



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA,
LETTERATURA E LINGUISTICA**
**CORSO DI LAUREA IN LINGUE E LETTERATURE
MODERNE EUROAMERICANE**

Tesi di Laurea

NELL'OMBRA DELLA FIABA

*Le espressioni di Eros e Thanatos nella letteratura per
l'infanzia*

CANDIDATA
Marta Funaioli

RELATORE
Chiar.mo Prof. Arrigo Stara

CORRELATRICE
Dott.ssa Alessandra Ghezzani

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

NELL'OMBRA DELLA FIABA

Le espressioni di Eros e Thanatos nella letteratura per l'infanzia

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1 – LA FIABA E I SUOI ELEMENTI	8
CAPITOLO 1.1 – L'ORIGINE DELLA FIABA E LA SUA DIFFUSIONE	8
CAPITOLO 1.2 – STRUTTURA DELLA FIABA	15
CAPITOLO 1.3 – LE FUNZIONI DI PROPP	19
CAPITOLO 2 – PSICOANALISI E PSICOLOGIA ANALITICA NELLE INTERPRETAZIONI DELLA FIABA	27
CAPITOLO 2.1 – LA PSICOANALISI DI SIGMUND FREUD, MELANIE KLEIN E LA PSICOLOGIA ANALITICA DI CARL GUSTAV JUNG	27
CAPITOLO 2.2 – I CONTENUTI SIMBOLICI DELLE FIABE NEGLI STUDI DI FREUD, JUNG E VON FRANZ	38
CAPITOLO 2.3 – L'INTERPRETAZIONE DEL MONDO INCANTATO DI BRUNO BETTELHEIM	62
CAPITOLO 3 – LA DIALETTICA TRA EROS E THANATOS NELLE INTERPRETAZIONI DEI TESTI	83
CAPITOLO 3.1 – LE FIABE DEI GRIMM	84
<i>Hänsel e Gretel</i>	84
<i>Cappuccetto Rosso</i>	90
<i>Cenerentola</i>	95
<i>Biancaneve</i>	106

CAPITOLO 3.2 – LE FIABE D'AUTORE TRA OTTOCENTO E NOVECENTO	111
<i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i>	111
<i>Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino</i>	116
<i>Peter Pan nei giardini di Kensington e Peter e Wendy</i>	125
<i>Il Piccolo Principe</i>	132
CAPITOLO 3.3 – I RACCONTI DI SEPÚLVEDA	142
<i>Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare</i>	143
<i>Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza</i>	154
<i>Storia di un cane che insegnò a un bambino la fedeltà</i>	160
CONCLUSIONI	166
BIBLIOGRAFIA	171
BIBLIOGRAFIA PRIMARIA	171
BIBLIOGRAFIA SECONDARIA	172

INTRODUZIONE

Questo lavoro sarà dedicato alla fiaba, uno dei generi narrativi più diffusi, amata da adulti e bambini. Nella tradizione orale esiste fin dai tempi più antichi; successivamente trascritta, ha assunto un valore letterario a cominciare dalle opere di Giambattista Basile¹ in Italia e di Perrault² in Francia nel Seicento, e successivamente in Germania con la raccolta di fiabe popolari dei fratelli Grimm³, per diventare nell'ultimo secolo anche soggetto di film.

Nel primo capitolo si cercherà di evidenziare, sulla scorta degli studi condotti da Propp, le funzioni e la struttura che la caratterizzano; nel secondo si focalizzerà l'attenzione sul rapporto tra fiaba e interpretazione psicoanalitica.

Nel terzo capitolo l'analisi si concentrerà su un aspetto particolare, presente in tutti i testi presi in esame in questo lavoro: Thanatos, la pulsione di morte e distruzione, l'ostacolo costante, che può assumere varie forme e che il protagonista deve affrontare e superare per raggiungere l'Eros finale. Quest'ultimo non è da intendersi unicamente nell'accezione più conosciuta, bensì come una condizione di benessere, di equilibrio e raggiungimento di totalità. Sebbene Thanatos sia notoriamente antagonista di Eros, in questo lavoro si tenterà di analizzarne ed evidenziarne anche la carica positiva, che permette al protagonista, alla fine, di riunirsi al Bene.

La popolarità del genere risiede nel fatto che le fiabe costituiscono un concentrato di situazioni comuni a tutta l'umanità; a dimostrazione di questo, si può leggere quanto scrisse in una lettera nel 1812 Jacob Grimm all'amico Achim von Arnim:

¹ *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (1634)

² *Racconti di Mamma l'Oca* (1696)

³ *Fiabe per bambini e famiglie* (1812-15)

«Sono fermamente convinto che tutte le fiabe della nostra raccolta, con tutte le loro particolarità, venivano narrate già millenni fa [...] in questo senso tutte le fiabe si sono codificate come sono da lunghissimo tempo, mentre si spostano di qua e di là in infinite variazioni [...] tali variazioni sono come i molteplici dialetti di una lingua e come quelli non devono subire forzature.»⁴

In sostanza è come se le fiabe dei vari paesi fossero solo delle sfaccettature di uno stesso nucleo, o di un archetipo, per riprendere la definizione di Jung ne *L'uomo e i suoi simboli*, in cui l'autore definisce l'archetipo come

«la tendenza a formare le rappresentazioni di uno stesso motivo che, pur nelle loro variazioni individuali anche sensibili, continuano a derivare dallo stesso modello fondamentale.[...] La loro origine è ignota e si riproducono in ogni tempo e in qualunque parte del mondo, anche laddove bisogna escludere qualsiasi fattore di trasmissione ereditaria diretta o per "incrocio"»⁵

Lo stesso Jung afferma che le fiabe «consentono di studiare al meglio l'anatomia comparata della psiche: esse sono infatti l'espressione più pura dei processi psichici dell'inconscio collettivo e rappresentano gli archetipi in forma semplice e concisa»⁶, perché, a differenza del mito che risente della presenza di elementi culturali, le fiabe sgorgano direttamente dagli strati più profondi e arcaici della psiche. Emerge, dunque, da queste considerazioni lo stretto rapporto tra fiaba e psicologia analitica.

Fiabe di tutto il mondo e di ogni tempo raccontano di personaggi costretti a subire incantesimi maligni, sortilegi, maledizioni, fino ad essere, in alcuni casi, trasformati in animali, e del percorso che debbono fare principi e re (bagni purificatori, omicidi e atti estremi) per sottrarsi a Thanatos, tornare alla

⁴ GRIMM, JACOB e WILHELM, *Principessa pel di topo: e altre 41 fiabe da scoprire*, Jack Zipes (a cura di), Roma, Donzelli, 2012, p. XVI

⁵ JUNG, CARL GUSTAV, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Tascabili Editori Associati, 1991

⁶ VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *Le fiabe interpretate*, Torino, Boringhieri, 1980¹

vita e trovare un nuovo equilibrio finale.

Questa successione di eventi può essere letta come un alternarsi delle due “pulsioni freudiane”: Eros e Thanatos, rispettivamente la pulsione di vita e la pulsione di morte che dominano il personaggio e le sue azioni. Tale dicotomia, che pervade il testo nella sua struttura, ma anche negli elementi che la compongono, crea un continuo incontro-scontro tra le due pulsioni. Alla fine della fiaba il lettore si trova di fronte, nella maggior parte dei casi, ad un esito positivo delle vicende, che vede trionfare il Bene, Eros; se però ci si ferma ad osservare meglio il testo e gli ostacoli che il protagonista ha dovuto affrontare, ci si renderà conto che la presenza di Thanatos ha assunto il ruolo principale rispetto al classico “happy ending” (...e vissero felici e contenti).

Thanatos si manifesta nel testo attraverso varie forme: all'inizio della trama con la morte di un familiare del protagonista; nel tentativo dei personaggi di raggiungere la felicità, esso vi si oppone tramite minacce, maledizioni, incantesimi maligni, omicidi o morti apparenti. Quindi la pulsione negativa ostacola il personaggio nel suo percorso di crescita e nel raggiungimento della condizione di quiete e di perfetto equilibrio. Tuttavia Thanatos è anche lo stimolo grazie al quale il protagonista è spinto a cambiare la sua condizione, ad acquisire piena consapevolezza di sé, per poi poter raggiungere finalmente Eros nella sua totalità.

Sebbene le fiabe siano considerate un genere letterario per bambini, esse, ad una lettura più profonda, ci appaiono, al contrario, caratterizzate dall'alternarsi di queste due pulsioni, che si succedono all'interno della trama. Lo sviluppo delle vicende è quasi sempre dominato dalla pulsione negativa, che occupa nel testo spazi descrittivo-narrativi più lunghi e dettagliati, mentre i passaggi in cui emerge Eros, e soprattutto il finale che lo vede trionfare, sono trattati in maniera più sbrigativa e meno accurata. La presenza di Thanatos nelle fiabe e nei racconti destinati ad un pubblico di bambini è, quindi, da considerarsi di

importanza assoluta e funzionale alle vicende.

A dimostrazione di questa tesi verranno analizzati i testi più conosciuti della letteratura infantile a partire dai primi dell'800 fino ad arrivare ai giorni nostri: la raccolta di fiabe dei fratelli Grimm, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, *Le avventure di Pinocchio* di Collodi, *Peter Pan* di J.M. Barrie, *Il Piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry e nell'ultimo sottocapitolo le storie di Luis Sepúlveda. L'analisi verrà svolta seguendo un criterio cronologico per poter dimostrare come, nonostante in questo arco di tempo si succedano varie generazioni di autori e di “piccoli e grandi lettori”, le tematiche affrontate rimangano le stesse, e soprattutto come la presenza di Thanatos sia non solo una costante in questo genere letterario, ma acquisisca un ruolo positivo all'interno delle vicende, creando le condizioni e le dinamiche affinché il protagonista le possa volgere ad un esito positivo, fino a raggiungere l'equilibrio tanto desiderato.

CAPITOLO 1 – LA FIABA E I SUOI ELEMENTI

CAPITOLO 1.1 – L'ORIGINE DELLA FIABA E LA SUA DIFFUSIONE

La fiaba⁷ è un tipo di narrativa che ha origini molto lontane. La più antica che conosciamo appartiene alla letteratura egizia e risale al Nuovo Regno. Si tratta della *Storia dei due fratelli*, ritrovata in un papiro denominato Orbiney, scritto in caratteri ieratici e attualmente conservato al British Museum. È una fiaba a sfondo magico, frutto della fusione di tanti motivi risalenti alle tradizioni orali di vari paesi⁸.

Nelle opere di Platone si trovano storie simboliche, dette “mythoi”, che venivano trasmesse oralmente ai bambini ed avevano una funzione educativa. A tale proposito, prendendo in esame il mito di Ercole, Bettelheim⁹ individua le differenze, con le quali il mito e la fiaba affrontano il rapporto tra Bene e Male, Vizi e Virtù, tematiche comuni ad entrambi i generi.

Nel mito la Voluttà Oziosa e la Virtù sono personificate e presentate come alternative, in cui è chiaramente implicito, che tra queste due dev'essere scelta la Virtù; la fiaba, invece, non affronta mai in modo così diretto questa dialettica e non indica esplicitamente quale dovrebbe essere la scelta; aiuta quindi il lettore a sviluppare una coscienza critica, grazie all'influsso positivo che esercita sull'immaginazione e a una forma meno repressiva con la quale riesce a comunicare il messaggio.

Un'ulteriore differenza tra mito e fiaba viene individuata da Marie-Louise von Franz, secondo la quale le fiabe «sono l'espressione più pura e semplice dei processi psichici dell'inconscio collettivo»¹⁰, mentre il mito «è il prodotto d'una cultura nazionale»¹¹. Non si può comprendere un mito senza inserirlo

⁷ Fiaba s. f. [lat. *flaba, da fabŭla (v. favola)]. (Enciclopedia Treccani)

⁸ TROISI, ALDO, *Favole e racconti dell'Egitto faraonico*, Milano, Fabbri Editori, 2001, p.1-21

⁹ BETTELHEIM, BRUNO, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1977¹

¹⁰ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.1

¹¹ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.23

nella civiltà a cui esso appartiene; la fiaba, al contrario, è interprete dei sentimenti di tutti gli uomini, di tutte le civiltà, nei diversi momenti storici e sembra parlare un linguaggio universale.

Nonostante le differenze che si possono rintracciare tra i due generi, C. Lévi-Strauss in *Antropologia strutturale*, riflettendo sull'opera di Propp¹², afferma l'impossibilità di separarli nettamente, «è anzi possibile constatare come dei racconti, che hanno il carattere di favole in una società, sono miti per un'altra, e viceversa»¹³

Le fiabe hanno origini popolari e sono tramandate oralmente. Trattano di argomenti di interesse comune: la vita di povera gente, le credenze del popolo, i timori, l'ostilità della natura. Prima che venissero trascritte, erano patrimonio culturale e forma di intrattenimento delle classi meno colte e avevano grande importanza per la vita della comunità. Venivano raccontate la sera, d'inverno attorno al focolare domestico, luogo di unione familiare e spirituale.

Balie e inservienti non istruite trasmisero poi queste narrazioni ai bambini di classi alte e medie di cui si prendevano cura¹⁴. Esse erano, tuttavia, narrate anche mentre le donne filavano, o svolgevano lavori manuali che non impegnavano la mente e dunque spettava a loro il compito di narratrici.

Il passaggio alla forma scritta di alcune fiabe si ebbe a Venezia a metà del XVI secolo con la nascita della fiaba letteraria: racconto breve legato alla tradizione novellistica italiana, ispirata al *Decameron* di Boccaccio.

A partire dal 1550 furono pubblicate a Venezia le *Piacevoli Notti* di Straparola: raccolta di 75 novelle e fiabe, raccontate in 13 notti da 13 donne, riunitesi a Murano, nel palazzo del vescovo di Lodi, Ottaviano Maria Sforza,

¹² PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1929¹

¹³ SCATEGNI, WILMA, CAVALITTO, STEFANO, *Myths, Fairy tales, Legends, Dreams...Bridges beyond the conflicts. The work in groups through images, symbolic paths and sharing stories*, Milano, FrancoAngeli, 2010, p.230

¹⁴ COOK, ELIZABETH, *Mito e fiaba per i bambini d'oggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1974

per festeggiare il carnevale veneziano. Esse sono inserite all'interno di una cornice che mostra la loro ascendenza boccacciana.

Questa raccolta presenta un'importante novità rispetto al genere novellistico: lo spazio dato alla componente fiabesca, il recupero della tradizione popolare e folcloristica, accentuata anche dall'uso del dialetto.

Successivamente a Napoli Giambattista Basile tra il 1634 e il 1636 raccoglie 50 racconti in dialetto napoletano narrati da dieci donne in cinque giorni, collocate anch'esse in una cornice. L'opera ha le caratteristiche della novella medievale, ma, come quella di Straparola, presenta temi fiabeschi e attinge a motivi popolari, «in cui il sublime si mischia col volgare e il sozzo»¹⁵.

Nel frattempo in Francia Perrault, prendendo spunto dalla fiaba popolare, la arricchisce di nuove tematiche espresse in un linguaggio colto, dando così inizio alla “fiaba d'autore”.

Seguendo l'esempio di Perrault, altri autori come l'italiano Carlo Collodi (autore di *Le avventure di Pinocchio*), i britannici James Matthew Barrie (autore di *Peter Pan*) e Lewis Carroll (*Alice nel Paese delle Meraviglie*), non si limitano solo a raccogliere tradizioni popolari, ma arricchiscono il patrimonio tematico delle fiabe con la loro fantasia¹⁶. Inaugurano così una nuova stagione di testi moderni, educativi e borghesi.

Essi scrivono le loro fiabe principalmente al fine di indirizzare i bambini verso ruoli che essi avrebbero dovuto idealmente assumere nella società. Vi è dunque un velato intento di formare i lettori, di plasmarne la psicologia e il loro comportamento¹⁷. Due fiabe più di altre sono rivelatrici di tale finalità: *Cappuccetto rosso* e quella di *Pinocchio*.

¹⁵ CALVINO, ITALO, *Fiabe italiane*, I millenni, Torino, Einaudi, 1956

¹⁶ LÜTHI, MAX, *La fiaba popolare europea: forma e natura*, Milano, Mursia, 1979

¹⁷ ZIPES, JACK, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*, Milano, Mondadori, 2006

All'alba del XIX secolo, nella letteratura romantica tedesca, la fiaba suscita nuovo interesse nei fratelli Grimm, filologi, letterati, studiosi del folklore, che pubblicano nel 1812 *Kinder und -Hausmärchen*, una raccolta di fiabe popolari, trascritte in modo fedele rispetto alla tradizione orale a cui attingono. L'idea fu di Jacob che, aiutato dal fratello e dagli amici Clemens Brentano e Achim von Arnim, si adopera per la valorizzazione del patrimonio letterario e folkloristico tedesco.

Molte delle fiabe raccolte, proprio perché provengono dalla tradizione orale, sono di difficile datazione e attribuzione. Alcune di esse, infatti, fanno parte della cultura popolare europea, già precedentemente trascritte nell'opera di Giambattista Basile quasi due secoli prima.

Nella loro prima edizione le fiabe sembrano non essere concepite per un pubblico di bambini, poiché contenenti spesso un'ambientazione cupa, spaventosa, dove avvengono fatti violenti e sanguinosi, descritti in maniera cruda e realistica, tipica della tradizione popolare tedesca. Tuttavia, Jacob Grimm manifesta in una lettera la sua contrarietà ad addolcire e attenuare questi aspetti che caratterizzano i testi stessi:

«Le fiabe per bambini sono mai state concepite e inventate per bambini? Io non lo credo affatto e non sottoscrivo il principio generale che si debba creare qualcosa di specifico appositamente per loro. Ciò che fa parte delle cognizioni e dei precetti tradizionali da tutti condivisi viene accettato da grandi e piccoli, e quello che i bambini non afferrano e che scivola via dalla loro mente, lo capiranno in seguito quando saranno pronti ad apprenderlo. È così che avviene con ogni vero insegnamento che innesca e illumina tutto ciò che era già presente e noto[...]»¹⁸

La parola tedesca 'Märchen', tradotta in italiano con il termine fiaba, indica sia racconto popolare, che storia magica, fantastica, inventata e per Jacob rappresenta una fonte di informazione storica sul mondo antico germanico. Grazie all'opera *Kinder und -Hausmärchen*, capolavoro filologico e della

¹⁸ GRIMM, op. cit., 2012, p. XVII

letteratura, la fiaba ha assunto per il popolo tedesco un significato più ampio, legato alla storia della Nazione, arrivata all'unità in ritardo. Quest'ultima era, all'inizio del XIX secolo, frammentata in vari principati e l'elemento unificante era la lingua e l'insieme della tradizione, che costituiscono la civiltà tedesca. Proprio questo motivo spinse i Grimm ad iniziare la raccolta di fiabe popolari e a compilare il *Deutsches Wörterbuch*, dizionario in 33 volumi, ancora considerato la fonte più autorevole per l'etimologia dei vocaboli tedeschi.

Il recupero della fiaba in Germania con i fratelli Grimm svolge, dunque, tre principali funzioni: ricerca del passato, di ciò che ormai è remoto, primigenio, originario; indagine sull'umano; ed infine scoperta della radice nazionale, necessaria per il raggiungimento dell'identità culturale, linguistica e storica (Brunamaria Dal Lago Veneri nell'introduzione a *Tutte le fiabe*¹⁹).

Emerge, quindi, dalla raccolta tedesca dei due fratelli, la nostalgia delle origini, la volontà di conservare e comprendere quel mondo ormai scomparso, «rappresentato dalla sublimazione della cultura popolare del Medioevo alto tedesco»²⁰.

In Italia a metà del XX secolo viene pubblicata da Calvino²¹ una raccolta di fiabe popolari, sull'esempio dei Grimm, ma, a differenza di questi ultimi, l'autore si serve di un vasto materiale proveniente dalla tradizione orale trascritta nel corso dell'Ottocento dai vari ricercatori locali. Una campionatura tematica, in cui Calvino si è posto come obiettivo quello di documentare l'esistenza della fiaba nei dialetti italiani «dell'area linguistica italiana, non quelli dell'Italia politica»²² e rappresentare tutte le regioni italiane. Egli raccoglie questo patrimonio fantastico da tutte le regioni e considera il popolo italiano il vero autore di questa opera, nella quale lo scrittore ha

¹⁹ GRIMM, JACOB e WILHELM, *Tutte le fiabe*, Roma, Newton Compton, 2015

²⁰ GRIMM, op. cit., 2015

²¹ CALVINO, op. cit., 1956

²² CALVINO, op. cit., 1956, p.20

semplicemente messo la sua penna per trascriverla. La sua elaborazione rende i testi dei capolavori di lingua italiana, raccomandabili per l'uso didattico, affinché il lettore possa imparare un linguaggio raffinato.

Quando viene pubblicata questa raccolta, diversamente dai fratelli Grimm, che intendevano con la loro opera contribuire al fondamento della nazione tedesca, Calvino, dopo l'esperienza della seconda guerra mondiale e della guerra partigiana, vuole dar voce al popolo, appena diventato protagonista della sua storia²³.

Alla fine del XX secolo e all'inizio del XXI Sepúlveda pubblica le favole che gli danno un immediato successo editoriale: le prime due *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* (1996) e *Storia di un gatto e del topo che diventò suo amico* (2012) parlano di amicizia e solidarietà nella diversità. Nella prima favola una gabbianella orfana viene adottata e cresciuta da un gruppo di gatti nel porto di Amburgo; la seconda racconta l'amicizia tra il vecchio gatto cieco Mix e il topo Mex; la terza *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza* (2013) parla di una lumaca che si mette in viaggio per scoprire il proprio nome e perché le lumache sono lente. Si tratta di una metafora della decrescita felice e del rispetto dell'ambiente, e dell'importanza della lentezza in contrapposizione alla società moderna, veloce e frenetica. Nell'ultima favola pubblicata, *Storia di un cane che insegnò a un bambino la fedeltà* (2015), Sepúlveda racconta, attraverso gli occhi di un cane, il rispetto dei Mapuche per la natura, una popolazione che vive nel sud del Cile e dell'Argentina, da cui discende lo stesso scrittore.

I temi affrontati in questi testi sono legati alla militanza di sinistra di Sepúlveda e all'interesse per l'ambiente; l'esperienza sulle navi di Greenpeace lo ha avvicinato ulteriormente ai problemi legati all'inquinamento e alle

²³ CAMBI, FRANCO, *Itinerari nella fiaba: autori, testi, figure*, Pisa, ETS, 1999, p.164

conseguenze sulla natura e sugli animali.

Riassumendo, la fiaba passa dall'oralità alla scrittura, inizialmente dialettale; in Francia alla corte del Re Sole, assume i caratteri della fiaba colta; diventa fondamento dell'identità nazionale nella cultura del Romanticismo tedesco; strumento didattico necessario alla società borghese come alimento della letteratura per l'infanzia con fini educativi e formativi; nonché espressione del popolo italiano in un momento di «grande unità nazionale»²⁴, dopo l'esperienza della seconda guerra mondiale con Calvino. Infine nel XXI secolo con Sepúlveda, la fiaba si avvicina a tematiche attuali legate alla politica e all'interesse dello scrittore per l'ambiente.

Essa assume un'evidente funzione formativa. Risulta particolarmente importante per lo sviluppo del bambino, data la sua «forte capacità evocativa», sia sul piano narrativo che su quello dell'immaginario: la fiaba è sicuramente un mezzo in grado di stimolare la creatività. Viene, per questo, ritenuto un importante strumento per le sue sorprendenti caratteristiche e funzioni: oggettiva l'inconscio del bambino, le sue paure, e, grazie alla ripetizione delle situazioni, le fissa e le esorcizza; esercita la fantasia, introducendolo in un'ambientazione incantata, irreali, meravigliosa, retta da logiche altre, magiche; rende il bambino sensibile alla narrazione e al ruolo che essa assume, irretendolo in un mondo di storie fantastiche. In ultima istanza determina le nostre origini, ci conduce in un mondo arcaico da cui proveniamo e che si trova tutt'ora dentro di noi, ci parla della paura, della felicità, esperienze profonde e originarie che ci definiscono²⁵.

Forse si può crescere senza fiaba, «ma si cresce più poveri e meno sensibili a cogliere l'intreccio inquieto del fare-esperienza e del crescere-nel-mondo,

²⁴ CAMBI, op. cit., 1999, p.164

²⁵ CAMBI, op. cit., 1999

all'interno della ricchezza/varietà/contraddittorietà dell'uomo»²⁶.

CAPITOLO 1.2 – STRUTTURA DELLA FIABA

Fiaba e favola e derivano il loro nome dal verbo latino ‘fari’ (narrare), da cui il sostantivo ‘fabula’. Per quanto le differenze tra fiaba e favola siano piuttosto sfumate e quindi non generalmente condivise, è comunque possibile individuare alcune caratteristiche che le distinguono. La fiaba, solitamente, indica la narrazione fantastica di tradizione orale, caratterizzata da componimenti brevi, che presentano avvenimenti e personaggi umani reali o fantastici, come fate, orchi, giganti, maghi, streghe e gnomi; mentre la favola, narrazione di poche righe, può apparire in versi e i protagonisti sono in genere animali che si comportano da umani. Nella favola l'intento morale ed allegorico, non privo di critica ironica dei costumi, è maggiormente esplicito e spesso dichiarato apertamente dall'autore. I testi più conosciuti di questo genere sono: le favole di Esopo nella cultura greca, le favole di Fedro presso i Romani, quelle dello scrittore Firenzuola nel Rinascimento e successivamente, al tempo di Luigi XIV, le favole dello scrittore francese La Fontaine, le quali presentano un quadro nitido della psiche umana e animale²⁷.

Altro aspetto che può distinguere la fiaba dalla favola è l'elemento fantastico: già presente nel Medioevo nei racconti orientali (*Le mille e una notte*), esso anima il mondo di figure mediatrici ideali, buone o cattive, di uomini che diventano animali e dà spazio alla descrizione di luoghi incantati; elementi ricorrenti nella fiaba, ma quasi sempre assenti nella favola, basata su canoni realistici²⁸.

²⁶ CAMBI, op. cit., 1999, p.10

²⁷ Enciclopedia Utet

²⁸ CAMBI, op. cit., 1999

La fiaba, dunque, «si pone al di là delle leggi della natura»²⁹ e tende al sogno, all'illusione; mentre la favola cerca di «dare una soluzione pratica alle leggi crudeli o ai pregiudizi che presiedono ai rapporti degli uomini tra loro e presuppone una società civilmente costituita»³⁰.

Sebbene sia possibile individuare queste differenze, la tendenza generale è in ogni caso quella di considerare la fiaba e la favola espressione di un unico genere: quello del racconto per l'infanzia con intento educativo.

La fiaba, all'analisi sincronica-diacronica della sua struttura, presenta caratteristiche analoghe in tutto il mondo, come sostiene il linguista Vladimir Propp nel suo saggio *Morfologia della fiaba* nel 1929.

La prima caratteristica è, sicuramente, la sua indeterminatezza spaziale e la sua atemporalità. La fiaba si svolge «in un paese lontano» e in un tempo indefinito («C'era una volta...»), che presenta caratteristiche analoghe al sogno: il suo fluire è irregolare e, non di rado, si fa ricorso ai flashback. Il narratore non specifica mai queste due coordinate, sebbene sia possibile collocare le vicende in un certo momento storico: nella fiaba sono rappresentate per la maggior parte società feudali, con re, principi e cacciatori; la natura è caratterizzata da folte foreste e fiumi; un mondo che può essere facilmente ricondotto a quello europeo del Medioevo³¹.

Il linguaggio è anch'esso, come la fiaba stessa, popolare: ricco di modi di dire, di frasi semplici e chiare e di ripetizioni; è frequente il discorso diretto, soprattutto per mantenere viva l'attenzione dell'ascoltatore; grazie alle ridondanze, il contenuto penetra nell'ascoltatore e risulta più efficace per la memorizzazione.

²⁹ Enciclopedia Utet

³⁰ Enciclopedia Utet

³¹ CAMBI, op. cit., 1999

I personaggi sono i più svariati: animali parlanti umanizzati, bambini, adulti, fate, streghe, orchi e maghi. Affrontano avventure fantastiche, fatte di prove impossibili, irreali e magiche; devono vincere ostacoli e raggiungere il traguardo che si sono prefissati. Il mondo in cui si trovano è diviso in due: da una parte il bene e dall'altra il male, non esiste via di mezzo. Al termine della fiaba popolare il bene trionfa, mentre in quella d'autore il lieto fine non è scontato, anzi, spesso, il finale assume caratteri tragici, che non danno la possibilità ai personaggi di sperare in un nuovo e felice inizio.

I soggetti presenti nelle fiabe possono essere suddivisi, per la maggior parte dei casi, in tre categorie in base alle loro funzioni: il o la protagonista che deve compiere l'impresa; gli alleati, che possono essere persone, animali o oggetti, più o meno fatati, i quali aiutano il protagonista nel raggiungimento del suo scopo; e i nemici, che invece cercano in tutte le maniere di ostacolarlo.

Altra caratteristica fondamentale è la ricorrenza di formule o oggetti magici all'interno della fiaba, utilizzati spesso dai personaggi per evocare incantesimi o maledizioni. Questo aspetto proviene dalla visione animistico-religiosa dei popoli arcaici, che ricorrevano alla magia per avere il controllo su una realtà ostile. Pertanto, l'obiettivo dei personaggi nelle fiabe è quello di reperire strumenti magici, capaci di trasformare i protagonisti e, persino, gli ambienti in cui si muovono.

Lo scopo didattico è, anch'esso, elemento comune a tutte le fiabe, in cui la morale, più o meno esplicita, insegna ad essere gentili, umili, obbedienti, rispettosi, ma anche coraggiosi ed intraprendenti, affinché si possa migliorare il proprio destino. La fiaba assume un importante ruolo pedagogico per il passaggio all'età adulta³², che prevede l'allontanamento, l'isolamento, le prove, gli aiuti ed infine le conquiste; un percorso che include la morte come

³² Definito anche "viaggio iniziatico" in CAMBI, op. cit., 1999

bambino e la rinascita come persona adulta.

Tuttavia, uno degli aspetti più caratteristici delle fiabe è, senza dubbio, da una parte, la rappresentazione di un mondo meraviglioso in cui tutto è possibile e che permette ai personaggi di trovare le soluzioni ai loro problemi; dall'altra, la capacità di coinvolgere anche il lettore in questo mondo. Così, egli supera i limiti del condizionamento mentale e rompe la propria rigidità, venendo in contatto con il mondo del Tutto-Possibile per condividere le soluzioni dei personaggi.

La fiaba, oltre agli elementi che la caratterizzano, segue uno schema, che si ripete sempre uguale, costituito principalmente da tre “fasi”: una situazione iniziale di equilibrio, in cui vengono presentati il contesto e i personaggi (i membri della famiglia e il futuro eroe).

Successivamente questo equilibrio viene spezzato, dando inizio alla fase della crisi. Quest'ultima è centrale nella fiaba: sono implicati alcuni personaggi, vengono presentate le difficoltà e le diverse possibilità di soluzione. È il momento della peripezia, che ha durata più o meno lunga, ma occupa in ogni caso gli alti e i bassi della storia, culminando in un punto decisivo, di massima tensione (*Spannung*), cui segue lo scioglimento.

Si arriva, dunque, alla conclusione della fiaba, segnata, nella maggior parte dei casi, ad eccezione della fiaba d'autore, dalla formula di chiusura «E vissero tutti felici e contenti...»: si ristabilisce l'equilibrio perduto, più stabile e soddisfacente rispetto a quello iniziale³³.

L'intreccio delle fiabe cambia notevolmente in base al personaggio protagonista: l'eroe maschile è, quasi sempre, di bell'aspetto, coraggioso e scaltro; è inoltre ambizioso ed escogita strategie per la scalata sociale (come

³³ SANTAGOSTINO, PAOLA, *Come raccontare una fiaba...e inventarne cento altre*, Milano, Red Edizioni, 2004

ad esempio nel *Gatto con gli stivali* e in *Pollicino* di Perrault). Nelle fiabe con protagonista femminile lo scopo principale è il matrimonio, considerato un importante traguardo, necessario per il raggiungimento della felicità e spesso anche una conquista sociale; i futuri sposi sono necessariamente entrambi molto affascinanti (*Cenerentola*)³⁴.

Sebbene le fiabe abbiano una struttura e caratteri propri, esse mescolano anche l'elemento meraviglioso e fantastico con il reale: attingono a tematiche comuni e trattano problemi quotidiani. Le vicende narrate prendono avvio da un conflitto come nella vita reale³⁵; «le fiabe sono vere. Sono prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi»³⁶.

CAPITOLO 1.3 – LE FUNZIONI DI PROPP

In ciascuna fiaba si presentano alcuni elementi costanti ed altri soggetti a variazioni: tra questi ad esempio i nomi e gli attributi dei personaggi, dei quali però non cambiano le loro azioni, né le loro funzioni. Tenendo conto di tale caratteristica, Vladimir Propp, linguista e antropologo russo, studia nel suo saggio, nella prima metà del Novecento³⁷, la struttura della fiaba, supponendo la possibilità di estrapolarne uno schema valido come modello della favola di magia. Esso tiene conto delle varie situazioni che si presentano nelle fiabe, dei modi in cui queste si mescolano e delle funzioni dei personaggi.

