprensione del fatto che quello della bellezza sia un *Leitmotiv*. Ancor di più se si pensa che, non fu solamente dal manoscritto alla prima edizione che i riferimenti alla bellezza aumentarono, bensì, come si può notare dalle citazioni che seguono, anche durante le varie edizioni, fino all'ultima, nella quale si aggiunsero dei riferimenti assenti nella prima edizione:

„Was der Frosch gesagt hatte, das geschah, und die Königin gebar ein Mädchen, das war so schön, daß der König vor Freude sich nicht zu lassen wußte und ein großes Fest anstellte. (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 251)

„An dem Mädchen aber wurden die Gaben der weisen Frauen sämtlich erfüllt, denn es war so schön, sittsam, freundlich und verständig, daß es jedermann, der es ansah, lieb haben mußte“ (Grimm, J., Grimm, W., 1857a: 252)

Altro dettaglio che viene modificato nel corso delle varie edizioni è da trovarsi nell'incipit del racconto, in particolare nella scena in cui la regina, che si sta facendo un bagno nella vasca (e non come nell'opera di Perrault nei bagni termali), riceve da un granchio la profezia della gravidanza. Interessante è notare che, a partire dalla terza edizione (1837), la figura del granchio verrà tramutata in quella di un ranocchio, come si può ben osservare dalle citazioni che seguono:

„Einmal saß die Königin im Bade, da kroch ein Krebs aus dem Wasser ans Land und sprach: "dein Wunsch wird bald erfüllt werden und du wirst eine Tochter zur Welt bringen." (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 225)

„Da trug sich zu, als die Königin einmal im Bade saß, daß ein Frosch aus dem Wasser ans Land kroch, und zu ihr sprach, 'dein Wunsch wird erfüllt werden, und du wirst eine Tochter zur Welt bringen“ (Grimm, J., Grimm, W., 1837a: 298)

La scelta iniziale della figura del granchio era stata presa in quanto il granchio era l'animale ritenuto propizio alla fecondità secondo la medicina popolare tedesca. Il cambio con la figura del ranocchio avviene probabilmente perché, al di là del fatto che questo animale rappresentava comunque l'idea di generazione,

esso rappresentava anche “il clima di smemorato abbandono alle presenze e agli influssi naturali in cui la regina apprende la sua futura maternità” (Cusatelli, 1980: 204). L’idea espressa tramite la figura del ranocchio, quindi, non è tanto quella di uscita ed eliminazione della sterilità (come rappresentato dalla figura del granchio), bensì quella del rapporto spontaneo tra l’umano ed il naturale.

Ultima ma non meno importante modifica che citiamo è la sostituzione del sostantivo “*Feen*”, presente sia nel manoscritto originale sia nella prima edizione, con il termine “*weise Frauen*” a partire dalla seconda edizione. Le citazioni che seguono dimostrano questo cambiamento:

„König war so erfreut über die Geburt der Prinzessin, daß er ein großes Fest anstellen ließ, und dazu lud er auch die Feen ein, die im Lande waren“ (Grimm, J., Grimm, W., 1812: 225)

„Er lud nicht blos seine Verwandte, Freunde und Bekannte sondern auch die weisen Frauen dazu ein, damit sie dem Kind hold und gewogen würden. Es waren ihrer dreizehn in seinem Reich [...]“ (Grimm, J., Grimm, W., 1819: 249)

Anche in questo caso, come già notato per altri *Märchen*, il cambio avvenne sicuramente per rendere la versione grimmiana più vicina alla cultura tedesca, soprattutto se si considera il fatto che il termine “*weise Frau*” indicava al tempo la figura della levatrice, ovvero ciò che in tedesco viene anche indicato con il sostantivo “*Hebamme*”, alla cui figura venivano tra l’altro attribuiti poteri magici e divinatori nei confronti del neonato (Cusatelli, 1980: 205).

Conclusioni

L'obiettivo che questa tesi si era posta era quello di analizzare quali fossero stati i cambiamenti e le modifiche che avevano segnato l'opera *Kinder- und Hausmärchen* lungo il corso delle varie edizioni che susseguirono il manoscritto originale, evidenziandone e contraddicendone in particolare la diffusa credenza per cui i fratelli Grimm avessero riportato nella raccolta le fiabe in maniera autentica così come esse giungevano loro dal popolo. Dalle varie fonti analizzate è emerso invece che le fiabe che i Grimm raccoglievano non erano quasi mai presentate al pubblico in maniera originale: i testi infatti venivano rivisti più e più volte prima di essere pubblicati, venendo in questo modo uniformati da un'omogeneità narrativa e stilistica che caratterizza ed unifica tutte le fiabe della raccolta. Per la comprensione di molte scelte intraprese dai fratelli all'interno dell'opera, è stato fondamentale l'approfondimento svolto all'inizio di questa tesi sulla vita degli autori, dal quale è emersa per esempio la dura educazione cristiano protestante ricevuta durante l'infanzia, la quale si rispecchia anche in molte fiabe all'interno della raccolta. Sempre partendo dall'analisi della vita di Jacob e Wilhelm Grimm è emersa anche l'importanza della conoscenza, nonché grande rapporto d'amicizia, con il professore universitario von Savigny, che permise ai fratelli di appassionarsi allo studio del passato e di conoscere le figure di Arnim e Brentano, importanti per la futura creazione dei KHM. Ancora prima di analizzare l'opera in sé, è stato necessario indagare il concetto di fiaba che fu sviluppato e pensato dai due fratelli a partire dalle tesi di Herder, le quali vennero riprese all'interno del contesto romantico che circondava i fratelli Grimm. Proprio in questo contesto venne ripresa in particolar modo la distinzione tra *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*, dove di particolar importanza per i Grimm fu la prima, la quale, con le sue caratteristiche di naturalità, non artificiosità e facoltà di autocreazione, venne interpretata come *Volkspoesie*. Quest'ultima, con tutte le sue caratteristiche, si trasferisce nel concetto di *Volksmärchen*, la cui interpretazione è stata fondamentale per riuscire a comprendere le scelte compiute dai due fratelli nel corso delle varie edizioni della raccolta. Una volta analizzato questo concetto in maniera generale, è stato più semplice comprendere il perché di molte scelte e motivazioni intraprese dai fratelli per le modifiche di varie fiabe