Queste ultime rappresentano le parti fondamentali delle fiabe e devono

³⁴ ZIPES, JACK, op. cit., 2006

³⁵ ZIPES, JACK, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2012

³⁶ CALVINO, op. cit., 1956, p.XIII

³⁷ PROPP, op. cit., 1929¹

essere individuate nella vicenda specifica, poiché possono assumere significati diversi a seconda delle situazioni e per cui è importante sottolineare la loro combinazione e la successione degli avvenimenti.

Esse fanno sì che il racconto proceda, presentandosi in seguito alla situazione iniziale, che ha il compito di introdurre l'ambiente della narrazione e i personaggi. Propp individua nel suo saggio 31 funzioni:

1. Allontanamento: il protagonista o un membro della famiglia abbandona la propria casa; oppure, in una forma più estrema, è rappresentato dalla morte di uno o entrambi i genitori. Questo evento causa la prima crisi dell'equilibrio nella storia, che quindi ha veramente inizio. È, solitamente, il momento in cui viene presentato l'eroe, spesso ritratto come una persona qualunque.
2. Divieto: il protagonista viene messo in allarme su quello che potrebbe accadere in seguito a una sua infrazione al divieto che gli è stato imposto.
3. Infrazione: questa funzione è complementare alla precedente; l'antagonista entra in scena e il suo compito è quello di ostacolare il raggiungimento dell'equilibrio e provocare qualche danno, a cui dovrà poi rimediare l'eroe/protagonista. Non necessariamente in questa fase il nemico ha un confronto diretto con il protagonista.
4. Investigazione: l'antagonista cerca di raccogliere informazioni sull'eroe, spesso assumendo mentite spoglie; parlando con un membro della famiglia o rubando qualche oggetto utile ai propri fini.
5. Delazione: il nemico riceve le informazioni che stava cercando sull'eroe, come la sua posizione, o quella di un oggetto magico, di un tesoro o una mappa.
6. Tranello: l'antagonista tenta di ingannare il protagonista, cercando di rapirlo o di rubargli i suoi averi. Spesso utilizza le informazioni

ricevute; cambia d'aspetto con un travestimento; agisce mediante la persuasione; oppure, a volte, fa ricorso alla magia o ad altri tipi di imbroglio.

7. **Connivenza:** l'eroe, ormai vittima, viene raggirato e finisce con il favorire il nemico senza accorgersene. Il tranello raggiunge lo scopo desiderato e il protagonista è, adesso, uno dei burattini dell'antagonista. L'aiuto che il cattivo riceve può variare dall'ottenere un oggetto importante, come ad esempio una mappa o un oggetto magico, fino allo scontrarsi con personaggi buoni.
8. **Danneggiamento:** con questa funzione ha inizio l'azione vera e propria. Con essa si ha l'esordio della storia, preceduto dalla parte preparatoria con le prime sette funzioni. L'antagonista assume in questo momento un importante ruolo, che esercita in varie forme. Egli causa un danno; fa del male ad un membro della famiglia: lo rapisce, gli estorce l'oggetto magico, gli arreca una mutilazione. Elimina l'aiutante; saccheggia il raccolto; fa un incantesimo, con il quale provoca un'improvvisa scomparsa; attira a sé la sua vittima (ad esempio con un matrimonio forzato) o la scaccia; ordina un omicidio; imprigiona uno dei personaggi; dichiara guerra. In alternativa, ad un personaggio manca qualcosa che desidera. Queste due opzioni possono apparire insieme o alternativamente nella storia e danno origine a ricerche.
9. **Mediazione, momento di connessione:** il danno o la mancanza vengono rese note. Viene introdotto l'eroe, a cui i personaggi si rivolgono in cerca d'aiuto con una preghiera o con un ordine; oppure, in alternativa, viene inviato in qualche luogo o lasciato andare. Quest'ultima opzione può significare la possibilità di fuggire alla condanna a morte o di nascondersi e fuggire altrove.
10. **Inizio della reazione:** il personaggio cercatore decide di agire in modo da far fronte alla mancanza; tenta di ottenere informazioni sul luogo in

cui si trova l'oggetto magico, salva chi è stato imprigionato, oppure sconfigge il nemico. Questa è la funzione che dà la svolta alla narrazione e pone i presupposti per l'azione successiva. È il momento, in cui il personaggio, che fino a prima era considerato “normale”, si configura come “eroe”.

11. Partenza: l'eroe abbandona la casa/villaggio. Questo allontanamento, a differenza della prima funzione, dà inizio ad una peregrinazione, che non ha come fine la ricerca. L'eroe è sottoposto alle più svariate avventure, entra in scena il donatore, incontrato per caso dall'eroe, da cui riceve un mezzo magico, che gli servirà in seguito a risolvere la disgrazia. Tuttavia, per ottenere questo aiuto, l'eroe viene sottoposto a molte prove da superare.
12. Prima funzione del donatore: egli mette alla prova l'eroe. Lo attacca, lo interroga, e, a seconda delle sue risposte/reazioni, lo riterrà, o meno, pronto a ricevere l'oggetto o a incontrare l'aiutante magico.
13. Reazione dell'eroe: l'eroe reagisce alle azioni del donatore; supera, o non supera, la prova; libera, o non libera, i prigionieri; vince, o non vince, l'essere ostile.
14. Fornitura, conseguimento del mezzo magico: l'eroe acquisisce l'oggetto magico, il quale può essere prestato, acquistato, apparire casualmente nelle sue mani, mostrarsi all'improvviso, essere ingerito, essere sottratto a qualche altro soggetto, oppure apparire sotto forma di personaggi che si mettono spontaneamente a disposizione dell'eroe.
15. Trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino: l'eroe si sposta, è portato o condotto in direzione del luogo in cui si trova l'oggetto della ricerca. L'eroe vola attraverso l'aria; viaggia via terra o via mare; gli viene indicato il cammino; segue alcuni indizi. In alcune fiabe l'eroe si trova direttamente nel luogo desiderato e non viene specificato il modo in cui lo ha raggiunto.

16. Lotta: l'eroe e l'antagonista hanno uno scontro, che può essere diretto fisico o di astuzia.
17. Marchiatura: l'eroe viene marchiato con una ferita impressa sul suo corpo durante il combattimento, o per mezzo di un oggetto, come ad esempio un anello o un panno, con cui viene fasciata la piaga.
18. Vittoria: l'antagonista viene sconfitto; ucciso durante il combattimento in campo aperto o nel sonno; superato nella competizione o scacciato. Perde comunque la sua funzione negativa.
19. Rimozione della sciagura o della mancanza: viene rimosso il danneggiamento subito o la mancanza iniziale. L'oggetto delle ricerche, in seguito a determinati eventi, viene ottenuto con la forza o con l'astuzia, o conquistato da più personaggi; grazie ad esso viene, ad esempio, eliminata la povertà. Esso permette la liberazione di un personaggio dall'incantesimo, il ritorno in vita di chi era stato ucciso o la liberazione del prigioniero.
20. Ritorno: l'eroe ritorna nel villaggio senza altre indicazioni.
21. Persecuzione, inseguimento: l'eroe viene perseguitato e il persecutore tenta di ucciderlo, divorarlo o mettere a repentaglio la sua vita o ostacolare le sue azioni.
22. Salvataggio: l'eroe si salva dalla persecuzione, fugge e cerca di ostacolare a sua volta l'inseguitore; si trasforma in oggetti o animali che lo rendono irriconoscibile; si nasconde; non si lascia ingannare, né divorare. Molte fiabe si concludono con questa funzione e il successivo ritorno a casa dell'eroe.
23. Arrivo in incognito: l'eroe arriva a casa senza farsi riconoscere da nessuno per non farsi notare e passare inosservato.
24. Pretese infondate: il falso eroe avanza pretese infondate e cerca di prendersi i meriti della vittoria.
25. Compito difficile: all'eroe viene proposto una prova difficile da

superare; una prova del fuoco; un enigma, un indovinello; una prova di forza, di destrezza, di coraggio; una prova di pazienza.

26. Adempimento: la prova viene superata con successo.
27. Identificazione: l'eroe viene riconosciuto grazie a un segno particolare o ad un oggetto, che gli è stato donato; ma anche per aver risolto il compito difficile, che gli era stato posto.
28. Smascheramento: il falso eroe o il nemico viene smascherato; questa funzione è collegata alla precedente e spesso si rivela una conseguenza della inadeguatezza dell'antagonista all'adempimento di un compito assegnatogli.
29. Trasfigurazione: all'eroe viene data un diverso aspetto, con nuovi vestiti e le ferite vengono guarite.
30. Punizione: l'antagonista viene punito, ucciso o scacciato, qualora non sia già stato allontanato precedentemente, in seguito allo scontro.
31. Nozze: l'eroe si sposa con la sua amata, con conseguente ascesa al trono, nel caso in cui la sposa sia figlia del re.

Le funzioni permettono a Propp di individuare 7 personaggi tipo ricorrenti, chiamati anche “sfere d'azione”, che corrispondono agli agenti:

- l'antagonista: la causa del danneggiamento e della persecuzione dell'eroe, con il quale lotta e da cui viene sconfitto.
- il donatore o procacciatore, colui che prepara l'eroe al conflitto o gli fornisce un oggetto magico per uscire vincitore dalla battaglia.
- aiutante magico, colui che aiuta l'eroe nella sua ricerca, durante la lotta contro l'antagonista, nell'adempimento di compiti difficili e lo salva dalla persecuzione. Si occupa della rimozione del danno o della mancanza e della trasfigurazione finale dell'eroe.
- la principessa e il re suo padre: questi due personaggi si occupano di

assegnare i compiti difficili all'eroe, della sua marchiatura, dell'identificazione dell'eroe e del successivo smascheramento di quello falso, della punizione dell'antagonista, ed infine delle nozze.

Nel suo lavoro Propp ritiene che questi due personaggi non possano essere divisi, poiché si occupano delle medesime funzioni.

- il mandante, il quale si occupa di avvertire l'eroe della mancanza e lo incita ad andare in aiuto di chi ha bisogno di lui.
- l'eroe, colui che, all'inizio delle vicende, si allontana da casa alla ricerca di un qualche oggetto o personaggio (funzione che non viene svolta nel caso dell'eroe vittima); reagisce alle richieste del donatore; lotta contro l'antagonista e ne esce vincitore; viene aiutato dal donatore e alla fine sposa la principessa.
- falso eroe, colui che tenta di prendersi il merito della missione e di sposare la principessa con l'inganno.

Ogni personaggio tipo ha un suo modo di entrare in scena: l'antagonista, ad esempio, compare due volte nella narrazione. La prima, appare inaspettato e sparisce, la seconda, viene rintracciato dall'eroe. Il donatore viene incontrato per caso, nel bosco, nei campi o durante il cammino dell'eroe in cerca. L'aiutante magico viene presentato come dono. Il mandante, l'eroe, il falso eroe e la figlia del re appaiono, invece, nella situazione iniziale. La principessa compare due volte, come l'antagonista e la seconda è quando viene ritrovata alla fine delle vicende.

Le funzioni possono susseguirsi immediatamente l'una l'altra nel medesimo personaggio, oppure essere compiute da personaggi differenti.

In *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), Propp sostiene che la maggior parte degli elementi strutturali delle fiabe è riconducibile a riti e miti

primitivi, e specificamente al ciclo di iniziazione e alle rappresentazioni della morte, che segnavano il passaggio dei ragazzi dall'infanzia all'età adulta.

In queste cerimonie guidate dallo stregone del clan, i giovani dovevano affrontare numerose prove per poter essere considerati adulti. Secondo Propp, con il passare del tempo i riti non vennero più svolti, ma la loro memoria si è trasformata divenendo fiabe. Le prove di iniziazione mutano nelle prove che i personaggi delle fiabe devono affrontare e gli stregoni diventano orchi, streghe e mostri, che rappresentano i veri nemici da battere, in un quadro dove natura, realtà e fantasia si mescolano.

CAPITOLO 2 – PSICOANALISI E PSICOLOGIA ANALITICA NELL'INTERPRETAZIONE DELLA FIABA

CAPITOLO 2.1 – LA PSICOANALISI DI SIGMUND FREUD, MELANIE KLEIN E LA PSICOLOGIA ANALITICA DI CARL GUSTAV JUNG

La psicoanalisi è la disciplina, fondata dal medico viennese Sigmund Freud tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, che ha per «oggetto lo studio e il trattamento terapeutico di disturbi di tipo psicologico nel quadro di una teoria dinamica della psiche il cui concetto centrale è quello di inconscio»³⁸.

Finalizzata all'individuazione delle cause e alla cura delle forme di isteria e nevrosi, la psicoanalisi ha permesso l'elaborazione di una teoria generale fondata sull'ipotesi dell'esistenza di un'attività psichica inconscia tendente alla soddisfazione di esigenze istintuali dette pulsioni e di alcuni concetti fondamentali come l'inconscio, la rimozione, il conflitto, la pulsione, articolati secondo tre punti di vista: dinamico, topico ed economico.

Il punto di vista dinamico è quello secondo cui i fenomeni psichici sono il risultato di un conflitto di forze che si risolve attraverso la rimozione come principale meccanismo di difesa.

Il punto di vista topico studia le entità della psiche dove si collocano i fenomeni: l'inconscio è il luogo in cui risiedono gli istinti e i desideri più arcaici; il preconscious, dove risiedono i contenuti psichici, come i ricordi; la coscienza, il luogo sia della percezione esterna che di quella interna.

Questa prima tripartizione dell'apparato psichico viene poi integrata dalla seconda topica, in cui Freud individua una distinzione tra Es, Io e Super-Io.

Il termine tedesco Es, pronome della terza persona singolare neutra, è la sede delle pulsioni ed è dominato dal principio di piacere. Esso tende alla soddisfazione di tali pulsioni, indipendentemente dai limiti imposti dalla morale e dalle convenzioni sociali.

³⁸ Enciclopedia Treccani

Alla formazione dell'Io, a differenza di quella dell'Es, contribuisce il principio di realtà; l'Io si pone alla base del pensiero logico-razionale e rappresenta l'insieme dei tratti della personalità che si costituiscono come mediazione tra gli impulsi istintuali e le esigenze della realtà e della società, rappresentati dal Super-Io. Quest'ultimo si identifica nella coscienza morale ed è in conflitto con le esigenze pulsionali.

Il terzo punto di vista, quello economico, si basa sull'ipotesi dell'esistenza di certe energie psichiche: la libido (l'energia propria delle pulsioni sessuali), l'aggressività e gli istinti di conservazione dell'Io.

In un successivo sviluppo del suo pensiero, Freud ha individuato altre pulsioni, come quelle di autoconservazione, poi unificate con quelle sessuali e denominate pulsioni di vita (o Eros), alle quali si contrappongono pulsioni di morte (o Thanatos), antagoniste delle prime e nelle quali si manifesta la tendenza stessa dell'individuo a ritornare a una forma di esistenza inorganica. Attraverso questa dicotomia si realizza il passaggio della psicoanalisi da studio e teoria della psiche a strumento interpretativo del mondo.

La diade amore e morte (Eros e Thanatos) non è individuabile solamente in contesti familiari ed educativi, ma è proponibile come strumento di interpretazione della formazione della civiltà; quest'ultima, dopo il divieto del soddisfacimento della pulsione ancestrale dell'incesto, evolverebbe in una mediazione tra il principio di piacere (Eros), le pulsioni aggressive ed autodistruttive (Thanatos) e le regole della società che oppongono resistenza a queste.

La seconda generazione di psicanalisti applica le teorie freudiane, precedentemente rivolte soprattutto all'analisi della vita psichica dell'adulto, anche allo studio dei comportamenti del bambino, e studiosi come Anna Freud e Melanie Klein sottolineano quanto sia importante il mondo psichico infantile

nello sviluppo della personalità.

Melanie Klein (1882–1960) considera il gioco del bambino come espressione immediata dei processi inconsci, allo stesso modo in cui Freud utilizza la narrazione del sogno per l'adulto in analisi. Anche Anna Freud usa il gioco in seduta, ma non ritiene, come invece sostiene la Klein, che anche il bambino manifesti un transfert nei confronti del terapeuta.

Secondo Anna Freud (1895–1982), figlia di Sigmund Freud, lo sviluppo della personalità si basa su tre componenti: la dotazione naturale o patrimonio congenito, l'ambiente e il grado di strutturazione e maturazione raggiunto all'interno della personalità. Si sofferma sul rapporto normale/patologico nell'infanzia ed individua la principale causa del ritardo dello sviluppo psichico e fisico del bambino nella mancanza di una relazione stabile con la madre.

Pur non abbandonando la teoria psicoanalitica classica, che poneva l'accento sul primato della pulsione, Melanie Klein introduce alcuni concetti che si distanziano dalle teorie freudiane.

Una prima distinzione riguarda la metapsicologia: per Freud l'Io si delinea in un secondo momento, per la Klein, invece, esiste già dalla nascita e, anche se in modo poco integrato, rende possibile la relazione oggettuale. Il concetto di Es non si discosta da quello formulato da Freud, ma il complesso di Edipo e la conseguente formazione del Super-Io, istanza morale e giudicante, sono individuati dalla Klein tra i 6 e i 12 mesi, come frutto della posizione depressiva (ammissione del "terzo" nella relazione duale), mentre per Freud maturano intorno ai 4-5 anni e permettono l'interiorizzazione del Super-Io paterno.

Un secondo elemento di differenza rispetto alla teoria freudiana classica consiste nel fatto che, mentre in Freud tutto l'impianto dinamico si risolve attraverso la rimozione come principale meccanismo di difesa, nella Klein è

fondamentale la triade: scissione, proiezione e introiezione.

Il bambino vive fin dalla nascita la drammatica conflittualità tra pulsione di morte e pulsione di vita; l'angoscia provocata dalla pulsione di morte viene separata dalla pulsione di vita (scissione) e proiettata sull'oggetto (proiezione), mentre la pulsione di vita viene riferita a sé (introiezione).

Una terza differenza va posta sul piano evolutivo: Klein considera troppo statico il termine fase che Freud aveva utilizzato per definire le tappe dello sviluppo psicosessuale (orale, anale e fallica) e preferisce adottare il termine posizioni proprio per enfatizzare la qualità relazionale dello sviluppo della psiche.

Enuncia così la Teoria delle Posizioni, nelle quali si trova un articolato e coerente assetto di oggetti interni, con le relative angosce e difese.

La prima posizione è quella schizoparanoide, in cui sono presenti le pulsioni di vita e di morte e la creazione di due oggetti: uno buono ed uno cattivo, rappresentazioni interne preesistenti e indipendenti dalla percezione del mondo esterno; su di esse, divenendo sostitutive dell'oggetto reale, vengono proiettate le pulsioni.

Nei primi giorni di vita il bambino vive in simbiosi con la madre e non distingue il proprio corpo dal suo. Le relazioni oggettuali a questo livello sono esclusivamente intrapsichiche. Il bambino percepisce il seno materno come parziale a sé, cioè come prolungamento di se stesso, e come parziale rispetto alla madre.

Nel passaggio dalla fase schizoparanoide a quella depressiva, gli oggetti da parziali diventano totali, cioè separati e indipendenti dalla percezione che il bambino ha di sé. La personalità di quest'ultimo si forma, quindi, di pari passo con la relazione oggettuale, ovvero con l'interazione tra le pulsioni e gli oggetti parziali e totali. Questo procedimento avviene principalmente a livello fantasmatico e risulterà fondamentale anche per la vita adulta, in quanto la

relazione con gli oggetti totali sarà sempre condizionata dal modo in cui si è vissuta la relazione con gli oggetti parziali nei primi anni di vita.

Nella fase di sviluppo da 0 a 4-5 mesi, le relazioni oggettuali si basano sui meccanismi di difesa della scissione e della identificazione proiettiva. Il seno rappresenta per il neonato tutte le esperienze gratificanti: alimentazione, calore, sensazioni tattili, sazietà e benessere. Egli però vive l'angoscia della pulsione di morte, le malattie, la fame, il differimento della gratificazione. Nei primi mesi il mondo interiore del bambino è un tutto ed egli per questo non riesce ad integrare le opposte qualità di un oggetto; di conseguenza il seno buono e quello cattivo vengono separati l'uno dall'altro come se fossero due oggetti distinti (scissione).

Il neonato vive la relazione con l'oggetto come se l'interazione avvenisse dentro di sé (fantasia inconscia), per cui si identifica con il seno buono e il seno cattivo, percependo se stesso come Sé buono e Sé cattivo (identificazione).

Il soggetto, quindi, vive una situazione tipica della schizofrenia, per cui il sé e le relazioni sono come solo buone o solo cattive, senza avere la capacità di integrarne gli aspetti.

Terrorizzato dalla pulsione di morte, il bambino teme che il seno cattivo perseguiti il Sé buono e allo stesso tempo teme che il proprio Sé cattivo possa aggredire e danneggiare il seno buono. Questa situazione fa nascere l'angoscia di persecuzione di tipo paranoide, più arcaica e radicale dell'angoscia di castrazione di Freud e comune tanto al maschio quanto alla femmina.

Nella fase dello sviluppo da 5 a 12 mesi sono centrali i concetti di integrazione, elaborazione del lutto e riparazione. Il seno buono e cattivo non sono più scissi in due oggetti separati, come accadeva nella posizione schizoparanoide, ma vengono individuati come oggetto totale, nel quale sono integrati sia gli elementi gratificanti che quelli frustranti (integrazione). Si

passa così dal mondo oggettuale totalmente fantasmatico alla conciliazione delle percezioni interiori con gli attributi reali dell'oggetto.

Tale posizione coincide con il periodo dello svezzamento. Il bambino si scopre dipendente dalla madre per la soddisfazione dei propri bisogni, ma allo stesso tempo sperimenta l'impotenza perché non può trattenerla sempre con sé.

Il bambino che, durante la fase schizoparanoide, ha aggredito e tentato di distruggere il seno cattivo, riconosce ora che il seno buono coincide con quello cattivo, per cui viene sopraffatto dal senso di colpa che lo spinge a riparare l'oggetto che prima ha sciupato e danneggiato. La conseguente consapevolezza lo conduce alla posizione depressiva. Interiorizzando le norme che regolano la distruttività interiore, il bambino si assicura che l'oggetto amato non venga più sciupato. Nasce così il Super-Io.

Tale depressione, come già aveva scritto Freud, è la stessa che caratterizza il lutto: il bambino interpreta lo svezzamento come perdita del seno buono, dal quale deve necessariamente separare la propria identità se vuole sopravvivere, allo stesso modo in cui chi perde una persona cara deve disinvestire i legami libidici per reinvestirli in altri.

La Klein colloca in questa fase la nascita del simbolo inteso come sostituto dell'oggetto sul quale il bambino può scaricare le pulsioni libidiche ed aggressive senza temere di danneggiare il seno buono.

Melaine Klein sviluppa negli ultimi anni i concetti opposti di gelosia e invidia (*Invidia e gratitudine*, 1957): la gelosia si fonda sull'amore (pulsione di vita) che vorrebbe l'oggetto gratificante tutto per sé e di conseguenza desidera la distruzione di tutto ciò che si frappone a questo possesso. L'invidia è, invece, mossa dalla pulsione di morte: non potendo possedere le caratteristiche ambite dell'oggetto, il bambino ne desidera la distruzione. L'invidia è quindi un'energia distruttiva.

Nella fase schizoparanoide il seno è ritenuto buono e gratificante, ma anche malvagio e frustrante. Quando l'oggetto nutre e sostiene i bisogni del bambino, questi prova gratitudine, quando gli viene negato, si scatena in lui il sentimento dell'invidia. L'armonizzazione dei due sentimenti è alla base di un Io integrato e stabile.

Dal conflitto tra la pulsione di vita e la pulsione di morte, dunque, dipende la sanità psichica o l'insorgenza della psicosi nel soggetto. Se prevalgono le esperienze di amore (gratitudine) il bambino svilupperà un Sé integrato ed equilibrato. Se invece le angosce persecutorie e l'invidia non vengono controbilanciate da esperienze positive, il bambino svilupperà una psicopatologia. Più precisamente, se fallisce il passaggio dall'oggetto parziale all'oggetto totale, il bambino vivrà in un mondo di oggetti scissi; terrorizzato dall'oggetto persecutorio e svilupperà una psicosi. Se invece fallisce l'elaborazione del lutto e la riparazione durante la posizione depressiva, il bambino potrà sviluppare o una nevrosi o, se adotta la difesa maniacale e riattiva le dinamiche della posizione schizoparanoide, una psicosi.

Il pensiero kleiniano influenza molti altri autori, come ad esempio Donald Winnicott (1896–1971), il quale integra gli aspetti più innovativi del pensiero di Melanie Klein e di Anna Freud.

Quando parla del bambino, egli segnala tre importanti fasi della crescita che vanno dalla dipendenza assoluta all'indipendenza:

- 1) dipendenza assoluta: il bambino è completamente dipendente dalle cure materne e non distingue l'altro da sé
- 2) dipendenza relativa: il bambino scopre che la madre non sempre si adatta alle sue esigenze, e quindi diventa consapevole della sua dipendenza. Compare l'ansia legata alla capacità di continuare a credere di poter sopravvivere anche senza di lei. Si sviluppa la

percezione di essere una persona anche senza la madre

- 3) verso l'indipendenza: il bambino è capace gradualmente di affrontare il mondo e tutte le sue complessità poiché in esso ritrova ciò che è già presente nel proprio sé

Inoltre Winnicott studia il rapporto tra gioco e atto creativo, ponendo entrambi in diretta relazione con le fondamentali esperienze a cui il bambino va incontro nei suoi primi mesi di vita.

Per compiere questo percorso che va dalla soggettività pura all'oggettività, il bambino si serve di oggetti, definiti da Winnicott "transizionali" (una copertina o un pezzo di stoffa o un pupazzo), che rappresentano la transizione del bambino da uno stato di fusione con la madre ad uno di separazione da essa. L'oggetto di transizione è un precursore del simbolo e non ha ancora i caratteri dell'oggetto esterno, separato del tutto dal sé, ma neppure più i caratteri dell'oggetto interno.

L'utilizzo che il bambino fa del suo oggetto rappresenta, per Winnicott, il primo uso che egli fa di un simbolo e la sua prima esperienza di gioco. Il gioco, dunque, risiede in questa stessa area di transizione, che è in contrasto sia con l'interno che con l'esterno, nella quale soggettivo e oggettivo sono indistinti, e dà origine all'idea del magico:

«in questa area di gioco il bambino raccoglie oggetti o fenomeni dal mondo esterno e li usa al servizio di qualche elemento che deriva dalla realtà interna o personale. Senza allucinare, il bambino mette fuori un elemento del potenziale onirico e vive con questo elemento in un selezionato contesto di frammenti della realtà esterna.»³⁹

Il bambino e l'adulto che vivono creativamente giocano entrambi riempiendo con i prodotti della propria immaginazione e con l'uso dei simboli lo spazio tra sé e l'ambiente (in origine l'oggetto); il gioco del bambino e la

³⁹ WINNICOTT, DONALD WOODS, *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1995

vita culturale dell'adulto nascono nella stessa area.

Carl Gustav Jung (1875-1961), psicologo svizzero, sebbene aderisca inizialmente alle teorie di Sigmund Freud, se ne allontana successivamente per fondare nel 1913 la scuola della «psicologia analitica», detta anche «psicologia del profondo».

Jung ritiene che Freud abbia conferito eccessiva importanza al sesso e alla sessualità infantile a scapito degli aspetti spirituali dell'essere umano; egli amplia la prospettiva della ricerca psicoanalitica dal singolo alla collettività. Per Jung l'inconscio non è più solo personale, prodotto dalla rimozione, pozzo dove vengono raccolti i ricordi, le emozioni, le memorie personali, come affermava Freud, ma, oltre a questo, nell'individuo esiste anche un inconscio collettivo. Esso comprende in sé tutti i contenuti sia positivi che negativi dell'esperienza psichica umana ed è formato da associazioni mentali ed emotive, immagini, miti e archetipi.

Questi ultimi fanno parte della cultura a cui l'individuo appartiene e i cui livelli più profondi formano l'inconscio universale, comune a tutta l'umanità. Essi sono dentro ogni individuo ed il loro recupero aiuta a conoscersi più profondamente e ad espandere la propria identità comprendendo la complessità umana⁴⁰. Rappresentano una sorta di memoria dell'umanità, sedimentata in un inconscio collettivo presente in tutti i popoli, senza alcuna distinzione di tempo né di luogo: «la mia vita è la storia di un'auto-realizzazione dell'inconscio», afferma Jung⁴¹.

Per Jung la psiche si compone di una parte conscia e di una inconscia, individuale e collettiva. L'interazione tra le due parti è ciò che permette all'individuo di realizzare la propria personalità in un processo denominato

⁴⁰ JUNG, CARL GUSTAV, *La psicologia dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1968

⁴¹ JUNG, op. cit., 1968

dallo psicologo "individuazione". In questo percorso l'individuo incontra e si scontra con degli elementi archetipici (inconsci) della propria personalità: la Persona, l'Ombra, l'Animus o l'Anima e il Sé; solo affrontandole egli potrà dilatare maggiormente la propria coscienza.

La Persona è un «segmento dell'inconscio collettivo[...], un complicato sistema di relazioni tra l'individuo e la società, una specie di maschera che serve da un lato a fare una determinata impressione sugli altri, dall'altro a nascondere la vera natura dell'individuo»⁴². Può essere considerata come l'aspetto pubblico che ogni persona mostra di sé, come un individuo appare nella società, nel rispetto di regole e convenzioni. Rispecchia ciò che ogni individuo vuol rendere noto agli altri, ma non coincide necessariamente con ciò che realmente è.

L'Ombra rappresenta «la parte inferiore della personalità, la somma di tutte le disposizioni personali e collettive che, a causa della loro inconciliabilità con la forma di vita scelta coscientemente, non vengono vissute e formano una personalità parzialmente e relativamente autonoma»⁴³. È la parte della psiche più sgradevole e negativa e coincide con gli impulsi istintuali che l'individuo tende a reprimere. Impersona tutto ciò che l'individuo rifiuta di riconoscere e che nello stesso tempo influisce sul suo comportamento esprimendosi con tratti spiacevoli del carattere o con tendenze incompatibili con la parte conscia del soggetto: traumi emotivi o profondi sensi di colpa che, se ricacciati nell'oscurità dell'inconscio e rifiutati, possono trasformarsi in meccanismi distruttivi e giungere fino ad annientarci.

Queste violente emozioni possono assumere la forma di esseri mostruosi, vampiri, lupi mannari, figure diaboliche, ma incarnano una potente energia che, se portata alla luce, può diventare fortemente positiva e condurci a

⁴² JUNG, CARL GUSTAV, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Opere*, 9° vol., Torino, Bollati Boringhieri, 1997

⁴³ JUNG, op. cit., 1968

superare paure e vecchi abitudini.

L'archetipo dell'Ombra si incarna, solitamente, nei personaggi antagonisti che hanno come fine la creazione del conflitto, la distruzione e l'annientamento dell'Eroe.

Anche l'Eroe può però manifestare la sua Ombra nel caso in cui sia tormentato dai sensi di colpa, si comporti in modo cinico ed egoista o autolesionistico.

È, in un certo senso, l'evoluzione junghiana dell'Es freudiano.

«Ognuno di noi è seguito da un'ombra, meno questa è incorporata nella vita conscia dell'individuo tanto più è nera e densa»⁴⁴

Confrontarsi con la propria ombra, significa prendere coscienza della propria natura in modo critico e senza riserve. Difficile e doloroso è accoglierla come la nostra parte notturna.

Dobbiamo comunque tener presente che accanto all'Ombra personale si trova quella collettiva: rappresenta il lato oscuro dell'umanità e corrisponde a ciò che si oppone all'evolversi del mondo e che tende a riportarlo indietro.

Animus e Anima rappresentano una componente inconscia della personalità: rispettivamente l'immagine del maschile presente nella donna e l'immagine del femminile presente nell'uomo.

L'Anima rappresenta il principio dell'Eros e quindi esplicita il modo con cui l'uomo si rapporta alla donna, mentre l'Animus è il Logos, la razionalità. Questo archetipo si manifesta in sogni e fantasie ed è proiettato sulle persone del sesso opposto, più frequentemente nell'innamoramento. L'immagine dell'Anima o dell'Animus ha una funzione compensatoria rispetto alla Persona, è la sua parte inconscia ed offre possibilità creative nel percorso di individuazione.

⁴⁴ JUNG, op. cit., 1968

Ed infine il Sé, il punto culminante del percorso di realizzazione della propria personalità, nel quale si unificano tutti gli aspetti consci ed inconsci del soggetto.

CAPITOLO 2.2 – I CONTENUTI SIMBOLICI DELLE FIABE NEGLI STUDI DI FREUD, JUNG E VON FRANZ

Così come gli studiosi di linguistica hanno approfondito l'aspetto strutturale delle fiabe e dei racconti fantastici, la psicoanalisi ha dedicato ampio spazio all'analisi dei contenuti simbolici che si nascondono sotto lo strato più superficiale della trama narrativa. Nel corso del '900 Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e suoi allievi, in particolare Bruno Bettelheim e Marie-Louise von Franz, hanno evidenziato come i racconti fantastici siano strettamente legati ai sogni e portatori di caratteristiche simboliche estremamente simili.

Il racconto fantastico e il sogno sono, seppur in maniera diversa, entrambe manifestazioni dell'attività psichica che l'individuo non è in grado di controllare; quest'ultima mostra, attraverso un suo codice specifico, i sentimenti, le emozioni, le ansie e le paure dell'essere umano.

Sigmund Freud rileva l'importanza delle fiabe nella vita psichica dei bambini e come gli avvenimenti in esse narrati vengano a sostituire successivamente nell'adulto certe memorie d'infanzia e assumano talvolta il ruolo di ricordi di copertura⁴⁵. Egli sottolinea, inoltre, come certe fiabe, apparentemente semplici, nascondano motivi simbolici, che richiedono un'adeguata interpretazione psicologica o psicoanalitica⁴⁶.

⁴⁵ FREUD, SIGMUND, *Märchenstoffe in Träumen*, Leipzig und Wien, Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, 1913a, 1 (2), pp. 147-151, trad. it. in Id., *Opere*, 7° vol., Torino, Boringhieri, 1975, pp. 193-204

⁴⁶ FREUD, SIGMUND, *Das Motiv der Kästchenwahl*, Londra, Imago, 1913b, 2 (3), pp. 257-

L'ultima opera di Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli* (1967), rappresenta uno dei testi fondamentali per indagare e capire l'uomo moderno, le sue angosce, i suoi traumi e i suoi impulsi.

In questo testo si evidenzia come il linguaggio e i «personaggi» dell'inconscio siano dei simboli, e i sogni i mezzi di comunicazione di esso. L'analisi dell'uomo e dei suoi simboli diventa, quindi, l'analisi del rapporto dell'uomo col proprio inconscio e poiché, secondo Jung, l'inconscio è la grande guida del conscio, in questo libro si studiano gli esseri umani e i loro problemi spirituali.

La teoria junghiana avvalora la tesi secondo cui anche le fiabe, allo stesso modo di altri prodotti della mente umana, come i sogni, i miti, le credenze e altri archetipi sarebbero parte dell'inconscio collettivo e apparterrebbero all'umanità intera, in quanto create dalla psiche. A sostegno di questa tesi, la von Franz afferma che per Jung le fiabe «consentono di studiare al meglio l'anatomia comparata della psiche: esse sono infatti l'espressione più pura dei processi psichici dell'inconscio collettivo e rappresentano gli archetipi in forma semplice e concisa»⁴⁷.

Le fiabe, per Jung, riflettono e svelano i processi dell'inconscio collettivo, poiché, attraverso il ripetersi, in spazi e tempi distanti e differenti, degli stessi temi e motivi, svelano l'emergere dell'archetipo nella propria struttura. Oltre a questo, la fiaba, a differenza del mito, è scarsamente rivestita di materiale culturale e dunque rappresenta gli archetipi nella loro forma più pura, riflettendo così molto più limpidamente i modelli fondamentali della psiche. Attraverso la via dell'immaginario, la fiaba accomuna e avvicina civiltà e culture lontanissime, dimostrando come nell'intimo di ciascun uomo si

66, trad. it. in Id., *Opere*, 7° vol., Torino, Boringhieri, 1975, pp. 205-20

⁴⁷ VON FRANZ, op. cit., 1980¹

ritrovino i medesimi pensieri, speranze, bisogni e aspirazioni.

La fiaba racconta, dunque, per lo psicologo svizzero, la storia della psiche che, attraverso una serie di eventi, a volte pieni di rischi, pericoli e tormenti, raggiunge la sua piena maturazione, si libera dai complessi che l'avvolgono e che la mettono a dura prova, nutrendosi della forza degli archetipi che, invece di distruggerla, la fortificano e la riportano a vita vera.

Considerando dunque le definizioni date da Jung di inconscio collettivo e archetipi, è chiaro il motivo per cui egli si interessi al mondo della fiaba: essa è prodotta dalla fantasia e dall'ingegno umano, incarna ed esprime sentimenti, emozioni, aspirazioni, speranze comuni a tutta l'umanità. Non esiste popolo che, insieme alla sua mitologia, non abbia le sue fiabe. Tra tutte queste si riscontra una singolare somiglianza per quanto riguarda i temi, i motivi costanti e i topoi, spesso indipendentemente da reciproci contatti, influssi e contaminazioni, sebbene esistano delle varianti e degli adattamenti nazionali, regionali e locali.

Il fatto stesso che molti motivi si ripresentino in varie narrazioni in modo sistematico, non può che avvalorare, dunque, la tesi per cui la fiaba rappresenta un prodotto dell'anima universale comune a tutti i popoli.

Si tratterebbe, quindi, di creazioni universali che si ritrovano ovunque, seppur con alcune modifiche. Inoltre, in ogni fiaba che non sia letta nella sua forma scritta, qualsiasi narratore può e tende ad aggiungere o omettere qualcosa, contribuendo così a elaborare ogni volta una nuova, personale narrazione di una storia originariamente appartenente a un lontanissimo passato. Al tempo stesso, si può dire che la fiaba risponda a un'intima esigenza della psiche: narrare o ascoltare storie affascina, diverte, stimola la creatività individuale e collettiva e, secondo alcune scuole di psicologia, può perfino avere una funzione psicoterapeutica.

Già nell'antica medicina indù veniva praticata una simile forma di cura

dell'anima. Le persone con problemi psichici si rivolgevano a un guaritore e questi sceglieva dal proprio repertorio di fiabe imparate a memoria quella che gli sembrava più adatta alle circostanze e ai problemi di colui che richiedeva aiuto: la meditazione su tale storia avrebbe aiutato il paziente a superare i propri disturbi e conflitti emotivi.

La stessa raccolta di fiabe delle *Mille e una notte*, quella di Sharazad che per mille e una notte di seguito racconta una storia al suo re, Shahriyar, sofferente per il tradimento subito dalla moglie e diventato assassino di donne per vendicarsi, può essere interpretata come un efficace modello di psicoterapia. È proprio grazie a questo, infatti, che dopo circa tre anni (mille notti) il sovrano riacquista l'equilibrio mentale⁴⁸.

Nelle fiabe si trovano spesso personaggi ricorrenti e in situazioni che si somigliano molto e che assumono un valore simbolico: eroi coraggiosi, messaggeri magici, vecchie maghe o maghi saggi e potenti, compagni di viaggio in grado di alterare il proprio stato, cattivi, imbrogliatori, giullari e tanti altri.

Secondo Jung e Joseph Campbell⁴⁹ queste figure provengono dall'inconscio collettivo: fiabe, miti e racconti fantastici sono come sogni di una cultura millenaria a cui gli scrittori attingono durante il processo di creazione dell'opera. Comprendere gli archetipi e come questi agiscono all'interno di un racconto, significa cogliere la funzione che un determinato personaggio svolge nella narrazione.

Gli archetipi possono rappresentare i diversi aspetti della personalità di un unico personaggio, personificazioni di alcune qualità umane e non sono da

⁴⁸ BETTELHEIM, BRUNO, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, New York, Knopf, 1976, trad. it. in Id, *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1977¹

GALLINO, GIANI TILDE, *Il fascino dell'immaginario. L'arte di parlare con le fiabe al proprio inconscio*, Torino SEI, 1987

⁴⁹ CAMPBELL, JOSEPH, *L'eroe dai mille volti*, Milano, Guanda Editore, 2008

considerarsi come ruoli rigidi, ma piuttosto funzioni, intese nell'accezione data a questo termine da Propp: appropriazione momentanea di un ruolo da parte di uno o più personaggi.

I racconti diventano quindi «metafora della condizione umana, dove i personaggi impersonano le qualità assolute e archetipiche»⁵⁰.

Gli archetipi più frequenti nelle narrazioni, da intendersi tanto al maschile quanto al femminile, sono:

- L'Eroe: rappresenta l'Ego, quella parte che, secondo Freud, permette all'individuo di differenziarsi dalla madre.

È colui che all'inizio del racconto è determinato da una forte personalità che lo differenzia dagli altri e che nel corso delle vicende riesce a superare gli ostacoli, talvolta sacrificando se stesso metaforicamente o fisicamente. L'archetipo dell'Eroe incarna la ricerca d'identità dell'uomo; è il simbolo stesso dell'anima in trasformazione e del viaggio che ogni individuo intraprende durante la sua vita alla ricerca di se stesso e del significato dell'esistenza.

L'Eroe è il personaggio in cui si identifica il lettore e assolve funzioni fondamentali come quella della crescita, dell'azione e del superamento della morte. I dubbi, le insicurezze e le paure dell'Eroe accrescono ulteriormente la possibilità di identificazione del lettore che sembra essere attratto da personaggi profondamente umani.

Esistono due principali categorie di Eroe: gli eroi disponibili, pronti, dinamici, entusiasti e dediti al benessere della comunità; e gli eroi riluttanti, passivi, che necessitano di una motivazione in più, spesso fornita dal Mentore, per affrontare le prove. Nella seconda categoria si trovano gli antieroi, personaggi che hanno rifiutato la società in cui vivono e le sue regole e sopravvivono ai margini della comunità.

⁵⁰ VOGLER, CHRIS, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Audino Editore, 2005, p.25

- Il Mentore (o Vecchio Saggio) è il personaggio che ha il compito di istruire, aiutare e proteggere l'eroe. Ha una connotazione principalmente positiva e spesso è ispirato da forze divine.

Il Mentore rappresenta il Super-Io, la parte più saggia e accorta della psiche. Nella narrazione questa figura rappresenta ciò che l'Eroe può diventare se dimostra di essere capace di affrontare e superare con saggezza le prove che la vita gli pone davanti.

Egli assume anche la funzione di Donatore: colui che fornisce all'Eroe le informazioni e i doni magici, strumenti che, se usati al momento giusto e nella maniera opportuna, gli consentono di superare le prove. L'Eroe deve però guadagnarsi il premio attraverso l'impegno, la fatica e il sacrificio.

Il Mentore, portatore di consigli, compare nei momenti di difficoltà e si offre al protagonista come guida; è un archetipo che rappresenta la saggezza e la prudenza e fornisce all'Eroe la motivazione necessaria ad affrontare l'impresa.

Anch'egli, proprio come l'Eroe, può dedicarsi completamente al suo compito di guida o essere insicuro e fallace, mostrando attraverso le sue debolezze gli errori da evitare. Può trattarsi di un personaggio misterioso e oscuro, a conoscenza di segreti temibili; oppure di una divinità che, pur nella sua immensa conoscenza, sta vivendo una fase di profonda crisi o declino.

- Il Guardiano: figura che si trova solitamente all'ingresso di mondi nuovi, di passaggi o di caverne nascoste ed ha il compito di verificare la determinazione dell'Eroe. Sebbene non sia un personaggio negativo, svolge il suo compito con un'espressione scura e minacciosa. Dal punto di vista psicologico incarna gli ostacoli che qualsiasi individuo incontra sul suo cammino: sfortuna, fatica, persone ostili.

I «demoni interiori»⁵¹, le ferite emotive profonde, le nevrosi, le dipendenze, che emergono nei momenti di transizione, vengono incarnate da questo archetipo che mette l'Eroe alla prova, «per verificare se sia veramente risoluto ad accettare la sfida del cambiamento»⁵².

Una volta superata la prova, l'Eroe considera il Guardiano non più come un essere pericoloso e minaccioso, ma come un alleato utile e prezioso.

- Il Messaggero è la figura che suggerisce la necessità di un cambiamento. Quando il momento della trasformazione è propizio, nell'individuo si muove qualcosa che, attraverso i sogni o questo personaggio, ci propone di accettare l'inarrestabile metamorfosi psicologica. È un ruolo che può essere svolto dal Mentore, da un personaggio ostile all'Eroe o da un suo emissario, e in base a questo il messaggio assume varie forme e differenti connotazioni: positive, negative o neutre.

Al fine della narrazione il Messaggero è colui che concretamente fornisce la motivazione all'Eroe e permette la prosecuzione della trama (spesso un Eroe riluttante accetta il richiamo dell'avventura spinto dal Messaggero).

- Il Muta-forme è, dal punto di vista psicologico, la figura in cui si incarna l'archetipo junghiano dell'Animus/Anima.

Rappresenta l'insieme delle «immagini di mascolinità positive e negative nei sogni e nelle fantasie delle donne»⁵³ e il loro corrispondente al maschile. Queste fantasie spesso vivono nell'individuo fortemente repressi da norme e consuetudini sociali che

⁵¹ VOGLER, op. cit., 2005, p.42

⁵² VOGLER, op. cit., 2005, p.42

⁵³ VOGLER, op. cit., 2005, p.48

impongono all'uomo di mostrare solo il suo lato maschile e alla donna solo quello femminile, mettendo a tacere la controparte emotiva e psichica.

«L'incontro tra Animus e Anima nei sogni e nelle fantasie è considerato un passo importante nella crescita psicologica»⁵⁴. Solo nel riconoscimento e nell'accettazione sia delle proprie caratteristiche femminili che di quelle maschili, così come dei propri punti di forza e delle proprie fragilità si attua il passaggio di stato che consente all'uomo di evolvere, di progredire nella reale consapevolezza di sé, delle sue aspirazioni e del suo percorso di vita.

Il Muta-forme è un simbolo dell'impulso psicologico alla trasformazione. Nell'affrontarlo l'Eroe viene profondamente scosso e turbato, costretto a mutare la propria opinione sul sesso opposto o ad affrontare parti nascoste di se stesso, immagini e idee sulla sessualità e sui rapporti con gli altri. La funzione del Muta-forme è dunque quella di seminare il dubbio, creare spunti per una profonda riflessione, in quanto la mutazione può manifestarsi in cambiamenti d'aspetto, di comportamento o di ruolo.

- L'Imbroglione: colui che ridimensiona l'Eroe rendendolo consapevole dei suoi limiti; stimola le trasformazioni con leggerezza e simpatia, giocando sul difficile confine dell'ambiguità e dell'ironia, alleviando così la tensione accumulata dalle ansie e dai conflitti non placati che generano cariche emotive pesanti.

Anche nei contenuti è possibile individuare significati simbolici nascosti che Jung è riuscito ad individuare in molte narrazioni.

Gli stessi luoghi, in cui si svolge l'azione, possono prefigurare modelli archetipici: come la foresta che trasmette la paura di perdersi, il castello

⁵⁴ VOGLER, op. cit., 2005, p.48

incantato in cui si può rimanere prigionieri, il fiume o il ponte che rappresentano simbolicamente un passaggio verso “l’Aldilà”.

Ogni oggetto, animale o situazione è, quindi, dotato di due aspetti: uno evidente e palese ed un altro più recondito e profondo, legato al passato, alle sensazioni e alle emozioni che ciascuna persona vive confrontandosi con esso. Questo secondo aspetto più nascosto ha bisogno di un’interpretazione attiva e cosciente per poter essere individuato poiché, essendo legato alla sfera emotiva e affettiva della personalità, resta talvolta relegato in una parte della coscienza di cui non siamo consapevoli. Si tratta del simbolo, il significato profondo che ogni uomo, singolarmente o in modo collettivo, attribuisce a uno svariato numero e tipo di contesti.

I simboli sono il centro della vita immaginativa dell’uomo: danno volto ai desideri, rivelano i segreti dell’inconscio e mettono in luce le motivazioni più profonde dell’agire di ogni individuo.

Gli esempi più significativi sono quelli che Jung ha definito archetipi: essi rappresentano dei prototipi di insiemi simbolici profondamente iscritti nell’inconscio.

Il simbolo esprime in modo indiretto e figurato i desideri, le pulsioni e i conflitti⁵⁵, per comprenderlo è necessario un atteggiamento attivo da attore e non da semplice spettatore, che dia spazio ad un’interpretazione pluridimensionale e multi-stratificata.

Il simbolo si proietta nell’ignoto e permette di cogliere relazioni che sfuggono alla coscienza e alla ragione; ma esso è anche un sostituto: ha il compito di far passare nella coscienza in forma dissimulata certi contenuti che, diversamente, verrebbero censurati. Inoltre esso funge da mediatore, favorendo i passaggi tra i vari livelli di coscienza, tra il noto e l’ignoto, tra il

⁵⁵ FREUD, SIGMUND, *L’interpretazione dei sogni*, in *Opere*, 3° vol., Torino, Bollati Boringhieri, 1989

manifesto e il latente, tra l'Io e il Super-Io.

Il significato simbolico dei sogni o delle espressioni artistiche della creatività individuale sono fonti molto preziose al fine di indagare emozioni, traumi o paure che un individuo sente o vive, ma di cui non riesce ad accettare l'esistenza, perché emotivamente troppo gravose o perché associate a situazioni di dolore. Gli aspetti simbolici, che si mostrano ad esempio nelle manifestazioni oniriche, sfuggono al controllo della coscienza e aprono ampie finestre di lettura sulla personalità dell'individuo.

Marie-Louise von Franz, autrice di ben cinque libri⁵⁶ sull'argomento, ha dedicato molto tempo allo studio delle fiabe ed al loro legame con la psicologia analitica.

Considera la fiaba, al pari del sogno, come la rappresentazione simbolica di un determinato problema: entrambi sono costituiti da una trama, da personaggi che hanno una qualche relazione tra loro, e da simboli, che successivamente devono essere interpretati grazie al confronto con i corrispettivi mitologici e storici per coglierne il significato più profondo. Tutto ciò consente di analizzare la fiaba come si interpreta la struttura psicologica di un individuo:

«La fiaba è come il mare, mentre leggende e miti somigliano alle onde in superficie: un racconto s'innalza fino a diventare un mito e s'abbassa di nuovo, ridiventando una fiaba. Si giunge così di nuovo alla stessa conclusione: quella fondamentale, il nudo scheletro della psiche»⁵⁷

Inoltre la fiaba si presta, non diversamente dal sogno, ad un'interpretazione

⁵⁶ VON FRANZ, op. cit., 1980¹

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *Il femminile nella fiaba*, Torino, Boringhieri, 1983

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *L'ombra e il male nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *Le fiabe del lieto fine: psicologia delle storie di redenzione*, Milano, TEA, 1996

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *L'animus e l'anima nelle fiabe*, Roma, Magi, 2009

⁵⁷ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.23

soggettiva: così come le varie figure di un sogno possono riguardare caratteristiche del sognatore, i vari personaggi di una fiaba possono essere considerati aspetti della personalità del protagonista.

Se si ascolta il mito di un eroe, ci si identifica in lui e si è contagiati dal suo stato d'animo. Nelle situazioni di difficoltà della vita, la storia di un eroe può rappresentare una necessità vitale e, prendendo contatto con il proprio mito eroico, si può riacquistare coraggio e riprendere a vivere. La fiaba offre un vero e proprio modello vitale, incoraggiante, vivificante, che agisce dall'inconscio riportando alla memoria tutte le possibilità positive di vita.

È necessario, quindi, esaminare le fiabe allo stesso modo dei sogni degli individui, ponendosi domande riguardo a quale situazione conscia venga compensata da tale mito.

«Se comprendiamo il mito, torniamo infatti a comprendere anche le ragioni della nostra vita, muta l'intero nostro stato d'animo nei riguardi della vita e, talvolta, perfino la nostra condizione fisica.»⁵⁸

Riprendendo da Jung la divisione della psiche umana in archetipi, von Franz cerca di individuare un possibile legame tra questi e i personaggi di una fiaba. *Le tre piume*, fiaba scoperta, secondo Bolte e Polivka, dai fratelli Grimm nel 1818 a Zwehrn in Germania, è il testo da lei scelto per un'interpretazione psicoanalitica.

La «situazione psicologica iniziale»⁵⁹ presenta un re, che si pone il problema di scegliere quale dei tre figli maschi debba succedergli: due sono “svegli” e diligenti, mentre il terzo è ingenuo. Per ereditare il regno, i figli vengono sottoposti a una serie di prove, tra le quali la ricerca della donna da sposare. Mancando infatti una presenza femminile, l'azione principale riguarda proprio la ricerca di una donna insieme alla quale governare il regno.

⁵⁸ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.58

⁵⁹ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.46

Il figlio minore, nonostante sia il più ingenuo, riesce a superare le prove grazie all'intervento di una strega (figura femminile); l'eroe di cui si parla, quindi, non è un vero "eroe", in quanto viene aiutato dall'elemento femminile (Mentore junghiano) nel trovare una soluzione ad ogni problema.

La storia si conclude con il matrimonio, ovvero l'unione equilibrata degli elementi maschile e femminile. La struttura della fiaba sembra indicare, infatti, come il femminile sia necessario e venga, così, ripristinato e ricondotto alla coscienza.

La prima figura della fiaba ad essere presa in analisi è quella del re, simbolo studiato anche da Jung nell'opera *Mysterium Coniunctionis* (1955-56). Tenendo conto di alcuni esempi di capi di tribù nelle società primitive, von Franz conclude che il re sia l'incarnazione di un principio divino da cui dipende totalmente il benessere fisico e psichico del suo popolo. È facile, dunque, ricondurre le caratteristiche del re a quelle dell'archetipo del Sé, il centro del sistema di autoregolazione della psiche dal quale dipende l'equilibrio dell'individuo. Il Sé, particolarmente esposto al rischio di diventare una formula priva di vitalità e significato, un elemento formale ed esteriore, necessita sempre di rinnovamento, comprensione e contatto con l'inconscio.

Se si considera il re come figura di un contenuto simbolico centrale della coscienza collettiva, allora la regina rappresenta l'elemento femminile corrispondente e complementare per i sentimenti verso questo contenuto dominante. Vi è dunque uno stretto rapporto tra il re e la regina, tra il Logos dominante e l'Eros che l'accompagna. Si presuppone, quindi, che la fiaba riguardi il problema che sorge quando nell'atteggiamento collettivo dominante (il re) si è perduto il principio dell'Eros (la regina), cioè il rapporto con l'inconscio, con l'irrazionale e il femminile.

Secondo la psicologia junghiana che individua quattro funzioni, il re dovrebbe rappresentare la funzione dominante principale, i due figli "arguti"

le funzioni ausiliari e quello più ingenuo la funzione inferiore. In questa fiaba però il re non rappresenta la funzione principale, bensì solo la sua base archetipica, egli è il fattore psicologico che struttura in ognuno dei figli la funzione principale; così come i figli bravi e intelligenti rappresentano il fondamento archetipico su cui si strutturano le due funzioni ausiliarie in un individuo, ed il figlio più sciocco, invece, il fondamento su cui si struttura la funzione inferiore.

Il figlio più ingenuo è però anche l'eroe e tutta la storia si incentra sulle sue avventure. È, perciò, difficile capire se questo personaggio sia riconducibile al simbolo del Sé o al simbolo dell'Io, «il complesso centrale del campo di coscienza della personalità»⁶⁰.

L'eroe assume la funzione di restauratore di una situazione di equilibrio per la coscienza. Egli è l'unico Io capace di ripristinare una situazione normale e sana, mentre l'Io degli altri due fratelli sta deviando dal fondamentale modello istintivo di totalità. Si può perciò affermare che «l'eroe è una figura archetipica che presenta il modello di un Io che opera in armonia con il Sé»⁶¹; prodotto della psiche inconscia, è un modello da imitare, è un Io che dimostra di funzionare bene, in armonia con le esigenze del Sé. È per questo motivo che l'eroe sembra essere, da un certo punto della narrazione in poi, il Sé, perché ne è un fedele strumento che ne realizza compiutamente i desideri. È in qualche modo anche il Sé, perché esprime o incarna la sua capacità di salvare e ripristinare l'equilibrio.

Se si riesce ad interpretare l'eroe in questo duplice modo, è possibile comprendere perché nella fiaba *Le tre piume* l'eroe sia il fratello più ingenuo. Il re è il personaggio dominante e rappresenta l'atteggiamento conscio collettivo che ha perso il contatto con il flusso della vita, con il femminile e con l'Eros; il figlio minore incarna il nuovo atteggiamento cosciente ed è

⁶⁰ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.52

⁶¹ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.57

l'unico capace di entrare in contatto con il femminile e farsi quindi aiutare dalla strega.

In ultima analisi, il gesto del re, che lascia decidere a tre piume (da qui il titolo della fiaba) spinte dal vento, la direzione che i figli devono seguire per iniziare la loro ricerca ed affrontare le prove, viene paragonato al lavoro dello psicanalista che segue la dottrina junghiana, secondo la quale i sogni non vengono visti solo come casuali, ma sembrano avere un fine. Il lavoro dello psicanalista è, dunque, quello di cercare di capire in quale direzione si volga la libido dell'individuo e, per farlo, egli agisce come se spingesse in aria una piuma e aspettasse di vedere quale direzione prenda per poi seguirla.

Le piume rappresentano quindi i pensieri e le fantasie, mentre il vento un simbolo dell'ispirazione spirituale che proviene dall'inconscio.

Il figlio più ingenuo viene indirizzato dalla piuma verso una botola che lo conduce sotto terra. La discesa dell'eroe sotto terra spesso viene interpretata come una discesa agli inferi o nella profondità dell'inconscio; in questa fiaba, però, bisogna domandarsi come mai l'elemento femminile (la strega), una volta cosciente (la regina), sia ritornato nell'inconscio (sotto terra).

La grossa Regina Rospo (strega) che l'eroe incontra sotto terra è la madre di tutte le “rospine” che le stanno sedute intorno, e rappresenta il grembo materno, proprio ciò che manca nella famiglia del vecchio re. È dalla Regina/Strega infatti che il figlio ingenuo riceve, oltre agli aiuti per superare le prove, la sua Anima (una rospina che in superficie si trasformerà in principessa), che nella psicologia maschile deriva dall'immagine materna.

Il rospo è anche considerato una divinità della terra e a seconda delle leggende ha potere sulla vita o sulla morte: può dare la vita ed essere, quindi, in rapporto con il principio dell'amore o avvelenare e rappresentare il principio di morte.

L'anello, oggetto che i figli devono riuscire a trovare per superare una delle

prove, in quanto oggetto circolare, è ovviamente uno dei molti simboli del Sé. Il simbolo sferico è il più adatto per rappresentare la capacità del Sé di agire in modo autonomo. La sfera rappresenta quel fattore della psiche inconscia che consiste nella capacità di creare un movimento spontaneo. Il Sé è il fattore centrale regolatore della psiche inconscia e possiede tante funzioni differenti tra loro: garantisce l'equilibrio psichico o struttura un atteggiamento dell'Io che pone questo nella giusta relazione con il Sé.

L'anello, oltre ad essere una figura del Sé, è sia il simbolo di una relazione che di un vincolo. «L'anello matrimoniale esprime nel mistero del simbolo l'unione tra due esseri attraverso il Sé»⁶², ma esprime anche il vincolo che viene sancito da questa unione. Nel linguaggio psicologico può simboleggiare uno stato di fascinazione o di schiavitù verso un complesso emotivo inconscio.

L'Anima, l'elemento femminile di cui l'eroe va in cerca per superare la terza prova, rappresenta per un uomo il regno della fantasia e la possibilità di relazionarsi con l'inconscio; inizialmente integrata nel campo della coscienza, successivamente è stata rifiutata e repressa nell'inconscio. Questo spiega per quale motivo l'elemento femminile in questa fiaba si trovi sotto terra ad aspettare di essere liberato e portato in superficie.

Nell'ambito della coscienza, cioè sulla terra alla corte del re, prevale un atteggiamento di disprezzo per l'Eros: quindi l'Anima appare come una rana agli occhi degli uomini. I pregiudizi morali contro l'Eros o la sua repressione possono anche ridurre l'Anima, l'elemento femminile, ad un anfibio; e l'Anima dell'uomo può rimanere così poco sviluppata come la funzione erotica di una rana.

L'elemento femminile viene portato in superficie dall'eroe su un cocchio-carota trainato da topi: la carota, come la maggior parte dei vegetali, ha un significato erotico; il veicolo può, dunque, essere interpretato come la fantasia sessuale, il modo in cui solitamente in un uomo il mondo dell'Eros si

⁶² VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.74

manifesta alla coscienza. I topi, invece, rappresentano i tormenti notturni e le fantasie autonome. Questi due elementi rappresentano le strutture su cui poggia l'Anima per riemergere alla luce del sole.

Se l'uomo ha la pazienza e il coraggio di accettare le sue fantasie sessuali notturne, di esaminare ciò che esse portano, sviluppandole e ponendole per iscritto, allora verrà alla luce interamente la sua Anima, che rappresenta il flusso della vita nella psiche di un uomo. Se permette a questi pensieri di emergere, egli può scoprire ed entrare in contatto con la sua Anima o riscoprirla se l'ha rimossa per un certo periodo. Se, al contrario, la nega, l'Anima regredisce immediatamente e, divenuta inconscia, si trasforma in una fantasia ossessiva.

L'ultima prova a cui sono sottoposti i tre figli consiste nel far saltare le rispettive donne attraverso un cerchio. Per superarla sono necessarie due azioni contemporanee: saltare in alto e riuscire a cogliere il centro del cerchio. Il salto può essere visto come la necessità di staccarsi da terra, dalla realtà. Mentre per quanto riguarda la seconda azione, è possibile ritrovare un corrispettivo negli arcieri buddhisti Zen, per i quali è fondamentale mirare al centro; la disciplina del tiro con l'arco è considerata come un aiuto tecnico per trovare la via del proprio centro interiore senza essere distratti dai pensieri, dalle ambizioni e dagli impulsi dell'Io.

La nostra coscienza tende naturalmente a farsi spingere sempre verso interpretazioni unilaterali, mentre dovrebbe destreggiarsi semplicemente tra gli opposti nel flusso della vita, tenendo conto di un'unica costante: la fedeltà alla realtà interiore dell'Anima espressa dal salto attraverso il cerchio.

L'Anima, che inizialmente appare sotto forma di rana, viene accettata dall'eroe per quello che è e ciò significa psicologicamente un salto, un'immersione nel mondo interiore. L'intenzione dell'Anima è, quindi, quella di indurre la coscienza razionale (l'uomo) ad accettare la vita simbolica, a

immergersi in essa senza alcuno scopo, senza critiche o obiezioni razionali, solo aderendovi totalmente. Ciò richiede coraggio e spontaneità, implica il sacrificio dell'atteggiamento intellettuale e razionale insito nell'uomo.

L'Anima diventa umana quando avviene l'incontro degli opposti: l'uomo va verso di lei e così lei sale verso di lui. Un uomo che reprime e rifiuta la sua Anima si priva generalmente anche dalla sua parte di immaginazione creativa.

Successivamente von Franz si dedica all'analisi della figura dell'Ombra, anch'essa presente nelle fiabe. L'Ombra coincide con gli impulsi istintuali che l'individuo tende a reprimere; rappresenta, per Jung, la parte della psiche più negativa, «la parte inferiore della personalità, la somma di tutte le disposizioni personali e collettive»⁶³. Nelle fiabe, però, si manifesta solo l'aspetto collettivo: come ad esempio l'Ombra dell'eroe, la parte più istintiva e primitiva di ogni individuo, ma non necessariamente inferiore sul piano morale. Può accadere in alcune fiabe che l'Ombra non si identifichi con un personaggio, ma che si trovi all'interno dell'eroe stesso, il quale riunisce in sé sia i tratti positivi che quelli negativi della sua personalità. Non è perciò sempre facile scindere l'immagine dell'eroe in una «figura-luce» e nel suo «compagno-Ombra»⁶⁴.

La divisione tra i due aspetti positivi e negativi della personalità è ben presente nei sogni, nei quali la scissione indica che il contenuto che sta emergendo può essere accettato solo in parte dalla coscienza. Nel caso in cui diventi conscio, ciò presuppone una scelta da parte dell'Io.

Solitamente viene riconosciuto un solo aspetto dell'inconscio alla volta, mentre gli altri vengono rifiutati. L'Ombra dell'eroe è, dunque, quell'aspetto dell'archetipo rifiutato e represso nell'inconscio dalla coscienza collettiva.

Per illustrare l'importanza dell'assimilazione dell'Ombra a livello personale,

⁶³ JUNG, op. cit., 1968

⁶⁴ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.103

von Franz sceglie una fiaba norvegese *Il principe Anello*⁶⁵.

Il protagonista è un futuro re, secondo una lettura psicoanalitica un elemento ancora inconscio che ha la capacità di diventare una nuova figura dominante collettiva e che può consentire una comprensione più profonda del Sé.

La prima scena della storia è quella del principe a caccia, intento a seguire una cerva. Quest'ultima rappresenta, sempre seguendo l'interpretazione psicoanalitica delle fiabe, un fattore inconscio che mostra la strada e conduce a un evento cruciale, altre volte attrae l'eroe per condurlo a un disastro o perfino alla morte. La cerva con le corna è l'Anima, poiché incarna l'elemento femminile, ma unisce in sé anche l'Ombra. Essa opera come ponte verso le regioni più profonde della psiche; è un contenuto dell'inconscio che attrae la coscienza e porta a nuove conoscenze e scoperte. Come saggezza istintiva che risiede nella natura dell'uomo, la cerva esercita un forte fascino e rappresenta quel fattore psichico sconosciuto che dà un significato al sogno. Quando la coscienza ha un atteggiamento negativo, questo fattore psichico esercita un'attrazione fatale e costringe l'inconscio ad un ruolo distruttivo.

La cerva porta un anello tra le corna ed il principe, protagonista della fiaba, si chiama Anello; la cerva rappresenta, cioè, la natura istintiva e non addomesticata del principe: essi sono le due facce complementari di quella entità psichica di cui il principe è l'aspetto antropomorfo.

Inizialmente egli è un cacciatore senza uno scopo preciso, che non ha scoperto ancora le sue forme individuali di realizzazione. Nel suo essere incompleto incarna la possibilità di diventare cosciente, ma deve però trovare la sua parte complementare. La cerva possiede il segreto del rinnovamento e della compiutezza del principe, simboleggiato dall'anello d'oro.

⁶⁵ Versione tratta da: RITTERHAUS, ADELIN, *Die Neuisländischen Volksmärchen* (Halle a. S. 1902) pp. 31 sgg., con il titolo di *Snati-Snati*.