della raccolta, le quali, tramite aggiunte o cancellazioni narrative, tematiche o linguistiche, riuscirono ad andare incontro a quelle che erano le aspettative e le esigenze del pubblico borghese ottocentesco. Ci stiamo riferendo per esempio all'eliminazione di ogni traccia di violenza (molto presente invece nella prima edizione stampata dei KHM), nonché all'aggiunta di insegnamenti e di morali derivanti dalla tradizione cristiana protestante. Oltre a questo, ricordiamo che molte modifiche vennero fatte anche per dare la parvenza che l'opera derivasse autenticamente dal popolo e dalla cultura tedesca, nascondendo l'origine straniera di molte fiabe raccolte nell'opera. Tutti questi aspetti sono emersi in maniera concreta e visibile nella parte conclusiva di questo lavoro, dove l'analisi di singole modifiche e variazioni presenti nei racconti che sono stati selezionati, hanno confermato in maniera positiva il quesito da cui si era partiti, ovvero che ciò che è contenuto nei KHM e che veniva presentato come qualcosa di puro, genuino e di strettamente popolare, è in realtà un lavoro di continue cancellazioni e riscritture che vennero abilmente decise ad apportate ai racconti originali da parte dei fratelli Grimm.

Zusammenfassung

In der folgenden Masterarbeit geht es um die berühmte Sammlung „Kinder- und Hausmärchen“ von Wilhelm und Jacob Grimm. Ich habe mich schon immer für Populärkultur und insbesondere für die daraus abgeleiteten Märchen interessiert. Daher habe ich mich entschieden, eines der größten Werke im deutschen Raum zu betrachten. Besonders interessant war die Feststellung, dass von einer Ausgabe dieses Werkes zur nächsten immer wieder Änderungen und Abweichungen vorgenommen wurden. Ich habe mir daher sofort die Frage gestellt, was für Änderungen sie waren und vor allem, was der Grund dieser Änderungen war.

Zunächst hielt ich es für angebracht, das Leben der Brüder Grimm zu beschreiben, da einige biographische Episoden grundlegend für das Verständnis einiger Merkmale der Sammlung sind. Jacob und Wilhelm Grimm wurden 1785 und 1786 in Hanau geboren und stammten aus einer recht großen und wohlhabenden Familie. Die Erziehung ihrer Kinder lag ihrem Vater immer am Herzen und sie wurden in einer streng calvinistischen Religion erzogen. Ihr Vater starb, als die Brüder noch jung waren, aber dank der Hilfe ihrer Tante konnten sie ihr Studium fortsetzen. Eine sehr wichtige Figur in ihrer Ausbildung war der Universitätsprofessor Friedrich Carl von Savigny, der den Brüdern die Idee vermittelte, dass die Gegenwart nur durch eine sorgfältige Analyse der Vergangenheit, der Sitten und der Gebräuche eines Volkes verstanden werden kann. Aus Grund dieser Lehre kamen die Brüder zu der Überzeugung, dass die Sprache, mehr als alles andere, das deutsche Volk vereinigte, und so entwickelte sich ihre Leidenschaft für die Philologie. Dank Savigny lernten die beiden Brüder Achim von Arnim und Clemens Brentano kennen, mit denen sie die Mitarbeit begannen, das später zur Veröffentlichung der KHM führen sollte.

Zuvor sollte jedoch ein Überblick über das Märchen-Konzept der Brüder Grimm gegeben werden. Sehr wichtig ist der Begriff der Naturpoesie, der sich in der Romantik wieder verbreitete. Dieser Begriff geht jedoch auf die von Herder formulierte Unterscheidung zwischen Naturpoesie und Kunstpoesie zurück, wobei die erste als echte Poesie aus dem Volk, und die letztere als künstliche Poesie definiert wird. Nach den Brüdern Grimm war die Naturpoesie eine

nichtkünstliche Poesie, die von selbst zu Tage tritt und die eine nichtindividuelle Entstehung hat. Sie ist das Produkt einer kollektiven und anonymen Seele, das aus diesem Grund überall bekannt ist. Der Dichter erscheint in dieser Konzeption als der Mund, durch den das Volk spricht. Die Brüder Grimm analysierten auch den Unterschied zwischen Naturpoesie und Kunstpoesie und waren der Meinung, dass die letztere sich aus der ersten entwickelt habe und daher nicht authentisch und echt sei. Neben Herder wurden die Brüder im Bereich der Romantik auch von den Gedanken Ludwig Tiecks beeinflusst, der ihnen die Idee vermittelte, dass die Geschichte der Poesie nichts anderes sei als ein Spiegelbild des allgemeinen Volksgeistes. All diese Überzeugungen beeinflussten offensichtlich die Auswahl, die die Brüder für die Sammlung Kinder- und Hausmärchen trafen. Diese Sammlung war nach ihrem Verständnis eine Sammlung von Volksmärchen, die im Gegensatz zu den Kunstmärchen, aus dem Volk und für das Volk bestimmt waren. Die Merkmale des Volksmärchens sind die Einfachheit, die Volksnähe, die dialektalgefärbte Sprache und die lineare Erzählweise. Neben dem Unterschied zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen ist es im Zusammenhang mit den Brüdern Grimm unerlässlich, auch den Begriff des Buchmärchens vorzustellen. Dieser Begriff wurde gerade für die einzigartige und grandiose Sammlung der Brüder Grimm geprägt. Eine der Besonderheiten des Buchmärchens ist, dass das Märchen in diesem Konzept nicht mehr von den Märchenpflegern abhängig ist, sondern allen zugänglich ist. Ein weiteres Merkmal des Buchmärchens ist die grammatikalische und stilistische Selbstberichtigung, die in den ursprünglichen mündlichen Erzählungen, die von ungebildeten Menschen erzählt wurden, höchstwahrscheinlich nicht vorhanden war.

Nachdem das Konzept der Volkspoese und der Volksmärchen beschrieben worden ist, konzentrieren wir uns auf die eigentliche Arbeit der KHM, und zwar mit dem Ursprung der Entstehung der Sammlung. Wie bereits erwähnt, lernten die beiden Brüder durch Savigny zwei berühmte Persönlichkeiten der damaligen Zeit kennen, Achim von Arnim und Clemens Brentano. Brentano schrieb im Februar 1805 an Arnim und erläuterte seine Absicht, ein Buch mit einer Sammlung von Volksliedern zu erstellen. So begannen die beiden, alte

Volkslieder zu sammeln, die sie 1806 unter dem Titel „Des Knaben Wunderhorn“ veröffentlichten. Für die späteren Entwürfe dieses Werkes baten Arnim und Brentano die beiden Brüder um ihre Mitarbeit, weil sie über ihre große Begabung als Gelehrte der altdeutschen Literatur informiert wurden. Die Einladung wurde von den beiden Brüdern begeistert angenommen, und sie begannen die Recherche und Auswahl von alten Texten und Legenden. Die aus der Vereinigung dieser Texte entstandene Handschrift, die als Ölenberger Handschrift in die Geschichte einging, wurde von Brentano in einem Kloster, dem Kloster von Ölenberg, zurückgelassen und nie wieder benutzt. Die Abschriften, die die Brüder Grimm von dem Manuskript gemacht hatten, bevor sie es an Brentano schickten, wurden bei der Erstellung der KHM verwendet und danach verbrannt. Glücklicherweise ist die Ölenberg-Handschrift bis heute im Kloster erhalten geblieben. Achim von Arnim, der wusste, dass sein Freund das Interesse an der Herausgabe späterer Ausgaben ihrer Sammlung verloren hatte, ermutigte die Brüder Grimm, ihre eigene Sammlung herauszugeben, da er wusste, wie viel Mühe sie in sie verwendet hatten. Deshalb vermittelte er ihnen den Kontakt zum Verleger Georg Andreas Reimer in Berlin. So wurde 1812 die erste Ausgabe der KHM veröffentlicht, die 156 Märchen enthielt. Von diesem Moment an begannen die Brüder, unabhängig voneinander zu arbeiten. Es war Achim von Arnim selbst, der auf die Grenzen der ersten Ausgabe hinwies, insbesondere auf die Tatsache, dass das Vorhandensein von Kommentaren der Autoren und das wissenschaftliche Vorwort, das die Sammlung kennzeichnete, den Erfolg der ersten Ausgabe verhinderte. Neben diesen Kritikpunkten gab es auch die Kirche, die den Mangel an Moral, der einige der Märchen in der Sammlung kennzeichnete, nicht akzeptierte. Es ist jedoch wichtig klarzustellen, dass das Werk der KHM nicht als ein Werk für ein kindliches Publikum geschaffen wurde, sondern für ein erwachsenes Publikum, das in der Lage war, die Märchen mit all ihren Lehren an ihre Gemeinschaft weiterzugeben. Es wurde jedoch bald klar, dass die Ausrichtung der Sammlung auf ein kindliches Publikum einen größeren Erfolg garantieren würde. Damit begann der Prozess der ununterbrochenen Bearbeitung und Überarbeitung der Märchen, der vor allem von Wilhelm durchgeführt wurde. Sein Bruder Jacob, der viel präziser und

wissenschaftlicher war, entfernte sich von dem Projekt, ohne sich jedoch völlig von ihm zu lösen. Auf die erste Ausgabe folgte 1819 die zweite, 1837 die dritte, 1840 die vierte, 1843 die fünfte, 1850 die sechste und 1857 schließlich die siebte, die 211 Märchen enthielt.