I boschi rappresentano il mondo dell'inconscio, in cui il principe si perde; la sua vista è debole e tutti i punti di riferimento sono coperti dalla nebbia. L'allontanamento dai suoi compagni ed il suo successivo isolamento sono necessari per intraprendere il viaggio nell'inconscio. Il centro degli interessi si è trasferito dal mondo esterno a quello interiore, ma quest'ultimo rimane ancora totalmente incomprensibile. In questa fase iniziale, l'inconscio sembra privo di senso e sconcertante.

La cerva lo conduce ad una spiaggia dove il principe trova una donna china su di un barile, nel quale si trova un anello che il principe cerca di prendere. Esso è l'oggetto della seduzione, è un simbolo del Sé; rappresenta il fattore che crea la totalità dell'essere interiore; è proprio ciò che il principe va cercando.

La donna che spinge il principe all'interno del barile e lo fa rotolare in mare, successivamente si scoprirà essere la matrigna di Snati-Snati, il "cane magico" che il principe incontra nell'isola dei giganti a cui approda. Nella psicologia maschile la matrigna simboleggia l'inconscio nel suo ruolo distruttivo e perturbante. Ella avrà però una duplice funzione: da una parte cerca di distruggere il principe, ma dall'altra sarà grazie a questa disavventura che egli incontrerà il cane-aiutante Snati-Snati, e quindi guiderà il principe verso la sua realizzazione.

La matrigna rappresenta la resistenza naturale che si contrappone alla tendenza a sviluppare un nuovo e più elevato stato di coscienza. Questo fattore inconscio negativo mantiene l'Ombra del principe come in stato di schiavitù. Egli all'interno del barile è sì protetto come nell'utero materno, ma anche costretto e minacciato da un'immagine materna negativa, che cerca di inghiottirlo e isolarlo dalla vita.

Nell'oceano dell'inconscio l'isola, a cui approda il principe, rappresenta una parte scissa della psiche cosciente, un complesso autonomo, quasi staccato dall'Io, dotato di una sorta di intelligenza propria; è un frammento di coscienza che può esercitare un effetto sottile e insidioso.

I giganti, che il principe incontra sull'isola, rappresentano i fattori emotivi, le energie brute, non ancora emerse del tutto a livello della coscienza umana, ma radicati in un substrato archetipico. Mancando a questo punto della storia le figure dei genitori, i giganti ne assumono il ruolo e il loro equivalente energetico in forma arcaica. Questo indica che nella coscienza non c'è più un principio dominante e quindi si regredisce a forme arcaiche.

Nella cucina dei giganti, la stanza proibita (il rimosso), il principe trova il cane Snati-Snati, il suo aspetto complementare. Il cane in cucina rappresenta un complesso la cui attività si rivela nella sfera emotiva; uno stimolo istintivo che poi alla fine si trasformerà in una qualità umana. Incarna l'Ombra positiva del principe, di cui egli si serve per realizzare compiti difficili e infatti questo lo aiuterà a superare tutti gli ostacoli che incontrano durante il loro cammino.

I giganti non si oppongono alla richiesta del principe di portarsi via il cane: questo simboleggia il fatto che i contenuti raffigurati dal cane vengono facilmente assimilati senza alcuna resistenza da parte dell'inconscio (i giganti) e senza particolare tensione tra la coscienza umana (il principe) e il mondo degli istinti (il cane).

Il principe giunge insieme a Snati-Snati in un regno dove incontra il ministro Rauder. Quest'ultimo incarna l'aspetto distruttivo dell'Ombra dell'eroe, una funzione perturbante che semina inimicizia e discordia. Egli rappresenta i sentimenti e impulsi oscuri non ancora assimilati dell'eroe: la gelosia, l'odio e la furia omicida. Rauder è però anche colui che incita il principe all'azione eroica; l'Ombra cattiva assume così anche un valore positivo, è una forza stimolante dell'inconscio, malvagia solo fino a che la sua funzione non viene compresa e poi cancellata appena l'eroe avrà conquistato la principessa e il regno. L'Ombra cattiva è quindi uno strumento involontario di crescita.

Gli incitamenti al male offrono l'opportunità di far crescere la coscienza. Solo nel momento in cui si riesce a vedere l'avidità, la gelosia, il rancore e

l'odio, questi possono mutarsi in una conquista, perché in emozioni così distruttive è accumulata molta vita. Il poter disporre di questa energia ci consente di volgerla a fini positivi.

Per concludere, le figure dell'Ombra in questa fiaba sono due: una animale e positiva, il cane Snati-Snati e l'altra umana e cattiva, il ministro Rauder. Le due Ombre cessano la loro funzione quando l'eroe si unisce alla sua Anima, la figlia del re.

Il viaggio che compie il principe è quindi un viaggio nel profondo dell'inconscio. Solo con il raggiungimento del Sé vengono realmente integrate l'Ombra e l'Anima, poiché cadere in preda dell'Anima, significherebbe perdere ogni contatto umano e diventare selvaggi, mentre reprimerla, porterebbe a una perdita di spirito e energia; è quindi importante integrarla allo stesso modo dell'Ombra per raggiungere una situazione di stabilità. Questa fiaba «rappresenta un *processo energetico di trasformazione* all'interno del Sé, paragonabile alle trasformazioni che hanno luogo in un atomo o nel suo nucleo»⁶⁶.

Nell'opera della von Franz si cerca di analizzare anche l'Ombra femminile, che nelle fiabe spesso si intreccia con l'Animus e appare più raramente rispetto a quella maschile, perché le donne non sono nettamente separate dalla loro Ombra. In esse natura e istinto sono tra loro più vicini che negli uomini, e la loro separazione è di solito un effetto dell'Animus. La psiche femminile tende a oscillare come un pendolo tra l'Io e l'Ombra.

Von Franz sottolinea anche la distinzione tra l'Anima e l'Animus sostenuta da Jung: l'uomo, per le sue capacità primitive di cacciatore e di guerriero, è portato ad uccidere e quindi l'Animus, essendo l'immagine del maschile nella donna, condivide con lei questa propensione. La donna, invece, è al servizio della vita e l'Anima, l'immagine del femminile nell'uomo, ricongiunge

⁶⁶ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.122

l'individuo maschile con essa.

L'Animus può da un lato paralizzare, dall'altro rendere più aggressivi. Le donne, influenzate da un'eccessiva presenza di Animus, diventano maschili o dominatrici, tendono a distrarsi, quasi non fossero del tutto presenti a loro stesse; esse appaiono affascinanti per la loro femminilità, ma anche in preda a una sorta di sonno. L'Animus esercita un'attrazione seducente sulla donna e determina un tale crollo di energia che ella, invece di pensare, tesse complotti, sogni ad occhi aperti, fantasie o intrighi. L'Animus fuori controllo porta alla distruzione, mostrando come nella natura femminile questo eccesso sia improduttivo.

Mentre l'Anima spinge gli uomini a capofitto nei rapporti umani, con la confusione che li caratterizza, l'Animus porta le donne alla solitudine. Quindi è necessario talvolta per la donna fuggire dal dominio funesto dell'Animus. Esso risveglia in una donna la passione, la induce a dubitare di se stessa e ad uscire dalla sua natura femminile passiva, spingendola ad esporsi ai pericoli del mondo esterno.

Esistono molti racconti in cui le figure principali possono essere interpretate come rappresentanti sia dell'Animus che dell'Anima. Questi testi mostrano i modelli della relazione umana, i processi che si svolgono tra uomo e donna o i fatti psichici fondamentali che vanno al di là delle differenze tra maschile e femminile. Essi non si riferiscono a fattori umani e personali, ma allo sviluppo degli archetipi e mostrano come gli archetipi siano collegati l'uno all'altro nell'inconscio collettivo.

Nelle fiabe di questo genere i bambini svolgono solitamente il ruolo principale, come ad esempio in *Hänsel e Gretel*. Essi, in quanto relativamente indifferenziati, sia dal punto di vista sessuale che dal punto di vista psichico, sono più vicini all'essere originario ermafrodito. Il bambino è perciò adatto a diventare un simbolo del Sé, cioè di una futura totalità interiore, e nello stesso

tempo di aspetti non sviluppati della propria individualità. Il bambino rappresenta una parte caratterizzata da innocenza e meraviglia, proveniente da un passato lontano che sopravvive in noi; è la parte della nostra infanzia personale che è stata superata, ma anche la nuova forma dell'individualità futura.

Molte fiabe, sebbene illuminino aspetti diversi, contengono motivi simili tra loro e descrivono spesso un identico svolgimento, un medesimo processo energetico. Come un cristallo può essere illuminato da vari lati, così ogni tipo di racconto presenta certi aspetti a seconda del lato da cui lo si guarda, mentre ne mantiene necessariamente oscuri certi altri. In alcune fiabe, ad esempio, è possibile vedere con chiarezza degli archetipi, mentre in altre storie ne emergono altri. Si creano così dei gruppi di racconti che si riferiscono, presi nel loro insieme, alla stessa configurazione archetipica.

Sebbene l'ordine interiore dell'inconscio collettivo sfugga ad ogni tentativo di schematizzazione, è possibile, secondo la von Franz, elaborarne un'idea. Osservando attentamente le fiabe, si nota infatti come esse, seppur in modo diverso, ruotino intorno ad un unico, identico contenuto: il Sé e tentino di descriverne metaforicamente il processo di individuazione.

«Dopo aver lavorato per molti anni in questo campo, sono giunta alla conclusione che tutte le fiabe mirano a descrivere un solo evento psichico, sempre identico, ma di tale complessità, di così vasta portata e così difficilmente riconoscibile da noi in tutti i suoi diversi aspetti, che occorrono centinaia di fiabe e migliaia di versioni, paragonabili alle variazioni di un tema musicale, perché questo evento sconosciuto penetri nella coscienza (e neppure così il tema è esaurito). Questo fattore sconosciuto è ciò che Jung definisce il Sé. Esso costituisce la totalità psichica dell'individuo, ma anche, paradossalmente, il centro regolatore dell'inconscio collettivo. Ogni individuo e ogni popolo vive a suo modo questa realtà psichica»⁶⁷

⁶⁷ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.2

Von Franz sottolinea, ad esempio, come molte fiabe presentino all'inizio una struttura di totalità a quattro (un re con tre figli maschi, oppure un re e una regina con altre due figure), che per qualche ragione ad un certo momento non permette più il buon funzionamento del regno, così il protagonista deve mettersi in cammino e compiere qualche impresa particolare che conduca al rinnovamento della totalità iniziale. Non a caso moltissime fiabe terminano con un matrimonio e/o con l'ascesa al trono di un nuovo re, eventi che sanciscono la nuova totalità.

In *L'Ombra e il Male nella fiaba* von Franz considera le fiabe «modelli archetipici del comportamento umano e allo stesso tempo il migliore degli strumenti per chiarire certi problemi psicologici»⁶⁸. Diventano, dunque, strumento necessario per l'analisi della psiche umana e delle sue pulsioni. L'interesse della von Franz per le fiabe è stato orientato, infatti, verso lo studio della psicologia analitica:

«Per l'indagine scientifica dell'inconscio esse valgono perciò più d'ogni altro materiale [...] In questa forma così pura, le immagini archetipiche ci offrono i migliori indizi per comprendere i processi che si svolgono nella psiche collettiva»⁶⁹

Per comprendere il significato della fitta trama di simboli che costituisce le fiabe, occorre ascoltare, dunque, ciò che il simbolo stesso ha da dire e lasciarlo parlare.

«Il motivo che ci spinge a interpretare (le fiabe) è lo stesso che muoveva a raccontare fiabe e miti, e cioè l'effetto vivificante che se ne trae, la reazione benefica così provocata, la pace con il substrato inconscio istintivo così raggiunta. L'interpretazione psicologica è il nostro modo di raccontare storie; avvertiamo ancora lo stesso bisogno, aspiriamo ancora al rinnovamento che scaturisce dalla comprensione delle immagini archetipiche»⁷⁰

⁶⁸ VON FRANZ, op. cit., 1995, p.7

⁶⁹ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.1

⁷⁰ VON FRANZ, op. cit., 1980¹, p.40

CAPITOLO 2.3 – L'INTERPRETAZIONE DEL “MONDO INCANTATO” DI BRUNO BETTELHEIM

Lo studioso che ha dato i maggiori contributi all'interpretazione psicoanalitica della fiaba e persino a un suo rilancio dopo un periodo di relativo rifiuto per quanto riguarda il suo ruolo educativo, è stato l'austriaco Bruno Bettelheim⁷¹ con l'opera *Il mondo incantato*.

Il contributo di Bettelheim all'analisi delle fiabe è avvenuto, infatti, in un periodo in cui si riteneva che esse non avessero più alcun significato in una moderna società di massa, e che trasmettessero anzi modelli superati e negativi. Molti genitori rifiutavano le fiabe in quanto, a loro avviso, davano troppo spazio alla fantasticheria, trascurando la realtà della vita quotidiana. Inoltre temevano che i bambini piccoli fossero spaventati da certi personaggi, come le streghe, i lupi cattivi, i mostri o i draghi. Altrettanto inaccettabile appariva l'immagine femminile stereotipata, convenzionale e sfavorevole alla donna vera, troppo abusata nelle fiabe tradizionali.

L'interpretazione di Bettelheim ha condotto, invece, a comprendere come, sebbene sia importante raccontare ai fanciulli storie realistiche e contemporanee, non debbano essere trascurate le fiabe, le quali contengono messaggi nascosti che parlano all'inconscio del bambino e contribuiscono a fargli superare i problemi di crescita: il bisogno di essere amati o la paura di non essere considerati, l'amore per la vita e la paura della morte, o quei conflitti profondi che traggono origine dagli impulsi primitivi e da violente emozioni interiori. Tutte sensazioni presenti, ma difficilmente esprimibili, che agiscono in ogni individuo a livello inconscio e creano angosce di cui non si conosce l'origine.

⁷¹ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹

Secondo Bettelheim, il compito più importante e difficile che si pone a chi educa un bambino è quello di aiutarlo a trovare un significato alla vita.

La fiaba popolare offre un contributo essenziale in questo ambito, a differenza della moderna letteratura infantile che, sempre a suo parere, non stimola le risorse di cui un bambino ha più bisogno per affrontare i suoi difficili problemi interiori. Le fiabe toccano tutti gli aspetti della personalità in formazione e, in particolare, offrono nuove dimensioni all'immaginazione; aiutano il bambino a sviluppare il suo intelletto e a chiarire le sue emozioni. Esse devono toccare tutti gli aspetti della sua personalità, senza sminuire la gravità delle difficoltà che lo affliggono, ma anzi suggerendogli delle soluzioni e promuovendo allo stesso tempo la fiducia in se stesso e nel suo futuro, l'unica che «può sostenerci nelle avversità che inevitabilmente incontriamo»⁷².

L'autore considera le fiabe come un “mondo incantato” fondamentale per lo sviluppo psichico del bambino, in quanto la fantasia e la magia lo aiutano a liberarsi del caos in mezzo al quale è scaraventato alla nascita; quel caos interno che soprattutto a livello inconscio provoca ansie, paure e insicurezze esistenziali.

Analizzando le fiabe popolari più conosciute e più lette dai bambini e dai genitori, come ad esempio *I Tre Porcellini*, *La Cicala e la Formica*, *Le storie delle Mille e una Notte*, l'autore intende dimostrare come queste siano in grado di rassicurare il bambino di fronte ai problemi della vita, lo divertano e placano le sue ansie, presentando quel lieto fine che, a livello inconscio, lo tranquillizza.

Le ansie esistenziali che il bambino deve affrontare sono molte, ma la capacità delle fiabe di rispecchiare la sua visione magica della realtà riesce a placare le insicurezze, a metterlo di fronte alle responsabilità e a far sì che egli sia poi in grado di affrontarle. Le fiabe determinano quindi in lui una crescita

⁷² BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.10

fondamentale e uno sviluppo psichico che gli servirà nella vita e nella relazione con il mondo esterno, perché, come scrive Schiller, «c'è un significato più profondo nelle fiabe che mi furono narrate nella mia infanzia che nella verità quale è insegnata dalla vita»⁷³.

La maggior parte delle fiabe indicate dall'autore dimostra come l'eroe, per arrivare alla soluzione delle vicende, debba affrontare mille peripezie, ostacoli e problemi. Lo stesso Bettelheim considera questo topos, presente nella fiaba popolare, molto importante, perché riesce a convincere il bambino che solo tramite l'impegno e la capacità di affrontare situazioni delicate riuscirà a risolvere i suoi problemi e a conquistare un'indipendenza personale. Quest'ultima viene messa in dubbio dal conflitto esistenziale tra il bambino e i genitori, un conflitto spesso inconscio che rischia pericolosamente di frenarne lo sviluppo psichico e farlo sentire debole ed impotente.

Per mostrare la differente influenza nello sviluppo psichico del bambino, Bettelheim, nella seconda parte della sua opera, tratta delle fiabe popolari e le confronta con altre tipologie di testi come ad esempio i miti, le favole e le narrazioni moderne. In questo confronto, l'autore elogia le prime, ma ammette comunque l'importanza anche degli altri generi nel caso in cui essi vengano adeguatamente scelti rispetto sia al momento della lettura che al livello di sviluppo personale del bambino.

Nell'ottica psicologica, l'infanzia è considerata la fase più importante per la formazione della personalità umana e per ogni successivo sviluppo cognitivo, creativo e socio-emotivo. Le carenze o gli errori psicologici, come le esperienze negative riguardanti i primi anni di vita, saranno molto difficili da compensare o rimediare nell'età adulta. Per questo motivo, nella visione di

⁷³ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.11

Bettelheim, condivisa nelle sue linee essenziali da vari studiosi, l'avvenuta o mancata conoscenza delle fiabe in età infantile avrà ripercussioni importanti nella crescita.

È comunque opportuno rilevare che, secondo Bettelheim, il riferimento esplicito ai bambini non deve far ritenere che le fiabe riguardino soltanto il periodo infantile.

Le fiabe si occupano, infatti, di problemi umani universali e parlano simultaneamente a tutti i livelli della personalità umana, comunicando in modo tale da raggiungere sia la mente ancora “acerba” del bambino, sia quella più sviluppata dell'adulto.

Il bambino, l'individuo in sviluppo, mentre ascolta la fiaba, acquisisce delle idee sul modo in cui dare un ordine al caos del suo mondo interiore, arriva a comprendere certi concetti universali che fanno parte dell'ambiente esterno, ad accettarne i principi di fondo e a stabilire priorità e categorie. Naturalmente per ottenere simili risultati non sarà sufficiente una sola fiaba, ma bisognerà conoscerne molte, anche se ognuno potrà poi identificarsi, in particolare, in un certo personaggio, in una situazione, presenti in una determinata e singola storia.

Per dare una soluzione ai problemi psicologici che fanno parte del processo di crescita, ogni bambino deve comprendere ciò che avviene nella sua individualità cosciente, per poi poter affrontare quanto accade nel suo inconscio. Il compito della fiaba è, quindi, secondo Bettelheim, quello di aiutarlo in questo percorso, permettendogli di familiarizzare con la parte più profonda della sua personalità grazie a dei “sogni ad occhi aperti”.

È caratteristico delle fiabe esprimere una problematica esistenziale in modo chiaro, che il bambino riesce ad afferrare nella sua forma più essenziale: in esse è presente sia il bene che il male, così come nella vita reale. Il male non è privo di fascino, ed è per questo che viene identificato in personaggi che

esprimono potenza e scaltrezza, e spesso ha, seppur temporaneamente, la meglio. Ma i personaggi delle fiabe non sono ambivalenti; è impossibile considerarli in parte buoni e in parte cattivi. Il bambino-lettore non ha “vie di mezzo”, percepisce una netta separazione tra i personaggi: essi sono solo buoni o solo cattivi, e questa opposizione la proietta anche sulle persone che lo circondano, individuando così un metodo di giudizio della realtà.

La fiaba inoltre insegna che l'unico antidoto alle ansie e ai dolori presenti nella vita di ogni individuo è la formazione di un legame veramente soddisfacente con un'altra persona e fa capire al bambino che una volta giunti a questo “traguardo” si è arrivati al massimo di sicurezza emotiva; soltanto questo può dissipare la paura della morte, senza credere di aver bisogno della vita eterna per essere felice e sereno. Se si cerca di sfuggire all'angoscia di separazione e a quella di morte restando disperatamente aggrappati ai genitori, l'unica conseguenza sarà quella di essere crudelmente costretti ad allontanarsi da essi (come avviene ad esempio in *Hänsel e Gretel*).

La fiaba quindi orienta e guida il bambino verso il futuro e lo aiuta ad abbandonare i suoi desideri e i suoi legami infantili per raggiungere un'esistenza indipendente capace di soddisfarlo. Ogni bambino può trarre un significato diverso dalla stessa fiaba a seconda dei suoi interessi e bisogni del momento. Dalle fiabe viene ricavata una ricca varietà di significati personali, i quali facilitano l'identificazione del bambino prima in un personaggio, poi in un altro, a seconda dei problemi che lo affliggono in quel momento.

Le fiabe suggeriscono che una vita gratificante e positiva è possibile, nonostante le avversità, ma solo se si affrontano le rischiose lotte, necessarie al raggiungimento di una vera e completa identità.

È importante però non spiegare ad un bambino perché trova una fiaba così appassionante: questo distruggerebbe il suo incanto, e alla perdita di questo

fascino seguirebbe la perdita della capacità della storia di aiutare il bambino a raggiungere la sua indipendenza.

La fiaba è leggibile come la storia della psiche del bambino e viene infatti da lui percepita come un racconto che lo riguarda: tratta i conflitti interni di cui è in balia e che egli non riesce a comprendere.

Nella fiaba i processi interiori sono esteriorizzati dai personaggi e dagli eventi, anch'essi coinvolti da quei conflitti interni. La natura non realistica delle fiabe è un elemento necessario, perché evidenzia che il proposito della fiaba non è quello di comunicare utili informazioni circa il mondo esterno, ma di chiarire i processi interiori che hanno luogo in un individuo.

Anche Bettelheim, come altri studiosi, mette a paragone la fiaba con il sogno: entrambi esprimono ciò che normalmente non affiora alla coscienza. Esistono però alcune differenze importanti: spesso nei sogni il soddisfacimento dei desideri è mascherato, mentre nella fiaba è per lo più espresso apertamente; i sogni sono la manifestazione di pressioni interne che non hanno trovato sfogo e di problemi che assediano un individuo, senza darne una soluzione. La fiaba agisce in modo contrario: non solo offre dei modi per risolvere i problemi, ma garantisce perfino che sarà trovata una “felice” soluzione, allentando così tutte le tensioni.

La fiaba è espressione della mente conscia dell'autore, ma contiene in sé significati leggibili anche ad un livello più profondo, inconscio; ed è per questo che essa ha un carattere universale e viene tramandata da una generazione all'altra, mentre il sogno, impossibile da controllare consciamente, non ha il potere di suscitare un tale persistente interesse.

Gli avvenimenti che si verificano nelle fiabe, sebbene siano insoliti e spesso improbabili, vengono presentati come ordinari e raccontati come se fossero una faccenda di tutti i giorni. La fiaba avverte chiaramente che parla di

persone comuni, simili ad ogni individuo reale: quasi mai nessuno dei personaggi ha un nome, facilitando così proiezioni ed identificazioni, attraverso le quali il bambino riesce a rivivere le situazioni angoscianti ed ansiose e alla fine a liberarsi da tutti quei sentimenti ed affetti negativi che lo avvolgono e vorrebbero trascinarlo verso abissi profondi e sconosciuti.

Nei contenuti delle fiabe, come già sostenevano Jung e von Franz, vengono espressi, in forma simbolica, sia eventi di cui la nostra mente è consapevole, sia manifestazioni del nostro inconscio, che rappresentazioni dell'Es, dell'Io e del Super-Io.

Bettelheim prende in analisi alcune fiabe tra le più conosciute, per analizzarne gli aspetti legati alla mente umana.

Ad esempio nella fiaba *I tre porcellini* individua i due principi: di realtà e di piacere, che si identificano rispettivamente nel porcellino più anziano e nei due porcellini più giovani.

I tre porcellini, minacciati dal lupo, devono costruirsi un rifugio sicuro: il porcellino più anziano è l'unico che non si fa prendere dalla fretta di tornare a giocare, ma si dedica con cura alla costruzione di una casa solida, comportandosi così in modo previdente. Gli altri due fratelli, invece, seguendo il principio di piacere, cercano un'immediata gratificazione, senza preoccuparsi del futuro e dei pericoli della realtà.

Il selvaggio e minaccioso lupo rappresenta tutte le forze inconsce divoranti da cui l'individuo deve imparare a difendersi, e che egli può sconfiggere mediante la forza del proprio Io. Il lupo è un animale malvagio, perché vuole distruggere. La cattiveria del lupo è qualcosa che anche il bambino riconosce nel proprio intimo: sia sotto forma di desiderio di divorare, sia sotto forma di angoscia di subire la sorte di essere divorato. Il lupo è, quindi, un'esteriorizzazione, una proiezione della cattiveria sia inflitta che subita dal bambino, e la storia dice come sia possibile affrontarla in modo costruttivo.

I vari modi in cui il porcellino più grande si procura il cibo, senza per questo cadere preda del lupo né cedere alle sue offerte, sono la dimostrazione che esiste un'enorme differenza fra mangiare e divorare. Il bambino la comprende a livello inconscio come la differenza fra il principio di piacere incontrollato (quello del lupo e dei porcellini più piccoli), che ha il sopravvento quando l'individuo vuole divorare tutto e subito, ignorando le conseguenze, e il principio di realtà, secondo il quale ciascuno si dà intelligentemente da fare per procurarsi il cibo (come il porcellino più grande).

Dato che i tre porcellini rappresentano i vari stadi dello sviluppo dell'uomo, la sconfitta dei porcellini più fannulloni, costretti a chiedere aiuto al fratello maggiore, non è traumatica; il bambino comprende a livello inconscio che è necessario emanciparsi dalle forme più primitive di esistenza se vogliamo passare a forme superiori.

La fiaba *I tre porcellini* fa capire quindi al bambino in che modo debba crescere, senza dirglielo esplicitamente, ma orientandolo verso personali conclusioni.

Quindi le fiabe, secondo Bettelheim, non presentano dei messaggi in modo esplicito, ma lasciano che il bambino faccia lavorare la propria fantasia e decida se e come applicare a se stesso quanto viene rivelato dalla storia a proposito della vita e della natura umana. Un bambino si fida di quanto viene detto dalla fiaba, perché la visione del mondo della fiaba coincide con la sua.

Dato che, come mostrato da Piaget, il pensiero del bambino rimane animistico fino all'età della pubertà, è perfettamente credibile che oggetti inanimati si mettano a parlare e diano consigli; non essendoci per il bambino nessuna netta linea di demarcazione fra esseri viventi ed esseri inanimati, anche questi possono diventare vivi.

Per Bettelheim, le fiabe divertono ed insieme istruiscono, parlando

direttamente ai bambini. Il problema principale di quest'ultimi è quello di mettere un po' di ordine al caos interiore della loro mente per potersi capire meglio.

Ogni volta che l'inconscio del bambino emerge, attraverso i sogni ad esempio, la sua personalità viene sopraffatta, l'Io viene indebolito da tale contatto diretto, perché ne rimane schiacciato. Il bambino deve quindi, in qualche modo, distanziarsi dal contenuto del proprio inconscio e vederlo come qualcosa di esterno a sé, per poterlo padroneggiare. L'esteriorizzazione delle pressioni inconscie può essere proficua, ma diventa pericolosa se queste affiorano alla coscienza prima che sia stata raggiunta una maturità sufficiente a comprenderle.

Sebbene la fiaba possa contenere molti elementi di tipo onirico, uno dei vantaggi rispetto al sogno è quello di possedere una struttura coerente con un preciso inizio e una trama che tende verso una soluzione finale soddisfacente. E perché la fiaba produca effetti benefici da questa esteriorizzazione dell'intimo sotto forma di personaggi, è necessario che il bambino rimanga inconsapevole delle pressioni inconscie, e faccia proprie le soluzioni offerte dalla fiaba. È in ogni caso fondamentale che la fiaba venga ascoltata più volte, per permettergli di rifletterci sopra e approfittare pienamente di quanto la storia ha da offrire in rapporto alla conoscenza di sé e alla sua esperienza del mondo.

Spesso, come sostenuto anche da Tolkien, le illustrazioni presenti in alcune fiabe, sebbene apprezzabili, giovano poco al significato che si può estrapolare dal testo; esse negano la possibilità al bambino di immaginare ed illustrare egli stesso in modo personale la scena che si sta descrivendo.

La fantasia è, per Bettelheim, l'elemento che colma le lacune della conoscenza di un bambino, dovute all'immaturità del suo pensiero e alla sua mancanza di adeguata informazione. Spesso i pensieri diventano così confusi

nella sua mente che non è in grado di separare gli uni dagli altri. Le fiabe, grazie alla loro struttura, si pongono in armonia con la mente del bambino e lo aiutano a comprendere se stesso e il mondo.

Nonostante il bambino percepisca una vicinanza tra il suo mondo interiore e la realtà raccontata nella fiaba, comprende anche che essa gli parla nel linguaggio dei simboli e non in quello della realtà di tutti i giorni. Il contenuto dell'inconscio si mostra allo stesso tempo estremamente nascosto e familiare, oscuro e irresistibile e crea la più forte ansia e insieme la più grande speranza. I luoghi lontani e antichi descritti nelle fiabe suggeriscono un viaggio all'interno della mente.

Dopo aver fatto viaggiare il bambino in un mondo meraviglioso, alla fine la fiaba lo riconduce ad una realtà felice, ma priva di magia, in modo rassicurante; lasciarsi trasportare per un po' dalla fantasia non è dannoso, purché non si rimanga per sempre suoi prigionieri.

Se al bambino venissero narrate soltanto storie “fedeli alla realtà”, egli potrebbe arrivare alla conclusione che gran parte della sua dimensione interiore è inaccettabile e quindi non la comprenderebbe più. Ciò porterebbe ad una conseguenza ancor più grave: con il passare degli anni, il bambino comincerebbe a detestare il mondo razionale e finirebbe per rifugiarsi in un mondo fantastico, come per rifarsi di quanto perso nell'infanzia, non sentendosi mai pienamente soddisfatto del mondo, perché alienato dai processi interiori, di cui non può servirsi per arricchire la propria vita nella realtà.

Le fiabe, quindi, offrono dei personaggi in cui il bambino può esteriorizzare quanto avviene nella sua mente in modi controllabili. Esse mostrano al bambino come può dare forma ai suoi desideri distruttivi in un primo personaggio, ricevere desiderate soddisfazioni da un altro, identificarsi con un terzo, avere attaccamenti ideali con un quarto e così via, a seconda dei suoi

bisogni del momento. Solo allora il bambino può finalmente cominciare a distinguere e scegliere fra le sue contraddittorie tendenze. Iniziato questo percorso, il bambino riesce a farsi sempre meno inghiottire da quel caos interiore inizialmente incontrollabile.

«Le fiabe rivelano delle verità circa l'umanità e noi stessi»⁷⁴ e l'infanzia è il momento giusto per imparare a superare l'immenso solco fra le esperienze interiori e il mondo reale.

Come evidenziato negli studi psicoanalitici di Melanie Klein⁷⁵, anche Bettelheim sostiene che il bambino sia incapace di percepire in una sola persona due caratteristiche opposte come la cattiveria e la bontà. È per questo che solitamente nelle fiabe l'elemento cattivo e quello buono vengono identificati in due personaggi distinti. Così come nelle fiabe, anche nella realtà il bambino non riesce a comprendere questa duplicità dell'essere umano e tenta anche nel mondo reale di preservare l'immagine positiva della persona a lui cara, separandola dalla sua versione maligna. Questa scissione permette al bambino di disprezzare il personaggio cattivo, senza provare quel senso di colpa che comporterebbe se sapesse che l'elemento da lui odiato è, in realtà, parte integrante del personaggio buono.

In questo modo la fiaba suggerisce al bambino come controllare i sentimenti contraddittori che altrimenti lo travolgerebbero, poiché si trova in una fase in cui non è ancora riuscito a comprendere l'importanza di integrare emozioni opposte. Mentre la fantasia della cattiva matrigna preserva in questo modo l'immagine della buona madre, la fiaba aiuta senza dubbio il bambino a non sentirsi in colpa per il fatto di giudicare cattiva il proprio genitore.

Il bambino vede il mondo o come totalmente paradisiaco o come un

⁷⁴ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.67

⁷⁵ Vedi capitolo 2.1

assoluto inferno. E se da una parte la fiaba lo ammonisce in termini realistici affinché non si lasci trasportare completamente dalla collera e dall'impazienza, perché questo causa guai, dall'altra lo rassicura, garantendogli che la buona volontà e le buone azioni possono annullare tutto il male procurato dai cattivi desideri che lo assalgono.

La fiaba impedisce inoltre, secondo Bettelheim, che il bambino si scoraggi e perda le speranze di fronte agli ostacoli e rinunci così ad impegnarsi. Essa sottolinea l'importanza dei più piccoli successi, suggerendo l'idea che da essi possano scaturire meravigliosi sviluppi. Così la fiaba incoraggia il bambino a confidare nei suoi progressi, sebbene in quel momento non se ne renda conto.

L'esempio fornito dalla fiaba rassicura il bambino, facendogli capire che sarà aiutato nelle sue iniziative dal mondo esterno e che alla fine i suoi sforzi verranno premiati con il successo. Nello stesso tempo, la fiaba sottolinea che quegli eventi si sono verificati “una volta” in un paese lontano, e rende chiaro che essa offre un incoraggiamento per la speranza e non descrizioni realistiche del mondo in cui il bambino vive.