Analysieren wir nun, aus welchen Quellen die Brüder die Märchen in der Sammlung schrieben. Der Glaube, dass die Brüder Grimm ihre Märchen direkt aus den unteren Bevölkerungsschichten bezogen haben, muss hier sofort widerlegt werden. Die Namen der Erzähler wurden von den Brüdern Grimm nie bekannt gegeben, wahrscheinlich, weil, wie der Gelehrte Heinz Rölleke erklärt, das Fehlen eines Erzählers den Eindruck erweckte, dass die Märchen aus dem Volk stammten. Den wesentlichen Beitrag zur Sammlung leistete jedoch eine kleine Gruppe von Frauen aus Kassel, die alle dem Großbürgertum angehörten: darunter Marie und Jeanette Hassenpflug, Margarete, Marie und Dorothea Wild, (die Verlobte und spätere Ehefrau von Wilhelm). Diese Frauen waren sehr gebildet und mit französischen Märchen vertraut: Marie und Jeanette Hassenpflug waren hugenottischer Herkunft. Daher ist es verständlich, dass in der Sammlung Märchen zu finden sind, die zweifelsohne aus der französischen Tradition und insbesondere aus Charles Perraults' „*Contes de Fées*“ stammen. Unter den Namen der Märchenerzähler ist der Einzige, der von den Brüdern Grimm bekannt gemacht wurde, der von Dorothea Viehmann, einer Schneiderin, die von ihnen als eine beliebte Märchenerzählerin beschrieben wurde, so sehr, dass sie den Namen „Märchenfrau“ erhielt. Ihr Name taucht im Vorwort der zweiten Auflage der KHM auf, wo es beschrieben wird, dass sie in der Lage war, eine Reihe von Legenden und Geschichten fest in ihrem Gedächtnis zu behalten und sie mit einer solchen Sicherheit und Sorgfalt zu erzählen, dass sie die Geschichten immer wieder erzählte: „[...] niemals ändert sie bei einer Wiederholung etwas in der Sache ab“.

Dass die Brüder Grimm die von ihnen gesammelten Märchen nach ihren Vorstellungen verändert haben, zeigt sich auch an der inhaltlichen und formalen Homogenität der Sammlung. An dieser Stelle ist es notwendig, die Art dieser Änderungen zu analysieren, die hier anhand von zwei Arten dargestellt werden:

Die erste betrifft Änderungen der Handlung und der Erzählstruktur der Märchen, die zweite betrifft Änderungen in stilistischer und sprachlicher Hinsicht.

Bevor wir auf das eine und das andere eingehen, merken wir, dass die Brüder Grimm selbst im Vorwort der zweiten Auflage berichten, dass sie sich bewusst waren, bestimmte Merkmale der Märchen in ihrer Sammlung zu verändern.

Sie berichteten naiv, dass sie den Inhalt der Erzählung beibehalten und nur die Form ändern wollten. Dies wurde jedoch wahrscheinlich zu leichtfertig getan, denn die Form ist selbst Teil der Erzählung, und sie zu ändern, wie marginal dies auch erscheinen mag, bedeutet, auch in die erzählerische Substanz einzugreifen und sie zu verändern.

Kehren wir zu den Aspekten der Bearbeitung und Veränderung zurück, die mit dem erzählerischen Aspekt der Märchen in der Sammlung verbunden sind. Beginnen wir mit dem Auslösen ganzer Märchen, von denen wir den „gestiefelten Kater“, „Blaubart“ und „Der Okerlo“ erwähnen können. Diese Geschichten, die in der ersten Ausgabe enthalten waren, sind in der zweiten nicht mehr zu finden: Ihre Herkunft aus der französischen Kultur war zu offensichtlich, was in einem Werk, das Volksmärchen mit deutschem Ursprung ans Licht bringen wollte, sicher nicht vorkommen konnte. Wenn man von Änderungen und nicht von vollständigen Streichungen spricht, kann man all jene Märchen erwähnen, die mit dem Ziel geändert wurden, die Sammlung für ein Kinderpublikum geeignet zu machen. Man könnte zum Beispiel damit beginnen, jeden Hinweis auf die Sexualität auszulöschen: wir zitieren z.B. das KHM 144, „Das Eselein“, in dem die Szene des ehelichen Verkehrs in der ersten Nacht nach der Hochzeit, die in der Originalquelle ausführlich beschrieben wird, von den Brüdern ausgelöscht wird. Es war außerdem auch notwendig, jeglichen Text über physische Gewalt zu entfernen, der die empfindliche Seele eines kindlichen Publikums verletzt hätte. So wurde beispielsweise das KHM 22 mit dem Titel "Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben" vollständig aus der zweiten Auflage entfernt. Der Text erzählt nämlich von einigen Kindern, die sich beim Spielen als Metzger ausgeben und sich schließlich gegenseitig umbringen. Oder noch das ebenfalls aus der Sammlung entfernte KHM 57, "Die Kinder in

Hungersnot", in der es eine Kannibalismus-Szene einer Mutter gegenüber ihren Kindern gibt.

Was das Vorhandensein von Gewalt in der Sammlung betrifft, so ist es interessant festzustellen, dass sie nicht völlig verschwunden wurde, auch nicht in der letzten Ausgabe der KHM, allerdings mit der Maßgabe, dass, wenn es Gewaltszenen gibt, diese in irgendeiner Weise gerechtfertigt sein müssen. Mit anderen Worten: Die Gewalt, die wir noch heute in der letzten Ausgabe finden, wird oft als Strafe für die Bosheit und die Sünden der Figuren eingesetzt, fast in einer lehrhaften Perspektive, nach der man bestraft wird, wenn man sich schlecht benimmt. Ein krasses Beispiel dafür ist der Schluss vom KHM 21, „Aschenputtel“, wo wir in der letzten Ausgabe vom Jahr 1857 die Strafe finden, die den Stiefschwestern der Protagonistin für ihre Bosheit auferlegt wird: Während Aschenputtels Hochzeit picken ihnen einige Tauben die Augen aus, bis sie für immer blind werden.

Nachdem wir die Veränderungen auf der Erzählebene kurz analysiert haben, wollen wir uns nun die stilistischen und sprachlichen Ausarbeitungen ansehen. Generell lässt sich in der Sammlung eine gewisse stilistische Einheitlichkeit erkennen, die nicht durch den Eröffnungssatz "Es war einmal..." und den Schlusssatz "und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch" repräsentiert wird. Was die Sammlung vielmehr eint, ist die Tatsache, dass der Anfang den Protagonisten der Erzählung identifiziert und dass das Ende durch das Happy End gekennzeichnet ist, das jedoch nicht unbedingt mit dem oben erwähnten berühmten Satz einhergeht. Neben den Anfangs- und Schlussformen ist es typisch, dass sich in der Sammlung eine große Anzahl redensartlicher Formeln findet: Tatsächlich gibt es etwa 420 Sprichwörter (viele davon betreffen die Welt der Natur und der Landwirtschaft), von denen 35 sogar zweimal und 18 sogar dreimal wiederholt werden, insgesamt also etwa 600 Beispiele, einschließlich der Wiederholungen. Ein weiteres charakteristisches Merkmal der Sammlung, das immer mit dem sprachlichen Aspekt zu tun hat, ist das Vorhandensein von Erzählungen, die vollständig in mundartlichen Formen des Deutschen verfasst sind: Auch wenn die Erzählungen in mundartlichem Deutsch (wie z.B. „Von dem Machandelboom“ KHM Nr. 47, „Von dem Fischer un syner

Frau“ KHM nr. 19, „Knoist un sine der Sühne“ KHM nr. 138, „Up Reisen gohn“ KHM nr.143) nur 10% der Sammlung ausmachen, wurde es für notwendig erachtet, sie in dem Werk beizubehalten, da der Dialekt mehr als alles andere für die Authentizität und Echtheit des Volkes stand. Abgesehen von diesen Texten, die vollständig in dialektaler Sprache abgefasst waren, wurden viele mundartliche Substantive in der Sammlung aufbewahrt, wie z. B. der Name „Sneewittchen“, der eine mundartliche Form widerspiegelt, die im Standarddeutsch als „Schneeweißchen“ wiedergegeben würde. Die letzte Änderung, die wir noch im Bereich der Sprache erwähnen, ist die systematische Streichung von Begriffen wie „Prinz“, „Prinzessin“, „Fee“, oder „Bouteille“, die, da sie einen ausländischen Ursprung hatten, systematisch geändert und durch ihre deutschen Entsprechungen ersetzt wurden und zwar: „Königssohn“, „Königstochter“, „Zauberin“ und „Flasche“.

Nachdem die erzählerischen oder stilistischen Veränderungen im Allgemeinen beschrieben wurden, werden wir nun vier der berühmtesten Märchen im Detail analysieren. Beginnen wir mit dem KHM 26, mit dem Titel „Rotkäppchen“. Was den Ursprung dieses Märchens betrifft, so kann man sagen, dass es auf das Märchen "Le petit Chaperon rouge" von Charles Perrault zurückgeht, dessen Handlung jedoch von den Brüdern Grimm verändert wurde, um eine möglichst authentische Version zu schaffen. Erinnern wir uns vor allem an das Ende des Märchens von Perrault, in dem es kein Happy End gibt: Die Großmutter und Rotkäppchen werden vom Wolf gefressen und so endet die Geschichte. Das Ende ist verständlich, wenn man an die Funktion denkt, die das Märchen für den französischen Schriftsteller haben sollte: Das Märchen sollte eine Warnung an die jungen Frauen des Hofes sein, sich nicht von jungen „Wölfen“ täuschen zu lassen, die sie nur missbrauchen wollten. Es ist verständlich, dass man sich in einer Sammlung wie der der Brüder Grimm auf ein solches Ende nicht verlassen konnte: Deshalb wird es in die Geschichte die Figur des Jägers eingeführt, der die Großmutter und Rotkäppchen befreit und ihnen mit der Tötung des Wolfes Gerechtigkeit widerfahren lässt. So ist der Jäger nicht nur ein Sprecher der irdischen Gerechtigkeit, sondern auch eine so volkstümliche und bäuerliche Figur, dass er perfekt in den Kontext der KHM passt. Man muss auch bemerken,

dass alle sexuellen Anspielungen, die im französischen Text enthalten sind (der Wolf fordert das Mädchen ausdrücklich auf, sich auszuziehen und mit ihm ins Bett zu gehen), vollständig entfernt wurden. In der Version der Brüder Grimm geht Rotkäppchen „zum Bett“ und nicht ins Bett, und außerdem sind die einzigen Körperteile, die in der berühmten Fragereihe „Was für große ... hast du?“ zitiert werden, diejenigen, die von außerhalb des Bettes und nicht unter der Bettdecke zu sehen sind.