Dai tre ai sette anni, il bambino ha un'esperienza caotica del mondo, ma solo se considerata dal punto di vista dell'adulto. Secondo l'ottica del bambino, invece, il caos viene accettato come ordine naturale delle cose. L'unica difesa del bambino a questo disordine nella sua visione del mondo è quella di dividere ogni elemento nei suoi opposti.

Dopo i sette anni questa scissione degli oggetti esterni si estende al bambino stesso. Egli è sopraffatto dai suoi sentimenti interiori contraddittori: recepisce il miscuglio di amore e odio, desiderio e paura che ha dentro di sé come un incomprensibile caos. Non può comprendere le gradazioni, le sfumature, ma ogni cosa gli appare o completamente chiara o totalmente scura.

Ed è così che anche la fiaba descrive il mondo: i personaggi sono incarnazioni della malvagità o della bontà. Ogni personaggio è essenzialmente unidimensionale, così da permettere al bambino di comprendere facilmente le proprie azioni e reazioni. Mediante immagini semplici e dirette, la fiaba aiuta il bambino a separare i suoi sentimenti opposti, che, inizialmente identificati come un confuso miscuglio, cominciano a trovare ognuno il proprio posto distinto.

Mentre ascolta la fiaba, il bambino riceve delle idee sul modo di mettere in ordine in quel caos che è la sua vita interiore. La fiaba consiglia non solo isolando e separando fra loro i disparati e disorientanti aspetti dell'esperienza del bambino in opposti, ma anche proiettandoli in personaggi diversi.

Bettelheim paragona addirittura questo modo di dare ordine al caos interiore a quello di Freud che creò dei simboli per gli aspetti isolati della personalità: Es, Io e Super-Io. Essi servono agli adulti per separare fra loro le esperienze interiori e per affermare meglio il loro significato e le loro implicazioni; così facendo, però gli adulti hanno perso la consapevolezza di dover considerare queste esteriorizzazioni come fittizie, utili soltanto per individuare e comprendere i processi mentali.

Una delle fiabe prese in esame da Bettelheim per illustrare la lotta simbolica fra l'integrazione della personalità e la disgregazione caotica è *L'ape regina* dei fratelli Grimm.

L'ape è un'immagine particolarmente azzeccata per rappresentare i due aspetti opposti della natura umana: produce dolcissimo miele, ma può anche infliggere punture dolorose. Nella fiaba si evidenzia come sia necessario accettare positivamente la natura animale, che, riconosciuta come elemento importante, viene messa in accordo con l'Io e il Super-Io ed estende, così, il suo potere all'intera personalità.

Per illustrare la necessità di integrazione dell'Es, Io e Super-Io affinché l'individuo raggiunga la felicità, Bettelheim porta come esempio la fiaba dei fratelli Grimm *Fratello e sorella*.

All'inizio della fiaba i due fratelli vivono insieme e provano gli stessi sentimenti; ad un certo punto uno spirito malvagio trasforma il fratello in un animale, mentre la sorella rimane umana: situazione che simboleggia le opposte propensioni presenti in ogni individuo.

Alla fine della storia il fratello-animale riprende la forma umana e si ricongiunge alla sorella per non separarsene più. Questo è il modo simbolico della fiaba di esprimere gli stadi che caratterizzano lo sviluppo della personalità umana: in un primo tempo, durante l'infanzia, la personalità è indifferenziata, successivamente si sviluppano l'Es, l'Io e il Super-Io. In un processo finale di maturazione e completamento, tutte e tre gli elementi devono essere integrati, nonostante essi spesso siano in contrasto tra di loro.

In questa, come in molte fiabe, la storia inizia con l'allontanamento dei due fratelli da casa, simbolo della necessità di crescere e diventare se stessi. L'auto-realizzazione esige l'abbandono della casa e dei componenti della famiglia: un'esperienza dolorosa che presenta molti pericoli psicologici. I rischi insiti in questo processo sono rappresentati dagli ostacoli che l'eroe incontra nei suoi viaggi.

Durante il loro cammino i due fratelli arrivano ad una fonte, a cui il fratello vorrebbe dissetarsi, ma si salva grazie alla sorella, che non si lascia sopraffare dal suo Es, e comprende il mormorio dell'acqua che li avverte del pericolo di trasformarsi in tigre se berranno da quella fonte. La sorella rappresenta, quindi, le funzioni mentali superiori dell'Io e del Super-Io, mentre il fratello è dominato dall'Es ed è pronto a lasciarsi trascinare dal suo desiderio di immediata gratificazione a qualsiasi costo.

Trovano un'altra fonte che avverte di avere il potere di trasformare chiunque vi si abbevererà in un lupo. Ancora una volta la sorella riconosce il pericolo

insito nella ricerca di una soddisfazione immediata e persuade il fratello a resistere alla sete.

Alla fine arrivano ad una terza fonte, che mormora la sua punizione per chi ceda ai desideri dell'Es: trasformerà chiunque beva da lì in cervo; ed il fratello, ormai completamente dominato dal suo Es, soddisfa il suo bisogno di bere.

La sorella promette di non abbandonare il fratello-cervo; essa simboleggia il controllo dell'Io, dato che è stata capace di trattenersi dal bere. Si sfilava la giarrettiere d'oro e la mette al collo del fratello, trasformatosi in animale; infatti, solo un legame personale molto positivo può far rinunciare ai desideri di isolamento del fratello-animale e condurlo ad uno stadio superiore di umanità.

Tutto procede bene, fino a che l'Es (il fratello-cervo) agisce secondo gli ordini dell'Io (la sorella); l'Es convive però in una pace precaria con l'Io, poiché l'individuo non ha ancora raggiunto una piena integrazione della sua personalità. La fiaba insegna che quando gli istinti animali vengono violentemente sollecitati, i controlli razionali perdono il loro potere frenante.

Per un periodo i due fratelli vivono in armonia nel bosco, ma quando il re del paese organizza le giornate di caccia, questo equilibrio viene messo a rischio.

Il fratello-cervo, al richiamo dei corni, ancora una volta spinto dal suo Es, sente il desiderio di partecipare alla caccia e la sorella non riesce a fermarlo. I primi giorni il fratello torna dalla sorella sano e salvo, fino a quando, ferito, viene inseguito fino al suo rifugio dal re, che, vedendo la sorella, se ne innamora e decide di chiederla in sposa. La ragazza accetta, ma solo a patto che il cervo, suo fratello, possa venire via con loro.

L'equilibrio sembra essersi ristabilito al castello, finché un giorno, mentre il re è assente, la regina mette al mondo un bambino. La vita del nuovo nato viene messa in pericolo da una strega, che subentra nel regno come dama d'onore. Essa convince la regina a farsi un bagno per alleviare i dolori del

parto ed in quella circostanza la uccide. Successivamente fa prendere il posto della regina a sua figlia. Solo dopo le apparizioni della regina morta che torna per cullare il suo bambino e prendersi cura del fratello-cervo, la bambinaia comprende l'inganno e confessa tutto al re, che riesce finalmente a riportare in vita la moglie.

Nel momento in cui giustizia è stata fatta e la strega è stata ridotta in cenere, il fratello riacquista la sua forma umana. Le tendenze animalesche dell'uomo, rappresentate dal fratello-cervo, e quelle malvagie, simboleggiate dalla strega, vengono eliminate, e questo permette alle qualità umane di sbocciare. La discrepanza nella natura umana indicata dall'esistenza della sorella e del fratello-cervo viene risolta attraverso l'integrazione dei due aspetti nel momento in cui fratello e sorella sono riuniti nella loro forma umana.

L'integrazione degli aspetti opposti della nostra personalità può, quindi, essere raggiunta soltanto dopo l'eliminazione di quelli malvagi, distruttivi e ingiusti, e questo non può essere ottenuto fino a che non abbiamo raggiunto la piena maturità, simboleggiata dalla circostanza in cui la sorella dà alla luce un bambino e sviluppa quindi atteggiamenti materni anche nei confronti del fratello-cervo. Ciò che ci riscatta come esseri umani e ci restituisce alla nostra umanità è la premura verso coloro che amiamo.

Soltanto la completa integrazione di queste tendenze contrarie consente un'esistenza soddisfacente. È necessario familiarizzare con i processi interiori della nostra mente ed integrarne le discordanti tendenze, se vogliamo comprendere la nostra individualità. Le fiabe sono, quindi, un aiuto per visualizzare e cogliere meglio ciò che avviene dentro di noi.

Nella fiaba *I tre linguaggi* l'integrazione dei tre aspetti della personalità umana avviene grazie all'apprendimento di tre linguaggi da parte del protagonista. Egli, mandato a studiare dal padre per imparare qualcosa di utile per il suo futuro, finisce per decifrare tre linguaggi: l'abbaiare dei cani, il canto

degli uccelli e il gracchiare delle rane. Queste conoscenze, che al padre appaiono inutili, gli saranno invece di grande aiuto nel suo viaggio nel mondo e per la sua crescita come persona, dal momento che riuscirà a sfruttarle per fini positivi.

Nella fiaba gli animali, di cui il protagonista impara e comprende il linguaggio, hanno ognuno un significato ben preciso. Il cane è l'animale che rappresenta la libertà istintuale e i valori come la lealtà e l'amicizia; in questo caso i cani simboleggiano anche gli impulsi violenti ed aggressivi, in quanto essi vengono descritti come animali feroci e crudeli nei confronti degli abitanti del paese. Il loro linguaggio è il primo ad essere appreso ed è anche il più facile; essi rappresentano, secondo Bettelheim, l'Io dell'uomo, che ha come funzione quella di regolare il rapporto fra l'individuo, gli altri e il mondo che lo circonda. Gli uccelli simboleggiano la libertà dell'anima di elevarsi e rappresentano, quindi, il Super-Io, l'impegno verso obiettivi ed ideali elevati. Le rane, invece, simboleggiano la parte più antica della personalità dell'uomo: l'Es; esse rappresentano la capacità dell'individuo di passare da uno stadio di vita inferiore ad uno superiore.

La fiaba ci suggerisce, però, che conoscere i linguaggi non è sufficiente, è necessario essere in grado di entrare in rapporto con quanto questi animali rappresentano. L'eroe riesce quindi a conseguire l'integrazione della personalità, solo dopo aver imparato a comprendere e a dominare il proprio Es (i cani inferociti), a dare ascolto al suo Super-Io senza essere completamente in suo potere (gli uccelli) e a prestare attenzione alle preziose informazioni che le rane gli danno.

Anche Bettelheim analizza, come Marie-Louise von Franz, la fiaba *Le tre piume*, ma lo fa sotto un diverso aspetto. Mentre la von Franz cerca nei personaggi una relazione con gli archetipi di Jung, Bettelheim individua una connessione tra gli elementi della fiaba e gli aspetti della mente così come

sono stati descritti da Freud: Es, Io e Super-Io.

In questa fiaba viene mostrata, secondo Bettelheim, la necessità di familiarizzare con l'inconscio, imparando ad apprezzarne i poteri e a sfruttarne le risorse. Il figlio più ingenuo riesce in questo modo a diventare l'eroe della storia e ciò suggerisce come una coscienza che si separi dalle sue fonti inconscie (come quella dei due fratelli "più svegli") porti l'individuo fuori strada.

La condizione del figlio ingenuo rappresenta lo stadio indifferenziato di esistenza che precede le lotte fra l'Es, l'Io e il Super-Io. Le fiabe, in cui l'eroe è il più giovane e debole, offrono al bambino la consolazione e la speranza per il futuro di cui ha più bisogno. L'esito di questa, come anche della fiaba *I Tre linguaggi*, indica al bambino che proprio chi è stato considerato da se stesso e dagli altri un debole andrà avanti e supererà le difficoltà. Solo quando il bambino, dopo varie letture della fiaba, si identificherà con l'ingenuo e il debole della storia, consapevole della sua superiorità, anche lui potrà iniziare il processo di comprensione e realizzazione delle sue potenzialità.

Bettelheim, inoltre, individua nelle fiabe l'importanza dei numeri e soprattutto del numero tre. Sia a livello inconscio che a livello conscio, i numeri rappresentano persone, situazioni familiari e/o parenti. Il numero uno, ad esempio, rappresenta l'individuo in rapporto al mondo, ma può anche riferirsi alla persona che detiene il potere su di noi. Il due significa una coppia, e nella mente del bambino esso è solitamente identificato con i due genitori. Il numero tre, invece, lo riferisce a se stesso; il bambino si sente il terzo componente, sia egli il fratello maggiore, il mediano o il minore.

Nell'inconscio sorpassare il due significa quindi superare i propri genitori e diventare padroni di se stessi. Per il bambino è però difficile ammettere il suo desiderio di prevalere sui genitori e nella fiaba, infatti, questo sentimento viene simboleggiato dal superamento dei due fratelli maggiori che lo

disprezzano.

Per crescere e maturare, il bambino deve aprirsi al mondo, ma non è efficace, secondo Bettelheim, da parte dei genitori sollecitarlo in questo cammino, perché egli percepirebbe il messaggio sbagliato, ovvero che essi vogliono allontanarlo e sbarazzarsi di lui. La fiaba, infatti, aiuta in questo senso, perché si limita ad accennare in forma simbolica, non consiglia direttamente né dice esplicitamente cosa il bambino deve fare.

Alcuni genitori temono, però, che la mente di un bambino possa farsi coinvolgere troppo dalle fantasie fiabesche, fino al punto di trascurare di imparare come si affronta la realtà. Secondo Bettelheim questo non è ciò che avviene; per essere capace di affrontare la vita, la personalità di un bambino deve poter essere sostenuta da una ricca fantasia insieme ad una ferma coscienza e una chiara comprensione della realtà.

Si ha uno sviluppo difettoso quando una delle componenti della personalità (Es, Io o Super-Io) sopraffà una delle altre. La fiaba fornisce al bambino una ricca e variegata visione fantastica, che riesce a impedire alla sua immaginazione di rimanere bloccata entro gli angusti confini delle sue preoccupazioni. Le fantasticherie del bambino sono i suoi stessi pensieri e come dice Freud «il pensiero è un'esplorazione di possibilità che evita tutti i pericoli insiti nella vera e propria sperimentazione»⁷⁶.

Uno dei motivi per cui le fiabe tradizionali sono state oggetto di critica, è da ricercare nella presenza in esse di personaggi crudeli e spaventosi. Il bambino ha, però, bisogno di conoscere il “mostro” che lo perseguita e lo spaventa per sapere come dominarlo. Chi ha criticato le fiabe, era convinto di eliminare i “mostri” dell'inconscio, evitando di alimentare tali immaginazioni, poiché essi avrebbero ostacolato, secondo la loro opinione, lo sviluppo della mente razionale del bambino. L'Io razionale avrebbe dovuto regnare supremo fin

⁷⁶ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.117

dall'inizio, e non attraverso la vittoria dell'Io sulle forze oscure dell'Es come rappresentato nelle fiabe.

La fantasia è, invece, la risorsa naturale che ci permette di formare la personalità dell'Io. Se l'individuo viene privato di essa, non riesce ad affrontare le avversità della vita. *«Lo scontento originario dell'ansia si trasforma allora nel grande piacere dell'ansia affrontata e dominata con successo»*⁷⁷. Il bambino a cui viene negata l'identificazione delle sue fantasie nei personaggi di una fiaba, si sentirà l'unico a immaginare cose del genere e ciò renderà le sue fantasie terrificanti. La sua mente è lontana dall'essere innocente, è piena di fantasie ansiose e distruttive.

Le fiabe piacciono tanto al bambino non perché le immagini che vi trova si conformano a quanto avviene in lui, ovvero i suoi pensieri iracondi a cui la fiaba dà forma, ma perché queste storie hanno sempre un esito felice, che egli non può immaginare da solo. Grazie alla fiaba egli acquista una sempre maggiore capacità di affrontare la realtà e può riuscire ad avere un maggior contatto con gli altri e con più ampi aspetti del mondo. Nello stesso tempo però, le nuove sfide sono così impegnative, e le sue capacità di risolvere i problemi così esigue, che egli ha continuamente bisogno di soddisfazioni a livello fantastico per non lasciarsi scoraggiare fino al punto di rinunciare all'impresa. La fantasia è quindi l'unica che rende tollerabili le frustrazioni sperimentate nella realtà. Soltanto speranze e fantasie di successi futuri possono ristabilire l'equilibrio e consentire al bambino di continuare a vivere e ad impegnarsi.

Solo un'esagerata promessa realistica di lieto fine della fiaba porterebbe il bambino ad una delusione nei confronti della vita reale, ma il lieto fine della fiaba avviene in un paese lontano, un territorio che ci è dato di visitare soltanto nella mente. La fiaba promette il tipo di trionfo di cui il bambino ha bisogno e quindi è psicologicamente convincente come nessuna storia realistica può

⁷⁷ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.120

essere.

La fiaba suggerisce anche che sono le imprese meno vistose che contano e che deve aver luogo uno sviluppo interiore perché l'eroe raggiunga la vera autonomia e indipendenza.

Per concludere, Bettelheim sostiene che il bambino non è cosciente dei propri processi interiori, ed è proprio per questo che essi sono esteriorizzati nella fiaba e simbolicamente rappresentati da eroi che stanno ad indicare lotte interne ed esterne. Non riporre fiducia nel futuro che ci prospetta la fiaba significherebbe in realtà non aver fiducia in se stessi.

Raccontare una fiaba con uno scopo diverso da quello di arricchire l'esperienza del bambino, la trasformerebbe in una storia con un monito o in un'esperienza didattica che parla esclusivamente alla sua mente conscia, mentre l'unico vero scopo della fiaba è quello di raggiungere il suo inconscio in modo diretto. Il bambino, mentre ascolta, si sente compreso nei suoi più delicati sentimenti, nei suoi più ardenti desideri, nelle sue più gravi ansie e angosce, nonché nelle sue più fervide speranze.

La fiaba permette al bambino una comprensione intuitiva, inconscia della propria natura e di ciò che il futuro può avere in serbo per lui, se svilupperà le sue potenzialità positive. Essa non deve essere giudicata secondo parametri realistici, ma se considerata come simbolo di accadimenti o problemi psicologici, è perfettamente veritiera.

CAPITOLO 3 – LA DIALETTICA TRA EROS E THANATOS NELL'INTERPRETAZIONE DEI TESTI

«E tutti vissero felici e contenti». Quasi tutte le fiabe, più o meno conosciute, si concludono con questa espressione: l'”happy ending”, il lieto fine, dimostra che il bene trionfa sul male e ciò è molto rassicurante per il bambino-lettore, ma esso è il risultato di una dialettica che in termini freudiani possiamo interpretare come la lotta costante tra le due pulsioni Eros e Thanatos.

Quindi le fiabe possono essere lette, nella loro interpretazione più comune e diffusa, come metafora di un percorso di crescita e di formazione della personalità del protagonista che, dopo varie peripezie, raggiunge la sua realizzazione attraverso un lieto fine fatto su misura per essere compreso dal bambino-lettore; esse si prestano, però, ad un secondo livello di analisi più profondo, meno evidente, più oscuro, che svela i suoi misteri solo ad un lettore consapevole del testo che sta leggendo.

È in questa ottica che verranno analizzate ed interpretate le fiabe scelte, per mettere in risalto la lotta tra le due pulsioni di vita e di morte. Essa vede spesso Thanatos come suo principale attore, che si muove a suo agio in un'atmosfera cupa e non propriamente “fiabesca”. Questa pulsione, come abbiamo visto anche per l'archetipo dell'Ombra junghiana, non è presente solo nei personaggi negativi, antagonisti dell'Eroe, ma si palesa anche in quelli che, ad un primo livello di lettura, appaiono come i protagonisti buoni. Anch'essi, infatti, in alcune occasioni, per salvarsi e vincere il nemico, possono agire spinti da Thanatos.

Si seguirà per l'analisi la linea interpretativa indicata da Bettelheim e da von Franz che, come è possibile notare dai capitoli precedenti che li riguardano, indagando e cercando di trovare un nesso tra l'inconscio umano e le rappresentazioni fiabesche, hanno dato una lettura meno tradizionale e più

profonda delle fiabe da loro analizzate. Inoltre, attraverso l'individuazione delle funzioni di Propp, si metterà in risalto come Eros e Thanatos, presenti nell'essere umano, si manifestino anche nella fiaba.

CAPITOLO 3.1 – LE FIABE DEI GRIMM

Hänsel e Gretel

«La fiaba è il sillabario mediante il quale il bambino impara a leggere la propria mente nel linguaggio delle immagini, l'unico linguaggio che sia permesso di comprendere prima del raggiungimento della maturità intellettuale»⁷⁸

È fondamentale che egli conosca e capisca questo linguaggio per poter «dominare la propria anima»⁷⁹.

La fiaba di *Hänsel e Gretel*, una delle più celebri fiabe raccolte dai fratelli Grimm, esprime le ansie del bambino e la necessità di superare i suoi desideri primitivi distruttivi, poiché se non riesce a liberarsene gli altri (gli adulti) lo costringeranno contro la sua volontà.

Hänsel e Gretel ha un inizio del tutto realistico: una situazione di estrema povertà, per cui i genitori non sanno come mandare avanti la famiglia. L'indigenza mette a nudo la cattiveria e l'egoismo dell'uomo: i genitori, infatti, decidono di abbandonare i figli nel bosco.

Secondo Bettelheim, le fiabe sono l'espressione di ciò che avviene nella mente del bambino. Questa fiaba rispecchia la sua ansia e la sua profonda delusione quando egli scopre che la madre, fonte di cibo, non è più disposta ad occuparsi di lui e a sfamarlo, inducendolo a pensare che essa sia diventata egoista e cattiva nei suoi confronti.

⁷⁸ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.157

⁷⁹ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.157

Hänsel e Gretel sentono i genitori mentre discutono di abbandonarli nel bosco e di lasciarli morire di fame.

La situazione rispecchia l'ansia dominante nel bambino: egli si sveglia spesso affamato nell'oscurità della notte e si sente solo e abbandonato ed inizia a percepire la paura della morte per fame⁸⁰.

I due bambini credono di avere bisogno ancora dei loro genitori per sopravvivere e cercano in ogni modo di ritornare a casa, perché non ancora in grado di provvedere a se stessi.

La volontà di tornare dai genitori esprime un atteggiamento di passività e l'incapacità di divenire indipendenti; questo però non può funzionare in eterno. Il bambino deve avere l'intraprendenza di affrontare il viaggio per trovare se stesso, conoscere il mondo e maturare, diventando così una persona indipendente.

La fiaba è un esempio di come sia vano il tentativo di evitare i problemi della vita, rifiutandoli e regredendo ad uno stadio primordiale, in cui il bambino non riuscirà ad imparare a risolverli.

In un primo momento i fratellini vengono abbandonati nel bosco, ma riescono, grazie all'intelligenza di Hänsel, a tornare a casa seguendo le pietre bianche lasciate lungo il sentiero. La seconda volta non sono così astuti, il fratello più grande lascia, al posto delle pietre, delle briciole di pane, che vengono mangiate dagli uccelli nel bosco.

I due protagonisti hanno rifiutato di affrontare il percorso di crescita preferendo la regressione; l'ansia della fame li ha sospinti indietro ed è per questo che vedono nel cibo (le briciole di pane) l'unica soluzione per ritrovare la via di casa, perdendo la capacità di ingegnarsi e di maturare.

Ormai, colti dalla tristezza e dalla disperazione per non essere riusciti a trovare la via di casa, si lasciano trascinare verso la piena regressione orale.

La casa di marzapane rappresenta, infatti, l'esempio di un'esistenza basata

⁸⁰ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.155

sulle soddisfazioni più primitive. I bambini non pensano che quella casa potrebbe essere il loro rifugio ed iniziano a divorarla con avidità.

Questo rivela quanto l'individuo sia dominato dal principio di piacere: Hänsel e Gretel non ascoltano la voce (la loro coscienza esteriorizzata) che li ammonisce dicendo:

«Gnam, gnam, mastichina
chi rode la mia casettina?»⁸¹

e, dando la colpa al vento, continuano il loro “pasto”. La casa è un'irresistibile tentazione, che essi sono spinti ad assecondare dalla loro avidità orale.

La figura della madre è qui, come nella maggior parte delle fiabe, di estrema importanza, sia come personaggio positivo che negativo, mentre il padre appare come una figura meno rilevante. La casa di marzapane che i bambini mangiano ricorda i due aspetti della madre: quello gratificante, quando la madre nutre, e quello frustrante, quando il bambino teme che la madre lo inganni.

Le sensazioni che i due fratellini provano durante la loro “avventura” nel bosco (percorso di maturazione) rappresentano le ansie nel periodo edipico di sviluppo e la delusione che assale il bambino quando sua madre non soddisfa più le sue richieste come si aspettava. Egli comincia a pensare che, quando la madre lo nutriva, lo stesse ingannando come la strega della fiaba, facendogli credere di essere in “paradiso”.

L'incontrollata regressione ad una condizione primitiva, “paradisiaca”, non permette al bambino di crescere e di diventare indipendente, mettendo in pericolo la sua esistenza.

⁸¹ GRIMM, op. cit., 2015, p.71

In questa fiaba tale situazione si incarna nelle inclinazioni cannibalesche della strega.

Quest'ultima attira i due fratelli attraverso la seduzione della casa di marzapane, con l'intento di divorarli.

Essa rappresenta gli aspetti più negativi del principio di piacere: infatti, a differenza dei bambini che mangiano inconsciamente il simbolo della madre buona, ella vuole divorare consciamente i due fratelli. Hänsel e Gretel rischiano di essere “distrutti” dal momento in cui cedono agli impulsi irrefrenabili dell'Es, sotto forma della loro avidità. Solo i malvagi propositi della strega alla fine permetteranno ai bambini di riconoscere i pericoli dell'incontrollata voracità e della dipendenza dai grandi.

Per sopravvivere essi, infatti, devono sviluppare le capacità e l'astuzia, uniche risorse di cui dispongono: inganneranno la strega e successivamente la faranno cadere nel forno.

I due fratelli devono imparare ad agire in accordo con l'Io e a non farsi trascinare dall'Es: sostituiscono il dito con l'ossicino e ingannano la strega facendola entrare nel forno.

Solo così essi possono accedere ad uno stadio di sviluppo superiore e non rimanere vincolati alla primitività.

Non appena i due protagonisti riescono a superare le loro pulsioni distruttive e le loro ansie orali, verranno gratificati (con il tesoro) e potranno ritrovare la via di casa; si raggiunge così il lieto fine: i bambini si ricongiungono al padre che li aspetta a braccia aperte e possono, grazie al tesoro, avere una vita serena e felice.

La fiaba insegna che, prima di raggiungere la tranquillità finale e ritrovare “l'Eros” che si credeva ormai perduto, è fondamentale rischiare, affrontare i pericoli del mondo, superare Thanatos che in questa fiaba si presenta sotto due forme: una pulsione interna (l'ansia orale che induce i bambini a farsi trascinare dalle loro propensioni distruttive) e come minaccia esterna (la strega

cattiva che li attira con l'inganno). Lo smarrimento nel bosco e l'allontanamento da casa evidenziano la necessità di affrontare tutti i conflitti interni e raggiungere una certa maturità ed indipendenza prima di poter vivere «felici e contenti».

Il ruolo svolto dagli uccelli nella fiaba, come sostenuto da Bettelheim, mette in evidenza quanto l'intera vicenda sia predestinata al bene e alla crescita dei bambini. All'inizio appare una colomba sul tetto della casa dei genitori ed Hänsel, condotto nel bosco insieme alla sorella, si volta a salutarla; in un secondo momento è un uccello bianco che li conduce alla casa di marzapane, fermandosi sul suo tetto; ed infine un altro uccello bianco li condurrà sulla via del ritorno a casa, ma prima che ciò avvenga, essi attraverseranno un ruscello sul dorso di un'anatra bianca. Il superamento di un corso d'acqua che all'andata non avevano incontrato, allude a un rito di passaggio ad un livello di esistenza superiore. Approdano sull'altra sponda più maturi ed in grado di affrontare i problemi che la vita gli pone davanti.

La fiaba, seguendo le principali funzioni di Propp, termina con il ritorno degli eroi alla casa da cui si erano inizialmente allontanati per intraprendere il loro “viaggio”, ma questa volta vi trovano la felicità e la tranquillità che cercavano, che non deriva solo dal ricongiungimento ai genitori, ma anche dalla consapevolezza di avere in qualche modo contribuito al loro stesso benessere e a quello della famiglia.

La conclusione della fiaba riporta, come l'inizio, ad una condizione realistica e materiale: la condizione economica della famiglia, che, grazie al tesoro, riesce a risollevarsi. L'unico vero cambiamento è l'atteggiamento interiore dei protagonisti.

Il bambino impara dalla lettura di questa fiaba che può confidare in se stesso, che un giorno supererà da solo i pericoli del mondo, senza aver bisogno dell'aiuto dei genitori e ne uscirà più forte ed arricchito.

Nella fiaba di *Hänsel e Gretel* si trovano alcune delle funzioni di Propp ed emerge da esse il conflitto continuo tra le due pulsioni che muovono l'essere umano e gli eventi che lo coinvolgono. A partire dalla prima funzione (l'allontanamento) è possibile individuare Thanatos, che non solo è presente nell'atteggiamento crudele della matrigna che convince il padre ad abbandonare i figli nel bosco, ma anche nella costante ansia per la paura di morire di fame, dovuta alla povertà della famiglia. La paura di morire di fame si trasferisce poi, in un secondo momento, nei due fratellini che, ormai soli ed abbandonati a loro stessi, non riescono a trovare la via di casa e iniziano a patire letteralmente la mancanza di cibo.

Ancora seguendo l'analisi di Propp, nella casa di marzapane è possibile rintracciare la funzione del “tranello”. La strega (l'antagonista) cerca di rapire i bambini attirandoli a sé, agisce mediante la persuasione e finge di soddisfare i loro bisogni. La casa è, infatti, sia ciò che li salva dalla fame, sia il luogo dove rischiano di morire mangiati dalla strega. Quest'ultima è anch'essa un'incarnazione di Thanatos: minaccia i bambini di morte e solo dopo qualche tempo questi riescono, in seguito ad una «lotta»⁸² all'insegna dell'astuzia, a sconfiggerla e a uscire da quella casa come eroi. Per vincere essi sono, però, costretti ad uccidere la strega, a commettere quindi un omicidio, atto che può essere accettato solo come difesa da un essere cattivo dominato da Thanatos.

Mentre Propp sostiene nelle “sfere d'azione” che la volontà di danneggiare sia propria dell'antagonista, è possibile individuare in questa fiaba come tale atteggiamento sia riconducibile sia alla strega (antagonista) che ai bambini (eroi). Tale pulsione “negativa” è ciò che permette ai protagonisti di questa fiaba di riscattarsi e passare da vittime a carnefici, seppure a fin di bene.

Thanatos, quindi, costantemente presente, consente il raggiungimento del lieto fine.

⁸² v. funzione 16 di Propp nel capitolo 1.3 a p.20

Cappuccetto Rosso

Sia in *Hänsel e Gretel* che in *Cappuccetto Rosso* è centrale il tema della paura di essere divorati. Infatti nella fiaba di *Hänsel e Gretel* la strega tenta di divorare i fratellini, in *Cappuccetto Rosso* il lupo ingoia letteralmente sia la nonna che la bambina.

In entrambe queste fiabe si parla di due case al limitare del bosco, ma il superamento dei pericoli in esso insiti porta ad un percorso di crescita del tutto differente: Hänsel e Gretel sono dominati dalla loro ansia orale ed infatti, vedendo nella casa di marzapane l'oggetto del desiderio, si accingono a divorarla e successivamente non esitano ad uccidere la strega spingendola nel forno proprio come se fosse un cibo da cucinare.

Cappuccetto Rosso, invece, rappresenta una fase successiva di sviluppo: la bambina non ha più desideri orali distruttivi, ma si trova ad affrontare il periodo edipico inconscio, che la induce ad esporsi ai pericoli della vita, rappresentati dal rischio di essere sedotta. Il lupo, infatti, rappresenta, ad un livello più profondo di analisi, uno sconosciuto seduttore.

La bambina, al contrario dei due fratellini, abbandona volontariamente la casa dei genitori; è curiosa di scoprire il mondo e vuole cercare di capire ciò che la circonda (come appare dalle domande poste al lupo).

Nella casa di Cappuccetto Rosso, a differenza di quella di Hänsel e Gretel, regna l'abbondanza, tanto che, avendo superato l'ansia orale, la bambina è felice di portare a sua nonna un cesto pieno di cibo.

Per Cappuccetto Rosso il bosco non è un luogo pauroso e terrificante; in esso trova un sentiero battuto, dal quale non deve, però, allontanarsi e un habitat affascinante, pieno di fiori e animaletti. Nel momento in cui questo

mondo esterno alla casa diventa troppo seducente, però, la bambina viene indotta ad agire secondo il principio di piacere, da cui la madre l'aveva messa in guardia, e si trova, quindi, in pericolo.

Anche per questa fiaba, come vedremo successivamente per *Cenerentola*, esistono varie versioni, tra le quali le più conosciute sono quella di Perrault e quella dei Grimm.

Cappuccetto Rosso di Perrault è una storia in cui espliciti sono gli ammonimenti e niente è lasciato all'immaginazione: il lupo non è una bestia feroce, ma un seduttore che invita la bambina a spogliarsi e a raggiungerlo a letto; Cappuccetto Rosso non si rifiuta né rimane stupita dalla richiesta, vuole quindi essere sedotta. In questa versione quindi la protagonista non è un modello da imitare.