Das zweite analysierte Märchen ist das KHM 15 oder „Hänsel und Gretel“. Auch dieses Märchen hat seinen Ursprung in der französischen Kultur, insbesondere in den Werken "Le petit poucet" von Charles Perrault und "Finette Cedron" von Baronin d'Aulnoy. Eine ältere Quelle ist in diesem Fall jedoch eine italienische Quelle, nämlich das Märchen „Ninnillo e Nennella“ aus dem Werk „Pentamerone“ von Giambattista Basile. Der Aspekt, auf den ich mich hier konzentrierte, sind insbesondere die Änderungen, die an der Figur der Stiefmutter vorgenommen wurden. Interessant ist, dass diese Figur in den ersten Auflagen mit dem Substantiv „Mutter“ dargestellt wurde, während ab der vierten Auflage das Substantiv zu „Stiefmutter“ wurde, was den bedauernswerten Charakter der Mutter gegenüber ihren Kindern, die im Wald ausgesetzt werden, stärker betonte. Diese Änderung wurde gewünscht, weil es aus Sicht der Familie und der Kinder nicht toleriert werden konnte, dass eine leibliche Mutter sich ihren Kindern gegenüber so verhielt. Interessant ist auch, dass in dem Ölenberg-Manuskript beide Elternteile damit einverstanden waren, ihre Kinder im Stich zu lassen, ein Gedanke, der bereits ab der ersten Auflage geändert wurde, weil die Vorstellung von nur einem schlechten Elternteil viel akzeptabler war als zwei schlechte Elternteile. Auffallend ist auch, dass neben dem Wechsel des Substantivs „Mutter“ zu „Stiefmutter“, das an sich schon negativ besetzt ist, im Laufe der Ausgaben die Sprechweise der Stiefmutter und ihre Haltung gegenüber ihren Kindern und ihrem Mann immer schlechter und böser wird. Die folgenden Beispiele veranschaulichen, was soeben berichtet wurde: "steht auf, ihr Faulenzer, wir wollen in den Wald gehen" oder "O du Narr, sagte sie, dann müssen wir alle vier Hungers sterben". Wenden wir uns nun dem KHM 12 oder „Rapunzel“ zu. Auch in diesem Märchen finden wir italienische Ursprünge: Es

erinnert nämlich stark an die Ereignisse, die Giambattista Basile in seinem Märchen „Petrosinella“ erzählt und die wiederum in dem französischen Märchen „Persinette“ von Charlotte-Rose de Caumont de La Force aufgegriffen wurden. Die französische Version hatte ab dem 18. Jahrhundert in Deutschland besonderen Erfolg, vor allem dank ihrer freien Übersetzung von F. Schulz, der Änderungen vornahm, die auch im Werk der Brüder Grimm zu finden sind: Dazu gehört z.B. der Name der Protagonistin, der nicht mehr von Petersilienblättern, sondern von Rapunzel-pflanzen inspiriert ist.

Um jedoch auf das von den Brüdern Grimm erzählte Märchen zurückzukommen, ist es wichtig zu erwähnen, dass die außereheliche Schwangerschaft von Rapunzel, die sowohl in der französischen als auch in der deutschen Ausgabe von Schulz vorkommt, stark verändert wurde. In der ersten Ausgabe der KHM wird die Episode über die Entdeckung der Schwangerschaft wie folgt beschrieben: „Sag' sie mir doch Frau Gothel, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen“. Die Aufnahme einer solchen Episode in eine Sammlung, die auch für ein Kinderpublikum bestimmt war, war sehr skandalös und rief auch viel Kritik an den Brüdern Grimm hervor, die daraufhin die zweite Auflage wie folgt änderten: „Sag' sie mir doch Frau Gothel, sie wird mich viel schwerer heraufziehen als der junge König“. Ein solcher Satz lässt jeden sexuellen Bezug vermissen, denn es wird nicht darauf hingewiesen, dass Rapunzel und der Prinz bei ihren Treffen einen Geschlechtsverkehr vollzogen hatten, sondern Rapunzel teilt ihrer Stiefmutter ganz naiv und ohne groß darüber nachzudenken mit, dass sie sich mit dem Prinzen oft getroffen hat.

Zu guter Letzt ist da noch das KHM 50, mit dem Titel „Dornröschen“. Das Märchen bezieht sich zweifellos sowohl auf Basiles italienisches Werk "Sole, Luna e Talia" als auch auf das französische Märchen "La Belle au bois dormant" von Charles Perrault. Jacob Grimm schien sich des französischen Ursprungs des Werks bewusst zu sein, denn er schrieb: "Dies scheint gezogen aus Perraults Belle au bois dormant". Wilhelm glaubte jedoch, in dieser Geschichte eine Parallele zum altgermanischen Mythos von Brynhild zu sehen, die, wie Dornröschen, von Sigurd aus der in Flammen stehenden Burg gerettet wird. Dies schien Wilhelm eine ziemlich stimmige Begründung für den Verbleib des

Märchens in der Sammlung zu sein. Darüber hinaus wurde durch eine Reihe von Änderungen, die an dem französischen Märchen vorgenommen wurden, ein authentisches deutsches Märchen geschaffen. Einige Beispiele dafür sind die Umwandlung des Substantivs "Feen" (das in der ersten Ausgabe noch vorhanden war) in "weise Frauen", ein Begriff, der der deutschen Sprache und auch der deutschen Kultur näher steht: Der Begriff "weise Frau" bezeichnete damals die Figur der Hebamme. Oder auch die Hinzufügung der Figur des Frosches (in der ersten und zweiten Auflage ein Krebs), die die Schwangerschaft der Königin prophezeit und die im französischen Werk völlig fehlt. Insbesondere der Krebs galt in der deutschen Volksmedizin als Fruchtbarkeitsfördernd, während der Frosch hinzugefügt wurde, weil er neben der Fruchtbarkeit auch die Einflüsse und die Präsenz der Natur repräsentierte.

Bibliografia e sitografia

Bausinger, H. (1980). *Formen der „Volkspoesie“. II. verbesserte und vermehrte Auflage.* Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Basile, G. (2017). *Il Pentamerone ossia la Fiaba delle Fiabe*, traduzione di Benedetto Croce, a cura di Edoardo Mori. Bolzano: Collana di facezie e novelle del rinascimento, pp. 127 – 132, 413 – 418, 429 – 434.

Basile, G., Rak, M. (2013). *Lo cunto de li cunti.* 9. ed. Milano: Garzanti, pp.129 – 133, 454 – 459, 443 – 448.

Bolte, J., Polívka, G. (1913). *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Neu gearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polívka. Erster Band.* Leipzig: Dieterische Verlausbuchhandlung.

Bolte, J., Polívka, G. (1915). *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Neu gearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polívka. Zweiter Band.* Leipzig: Dieterische Verlausbuchhandlung.

Bluhm, L. (1997). *‘Redensarten des Volks, auf die ich immer horche’: Marchen, Sprichwort, Redensarten; zur volkspoetischen Ausgestaltung der Kinder- und Hausmarchen durch die Bruder Grimm. Neue Ausgabe.* Stuttgart Leipzig :S. Hirzel:

Calvino, I. (1995). *Sulla fiaba.* Milano: Oscar Mondadori.

Cristini, G. (1966). *I Grimm.* Brescia: La Scuola.

Cristini, G. (1961). *Perrault.* Brescia: La Scuola, pp. 90 – 96.

Cusatelli, A. (1980). *Tutto è fiaba: atti del convegno internazionale di studio sulla fiaba.* Milano: Emme, pp. 199 – 208.

Denecke, L. (1971). *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Ellis, J.M. (1983). *One fairy story too many : the Brothers Grimm and their tales*. Chicago : University of Chicago Press.

Fiandra, E. *Il Romanticismo* in Freschi, M. (1998) (a cura di.). *Storia della civiltà letteraria tedesca. Dalle origini all'età classico-romantica, Volume I*. Torino: UTET.

Geister, O. (2010). *Kleine Pädagogik des Märchens*. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren.

Grimm, J., Grimm, W. (1812). *Kinder- und Hausmärchen, Band I*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1. Auflage.

Grimm, J., Grimm, W. (1815). *Kinder- und Hausmärchen, Band II*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1. Auflage.

Grimm, J., Grimm, W. (1819). *Kinder- und Hausmärchen, Band I*. Berlin: G.Reimer, 2.Auflage.

Grimm, J.; Grimm, W. (1837a). *Kinder und Hausmärchen. Band I*. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 3.Auflage.

Grimm, J.; Grimm, W. (1837b). *Kinder und Hausmärchen. Band II*. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 3.Auflage.

Grimm, J.; Grimm, W. (1840). *Kinder und Hausmärchen. Band I*. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 4.Auflage.

Grimm, J.; Grimm, W. (1843). *Kinder und Hausmärchen. Band II*. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 5.Auflage.

Grimm, J.; Grimm, W. (1850). *Kinder und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Band I*, Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 6.Auflage.

Grimm, J.; Grimm, W. (1857a). *Kinder und Hausmärchen. Band I*. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 7.Auflage.

Grimm, J.; Grimm, W. (1857b), *Kinder und Hausmärchen. Band II*. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 7. Auflage.

Grimm, J.; Grimm, W. (1985) *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Grimm, J. (1864). *Kleinere Schriften von Jacob Grimm. Band I*. Berlin: Dümmlers Verlagsbuchhandlung, p. 399 – 403.

Grimm, W. (1881). *Kleinere Schriften von Wilhelm Grimm. Band I*. Berlin: Dümmlers Verlagsbuchhandlung, p.92 – 125.

Grimm, W. (1887). *Kleinere Schriften von Wilhelm Grimm. Band IV*. Gütersloh: Verlag von C. Bertelsmann, p. 11 – 31.

Grimm, H., Hinrichs, G. (1963). *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger.