Per il bambino-lettore il valore della fiaba è rappresentato dalla capacità di trovare in essa significati a vari livelli di profondità a cui egli accede a seconda del momento in cui la legge; la versione di Perrault che non lascia libera l'interpretazione gli nega, invece, questa possibilità.

Questo è il motivo per cui la versione dei Grimm, nella quale il significato non viene esplicitato, è quella più diffusa.

Nella fiaba è centrale la figura maschile, mentre le figure femminili, a differenza di *Cenerentola*, hanno un ruolo meno importante.

Essa viene scissa nei suoi aspetti opposti: il seduttore pericoloso (il lupo), in cui si incarnano le tendenze distruttive dell'Es e il cacciatore, l'eroe, la figura paterna buona che salva la bambina ed in cui è possibile individuare le tendenze protettive dell'Io. Cappuccetto Rosso fa esperienza di entrambi questi aspetti maschili e cerca di comprenderne la natura contraddittoria.

È importante capire perché il lupo sia così attraente per la bambina, dato che, se così non fosse, non avrebbe su di lei alcun potere, e quanto sia

pericoloso rimanere ingenui ed in balia dei pericoli della vita.

Cappuccetto Rosso si fa trascinare dal piacere e dal complesso di Edipo. Il fatto che ella venga divorata dal lupo rappresenta la meritata punizione per chi, come lei, non vive secondo il principio di realtà (sentiero battuto che la porterebbe dalla nonna), disobbedendo, così, al Super-Io (la madre).

Il suo inconscio fa di tutto per tradire la nonna; la bambina, infatti, svela al lupo dove si trova la sua casa. La nonna rappresenta una donna anziana che ha rinunciato alla capacità di attrarre sessualmente gli uomini e, dando alla nipote il mantello rosso, la rende fin troppo seducente, trasferendo su di lei la possibilità di attirare a sé figure maschili. Il rosso è, come noto, il colore della passione, della violenza e degli istinti sessuali. Cappuccetto Rosso, però, non è ancora matura a sufficienza per trarre beneficio e godimento da una possibile relazione sessuale, ed è infatti per questo che l'esperienza si rivela regressiva fino a farla ritornare alla condizione prenatale espressa attraverso l'immagine del lupo che con un solo boccone la inghiotte nel suo ventre.

Quando indirizza il lupo verso la casa della nonna, Cappuccetto Rosso manifesta la sua incapacità di affrontare una relazione erotica per la quale non è pronta psicologicamente, orientandola verso una persona più matura (la nonna) sicuramente più in grado di lei di affrontare questa esperienza.

Una volta eliminata la nonna, Cappuccetto Rosso sembra poter, però, cedere al desiderio inconscio di essere sedotta, simbolo del complesso edipico della bambina che vorrebbe avere rapporti sessuali con il padre.

Quest'ultima è divisa tra la repulsione nei confronti del lupo, e il fascino che "il seduttore" esercita su di lei. Solo nella versione dei Grimm la bambina, più matura, sedotta una seconda volta dal lupo, corre immediatamente dalla nonna e stringe con lei un'efficace alleanza, riuscendo così finalmente a distruggere il lupo (seduttore).

Si tratta, quindi, di un'attrazione mortale, che suscita massima eccitazione, ma anche una profonda angoscia, causata ai desideri edipici di una bambina

nei confronti del padre. Come spesso accade nel mondo animale, all'atto sessuale segue la morte di uno dei due membri della coppia, ed è infatti ciò che avviene in *Cappuccetto Rosso*.

L'accento sulla seduzione è prevalentemente presente nella versione di Perrault, mentre in quella dei Grimm si trovano accenni meno espliciti.

Il bambino non sa quanto possa essere pericoloso assecondare i suoi desideri sessuali inconsci e quindi, attraverso questa fiaba, viene portato a conoscenza di tale rischio.

Il lupo incarna la malvagità non solo del mondo esterno, ma anche di quello interno al bambino stesso, che egli manifesta quando disobbedisce agli ordini dei genitori e viene, perciò, punito.

Il cacciatore è l'esempio dell'uomo maturo che non si fa trascinare dall'Es, ma agisce razionalmente e secondo il suo Io; si rende conto che è più importante salvare la nonna e la nipote e non lasciarsi trasportare dalla rabbia e dall'istinto omicida che lo spingerebbe ad uccidere subito il lupo.

La fiaba mostra al bambino come sia possibile incanalare le proprie tendenze distruttive verso un'azione più costruttiva e razionale.

Il gesto di estrarre Cappuccetto Rosso dal ventre del lupo, ancora vivo, ricorda il parto; non sarebbe accettabile per il bambino leggere della morte del lupo in seguito a questo evento, perché penserebbe al pericolo che corre la madre quando deve partorire. È per questo che l'uccisione del lupo avviene solo in un secondo momento e per mano di Cappuccetto Rosso che decide di riempire la pancia della bestia con i sassi: l'avidità orale è la sua rovina. La bambina elimina così il seduttore, dimostrando di aver superato la sua debolezza.

L'uscita dal ventre simboleggia sia per Cappuccetto Rosso che per la nonna una rinascita ad un livello di esistenza superiore; la bambina è più matura, come lo sono Hänsel e Gretel di ritorno dalla loro avventura nella casa di

marzapane. È necessario però per questo passaggio affrontare una morte metaforica, affinché il bambino-lettore capisca che cedere alla seduzione di un estraneo e farsi trascinare dall'Es non porta alla propria realizzazione, ma al contrario alla regressione ad una forma primitiva (come il ritornare nel ventre della madre).

La morte apparente (quando viene inghiottita dal lupo) della protagonista rappresenta un fallimento del personaggio, come nella *Bella Addormentata* la morte dei pretendenti simboleggia che essi non erano adatti a superare le difficoltà della vita (il bosco con i rovi) e poter quindi raggiungere Eros (il matrimonio con la principessa).

Le esperienze negative sono però necessarie ed indispensabili per la crescita dell'individuo. Rifiutarsi di affrontare le situazioni problematiche che la vita presenta si rivelerebbe una scelta del tutto sbagliata; solo andando nel bosco si può incontrare il lupo e capire come distruggerlo. La deviazione dal sentiero battuto è fondamentale per raggiungere una realizzazione personale soddisfacente e una completa organizzazione della propria personalità.

Come afferma Bettelheim:

«Cappuccetto Rosso perse l'innocenza dell'infanzia quando incontrò i pericoli in agguato dentro se stessa nel mondo, e ne ebbe in cambio la saggezza che soltanto chi è “nato due volte” può possedere: chi non solo supera una crisi esistenziale ma anche si rende conto che vi è stato gettato dalla sua stessa natura»⁸³

L'innocenza infantile espressa da Cappuccetto Rosso termina nel momento in cui il lupo si rivela nella sua vera identità e la divora. Quando essa esce dal ventre della bestia, rinasce più matura ed affronta finalmente in maniera positiva il rapporto con i genitori.

Eros e Thanatos possono essere individuati in questa fiaba tanto come

⁸³ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.177

pulsioni che spingono il lupo (l'antagonista) ad agire, quanto quelle che inducono la bambina a comportarsi in tal modo.

Cappuccetto Rosso viene minacciata dal lupo sia in quanto attrazione erotica sia come seduttore assassino, che successivamente al “rapporto sessuale” la uccide. La bambina, anch'essa mossa da entrambe le pulsioni freudiane, agisce inizialmente seguendo il suo istinto di piacere e si lascia sedurre da Eros, ma una volta subita la punizione per aver ceduto al suo Es (venendo inghiottita dal lupo), si vendica uccidendo il lupo, facendosi dominare così da Thanatos.

Come abbiamo visto in *Hänsel e Gretel*, la pulsione di morte non è individuabile esclusivamente nell'atteggiamento minaccioso dell'antagonista proppiano, che tenta, ed in questo caso, riesce ad “uccidere” (temporaneamente) l'eroe, ma anche nella figura della protagonista. Infatti l'ingenua Cappuccetto Rosso sente dentro di sé, proprio come il lupo, le pulsioni contrastanti di Eros e Thanatos che la spingono ad agire e sono rintracciabili ad un livello più profondo di analisi.

Questo tipo di interpretazione permette di cogliere le ombre delle fiabe e ciò che si cela dietro ad esse: perfino il personaggio più ingenuo e positivo può nascondere dentro di sé queste due pulsioni in eterna dialettica.

Cenerentola

Cenerentola è un'altra fiaba tra le più famose e le più diffuse; la sua origine antichissima risale al IX secolo a.C., quando compare in Cina per la prima volta in forma scritta, una fiaba che presenta elementi di affinità con quella dei Grimm.

L'estrema piccolezza del piede di Cenerentola è, in particolar modo per l'Oriente, simbolo di straordinaria virtù, nobiltà e bellezza. Nella cultura cinese

il piede piccolo è un'attrattiva sessuale erotica ed è, per questo, usanza fasciare i piedi delle bambine appena nate per impedirne la crescita.

Cenerentola, come anche la fiaba di *Cappuccetto Rosso*, appare, ad una prima e più superficiale lettura, una storia semplice. Essa tratta dell'antagonismo tra fratelli, di desideri che si avverano, di personaggi inizialmente umili che riescono a riscattarsi e a diventare eroi a tutti gli effetti, di virtù ricompensata e di malvagità punita. In realtà nasconde in sé una serie di elementi che parlano dell'inconscio, non trattati esplicitamente, ma suggeriti ad un livello sufficiente per mettere in moto le associazioni inconsece dell'individuo. Proprio questo spiega la sua notevole diffusione sia nel tempo che nello spazio.

La fiaba ha come nucleo centrale la rivalità tra fratelli; rappresenta l'ansia che ne consegue e la speranza di uscirne vincitori. Nonostante le umiliazioni subite, il finale vede la vittoria di Cenerentola sulle sorellastre. “Vivere in mezzo alla cenere”, come anche il termine originario tedesco della protagonista “Aschenputtel“, indica una condizione di inferiorità, di degradazione e generalmente veniva usato per riferirsi ad una persona umile e sporca addetta alla rimozione della cenere dal focolare.

La fiaba, per rendere accettabile il sentimento di odio nei confronti di un familiare, pulsione negativa, in questo caso, scaturita dalla rivalità tra sorelle, le presenta come “sorellastre”. Non tutte le fiabe, però, rappresentano l'aspetto negativo di questo rapporto; infatti, come abbiamo visto nella fiaba analizzata precedentemente, *Hänsel e Gretel*, i due fratelli sono molto legati ed è proprio grazie a questa loro complicità che riescono a salvarsi da morte certa.

In questo rapporto conflittuale tra fratelli vengono rappresentati i pensieri e le ansie interiori del bambino-lettore: la sua paura di essere umiliato dai fratelli più grandi e il suo desiderio di rivincita.

Cenerentola viene costretta dalle sorellastre e dalla matrigna a svolgere il

lavoro più faticoso e sporco, e continuamente mortificata dalla loro lamentele.

Anche se nella realtà dei fatti il bambino non subisce tutti questi abusi, è così che si sente quando soffre i tormenti della rivalità fraterna. La speranza che la fiaba gli suscita con il suo finale positivo, che vede la protagonista vittoriosa a scapito delle sorellastre e della matrigna, è per lui uno stimolo a credere nel proprio futuro e superare l'angoscia che lo affligge.

Fino ad ora si è parlato di rivalità fraterna, che può scaturire dalla paura del bambino di non essere considerato e di essere abbandonato dai genitori, ma in realtà essa può essere individuata anche come rappresentazione del contrasto che il bambino sente nei confronti dei genitori stessi, ovvero di coloro che gli impongono dei doveri e dei quali si vorrebbe sbarazzare. Questo desiderio suscita in lui anche un senso di colpa e sente, quindi, di meritarsi una punizione.

Egli pensa in alcuni momenti di meritarsi di essere umiliato e rifiutato per i suoi desideri segreti più intimi, per le sue azioni clandestine, ma, allo stesso tempo, teme che questo avvenga. Considera i suoi fratelli o i suoi genitori completamente privi di malvagità, sentimento che invece egli prova dentro di sé, ed ha paura che essi lo scoprano e che per questo lo allontanino. Egli spera che i suoi familiari lo vedano innocente e buono, come viene descritta Cenerentola nella fiaba.

Un altro elemento che colpisce il bambino-lettore è la cattiveria della matrigna e delle sorellastre; esso giustifica tutti i pensieri "negativi" indirizzati nella vita reale contro i fratelli. Grazie a questa rappresentazione il bambino non si sente più in colpa per i suoi impulsi maligni, poiché le sorellastre della fiaba sono così crudeli da meritarsi del male.

La storia di Cenerentola, in ultima istanza, ricorda al bambino quanto egli sia in realtà fortunato a non avere dei fratelli così malvagi e quanto la sua situazione potrebbe essere peggiore di come è. Ogni ansia è in ogni caso alleviata dal lieto fine della fiaba.

La storia di Cenerentola può anche essere interpretata in modo diverso, come ha evidenziato Bettelheim. Il comportamento di una bambina di cinque anni e mezzo⁸⁴, che, in seguito alla lettura di *Cenerentola*, si identifica nella protagonista e pensa che la sorella e la madre siano gelose di lei perché è la più bella della famiglia, rivela come dietro all'umiltà della protagonista, si possa intravedere in realtà una certa convinzione di superiorità nei confronti della madre e delle sorellastre, quasi che queste la trattassero in malo modo solo perché gelose della sua bellezza. La comprensione della fiaba in questo senso da parte della bambina è giustificata dal finale che vede Cenerentola come la prescelta del principe.

In alcune versioni della fiaba, la condizione di Cenerentola è la conseguenza del rifiuto di una relazione incestuosa con il padre. Nel finale di *La Gatta Cenerentola* di Basile, il re fa di sua figlia Zezolla (Cenerentola) la sua regina.

Eros ha in queste versioni un'importanza assoluta: è ciò che spinge la protagonista ad uccidere le possibili rivali e quindi ad essere dominata anche da Thanatos per raggiungere l'unione erotica con il padre.

Una bambina che senta nel suo intimo il desiderio di un rapporto sessuale con il padre pensa di meritarsi di essere punita per questo; infatti, in alcune versioni, Cenerentola fugge da questa possibilità come da una minaccia o viene sottoposta a punizione.

Il pensiero che fa sentire il bambino “sporco” è l'attrazione sessuale che prova nei confronti del genitore del sesso opposto, e il relativo desiderio di eliminare quello dello stesso sesso. In questo sentimento Eros e Thanatos convivono ed emergono allo stesso tempo, provocando da una parte il piacere dell'individuo, ma dall'altro anche un conseguente senso di colpa alla fine del

⁸⁴ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.231

periodo edipico, quando il desiderio sessuale viene represso come cattivo, mentre rimane la sensazione di colpevolezza e di indegnità.

Grazie alla fiaba di *Cenerentola*, il bambino non pensa più di essere l'unico ad avere questi sentimenti contrastanti. Egli si identifica con la protagonista che, da una parte, viene punita (per i pensieri negativi contro chi le dà ordini), ma dall'altra migliora la sua condizione attraverso il matrimonio con il principe.

La fiaba si conclude con la punizione inflitta alle sorellastre, più che alla matrigna, come se questo stesse a indicare che i soprusi di quest'ultima fossero in qualche modo meritati. Questa considerazione emerge però solo nelle versioni in cui si parla di una possibile relazione tra Cenerentola ed il re suo padre.

L'angoscia per la condizione di Cenerentola viene, come nella maggior parte delle fiabe, alleviata dal lieto fine. La fiaba permette alla bambina, alle prese con i suoi desideri edipici, di sperare di potersene liberare trovando un oggetto d'amore al quale possa concedersi senza provare senso di colpa. La storia evidenzia inoltre la necessità di alcune esperienze dolorose al fine di raggiungere la maturità necessaria per affrontare la vita e i suoi ostacoli.

La fiaba permette all'inconscio del bambino-lettore di cogliere ciò che viene narrato alla sua mente conscia al fine di comprendere più a fondo le complesse emozioni che gli suscita il rapporto con i suoi fratelli. Una conoscenza più approfondita delle implicazioni psicologiche nella rivalità fraterna può aiutarlo ad affrontare questo problema che lo coinvolge.

Cenerentola, come altre fiabe molto note, è stata ripresa da diversi autori e le due versioni più conosciute sono quella di Perrault e quella dei fratelli Grimm. La fiaba di Perrault è stata però edulcorata attraverso la soppressione degli elementi più forti e crudi ed è a questa che la Disney si è ispirata per la

trasposizione cinematografica. Mentre il testo dei fratelli Grimm⁸⁵ vive di quei dettagli, a volte quasi macabri, di cui è composto: le sorellastre si mutilano i piedi per poter calzare la scarpetta; l'immagine del sangue che sgorga dalle ferite.

In Perrault vince la bontà ed il perdono, nella versione dei Grimm, invece, Cenerentola avrà la sua vendetta, evento con cui termina la narrazione della fiaba: gli uccelli, che inizialmente hanno aiutato Cenerentola a superare le “prove” imposte dalla matrigna, accecano le due sorellastre (strappandogli prima uno e poi l'altro occhio) il giorno delle nozze, a cui erano andate per ricevere qualche vantaggio dalla nuova condizione di Cenerentola.

La cenere del focolare, in cui la protagonista viene costretta a dormire, può evocare, secondo alcuni, sia un simbolo di lutto sia una situazione di felicità e di intimità insieme alla madre di fronte al caminetto. Nella fiaba coesistono entrambi i significati, in quanto essa inizia con Cenerentola che piange la morte della madre ed il suo dormire nella cenere può essere visto sia come modo per esprimere il proprio dolore e il proprio lutto, sia come nostalgia dei momenti felici accanto alla madre.

La madre defunta viene sostituita in ogni versione della fiaba da un elemento esterno sia esso un albero, un oggetto o un animale, che serve a Cenerentola per superare i più difficili ostacoli che la vita le impone. In alcuni testi, però, si narra come la matrigna uccida il simbolo esterno, ma nonostante ciò non riesca a privare la protagonista della carica positiva che da esso trae; questo a significare che, al di là della permanenza o meno dell'oggetto reale, è importante il significato che ad esso viene attribuito. L'immagine della madre buona che la protagonista ha interiorizzato è, infatti, ciò che le rende la vita sopportabile; la presenza o meno del simbolo esterno risulta quindi poco

⁸⁵ Com'è possibile notare dall'affermazione di Jacob Grimm riportata nel capitolo 1.1 a p.8 di questo lavoro.

rilevante.

Il bambino ha bisogno di credere che Cenerentola soffra tanto quanto lui, altrimenti non riuscirebbe a provare una così profonda sensazione di sollievo nella narrazione del finale che vede le “forze del bene” vincere su quelle del male. Solo la parità di intensità della sofferenza permette al bambino di credere che lo stesso avverrà a lui.

Nella versione di *Cenerentola* dei fratelli Grimm il percorso di crescita della protagonista, come indirettamente anche quello del bambino-lettore, inizia proprio dalla morte del genitore e dalla disperazione che ne consegue, simboleggiati dal suo “rifugiarsi” nella cenere.

L'evento della morte della madre ed il lutto sono elementi necessari in quanto momenti di transizione della vita reale, ma per poterli superare è necessario trasformarli in qualcosa di positivo: nel caso della fiaba si provvede, infatti, alla costituzione di una rappresentazione interiore della persona amata che ormai non c'è più. Alla graduale crescita dell'albero, nutrito dalle lacrime di Cenerentola, corrisponde anche quella dell'interiorizzazione della figura della madre nell'intimo di Cenerentola.

Perrault, eliminando l'elemento dell'albero come simbolo del lutto della madre e sostituendolo con una fata madrina che appare improvvisamente, priva la fiaba del suo significato più profondo. La versione raccolta dai Grimm, al contrario, rende pienamente questo concetto e suggerisce al bambino che, per quanto possa soffrire in quel dato momento di lutto, sublimando la sua tristezza e disperazione, può, grazie alle proprie forze, volgere la sua vita verso un esito positivo.

A differenza della maggior parte delle versioni di Cenerentola, in quella di Perrault la protagonista sceglie di sua spontanea volontà di vivere in mezzo alla cenere e ciò significa che non ha ancora represso il suo desiderio di

sporcarsi, comune a tutti i bambini in una fase iniziale di vita, e non prova ancora avversione per ratti e animali solitamente considerati spregevoli. Questi ultimi suscitano, in alcuni casi, associazioni falliche e la loro presenza simboleggia l'inizio della maturazione sessuale. Essi vengono inoltre sublimati (nel momento della loro trasformazione in cavalli e cocchieri dalla fata madrina) man mano che Cenerentola matura e si prepara all'arrivo del principe.

Anche la scarpetta in cui Cenerentola deve infilare il suo piede può rappresentare, secondo Bettelheim, un simbolo sessuale ed erotico come la vagina. La fragilità della scarpetta ricorda, invece, l'imene che non deve essere allargato per non rompersi; il fatto che essa sia qualcosa che facilmente si perde alla fine del ballo e che l'amato voglia in qualche modo trattenere a sé, sembra rappresentare la verginità, che Cenerentola cerca di proteggere. La sua fuga può essere vista come modo per evitare di essere violentata o di farsi trascinare dal proprio Eros.

La mutilazione dei piedi che le sorelle si infliggono sembra alludere al complesso di castrazione femminile individuato da Freud: la bambina crede che in principio tutti i bambini fossero dotati del pene e che esse lo abbiano perso e pensano che possa ricrescere.

Le sorellastre attuano un'automutilazione, si provocano volontariamente del dolore per raggiungere il loro fine: sposarsi con il principe. A differenza delle mutilazioni inflitte da personaggi "cattivi" nei confronti di quelli buoni, qui la pulsione negativa spinge il personaggio ad agire in maniera violenta contro se stesso. Esse cercano di rendersi più femminili agli occhi del principe tagliandosi una parte del piede e ne consegue la perdita di sangue, possibile simbolo anche della mestruazione. Il principe (angosciato in quanto maschio dalla visione del sangue, che associa all'atto della castrazione e da cui cerca di difendersi) non si accorge di ciò che sta succedendo, ma, solo grazie agli

animali che gli suggeriscono di guardare nella scarpetta, si rende conto di aver scelto la sorella sbagliata.

Nonostante gli sforzi, le sorellastre falliscono nel loro intento; Cenerentola è, a livello inconscio, la vergine. Il suo piedino è anch'esso un richiamo sessuale inconscio, ma esso non sanguina all'interno della scarpetta, e libera così il principe dalle sue ansie di essere castrato. Cenerentola non è aggressiva nella sua sessualità, ma attende con pazienza di essere scelta. Nella versione dei Grimm questa scena del riconoscimento non viene vissuta da Cenerentola in maniera passiva, ma anzi essa partecipa attivamente infilandosi da sola la scarpetta, atto che simboleggia la sua iniziativa e volontà di farsi trasportare dall'Eros e dai suoi desideri.

La storia rassicura il bambino: anch'egli, come gli eroi della fiaba, riuscirà a dominare le sue angosce e gli eventi della vita avranno un lieto fine. Quest'ultimo, però, non può considerarsi soddisfacente senza che le sorellastre (gli antagonisti) vengano punite e si termini la distruzione che esse stesse avevano iniziato con l'automutilazione.

Se Cenerentola non avesse affrontato tutte le dure prove che la vita le ha posto davanti, non sarebbe mai diventata la sposa del principe. Per raggiungere un'identità indipendente e realizzata, è necessario affrontare in primo luogo la morte prematura della madre, e successivamente tutto ciò che ne consegue: la matrigna e le sorellastre, le quali cercano ad ogni costo di rendere la vita di Cenerentola impossibile e piena di ostacoli. Solo accettando, come ella ha fatto, le prove che vengono imposte e superandole, si riesce a maturare e raggiungere il lieto fine.

Proprio questa sofferenza, questa pulsione negativa sia interna che esterna che induce verso uno stato inorganico (la cenere), dà l'impulso per reagire, distinguere il bene dal male ed affermarsi come individui.

Erikson, psicologo e psicanalista tedesco, suggerisce, come citato anche da Bettelheim, un modello di ciclo vitale umano⁸⁶, in cui sostiene che l'essere ideale si sviluppi attraverso delle “crisi psicosociali specifiche di fase”, solo nel caso in cui egli riesca a raggiungere in successione gli obiettivi ideali di ciascuna fase.

Nello specifico di questa fiaba le fasi sono cinque: la prima consiste nella spinta rappresentata dall'esperienza di Cenerentola con la madre; nella seconda fase essa accetta la sua autonomia; la terza fase la vede piantare l'albero e farlo crescere con le sue lacrime, espressione dei suoi sentimenti. La quarta fase rappresenta le dure prove che le vengono imposte e la sua forza di volontà e ingegnosità nell'affrontarle, e solo nell'ultima la protagonista raggiunge la sua identità: fugge dal ballo per ben tre volte perché vuole che il principe la veda e la accetti nella sua forma reale negativa, per poi poter assumere le vesti di sposa e completare la sua identità, costituita sia dai suoi aspetti negativi che da quelli positivi.

Secondo Erikson, infatti, solo dopo aver superato queste fasi (“crisi psicosociali”) l'individuo può considerarsi maturo e pronto per un rapporto di intimità con un'altra persona.

Nonostante i conflitti edipici iniziali che hanno fatto sprofondare Cenerentola nella sua umile condizione e la delusione provocata dal padre e dalla presenza della matrigna, la fiaba suggerisce la possibilità di avere un lieto fine, risolvendosi nella realizzazione sessuale della protagonista e nel matrimonio con il principe: «lui avrà una vagina d'oro» (la scarpetta) e «lei un pene temporaneo»⁸⁷.

Questa fiaba guida il bambino nel superamento dalle sue più profonde ansie (edipiche, di castrazione, di scarsa autostima) fino ad arrivare alla

⁸⁶ ERIKSON, ERIK HOMBURGER, *Identity and the Life Cycle. Psychological Issues*, I vol., New York, International Universities Press, 1959

⁸⁷ BETTELHEIM, op. cit., 1977¹, p.265

realizzazione della propria identità positiva e della propria indipendenza.

Se si analizza questa fiaba attraverso le funzioni di Propp si noterà come anche in questo caso la presenza di Thanatos sia preponderante e necessaria allo svolgimento delle vicende.

Cenerentola inizia con la morte della madre della protagonista (un personaggio positivo a tutti gli effetti), causa della prima crisi dell'equilibrio nella storia che dà inizio alle vicende.

Questa funzione iniziale è chiaramente dominata da Thanatos, non solo per l'evento in sé, ma anche per ciò che ne deriva, ovvero il fatto che Cenerentola venga costretta a vivere in mezzo alla cenere, simbolo anch'esso di morte e di ritorno ad un'esistenza inorganica. Thanatos in questo caso svolge il ruolo di personaggio vero e proprio, in quanto non rappresenta la pulsione che spinge l'antagonista ad agire contro uno dei "personaggi buoni" della storia, ma, con la morte della madre, influenza l'andamento degli eventi e ne permette lo svolgimento.

Un altro momento dominato da Thanatos è l'automutilazione delle sorellastre che, pur di raggiungere un fine, sono disposte a fare violenza a se stesse e al loro corpo. Esse sono, insieme alla matrigna, le antagoniste di Cenerentola, ma in questa scena non rivolgono l'istinto violento contro la loro "rivale", ma sono spinte come da una pulsione di morte, che vorrebbe, anche se non completamente, riportarle allo stato inorganico.

Il sangue e la descrizione cruda della fiaba dei Grimm rendono quella scena ancor più macabra e forte, tanto che essa viene eliminata nella versione Disney, in quanto non ritenuta adatta ad un pubblico di bambini.

Questi elementi sono però di sostegno alla tesi del mio lavoro, secondo la quale le fiabe possono essere lette attraverso la dialettica tra le due pulsioni freudiane, anche se questa non è l'interpretazione più diffusa.

Lo scopo di Cenerentola è quello di unirsi in matrimonio con il principe e di instaurare con lui un rapporto intimo; raggiungere quindi l'Eros, pulsione vitale che la spinge a superare le prove e, nel momento di calzare la scarpetta, a indossarla da sola, partecipando così attivamente a questa unione. Ma il finale della fiaba sembra contraddire o quanto meno mettere in secondo piano questo evento; la versione dei fratelli Grimm si conclude infatti con l'accecamento delle sorellastre da parte degli uccelli (aiutanti di Cenerentola) mentre accompagnano Cenerentola all'altare. L'attenzione si concentra quindi su una vicenda per niente a lieto fine, ma anzi cruda e violenta come quella della scarpetta.

La vita di Cenerentola sembra rappresentare un percorso che inizia da eventi dominati da Thanatos (morte della madre) per poi arrivare alla conquista di Eros in tutta la sua pienezza (matrimonio con il principe); mentre le vicende che vedono coinvolte le sorellastre simboleggiano il predominio di Thanatos, sebbene esse agiscano sempre per poter raggiungere Eros (l'unione con il principe). La differenza sta proprio nel fatto che Cenerentola ha subito in qualche modo la presenza di Thanatos, ma è riuscita ad accettarla e a superarla, raggiungendo quindi una maturità superiore, che le ha permesso di essere riconosciuta dal principe come sua amata, mentre le sorellastre si sono fatte trascinare dall'Es e dall'Eros senza intraprendere un percorso di crescita personale, che le ha portate a regredire ad un livello inferiore di esistenza.

Biancaneve

Un testo altrettanto conosciuto e diffuso tra quelli raccolti dai fratelli Grimm è la fiaba di *Biancaneve*.

La madre, dopo aver espresso il desiderio di avere una bambina «bianca

come la neve, rossa come il sangue e con i capelli neri come l'ebano»⁸⁸, muore mettendola alla luce.

Le vicissitudini di Biancaneve iniziano al compimento dei sette anni, quando ella diventa, agli occhi della matrigna, una sua possibile rivale e per questo la costringe a fuggire nel bosco per non essere uccisa.

Ad una lettura di tipo psicanalitico, l'odio della matrigna nei confronti di Biancaneve può essere interpretato come la rivalità che nasce tra la madre e la figlia in seguito al desiderio inconscio della figlia di avere un rapporto incestuoso con il padre. Emergono quindi i conflitti edipici fra madre e figlia come in *Cenerentola*, e si delinea il percorso di crescita dall'infanzia all'adolescenza della protagonista, mettendo in evidenza ciò che è necessario per maturare e sviluppare un'identità completa.

La nascita di Biancaneve viene segnata all'inizio della storia con le tre gocce di sangue sulla neve; questa scena può essere letta come la descrizione del contrasto tra il desiderio sessuale e l'innocenza infantile.

La perdita di sangue descritta nella fiaba è legata ad un evento naturale e felice come quello della nascita di una figlia e sembra voler preparare la bambina-lettrice ad accettare l'evento della perdita del sangue e a non spaventarsi nel momento in cui avrà le mestruazioni o quando, in seguito al suo primo rapporto sessuale, le si romperà l'imene.

La competizione sessuale inconscia che nasce tra una figlia e sua madre è insopportabile per entrambe e questo costringe la prima ad odiare il genitore e a desiderare di liberarsene, ma ciò provoca in lei anche un forte senso di colpa. Nella fiaba questo desiderio viene infatti proiettato sulla figura della matrigna, per renderlo più accettabile agli occhi del piccolo lettore.

La matrigna è rappresentata come bloccata ad una fase inconscia narcisistica e orale; ella infatti ordina al cacciatore di portarle gli organi di

⁸⁸ GRIMM, op. cit., 2015, p.178

Biancaneve dopo averla uccisa, e li mangia nella speranza di poter acquisire da essi le caratteristiche di cui è tanto invidiosa.

Il cacciatore può simboleggiare la rappresentazione del padre come in *Cappuccetto rosso*, ma in questa fiaba il personaggio si presenta nei suoi due aspetti contrastanti: sia come colui che viene mandato nel bosco dalla matrigna per uccidere Biancaneve (aspetto negativo), sia come una figura positiva, in quanto la lascia scappare. In realtà poi, come emerge dal testo: «Va' pure, povera bimba. Le bestie feroci ti divoreranno ben presto»⁸⁹, egli è convinto che la protagonista non riuscirà a salvarsi e crede che morirà in ogni caso anche se non per mano sua.

La casa che Biancaneve trova nel bosco non ha i tratti seduttori e allo stesso tempo spaventosi di quella di *Hänsel e Gretel*, ma alla fine si rivela allo stesso modo non sufficientemente sicura: i nani, sebbene la mettano in guardia, non sono in grado di proteggerla dalla matrigna.

Essi sono dei maschi che non hanno completato il loro sviluppo; al contrario di Biancaneve, infatti, non provano nessun desiderio sessuale e si accontentano di una vita tranquilla e monotona. I sette nani suggeriscono, ad un livello più profondo e meno evidente, delle rappresentazioni falliche, in quanto bravi a penetrare in buchi oscuri (le miniere).

Una volta arrivata alla casa dei nani, Biancaneve sembra proseguire il suo percorso di crescita e diventare più responsabile e matura, ma non è ancora abbastanza. Dovrà risolvere i propri conflitti edipici interni (superare le tentazioni) per poter raggiungere un livello superiore di esistenza.

A differenza di Hänsel e Gretel, Biancaneve riesce a controllare i suoi desideri orali; ha, quindi, imparato a dominare in parte il suo Es, ma il suo Io non è ancora totalmente formato e questo infatti la porta a cedere alle tentazioni della matrigna.