Grimm, J.; Grimm, W.; (1951). *Le fiabe del focolare*, prefazione di G. Cocchiara, traduzione di C. Bovero. Torino: Einaudi Editore.

Haase, D. (2008) (a cura di.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales, Volumes 1–3*. Connecticut, Westport: Greenwood Press, p. 535 – 541.

Korte, H. (2015). *Deutsche Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Lazzarato, F. (2012). *Tra una lingua e l'altra / Le traduzioni (d'autore e non) di un grande classico: Quelle novelline "alla paesana" che piacquero tanto a Gramsci e a Landolfi* in "Il Manifesto", 12.12.2012.

Levorato, A. (2003). *Language and Gender in the Fairy Tale Tradition. A linguistic analysis of Old and New Story Telling*. Hampshire: Palgrave Macmillan, pp. 147 – 196.

Lüthi, M. (2004). *Märchen*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Murphy, G. R. (2000). *The Owl, the Raven and the Dove. The religious meaning of the Grimms' Magic Fairy Tales*. Oxford: Oxford Press, pp. 45 – 84, 133 – 152.

Neuhaus, S. (2017). *Märchen*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Perrault, C. et al. (1979) *I racconti di Mamma Oca: le favole di Perrault seguite da favole di Madame d' Aulnoy e di Madame Leprince de Beaumont*. Milano: Feltrinelli.

Ranke, K. (1979) (a cura di.). *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band II*. Berlin: Walter de Gruyter.

Ranke, K. (1999) (a cura di.). *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band IX.* Berlin: Walter de Gruyter.

Ranke, K. (2002) (a cura di.). *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band X.* Berlin: Walter de Gruyter.

Reed, A. (2015). *Who were the Brothers Grimm?* New York: Grosset & Dunlap.

Reiling, J. (2019). *Volkspoesie versus Kunstpoesie. Wirkungsgeschichte einer Denkfigur im literarischen 19. Jahrhundert.* Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, p. 60 – 104.

Ritz, H. (1985) *La storia di Cappuccetto rosso: origini, analisi e parodia di una fiaba.* Genova: ECIG (Edizioni culturali internazionali Genova).

Robinson, O. W. (2010). *Grimm Language: grammar, gender and genuineness in the fairy tales.* Amsterdam: Benjamins.

Rölleke, H. (2007) (a cura di.). *Grimms Märchen. Text und Kommentar.* Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Rölleke, H. (2012a). *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung.* Stuttgart: Reclam.

Rölleke, H. (2012b). *Märchen über Märchen*, Die Zeit Geschichte, Nr.4.

Rölleke, H. (2012c). *Kein Kuss vom Prinzen.* Die Zeit Geschichte, Nr.4.

Rölleke, H. (2012d), intervistato da Christian Staas, *Weder deutsch noch Volk. Ein Gespräch mit dem Germanisten Heinz Rölleke über die wahre Herkunft der Grimmschen Märchen*, Die Zeit, nr. 50.

Rölleke, H., intervistato da Jürgen König, *Das ist eine einmalige Symbiose*. Deutschlandfunk Kultur, 16.12.2009, (<https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-ist-eine-einmalige-symbiose-100.html>, ultimo accesso 15.12.2021)

Rölleke, H., & Gini, V. (1987). *Nuove acquisizioni sui Kinder-und Hausmärchen dei fratelli Grimm*. La Ricerca Folklorica, 15, 81–84.

Schoof, W. (1953). *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Schulz, F. (1790). *Kleine Romane, 5. Band*, Leipzig: Georg Joachim Göschen, pp. 271 – 288.

Spinner, K. (1992). *Die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm in Große Werke der Literatur: Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 1990/1991, Band II*, Augsburg: Hans Vilmar Geppert.

Stedje, A. (1984) (a cura di.). *Die Brüder Grimm. Erbe und Rezeption*. Stockholmer Symposium 1984. Stoccolma: Almqvist & Wiksell International.

Steig, R. (1904). *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*. Stuttgart: Cotta, p. 213 – 273.

Stolt, B. (1984). *Textsortenstilistische Beobachtungen zur „Gattung Grimm“ in Die Brüder Grimm. Erbe und Rezeption*. Stockholmer Symposium 1984. Stoccolma: Almqvist & Wiksell International.

Tatar, M. (2003). *The hard facts of the Grimms' fairy tales. Expanded Edition.* Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Tieck, L. (1800). *Leben und Tod des kleinen Rothkäppchen. Eine Tragödie in Romantische Dichtungen. Zweiter Theil.* Jena: Friedrich Frommann. p. 465 – 506.

Uther, H.J. (2008), *Handbuch zu den 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm. Entstehung, Wirkung, Interpretation.* Berlin: De Gruyter.

Wild, R. (2008) (a cura di.), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur.* Stuttgart: J.B. Metzler, p. 111 – 117.

Zipes, J. (2012) (a cura di.), *Principessa Pel di Topo e altre 41 fiabe da scoprire,* Roma: Donzelli editore.

Zipes, J. (2002a). *The Brothers Grimm: From enchanted forests to the Modern World.* New York: Palgrave Macmillan.

Zipes, J. (2002b). *Oltre il Giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter.* Milano: Mondadori.

Zipes, J. (2006). *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione.* Milano: Mondadori.

Zipes, J. (2004). *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari.* Milano: Mondadori.