Quest'ultima arriva in un momento di transizione: Biancaneve sta entrando

⁸⁹ GRIMM, op. cit., 2015, p.179

nell'adolescenza e sente per la prima volta i desideri sessuali che fino a quel momento erano rimasti repressi. Le tentazioni della matrigna sono per lei irresistibili, in quanto mirate a soddisfare quei desideri: le prime due (il nastro del corsetto e il pettine che la matrigna le vende) rappresentano la bramosia di Biancaneve di essere sessualmente attraente. Lo svenimento che segue in entrambi i casi simboleggia il contrasto fra i suoi desideri sessuali e l'ansia suscitata da essi. La terza tentazione (la mela avvelenata) simboleggia l'amore e l'attrazione sessuale; la mela è anche l'oggetto di cui si servì il serpente nell'Eden per tentare Eva e rappresenta, quindi, il simbolo della rinuncia all'innocenza paradisiaca in cambio della scoperta della sessualità (la mela può essere vista anche come simbolo del seno materno).

L'apparente morte della protagonista, in seguito al morso della mela, può essere interpretata come la regressione di Biancaneve ad un'esistenza prepubere, in cui i conflitti interiori sono ancora sopiti.

La mela viene descritta come divisa in due colori: da una parte bianca, simbolo di innocenza, e l'altra metà rossa, simbolo dell'erotismo. Biancaneve morde la parte rossa e sceglie così di farsi trascinare dai suoi desideri, dal suo Eros e abbandonare definitivamente l'innocenza infantile. Ella non è però ancora pronta a compiere questo passaggio e rimane quindi bloccata in un periodo di inerzia in attesa di raggiungere la maturità necessaria.

La morte apparente e temporanea è funzionale alla sua successiva rinascita ad uno stadio superiore di conoscenza e sviluppo. È necessario un momento di pausa e di concentrazione per approdare alla fase successiva di crescita.

Il risveglio di Biancaneve è possibile solo quando le esce dalla bocca la mela che aveva inghiottito e che la stava soffocando: essa si libera definitivamente dell'ansia orale primitiva.

La maturità può essere raggiunta solo nel momento in cui l'innocenza e i desideri sessuali coesistono in armonia nell'Io e questo può avvenire esclusivamente in seguito al superamento dei conflitti interni distruttivi.

La matrigna alla fine riceve la sua punizione e muore per non aver controllato la sua gelosia sessuale e per aver cercato di rovinare ad ogni costo la sua “rivale” Biancaneve. Viene costretta ad indossare delle scarpette infuocate, simbolo dell'Eros incontrollato, e a ballare con esse fino a morire.

Le due pulsioni freudiane vengono qui unite nella figura della matrigna: essa ha agito durante tutta la vicenda spinta dai suoi desideri sessuali indomabili (Eros), ma, proprio per la loro natura, questi l'hanno trascinata verso una regressione mortale (Thanatos).

Inizialmente, l'Eros incontrollato che domina l'antagonista (la matrigna) la spinge a rivolgere la pulsione di morte all'esterno contro Biancaneve; in un secondo momento, alla fine della fiaba, i suoi desideri sessuali così sfrenati fanno sì che Thanatos venga interiorizzato.

La fiaba insegna che le passioni incontrollate portano alla rovina dell'individuo stesso e che solo domandole è possibile salvarsi e godere di Eros come pulsione vitale.

Lo scontro tra le due pulsioni è presente, quindi, in tutto il testo ed è ciò che caratterizza le vicende. Anche Biancaneve è mossa inconsciamente da quell'Eros irrefrenabile, rappresentato dalle tentazioni e, trascinata dai suoi istinti sessuali, regredisce inizialmente ad uno stato inorganico, cedendo a Thanatos.

Ma la fiaba prevede, come quasi sempre avviene, una seconda possibilità per la protagonista, che dopo il sonno mortale, causato dalla mela (Eros incontrollato), supera la dimensione di Thanatos, impara a domare i suoi istinti e, sposando il principe, può godere delle pulsioni vitali di Eros.

La vicenda si conclude con il lieto fine per Biancaneve, ma, come in *Cenerentola*, l'ultima sequenza pone l'accento sulla punizione riservata all'antagonista e sulla sua successiva morte.

Si conferma, quindi, ancora una volta, la tesi di questo lavoro, secondo la quale Thanatos, seppur ad un livello più profondo di analisi, domina la scena e riesce ad avere “l'ultima parola”.

CAPITOLO 3.2 – LE FIABE D'AUTORE TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Alice nel Paese delle Meraviglie

Alice nel paese delle meraviglie viene pubblicato nel 1865, nel pieno dell'epoca vittoriana, ed ha un immediato successo.

La storia è scritta dal reverendo Charles Lutwidge Dodgson, che utilizza per le sue pubblicazioni lo pseudonimo di Lewis Carroll. Già dal nome d'arte scelto è possibile cogliere la natura eccentrica ed immaginifica dell'autore; proprio lo pseudonimo, che nelle iniziali è speculare al vero nome (Lutwidge-Lewis e Charles-Carroll), sembra alludere a quel gioco dello specchio che userà nelle sue opere: una realtà parallela e speculare a quella in cui ci si trova.

Tre sono le passioni della sua vita: la fotografia, la scrittura e l'amicizia con le bambine. La prima e l'ultima sono strettamente collegate tra di loro: egli spesso si intratteneva a prendere il tè con alcune bambine, da cui era fortemente attratto e si dilettava a immortalare attraverso la fotografia la loro purezza. Egli era capace di ammaliare i bambini con indovinelli e racconti paradossali, ed inventava per loro storie o filastrocche.

Le bambine erano il suo pubblico preferito, da cui cercava approvazione e consigli per modificare e migliorare i suoi testi. Esse erano anche le uniche persone con cui si sentiva a suo agio, tanto che la balbuzie, di cui soffriva, in loro presenza spariva quasi del tutto.

Non di rado raccontava una storia per una bambina in particolare, come nel caso di *Alice nel paese delle meraviglie* che viene scritta e regalata ad Alice Liddell.

Proprio in questo testo emerge il suo amore per il mondo infantile: egli era terrorizzato dalla possibilità che le bambine, che tanto amava, crescessero e perdessero il loro fascino, la loro ingenuità e la loro bellezza.

Il racconto inizia con Alice che si addormenta e si conclude con il suo risveglio; è composto da vari episodi, slegati l'uno dall'altro, che sfuggono a qualsiasi regola ed impongono un loro modo di essere autosufficienti proprio in virtù di questa illogicità. Il Re di Cuori sembra suggerire nell'ultimo capitolo la chiave di lettura di questo testo: «Inizia dall'inizio e va' avanti finché non arrivi alla fine; poi fermati»⁹⁰; senza pause, senza farsi influenzare dalle interruzioni formali dei capitoli.

Il testo si presta a due diversi livelli di lettura: il bambino-lettore è coinvolto da questo mondo fantastico dominato dall'assurdo ed è infatti dispiaciuto quando al risveglio di Alice comprende che è stato tutto un sogno e che le meraviglie appartengono ad una dimensione onirica come mondo separato.

Nel finale rimane per Carroll, attratto dalla sensibilità infantile, la speranza che Alice, crescendo, non cambi mai e possa mantenere dentro di sé un po' di quel “paese delle meraviglie”. La crescita è infatti vista dall'autore come una trasformazione negativa, che distrugge la bellezza dell'infanzia. Quando si cresce (quando Alice termina il suo “sogno”) la magia legata a questa età svanisce, come svanisce il “paese delle meraviglie”.

Alice è ragionevole, dotata di autocontrollo ed educata, mentre gli altri personaggi del *Paese delle Meraviglie* sono eccentrici, asociali, maleducati e dominati dalle loro passioni, come ad esempio la Regina di Cuori, la Duchessa, il Cappellaio e la Lepre. La protagonista spesso appare al lettore, però, come una bambina antipatica e saccente, perché vuole sembrare più

⁹⁰ CARROLL, LEWIS, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie e Al di là dello Specchio*, Torino, Einaudi, 2015², p. 115

grande della sua età e non sempre riesce a farsi trascinare dalla fantasia e ad abbracciare quel mondo di meraviglie senza farsi troppe domande, come farebbe un bambino.

Ella cresce e si rimpicciolisce a dismisura e spesso in modo improvviso; inizialmente sembra subire questo cambiamento, mentre successivamente riesce ad usarlo a suo vantaggio. È circondata da animali parlanti, che fuggono, appaiono e scompaiono (Bianconiglio, il Ghiro, il Gatto, la Lepre ecc.); trova fiale, dolci e funghi che le fanno vivere esperienze sconvolgenti.

Il fatto di cambiare statura improvvisamente suscita nel bambino-lettore il desiderio di crescere, ma è anche fonte per lui di preoccupazione ed angoscia⁹¹.

La crescita di statura può essere associata all'età adulta, in cui si è costretti ad abbandonare il mondo delle fantasie; per questo Alice, quando cresce fino a non entrare più nella stanza, si dispera perché non può più restare in quel mondo magico.

Ad un livello più profondo di lettura, le avventure che Alice vive nel “paese delle meraviglie”, come quelle “al di là dello specchio” (altro mondo alternativo in cui ella si muove) si presentano sotto forma di sogni, ma, poiché finiscono sempre con situazioni che suscitano angoscia, rischiano di diventare incubi. Alice precipita in un mondo incoerente e illogico, dove vige la maleducazione e la mancanza di regole; ella non fa altro che discutere o assistere a discussioni tra i personaggi che incontra, tutti parlano quasi solo per litigare; sembra la rappresentazione di una vita infernale più che meravigliosa.

È piacevole visitare questi luoghi, ma non è divertente viverci: gli indovinelli, ad esempio, dovrebbero essere fonte di divertimento, ma sono in realtà privi di soluzione e ciò provoca nel lettore un senso di angoscia e di inquietudine di fronte a una situazione in cui la logica perde il suo potere.

⁹¹ HELD, JACQUELINE, *L'immaginario al potere*, Roma, Armando, 1978, p.127

Sembra quasi rappresentare il mondo degli adulti visto dagli occhi di una bambina che, non capendo, è costretta a chiedere continue spiegazioni.

Le vicende mettono in evidenza la relazione tra la dimensione ordinaria e quella straordinaria delle esperienze vissute dalla protagonista, e richiamano il concetto di “perturbante” che Freud applica al racconto di Hoffmann.

Freud definisce “perturbante” «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da molto tempo, a ciò che ci è familiare»⁹². Egli dimostra, attraverso un'analisi linguistica, che il termine tedesco 'unheimlich' (angoscioso) e il suo contrario 'heimlich', finiscono per diventare sinonimi, in quanto l'angoscioso, che sarebbe dovuto rimanere nascosto, è invece emerso al livello della coscienza.

Il perturbante mette l'individuo di fronte alle sue paure, ai complessi non risolti e alle sue pulsioni, attraverso il riaffiorare di situazioni o esperienze rimosse.

Il perturbante si manifesta quindi ogni volta che il confine tra realtà e fantasia si fa labile e i due piani rischiano di confondersi come in *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Alice vive in un mondo rovesciato, nel quale si compiono azioni del tutto realistiche (bere il tè, consultare l'orologio, giocare a scacchi, discutere cause in tribunale), ma l'ordine e le regole a cui la protagonista è abituata non esistono. Alice stessa perde il rapporto con il mondo da cui proviene e dimentica a poco a poco quanto ha in esso imparato. Il suo sogno rischia infatti di trasformarsi in un incubo: gli avvenimenti la portano perfino a dubitare della sua identità; quel mondo sembra essere una minaccia per l'infanzia. Il perturbante è qui individuabile nell'incertezza e nell'inquietudine

⁹² FREUD, SIGMUND, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 1° vol., Torino, Boringhieri, 1969, p.270

da cui la bambina si sente pervasa e che sono motivo di turbamento.

Il “paese delle meraviglie” in cui Alice si aggira, non è il paese magico e incantato che ci potremmo aspettare, è un mondo che quasi terrorizza i bambini-lettori, lasciandoli spaesati.

Il viaggio che Alice intraprende (entrando in un tunnel) sembra proprio alludere a un viaggio nell'inconscio, in cui la bambina cerca di trovare se stessa e capire la sua vera identità che, nonostante i suoi sforzi per rimanere attaccata alla realtà (ricorda la famiglia, la scuola e l'amata gatta Dina), inizialmente sembra andare persa. Può simboleggiare anche un viaggio sotto terra che, come abbiamo visto in precedenza, rappresenta la discesa negli Inferi o addirittura la regressione ad una condizione prenatale, ricollegabile alla spinta di Thanatos che porta l'individuo a regredire verso una forma inorganica.

Come è stato messo in evidenza nell'analisi delle fiabe dei fratelli Grimm, anche in questa storia possono essere individuate in alcuni personaggi le pulsioni di Eros e Thanatos; però a queste si intrecciano altri caratteri che fanno emergere il lato oscuro ricorrente nella letteratura per l'infanzia.

La Regina di Cuori è il personaggio in cui le pulsioni sono più evidenti. Essa non può definirsi un'antagonista vera e propria, ma è sicuramente spinta da una forte pulsione di morte: ella condanna alla decapitazione ogni essere che si trovi al suo cospetto. È caratterizzata dal colore rosso, come le rose del suo giardino (in realtà bianche, ma verniciate di rosso per sua volontà); è evidente in lei quindi anche l'Eros incontrollato, il potere violento e l'arroganza.

Alice è l'unica che sembra essere immune dal terrore che la Regina suscita in tutti gli altri personaggi. Riesce a tenerle testa ed è infatti la sola a non essere minacciata di morte.

Altri due personaggi, evidentemente spinti da pulsioni vitali e allo stesso tempo mortali, sono il Cappellaio e la Lepre. Essi si godono “l'ora eterna del tè”, fanno indovinelli senza soluzione e discorsi senza senso. Sembrerebbero rappresentare la compagnia del “bengodi”, mentre in realtà, come spiega il Cappellaio, sono bloccati in quella situazione per aver fatto un torto al Tempo e non hanno modo di uscirne, sono quindi come “morti”.

Anche il Bianconiglio sempre di corsa per giungere puntuale all'appuntamento con la Regina di Cuori, sembra essere spinto da una frenesia vitale, ma al contrario è costantemente ossessionato dallo scorrere del tempo che crea in lui un senso di profonda angoscia, che simboleggia l'approssimarsi del momento della morte (Thanatos).

La Duchessa è il personaggio che incarna l'incoerenza, caratteristica incomprensibile per il bambino e che più lo spaventa e lo inquieta, perché fa perdere ogni punto di riferimento.

Quindi “l'Ombra” di questa storia non emerge tanto nel finale, quanto piuttosto nel messaggio celato nelle sue pagine; a dominare l'ultima scena non è la dialettica tra Eros e Thanatos, ben presente nei personaggi, bensì il senso di smarrimento del lettore di fronte ad un mondo illogico ed incomprensibile, che suscita in lui angoscia ed inquietudine.

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino

Nella letteratura per l'infanzia del XIX secolo è possibile individuare un altro testo, altrettanto conosciuto e diffuso come le fiabe dei Grimm e l'opera di Carroll: *Pinocchio*.

Viene pubblicato per la prima volta da Collodi nel “Giornale per Bambini”, in cui appare a puntate a partire dal 1881. Inizialmente la sua pubblicazione si interrompe nel gennaio del 1883 con il capitolo XV e termina con la scena in cui Pinocchio viene impiccato dal Gatto e dalla Volpe travestiti da assassini. Questo finale non è apprezzato dai lettori e l'autore è “costretto” a proseguire la narrazione delle vicende di quel burattino disobbediente e a rinunciare all'esempio morale insito in quella conclusione.

Pinocchio contiene molti aspetti della fiaba tradizionale: sia per quanto riguarda la trama che per la presenza di alcuni personaggi (animali parlanti, fata-aiutante, interventi magici).

Inoltre è rintracciabile anche in *Pinocchio* il motivo dell'allontanamento da casa; però il burattino non viene né allontanato dal padre nonostante la condizione di estrema povertà, come invece avviene per Hänsel e Gretel, né a causa della rivalità con uno dei genitori, come ad esempio in Biancaneve; egli decide di fuggire volontariamente non appena il padre Geppetto gli fornisce i piedi, ultimo elemento mancante alla sua creazione.

Nel testo di Collodi è, quindi, proprio il figlio ad allontanarsi di sua spontanea volontà dalla casa paterna, confermando, come abbiamo già visto nelle altre fiabe, che questo è un evento necessario allo svolgimento delle vicende, senza il quale il percorso di crescita non potrebbe avere inizio.

La sua fuga iniziale e altre decisioni altrettanto infantili e impulsive si rivelano, però, premature: egli non è ancora in grado di discernere tra il bene e il male; non vuole ascoltare le indicazioni del Grillo Parlante, ovvia incarnazione del Super-Io, e cerca di metterlo a tacere scaraventandogli contro un martello.

Dopo il suo primo allontanamento il burattino non torna con qualche ricchezza da consegnare al padre per poter finalmente vivere tranquilli, come in *Hänsel e Gretel*, ma anzi, a questo ne seguiranno altri, causa di una serie di perdite che si susseguono fino a raggiungere il culmine dell'abiezione del

personaggio: la trasformazione in asino.

Il pericolo di morte lo perseguita e lo minaccia continuamente, ma Pinocchio riesce sempre a scamparla e alla fine, compiuto il suo percorso di formazione, muore come burattino per rinascere bambino in carne ed ossa e dare così inizio alla sua crescita che gli permetterà di diventare un adulto inserito nel contesto sociale.

Pinocchio, come Hänsel e Gretel, è un personaggio che non ha ancora superato la sua ansia orale e patisce costantemente la fame; si fa guidare e trascinare dal suo Es e decide di vivere secondo il principio di piacere: «La materia di cui è fatto quel burattino, disse Croce, è la vita»⁹³. Egli è spinto da questa pulsione vitale, che lo fa correre senza meta non appena viene creato, proprio come il Bianconiglio di *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

I suoi desideri sono, però, distruttivi e lo portano a regredire sempre di più fino ad assumere i tratti di un asino. Per Pinocchio il dilemma se «essere o non essere un balocco [...] è questione di vita e di morte»⁹⁴.

Il primo finale scelto da Collodi sembra condurre, da questo punto di vista, alla giusta conseguenza delle sue azioni: trascinato dai suoi istinti incontrollati, l'Eros “negativo” conduce Pinocchio alla morte (Thanatos).

Thanatos, in questa prima versione di *Pinocchio*, prevale su Eros.

In un primo momento Pinocchio è dominato da Eros: è una figura dinamica, mossa da impulsi vitali come il suo costante bisogno di muoversi, la sua persistente sensazione di fame e l'atteggiamento aggressivo (che sfoga soprattutto nei confronti del Grillo Parlante).

Pinocchio è però un essere asessuato: è, in fin dei conti, un burattino di legno; l'unico segno allusivo alla sua sessualità è quel naso che può cambiare

⁹³ Stefano Bartezzaghi nell'introduzione a *Pinocchio* di ET Classici, p. VI

⁹⁴ Stefano Bartezzaghi nell'introduzione a *Pinocchio* di ET Classici, p. XI

dimensione. Quest'ultimo si allunga sempre quando Pinocchio si trova in presenza della Fata, la quale, per farglielo tornare di nuovo normale, chiama un migliaio di grossi Picchi, che, beccandolo, alla fine lo riducono alla sua grandezza naturale (la scena sembra alludere ad una vera e propria evirazione).

Pinocchio decide di agire secondo il principio di piacere, ma è costretto a confrontarsi immediatamente con le punizioni che questa scelta comporta e che dovrebbero metterlo in guardia circa il pericolo che seguire il suo Eros incontrollato comporta: dopo la prima fuga si ritrova completamente bagnato fuori dalla porta di casa, poi si brucia i piedi al camino; queste prime punizioni sembrano richiamare riti di iniziazione come la prova dell'acqua e quella del fuoco.

Proprio per questo Pinocchio, nonostante la primaria pulsione vitale che lo spinge ad agire seguendo il suo Es, «è tutto fuorché un burattino felice»⁹⁵.

La pulsione di morte è, come possiamo vedere dalle vicende, ben più presente di quella vitale; egli infatti rischia di morire almeno nove volte.

La prima scena in cui Thanatos emerge è quella in cui Pinocchio sembra infliggersi un'autopunizione, mettendosi di fronte alla brace accesa con la conseguenza di ritrovarsi i piedi carbonizzati (leggibile anche come desiderio inconscio di castrazione).

Una seconda manifestazione di Thanatos si ha quando il burattino rischia di essere gettato tra le fiamme da Mangiafoco, che alla fine decide di risparmiarlo, ma lo tenta “diabolicamente” dandogli del denaro, causa della sua successiva disgrazia.

La terza quando incontra gli assassini (il Gatto e la Volpe), che lo impiccano alla Quercia grande. Questo evento si intreccerà poi in un secondo momento con una pulsione vitale proveniente dalla Fata-turchina che lo salva da morte

⁹⁵ SERVADIO, EMILIO, *Psicologia e simbolismo nelle avventure di Pinocchio*, in ANZILOTTI, ROLANDO (a cura di), *Studi collodiani. Atti del I Convegno Internazionale*, Pescia, 5-7 Ottobre 1974, Pescia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, p.574

sicura.

La quarta quando, al suo capezzale, appaiono i Conigli-becchino, per convincerlo a prendere la medicina che capricciosamente si rifiuta di bere.

La quinta quando si fa convincere dai compagni ad andare sulla spiaggia e viene poi accusato della morte di un compagno.

La sesta quando rischia di essere fritto in padella dal Pescatore Verde, ma anche qui la pulsione vitale riesce ad avere la meglio ed infatti viene salvato dal cane Alidoro.

La settima quando, successivamente alla fase dominata dall'Eros incontrollato nel Paese dei balocchi, precipita in un vortice di perdizione che lo condurrà alla morte: viene trasformato in asino.

L'ottava quando viene gettato in mare con un sasso al collo dal commerciante che, avendolo acquistato, vuole ricavare dalla sua pelliccia asinina della pelle per farne un tamburo.

L'ultima quando viene inghiottito dalla Balena mentre sta disperatamente cercando il padre disperso in mare.

Anche la sua trasformazione finale è soltanto in apparenza felice: Pinocchio si lascia alle spalle una serie di dolori e fallimenti, ma anche «un meraviglioso mondo di libertà»⁹⁶, che è costretto ad abbandonare per inserirsi in un ciclo vitale che lo porterà inevitabilmente alla maturazione ed infine alla morte.

Inoltre egli è responsabile direttamente della morte di altri personaggi: il Grillo-parlante tramortito dalla sua martellata, la Fata-turchina “morta” per il dispiacere che Pinocchio le ha causato, Geppetto che per cercarlo viene inghiottito dal Pescecane; assiste poi alla morte Lucignolo in seguito alla sua trasformazione in asino.

Spesso la morte ha un valore di ammonimento pedagogico: sia nel caso dell'apparizione dei Conigli-becchino, i quali portano la bara sulle spalle per

⁹⁶ ANZILOTTI, op. cit., 1976, p.358

impaurire Pinocchio e convincerlo così a prendere la medicina; sia quando dopo aver disobbedito alla Fata (seguendo il Gatto e la Volpe), trova al suo posto la lapide, e il senso di colpa che prova è talmente forte da farlo disperare per due giorni.

Pinocchio subisce durante il racconto varie trasformazioni, non sempre positive: la prima infatti è una vera e propria regressione da una condizione quasi umana allo stato animale (si trasforma in ciuco).

La seconda è invece quella che inizia in una delle ultime scene, nella pancia del Pescecane: «ora occorre trasformarsi o morire»⁹⁷; Pinocchio, cercando di salvare il padre caduto in mare, viene inghiottito e perde inizialmente i sensi, “muore”, ma è una morte intrisa di un impulso vitale e conservativo, poiché è proprio questa morte apparente che permette il passaggio da burattino capriccioso e immaturo, a bambino buono e responsabile. Egli acquista finalmente la consapevolezza di ciò che è giusto fare e riconosce l'autorità del genitore, che fino ad allora aveva rinnegato (al contrario di quanto avviene nella maggior parte delle fiabe dei Grimm, in cui sono i genitori a rinnegare i figli).

La cavità oscura della pancia del Pescecane è un possibile simbolo dell'utero materno e quindi del topos della regressione alla condizione prenatale, e la sua successiva rinascita un ovvio richiamo al parto. Pinocchio cresce e cambia all'interno del Pescecane e riesce a responsabilizzarsi e a trarre in salvo il povero padre ormai sfinito da tanto vagare.

La Fata è l'unica figura femminile presente nel testo; essa compare per la prima volta a Pinocchio, inseguito dagli assassini, come una bambina-fantasma, un personaggio del mondo dei morti ed ella, dalla finestra della sua casina bianca, lo avverte: «In questa casa non c'è nessuno. Sono tutti morti.[...]»

⁹⁷ SERVADIO, in ANZILOTTI, op. cit., 1976, p.577

Sono morta anch'io.[...] Aspetto la bara che venga a portarmi via»⁹⁸. La sua apparizione sembra simboleggiare il primo contatto traumatico di un bambino impaurito con l'altro sesso.

Ritorna il motivo della “casa nel bosco” comune a molte fiabe, ma questa, a differenza di quelle che abbiamo visto fino ad ora, non accoglie il protagonista, né cerca di attrarlo in qualche modo, anzi la fata-bambina tenta di spaventarlo ed allontanarlo, in quanto Pinocchio non è ancora pronto ad affrontare Thanatos e a crescere superando la sua immaturità, come avviene ad esempio in *Hänsel e Gretel*: i bambini, una volta sedotti dalla strega, vanno incontro alla morte, ma riescono a sfuggirne con l'ingegno e ad uscire dalla casa più forti e maturi di prima.

La Fata assume nella storia varie forme, muore e rinasce continuamente, incarnandosi sempre in un nuovo essere vivente: in alcuni momenti le sue trasformazioni servono per punire Pinocchio per gli sbagli commessi e cercare di portarlo sulla giusta strada; in altri momenti, quando il castigo inflitto è troppo severo, la Fata riappare sotto le vesti della sua salvatrice, facendo emergere nella sua figura la pulsione vitale di Eros.

Un personaggio che sembra essere un'evidente incarnazione di Thanatos è la figura di Lucignolo: egli conduce Pinocchio alla perdizione più totale, lo seduce ed a sua volta è sedotto da un Eros incontrollato e dionisiaco, la sua meta è infatti il Paese dei Balocchi, luogo dove niente è dovere e tutto è piacere. Si configura come un diavolo tentatore e lusinghiero che conduce Pinocchio nelle profondità dell'Inferno. Così come il conduttore del carro, «un omino più largo che lungo»⁹⁹, sembra essere un vero e proprio traghettatore di anime infernali.

Dunque, Thanatos sa anche affascinare: non si può resistere alle sue

⁹⁸ COLLODI, CARLO, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Torino, Einaudi, 2014, p.51-52

⁹⁹ COLLODI, op. cit., 2014, p.126

lusinghe ingannatrici rappresentate dalla descrizione di quel paese lontano. Esso conduce però alla regressione totale: ad uno stato di incoscienza animale, simboleggiata dall'episodio in cui i due personaggi assistono terrorizzati alla loro trasformazione in asini.

Pinocchio sembra essere un personaggio del tutto pulsionale; le sue azioni oscillano continuamente tra la vita e la morte.

Le pulsioni vitali che, come abbiamo visto fin dall'inizio, lo dominano si possono riscontrare in varie occasioni: la prima esternazione di questo Eros è la sua fame perenne ed insaziabile e, subito prima di colpire intenzionalmente quasi a morte il povero Grillo-parlante (Super-Io), annuncia chiaramente la sua volontà: «mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo»¹⁰⁰.

Un altro momento in cui si presentano le pulsioni vitali del personaggio è quando si trova nel Teatro dei Burattini di Mangiafoco e decide di vendere l'Abbecedario, costato caro al povero padre Geppetto, in cambio «del divertimento, del *carpe diem*»¹⁰¹. L'abbandono del libro per ottenere un guadagno del tutto dionisiaco è chiara espressione della rinuncia alla crescita e alla responsabilizzazione, in favore della conservazione di uno status di incoscienza infantile, dominata dal divertimento e dall'esplosione di Eros, ma che, secondo la morale collodiana lo condurrà alla perdizione ed infine alla morte come burattino.

Eros è evidente sotto un duplice aspetto alla presenza della Fata-turchina: come impulso sessuale, quando a Pinocchio si allunga il naso, che come abbiamo visto può essere letto come simbolo fallico, e come pulsione vitale, quando la Fata lo salva da morte certa.

Il serpente che incontra lungo la strada che lo porta alla casa della Fata-

¹⁰⁰ COLLODI, op. cit., 2014, p.14

¹⁰¹ GRILLANDI, MASSIMO, *Pinocchio e la psicoanalisi*, in ANZILOTTI, op. cit., 1976, p.325

turchina è un altro simbolo sessuale (Eros), ma contiene in sé anche la morte (Thanatos); è infatti in seguito al suo incontro che Pinocchio si trova preso in una tagliola.

L'ultima espressione dell'Eros è individuabile nell'episodio in cui Pinocchio si fa convincere da Lucignolo a partire per il Paese dei balocchi¹⁰².

La dialettica tra Eros e Thanatos sembra, quindi, essere evidente in tutto il racconto, come nelle fiabe dei Grimm precedentemente analizzate.

L'Eros incontrollato porta a regredire ad uno stato primitivo e a ricongiungersi con la pulsione opposta: Thanatos.

Pinocchio vive sensazioni di enorme gioia e profondo dolore, che si succedono dentro di lui continuamente, suscitate dalle infinite prove che deve affrontare. Spesso queste emozioni vengono da lui estremizzate a causa della sua immaturità, tanto che la morte della Fata-turchina gli suscita la stessa disperazione della sofferenza per la fame.

Perfino il gioco in *Pinocchio* sembra avere un rapporto dialettico tra vita e morte:

«tutti i giochi di Pinocchio finiscono male, giocare è mettersi in una posizione borderline.[...] L'elemento costruttivo della socialità è infatti assente. In Pinocchio e nei suoi giochi è casomai presente un elemento distruttivo: è frequente il “giocarsi di”, il “prendersi gioco di”.[...] Il “giocarsi di” non è distruttivo solo della socialità del gioco, ma anche della persona. È una morte: la piccola morte sociale della canzonatura. [...] Ma anche perché il canzonato, tutti i canzonati, si sentono davvero morire, come a Pinocchio succede molte volte nel corso delle sue avventure»¹⁰³

E come afferma Gadda «ogni oltraggio è morte»¹⁰⁴. Più volte il momento

¹⁰² GRILLANDI, in ANZILOTTI, op. cit., 1976, p.326

¹⁰³ Stefano Bartezzaghi nell'introduzione a *Pinocchio* di ET Classici, p. XII-XIII

¹⁰⁴ GADDA, CARLO EMILIO, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963

che sembra essere giocoso, come quando Pinocchio deve esibirsi al circo, finisce per farlo sentire «come morire». «Il gioco dell'esibizione esce presto dai confini del gioco e diventa un essere giocato, che confina con la morte»¹⁰⁵.

Il secondo finale si distacca però dai toni fiabeschi per ricongiungersi alla realtà: la Fata non c'è più e il burattino si risveglia bambino in carne ed ossa.

Tuttavia, anche l'ultima versione di *Pinocchio* si conclude con un'immagine riconducibile alla vittoria di Thanatos: la scena del burattino inerte sulla sedia, come un bambolotto senza vita. Quest'ultima sequenza mostra ancora una volta al lettore un'evidente immagine di morte: sebbene si raggiunga il lieto fine, anche in questa storia Thanatos sembra avere “l'ultima parola”.

Peter Pan nei giardini di Kensington e Peter e Wendy

La figura di Peter Pan compare per la prima volta nelle pagine del libro *Peter Pan nei giardini di Kensington* (1906) cinque anni prima rispetto alle vicende fiabesche più conosciute che lo vedono come protagonista nel testo di *Peter e Wendy* (1911).

Nella prima opera si parla dei giardini di Kensington che si trovano a Londra e sono il luogo dove le madri e le bambinaie portano i bambini a divertirsi. Al loro interno emerge dal lago l'isola degli uccelli alla quale gli umani non possono accedere e dove regna il corvo Salomone. Quest'ultimo esaudisce le preghiere delle donne che desiderano diventare mamme e manda nelle loro case fringuelli o passerotti che, crescendo, si trasformano in bambini dopo un periodo di transizione durante il quale conservano ancora le loro caratteristiche di uccelli. Sarà nel momento in cui acquisiranno coscienza della realtà in cui vivono che perderanno del tutto le loro qualità di uccelli, come

¹⁰⁵ Stefano Bartezzaghi nell'introduzione a *Pinocchio* di ET Classici, p. XVI

quella di volare.

Peter ha solo una settimana di vita quando, spinto ancora dal suo istinto di uccello, vola giù dalla finestra lasciata inavvertitamente aperta dalla madre e ritorna ai giardini di Kensington.

Approdato sull'isola, apprenderà la condanna che si è involontariamente inflitto da solo: egli sarà costretto a restare in questa sorta di limbo, in questo essere «metà-e-metà»¹⁰⁶, né completamente bambino né interamente uccello; è proprio questa natura ibrida che gli permette però di restare sull'isola (Neverland). Come nel Paese dei Balocchi, il prezzo da pagare per quella vita libera dai doveri si rivelerà molto alto.

Peter tenta di tornare a casa dalla mamma, pentito di esser fuggito via, ma questa possibilità gli viene tristemente negata poiché trova la finestra da cui era scappato sbarrata e vede all'interno la madre che stringe amorevolmente un altro bambino.

«[...] non ci sono seconde occasioni, almeno per la maggior parte di noi. Quando arriviamo alla finestra è Ora di Chiusura. Le sbarre di ferro si sono alzate per sempre.»¹⁰⁷

Inizia a passare il suo tempo nei giardini con le fate, gli uccelli e gli altri bambini perduti; comincia a suonare il flauto ed acquista i tratti caratteristici più noti di eterno bambino.

Un giorno Peter trova Maimie Mannering, «una bambina piuttosto strana, di una stranezza notturna [...] con un sorriso inquietante»¹⁰⁸, che, sfuggita alla sorveglianza della bambinaia, si nasconde nei giardini, rischiando di morire:

«Aveva serrato gli occhi, che lacrime accorate tenevano incollati. Quando li aprì, qualcosa di molto freddo le risalì le gambe e le braccia,

¹⁰⁶ BARRIE, JAMES MATTHEW, *I romanzi di Peter Pan*, Milano, Mondadori, 2015, p.191

¹⁰⁷ BARRIE, op. cit., 2015, p.212

¹⁰⁸ BARRIE, op. cit., 2015, p.213

scivolandole nel cuore. Era la quiete dei Giardini.»¹⁰⁹

Peter vorrebbe portarla con sé per non rimanere nuovamente solo. Ella desidera però tornare dalla mamma e sa che, se lo seguirà, questo non sarà più possibile. Peter Pan quindi la lascia andare e la bambina torna dai suoi genitori dopo aver passato una notte nei giardini di Kensington.

Accedere ai giardini e poi andare con Peter Pan all'”Isola che non c'è” significherebbe andare incontro alla morte, seguire Thanatos ed abbandonare la vita terrena.

Il testo si conclude con la descrizione di due lapidi presenti nei giardini riportanti le iniziali dei nomi di Walter Stephen Matthews e di Phoebe Phelps (che ricordano le iniziali delle parrocchie St. Mary di Westminster e quella di Paddington). Entrambi caduti dalle carrozzine e morti prima dei due anni che, come ci dice Peter Pan, «sono il principio della fine»: l'età in cui i bambini si dimenticano come si vola e smettono di credere nelle fate (che si trovano nei giardini di Kensington). Forse è proprio per questo che Walter e Phoebe si trovavano lì: non avevano ancora iniziato il loro percorso di crescita verso la maturità, erano ancora in quel bellissimo limbo che è l'infanzia, rappresentato da questi giardini.

Peter ha assunto il ruolo di becchino, seppellisce i corpi dei bambini che, dopo essere rimasti nei giardini dopo l'ora di chiusura, muoiono per il freddo. Egli con la sua «pagaia, di cui Maimie gli ha spiegato il vero uso, [...] scava una tomba, poi erige una piccola lapide, incidendovi sopra le iniziali della povera creatura. Lo fa immediatamente perché crede che i bambini veri si comporterebbero così»¹¹⁰.

Il 1° Maggio del 1912, di fronte alla statua eretta a Londra come omaggio al

¹⁰⁹ BARRIE, op. cit., 2015, p.216

¹¹⁰ BARRIE, op. cit., 2015, p.234

personaggio della sua opera, James Matthew Barrie esordisce così: «Non vi traspare il demone che è in Peter»¹¹¹

Come il personaggio di Peter Pan si allontana dai suoi genitori in *Peter Pan nei Giardini di Kensington*, nello stesso modo sembra sfuggire alle intenzioni del suo autore per apparire (a chi non lo conosce veramente) come l'eterno bambino, una figura felice e gioiosa, difensore dell'infanzia e dei bambini che vogliono liberarsi dai doveri imposti dagli adulti e rimanere per sempre nell'”Isola che non c'è”.

L'idea di questo bambino ribelle, ma in fondo buono, che tutti noi conserviamo dalla nostra infanzia, ha avuto un'enorme diffusione, in particolar modo, grazie alla trasposizione cinematografica della Disney che ne ha sottolineato le caratteristiche più positive e giocose legate ad un'immagine di infanzia felice.

Questa interpretazione è però lontana dalla tragica realtà legata al suo autore e da una possibile diversa lettura dell'opera. Il personaggio di Peter Pan può essere interpretato come un giovane traghettatore di anime, che aiuta i bambini scomparsi (morti) a passare nell'Aldilà.

Nelle intenzioni dell'autore il personaggio sarebbe, quindi, contrariamente all'immagine che di lui si è maggiormente diffusa, un bambino problematico, che si allontana da chi gli dimostra affetto e si isola, tendendo ad escludere qualsiasi legame profondo e reale. L'aiuto che offre ai bambini che si trovano nei “giardini di Kensington” può essere, infatti, letto più come una ricerca di nuovi compagni di avventure con cui divertirsi che come un reale interesse alla loro salvezza.

L'interpretazione di Peter Pan meno nota è quella di una figura quasi negativa ed inquietante, in cui sembrano riverberarsi le tragiche vicende

¹¹¹ Nell'introduzione di Francesco M. Cataluccio a BARRIE, JAMES MATTHEW, *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere*, Milano, Feltrinelli, 2003

vissute dall'autore nella sua infanzia.

Nel 1867, quando Barrie aveva sei anni, il fratello David di tredici anni morì, cadendo con i pattini in un lago ghiacciato. Era il preferito dalla madre, la quale, devastata da questo evento, si chiuse nel silenzio. Barrie per aiutarla a superare questo momento di drammatica difficoltà, decise di prendere l'identità del fratello defunto: indossava i suoi vestiti e si comportava come lui, fischiando alla sua maniera. Così facendo, probabilmente, interruppe la sua personale crescita e formazione: il giorno in cui il fratello morì, in realtà, smise di esistere anche James, che era stato rifiutato dal dolore della madre.

Il primo tra i bambini perduti dell'"Isola che non c'è" è, quindi, proprio l'autore.

Il "demone" a cui Barrie si riferisce al momento dell'inaugurazione della statua di Peter Pan potrebbe essere proprio quella parte adulta che non è riuscita a svilupparsi sia nel suo personaggio che nell'autore stesso, rimasta, nel suo caso, bloccata dal dolore patito nell'infanzia.

Anche l'ombra strappatagli via dal cane Nana e di cui Peter cerca di rientrare in possesso può essere interpretata sia come la prova del suo essere umano, ma anche come rappresentazione della sua duplice natura, introducendo così la tematica del doppio che spesso ben si lega alla dialettica pulsionale: oltre alla parte più giocosa e ribelle, il suo lato oscuro di traghettatore di anime.

Del mondo degli adulti Peter salva, anche se non sempre, la figura materna, di cui è alla costante ricerca per i suoi bambini perduti e che troverà poi finalmente nella bambina Wendy, l'unica che sembra sprigionare una vera e propria pulsione vitale, anche se non riesce a convincere Peter a restare a casa con lei e farsi adottare dai suoi genitori. Egli cerca per i suoi compagni di avventure ciò da cui lui si è "volontariamente" allontanato: una madre che lo avrebbe fatto crescere e diventare adulto, suscitandogli un sentimento di

amore/odio.

«Non ho la mamma, rispose lui. E infatti, non solo non aveva la mamma, ma non aveva nemmeno il più debole desiderio di averla. Riteneva che si attribuisse alle mamme eccessiva importanza. Wendy ebbe subito la sensazione di trovarsi di fronte a una tragedia»¹¹²

Se da una parte l'allontanamento volontario da casa sembra lasciarlo indifferente, il suo atteggiamento cela, in realtà, un dolore lacerante: Peter è un bambino a cui è negato il futuro poiché è morto prematuramente.

«Tutti i bambini crescono, tranne uno. Lo sanno presto che cresceranno e Wendy lo seppe in questo modo. Un giorno, quando aveva due anni, giocando in un giardino, colse un fiore e lo portò di corsa a sua madre. C'è da pensare che la bimba, in quell'atteggiamento, sembrasse deliziosa poiché la signora Darling appoggiò le mani al cuore ed esclamò: «Oh, perché non puoi restare così per sempre?» Questo fu tutto ciò che si dissero sull'argomento, ma da allora Wendy seppe che sarebbe dovuta crescere. Tutti, dopo i due anni, scopriamo questa verità. I due anni sono l'inizio della fine»¹¹³

L'infanzia è per Barrie un'età gaia ed innocente, ma anche senza cuore, perché tende a rifiutare qualsiasi legame. L'autore afferma così di avere un'idea non soltanto idillica di quel periodo della vita¹¹⁴.

Barrie fa anzi emergere una situazione tragica ed inquietante: i bambini perduti hanno perso i genitori, loro punti di riferimento, si sentono soli ed abbandonati. Il mondo degli adulti appare però ai compagni di avventure di Peter Pan, influenzati dai suoi racconti, sempre più come un luogo infernale, in cui è meglio non addentrarsi e del quale non è conveniente accettare le

¹¹² BARRIE, op. cit., 2015, p.33

¹¹³ BARRIE, op. cit., 2015, p.11

¹¹⁴ BARRIE, JAMES MATTHEW, *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*, Oxford, 1991, Oxford University Press, p.226, trad. it. *Peter e Wendy*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991, p.182

regole; scelgono infatti inizialmente di guardarsi indietro, tornare ai “giardini di Kensington” e restare bambini per sempre, facendosi dominare così dalla pulsione di morte. Alla fine cederanno, però, alla pulsione vitale, all'offerta della mamma di Wendy che decide di adottarli, mentre Peter preferirà rimanere da solo nella sua “Isola che non c'è”.

Forse però la sua è soltanto paura di non essere adeguato al futuro e questo provoca in lui il rimpianto per quel periodo felice della sua vita, l'infanzia, in cui ogni bambino si sente protetto dalla figura materna:

«Sono fuggito perché ho sentito papà e mamma discorrere di quello che avrei fatto quando fossi diventato un uomo [...] Io non voglio diventare mai un uomo. Io voglio restare sempre un bambino e vivere spensierato. Così sono fuggito nei Giardini di Kensington»¹¹⁵

Il contrasto tra le responsabilità di una vita da adulto e la spensieratezza infantile sono i temi centrali di questa opera: l'eterno bambino sceglie, però, alla fine, anche se non del tutto volontariamente, di vivere in una realtà che appare come il “Paese dei Balocchi”, un luogo in cui Eros sembra dominare, ma sappiamo ormai che non è così.

«Peter non sapeva decidersi. A tratti guardava la madre con nostalgia, ma con la stessa nostalgia a tratti guardava la finestra»¹¹⁶

Peter Pan è terrorizzato come Pinocchio dall'idea di crescere; è diventato, infatti, con gli anni l'archetipo dell'infantilismo, del bambino che si rifiuta di maturare, sebbene, come abbiamo visto, ne rappresenti anche l'aspetto tragico: non è infatti possibile (senza pagare un prezzo altissimo, ovvero morire prematuramente come il fratello dell'autore) restare bambini, né tornare all'infanzia.

L'infanzia non è un periodo della vita del tutto innocente; “l'isola che non

¹¹⁵ BARRIE, op. cit., 2015, p.35-36

¹¹⁶ BARRIE, op. cit., 2015, p.210

c'è” non rappresenta, in realtà, un paradiso, bensì un luogo dove regna Thanatos. Come nel “Paese delle Meraviglie”, anche qui non accade mai niente e tutto si ripete all'infinito, come se la vita fosse sospesa in eterno.

I bambini perduti, a differenza di Peter Pan che se ne era andato più o meno volontariamente da casa per paura di diventare grande, possono essere interpretati come bambini caduti dalla carrozzina mentre la bambinaia stava guardando da un'altra parte.

Emerge quindi dal testo di Barrie un senso di angoscia e di inquietudine, che non rispecchia l'immagine più diffusa di Peter Pan.

Thanatos domina la scena: spinge il protagonista e i suoi compagni di avventure, come il terribile Capitan Uncino ossessionato dal ticchettio dell'orologio nella pancia del coccodrillo (simbolo dello scorrere del tempo e dell'avvicinarsi della morte). L'isola sembra essere il luogo dove tutto è piacere, ma emerge in realtà una vita statica, sempre uguale, per niente dominata dalla pulsione vitale, bensì sottomessa alla pulsione di morte.

L'unico personaggio che può dirsi spinto da Eros sembra essere Wendy che cerca in tutti i modi di convincere Peter a restare con lei nella “realtà” per poter crescere insieme, ma alla fine non riesce nel suo intento.

La dialettica tra Eros e Thanatos anche questa volta vede prevalere la pulsione di morte sia nel protagonista sia nelle possibili interpretazioni delle vicende.

Il Piccolo Principe

Antoine de Saint-Exupéry, scrittore e aviatore francese, inserisce nel genere fiaba elementi di novità, dopo quelli introdotti da Perrault: come le fiabe dello scrittore francese rappresentano il passaggio dalla fiaba popolare a quella d'autore, *Il Piccolo Principe* segna la nascita della fiaba contemporanea.

Quest'ultima, pur mantenendo tutti gli elementi della fiaba “tradizionale”: il viaggio iniziatico, le prove, le difficoltà, il processo di crescita, le coordinate spazio-temporali indefinite, si arricchisce anche di significati esistenziali e filosofici. Sia questo testo che quelli di Sepúlveda, anch'essi ascrivibili al genere della fiaba contemporanea, manifestano evidenti collegamenti con la situazione storica e sociale in cui vengono scritti e riadattano le caratteristiche della fiaba tradizionale popolare al mondo attuale, immergendo il testo in un contesto più vivo e “reale”.

Il Piccolo Principe è stato pubblicato nel 1943, l'anno prima della scomparsa dell'autore, il cui destino sembra essere anticipato dalle vicende del pilota personaggio della sua opera, sebbene queste abbiano un esito differente: Saint-Exupéry scomparve con il suo aereo nel mare, mentre il pilota amico del piccolo principe, dopo essere precipitato con l'aereo nel Sahara, riuscirà a ripararlo e a fare ritorno a casa.

Questa opera è una delle più vendute e tradotte al mondo, adatta sia ai bambini che agli adulti per i suoi contenuti che possono essere interpretati secondo vari livelli di lettura; ed è inoltre accompagnata dai disegni ad acquarello dello stesso autore, il cui tratto delicato ben si lega al tono generale dell'opera.

L'atmosfera della Seconda Guerra Mondiale emerge sia dalla trama che dagli atteggiamenti dei vari personaggi che il piccolo principe incontra durante il suo viaggio: gli individui rappresentati sono il simbolo di una società incapace di cogliere “l'essenziale”, ormai priva di qualsiasi valore, che sembra aver perso ogni punto di riferimento. Le vicende sono ambientate nel Sahara, luogo di solitudine per eccellenza che sembra essere completamente fuori dal tempo e dalla vita.

Il testo esprime una visione desolata dell'esistenza, da cui emerge la solitudine dell'uomo: il piccolo principe è solo nell'universo e nel suo pianeta,

come soli sono tutti gli uomini che incontra nel suo viaggio, compreso il pilota, distante dal mondo degli adulti per aver mantenuto la parte di bambino che è in lui. Egli si trova infatti solo in mezzo a un mondo di grandi troppo seri per condividere con lui le sue fantasie e comprendere il significato dei suoi disegni.

Il Sahara e l'universo sono i luoghi più adatti ad esprimere questa condizione dell'uomo durante la guerra, ma è anche proprio da quella solitudine e dal superamento della morte, che si può rinascere a nuova vita.

Paradossalmente il pilota viene salvato proprio dal piccolo principe, da un essere semplice ed ingenuo, che aiuta l'adulto (il pilota) a vedere il mondo con gli occhi di un bambino e che comprende immediatamente il suo disegno: un elefante dentro a un boa, simbolo, secondo Marie-Louise von Franz, dell'aspetto più distruttivo dell'inconscio che porta l'individuo ad una regressione, mentre vede nell'elefante il modello di adulto a cui l'autore avrebbe voluto somigliare, ma che alla fine viene divorato¹¹⁷.

Il piccolo principe non ha paura di morire, ma teme per il suo asteroide minacciato dai baobab, per questo chiede al pilota di disegnare una pecora che divori le piante infestanti: ciò è per lui davvero importante e, anche se il narratore gli disegna una scatola, il suo sguardo sa cogliere al suo interno la pecora che dorme, riuscendo ad andare oltre le apparenze; il piccolo principe sa che «non si vede bene che col cuore (e che) l'essenziale è invisibile agli occhi»¹¹⁸. Egli è preoccupato anche per la sua rosa unica ed indifesa e vuole proteggerla dalla pecora, chiedendo al pilota di procurargli una museruola da metterle.

Questi episodi trasmettono, attraverso la forma fiabesca, messaggi di tolleranza e amore e richiamano ai valori essenziali della vita: i sentimenti e la

¹¹⁷ VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del puer aeternus*, Milano, Red Edizioni, 2009, p.26

¹¹⁸ SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE, *Il piccolo principe*, Milano, Bompiani, 2000, p.98

capacità di guardare alle cose con uno sguardo ingenuo e sincero come quello dei bambini o di un adulto che tiene viva la sua parte infantile, come il narratore de *Il Piccolo Principe*.

La narrazione avviene in prima persona: un pilota d'aereo che un giorno precipita nel Sahara, lontano da ogni forma di civiltà e senza scorte di viveri e acqua, vede arrivare, come dal nulla, un bambino biondo e bellissimo.

I due fanno amicizia e, mentre il pilota prova a riparare il velivolo, il bambino gli chiede di disegnare per lui una pecora; il narratore gli mostra un disegno che egli aveva fatto durante l'infanzia: un boa che ha mangiato un elefante, ma che nessun adulto aveva mai compreso e che veniva scambiato per un capello. Il piccolo principe intuisce immediatamente ciò che il disegno vuole rappresentare, come anche il disegno della scatola in cui, secondo lui, è nascosta la pecora.

Il piccolo principe racconta così la propria storia: egli proviene da un altro pianeta, l'asteroide B-612. Il pianeta è minuscolo, talmente piccolo che si può guardare il tramonto per tutto il giorno solo spostandosi un po'. Sull'asteroide si trovano tre vulcani, ed egli lo tiene in ordine, estirpando le piante infestanti, tra cui i baobab i cui semi sono portati dal vento e le cui radici sono enormi rispetto alle dimensioni limitate del suo pianeta.

La pecora che il principe chiede al pilota potrebbe servire proprio per mangiare le piante e i semi che rischiano di distruggerlo. Tuttavia il piccolo principe teme che la pecora (per cui il protagonista chiede pure una museruola) mangi anche la rosa che egli ha coltivato e cresciuto con tanto amore, ritenendola il fiore più bello che esista e proteggendola dal vento con una campana di vetro.

La rosa è molto orgogliosa e pretenziosa e ciò guasta i rapporti tra lei ed il piccolo principe che, soffrendo di solitudine, decide quindi di esplorare i pianeti circostanti. La pulsione di Eros quindi lo spinge a muoversi e a cercare

nuovi legami. Il principe e il fiore si riappacificano solo prima della partenza, e nel corso del viaggio, a compiere il quale era stato incoraggiato dal fiore, il protagonista capirà di aver sbagliato e che l'affetto della rosa per lui era sincero.

Il piccolo principe parte così insieme ad una migrazione di uccelli per visitare vari pianeti, tutti abitati da uomini soli, ossessionati da una qualche mania. Essi sono come mossi da una pulsione mortale che non li fa vivere: se ne stanno immobili nel loro pianeta, senza far nulla per cambiare la loro condizione di solitudine e insofferenza. Si potrebbe dire che Thanatos li domini e che Eros (la pulsione vitale) li abbia da tempo abbandonati.

Il primo asteroide è abitato da un re, un monarca assoluto che pensa di dominare l'intero universo. La sua figura è solitamente nelle fiabe simbolo di potere, ma non in questo caso, perché in realtà ordina solo ciò che sa che accadrà, illudendosi così che l'universo gli obbedisca, mentre invece è completamente solo e impotente.

In seguito il piccolo principe va sul pianeta di un uomo vanitoso che vede solo il proprio ego e, rimosso "l'altro", vorrebbe solo essere ammirato; in realtà non c'è nessuno lì con lui che possa assecondare la sua mania, per cui egli risulta incredibilmente noioso e patetico.

Visita poi il pianeta di un uomo alcolizzato, che ha come unico scopo quello di bere per dimenticarsi che beve, ma anche questa "attività" (la coazione a ripetere) è in realtà un circolo senza fine, che conduce l'individuo ad uno stato di inerzia e di morte (apparente).

Successivamente incontra l'uomo d'affari che vive per accumulare e non ha tempo per altro. Ha come unico "affare" quello di contare le stelle, pensando così di possederle (come se per far questo bastasse solo saperne il numero). È quindi un uomo privo di affetti, ossessionato dal desiderio di possedere qualcosa di esclusivo, ma la sua è solo un'illusione. Ciò che lo muove è un godimento privo di qualsiasi pulsione vitale, privo di Eros.

Sul quinto pianeta si trova un uomo che si occupa di accendere e spegnere ogni minuto un lampione, e poiché questa «è la consegna»¹¹⁹, la esegue senza sottoporla a giudizio. Per quanto strano, egli è l'unico uomo che al piccolo principe non sembri ridicolo perché in qualche modo si occupa di qualcos'altro e non di se stesso, come invece tutti i personaggi che aveva incontrato fino a quel momento.

Infine il protagonista incontra un uomo che, nonostante sia un geografo, non sa trasformare il suo sapere accademico in qualcosa di costruttivo e non comunica più con la realtà: non conosce infatti il suo pianeta perché gli manca un esploratore che glielo riferisca ed egli «è troppo importante per andare in giro»¹²⁰. Il geografo, spiegando al piccolo principe che i fiori sono effimeri e che rischiano di sparire in breve tempo, lo fa dispiacere per aver lasciato la sua rosa sola e indifesa. Infine consiglia al bambino di andare a visitare la Terra. Anche questo personaggio dovrebbe essere spinto per la sua natura di scienziato a muoversi e a farsi dominare dalla pulsione vitale per acquisire nuove conoscenze, mentre rimane bloccato nella sua rigidità e mosso solo da una pulsione “negativa” che lo fa rimanere immobile in attesa di qualcuno che non arriverà mai.

Il settimo pianeta verso cui si dirige è proprio la Terra. Arrivato nel deserto africano, si stupisce di non trovare nessun essere umano; il suo primo incontro è infatti con un serpente, che mette in guardia il piccolo principe: «colui che tocco, lo restituisco alla terra da dove è venuto»¹²¹; egli rappresenta la morte ed è infatti il suo morso che può far ritornare il bambino a “casa”.

Il protagonista incontra successivamente un fiore a tre petali, con cui non riesce, come invece con la sua rosa, ad instaurare un vero e proprio rapporto e continua quindi a sentirsi solo in quel deserto.

Scala allora un'alta montagna con la speranza di vedere dove si trovino gli

¹¹⁹ SAINT-EXUPÉRY, op. cit., 2000, p.67

¹²⁰ SAINT-EXUPÉRY, op. cit., 2000, p.74

¹²¹ SAINT-EXUPÉRY, op. cit., 2000, p.83

uomini, ma viene illuso dall'eco che, ripetendo ogni sua frase, gli fa credere di non essere solo.

Si ritrova poi in un roseto e si rende conto che tutte quelle rose assomigliano al suo fiore. Il piccolo principe si rattrista molto nel constatare che la sua rosa non è unica come gli aveva giurato e capisce di non essere in realtà «un principe molto importante»¹²².

Proprio nel momento in cui il protagonista sta piangendo arriva una volpe, che gli chiede di essere addomesticata, ovvero vuole “creare un legame” con lui, seguendo così la pulsione di Eros, perché solo questo può rendere la sua vita meno vuota e monotona: sentirsi unico al mondo per qualcuno, avere un amico da aspettare è ciò che rende, secondo la volpe, la vita luminosa e degna di essere vissuta.

L'animale e il piccolo principe cominciano ad incontrarsi ogni giorno sempre alla stessa ora per dare valore all'attesa dell'incontro e diventano così speciali l'uno per l'altra. Il rapporto con la volpe permette al principe di comprendere meglio il suo rapporto con la rosa: non gli appare più uguale a tutte le altre del roseto: esse sono vuote, mentre la sua rosa è per lui speciale; egli è riuscito ad addomesticarla, come ha fatto con la volpe, e quindi è per questo responsabile di una rosa unica al mondo.

Il principe infine riprende il suo viaggio sulla terra e si ritrova in una stazione dove incontra un controllore e subito dopo un mercante di pillole che calmano la sete. Entrambi i personaggi rappresentano la frenesia della società moderna e sono alla costante ricerca di un modo per risparmiare tempo. Con loro il piccolo principe ha la conferma di quanto l'affaticarsi degli uomini sia insensato e immotivato, quindi, sebbene essi non siano immobili come gli individui degli altri pianeti, il loro movimento non li porta da nessuna parte, è anzi anche la loro una forma di fissità.

All'ottavo giorno il piccolo principe termina il racconto del suo viaggio,

¹²² SAINT-EXUPÉRY, op. cit., 2000, p.90

mentre il pilota non è ancora riuscito a riparare il suo velivolo e le scorte d'acqua sono finite. I due decidono allora di mettersi in cammino alla ricerca di un pozzo a cui dissetarsi: quando lo “trovano”, l’acqua che bevono è proprio ciò di cui hanno bisogno: «gli occhi sono ciechi», è necessario «cercare col cuore»¹²³; essa è il risultato della «marcia sotto le stelle, (del) canto della carrucola, (dello) sforzo delle (mie) braccia», è qualcosa di sofferto e di desiderato che li rincuora «come un dono»¹²⁴.

È già passato un anno dall'arrivo del piccolo principe sulla Terra ed egli vuole tornare al suo pianeta per rivedere la sua rosa.

Il pilota, riuscito finalmente a riparare il velivolo, trova il bambino vicino al pozzo che parla con il serpente, da cui il piccolo principe vuole farsi mordere per abbandonare il suo corpo sulla Terra, poiché troppo pesante, e tornare sull’asteroide B-612.

Prima di andarsene regala al pilota la sua risata, così ogni volta che guarderà le stelle saranno per lui delle stelle speciali, «delle stelle che sanno ridere»¹²⁵. Il piccolo principe non vuole che il suo amico lo veda partire, perché sa che soffrirà, ma il pilota non vuole lasciarlo solo e decide di rimanere al suo fianco fino all'ultimo.

L'ultima immagine del piccolo principe lo vede a terra caduto dolcemente (morto) senza far rumore.

Anche questo testo si conclude con una scena in cui Thanatos vince su Eros: il piccolo principe è costretto a cedere alla pulsione di morte per poter tornare sul suo pianeta e rivedere la sua rosa.

Il piccolo principe insegna al pilota e a tutti i lettori che per essere vivi basta amare qualcosa o qualcuno che non sia il proprio ego, è importante sapersi dedicare ad un fiore, come ad una volpe: questo il vero senso della

¹²³ SAINT-EXUPÉRY, op. cit., 2000, p.108

¹²⁴ SAINT-EXUPÉRY, op. cit., 2000, p.108

¹²⁵ SAINT-EXUPÉRY, op. cit., 2000, p.116

vita.

Egli incontra nel suo viaggio solo esseri “morti” che non vivono una vita vera, sono presi esclusivamente da loro stessi e non hanno tempo per niente e nessuno. Anche la Terra gli appare inospitale, non c'è anima viva al suo arrivo; il primo incontro è infatti con il serpente (simbolo di morte) e sarà poi anche l'ultimo alla fine della storia.

Man mano che prosegue il suo viaggio, il piccolo principe perde un po' della sua forza vitale e sembra invece rinnovarsi la pulsione di vita del pilota, unico vero amico rimastogli, quasi come fosse un vero e proprio passaggio e scambio di pulsioni. L'Eros che dominava il piccolo principe e che invece era assopito nel pilota, sembra alla fine riaccendersi in quest'ultimo, dopo che il bambino, cedendo alla pulsione di morte, se ne va lasciando il suo corpo troppo pesante sulla Terra.

L'umanità che il piccolo principe incontra è arida, priva di pulsione vitale e di desiderio, sembra affaccendarsi solo per cose inutili e non avere una vera ragione di vita a muoverla.

Il piccolo principe sembra essere l'unica vera forma di vita, egli cerca e trova la vitalità anche nel deserto: il roseto, la volpe, il pozzo d'acqua.

L'incontro con la volpe gli fa capire ancora di più l'importanza di avere a cuore qualcuno o qualcosa e come sia proprio questo che rende l'altro speciale e vivo ai nostri occhi.

Il piccolo principe si serve infine anche della morte, incarnata nel serpente, come strumento per tornare nel suo pianeta e non vive quindi questo passaggio (dalla vita alla morte) in maniera traumatica, ma con speranza e tranquillità.

Sembra proprio che l'arrivo del piccolo principe serva al pilota per “riparare il suo velivolo”: per riparare la sua anima e ridargli quella pulsione vitale che aveva da tempo perduto. È necessario tornare ai valori essenziali, all'importanza assoluta di un singolo fiore, alla paura che una pecora possa mangiare quel fiore, per poter finalmente vivere una vita piena e vera.

Il piccolo principe rappresenta, secondo Marie-Louise von Franz, l'archetipo del Sé, in quanto egli trova il senso della vita anche nella sofferenza¹²⁶ ed è solo comprendendo il proprio dolore che può avere una reale esistenza vitale. Mentre l'autore sarebbe, per von Franz, un individuo debole che ha accettato il suo tragico destino senza fare nulla, lasciandosi quindi dominare da Thanatos.

Il piccolo principe compie un viaggio drammatico alla ricerca del senso della vita, costantemente assillato dalla malinconia e dalla nostalgia. Il viaggio alla ricerca di Eros sembra coincidere con il ritorno a Thanatos; esso ha infatti come meta la formazione interiore del protagonista che riconosce gli affetti e i valori invisibili agli occhi. Scompare il bambino ingenuo ed indifeso, per lasciare spazio all'adulto.

Il Piccolo Principe può essere letto come un lungo dialogo tra un adulto (il pilota) e un bambino (il piccolo principe), da cui emerge un itinerario di crescita comune. È una metafora dello sguardo infantile sul mondo ed il fatto che il protagonista sia quasi come uno straniero che viene da un altro pianeta permette di capovolgere il modo con cui solitamente guardiamo le cose e le persone.

Il morso del serpente e la successiva morte del piccolo principe possono essere interpretati come simbolo di una maturazione compiuta. In questo senso la morte stessa sembra essere un evento del tutto naturale (che richiama il “morire alla propria maniera” di Freud), che l'autore inserisce nel ciclo vitale come parte integrante e necessaria della nostra esistenza.

¹²⁶ VON FRANZ, op. cit., 2009, p.137

CAPITOLO 3.3 – I RACCONTI DI SEPÚLVEDA

Per individuare nei personaggi principali la dialettica tra le pulsioni freudiane, i criteri di analisi fino ad ora seguiti si sono ispirati all'interpretazione psicoanalitica.

È emerso che non sempre la pulsione di morte domina gli antagonisti e quella vitale gli eroi, bensì indistintamente dai loro ruoli esse muovono le azioni degli uni e degli altri.

Freud sostiene che Eros sia identificabile in una varietà di pulsioni: ad esempio, attraverso la nostra analisi, sono emerse in particolare la pulsione vitale e quella sessuale. Allo stesso modo sono individuabili molteplici aspetti di Thanatos: esso non rappresenta solo la pulsione di morte che fa regredire l'individuo ad uno stato inorganico prenatale o la fine dell'esistenza, ma, come abbiamo messo in luce nei testi analizzati, assume significati che possono avere conseguenze anche positive. Thanatos spesso preserva l'individuo dal diventare adulto, evento che lo avvicinerebbe ad una morte “definitiva” (come per Peter Pan); altre volte spinge i protagonisti/eroi ad agire secondo un impulso di conservazione che li porta a morire per poi rinascere a nuova vita (Pinocchio ed il piccolo Principe).

Questa analisi del genere fiaba ha attraversato, secondo un ordine cronologico dall'Ottocento fino alla fiaba contemporanea, tutta l'Europa: dalla Germania dei Grimm, all'Inghilterra di Carroll e Barrie, all'Italia di Collodi, fino ad arrivare alla Francia di Saint-Exupéry. Essa ha infine trovato il suo approdo in Sud America con Sepúlveda.

Anche le sue opere rappresentano uno dei canoni della letteratura per l'infanzia e, ad una lettura più approfondita, si può evidenziare al loro interno la stessa dialettica tra Eros e Thanatos, individuata nei testi analizzati fino ad ora.

I racconti di Sepúlveda sono ascrivibili al genere della fiaba contemporanea e affrontano tematiche e problemi di grande attualità: la salvaguardia dell'ambiente, il rapporto tra l'uomo e la natura, il rispetto per quest'ultima, il problema della diversità, l'amicizia tra diversi e la frenesia del mondo moderno.

Pur essendo l'atmosfera di questi testi meno cupa ed inquietante rispetto a quella che si può individuare in altre opere contemporanee come ad esempio nella saga di *Harry Potter*, essi manifestano comunque la presenza di Thanatos nella quotidianità dell'esistenza, evento causato quasi sempre dalla parte della ragione dell'uomo che lo spinge ad agire in modo distruttivo nei confronti della natura.

Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare

Il racconto è ambientato nella città di Amburgo ed inizia con la gabbiana Kengah che, dirigendosi con il suo stormo verso il golfo di Biscaglia, rimane imprigionata nel pericolo avvistato dagli altri compagni: una grossa macchia di petrolio, chiamata dai gabbiani «la peste nera»¹²⁷.

Ciò è causato dall'irrefrenabile desiderio di cibarsi, che può essere interpretato come manifestazione del suo Eros incontrollato, se così possiamo chiamarlo.

Kengah prova ad aprire le ali per spiccare il volo ma l'onda di petrolio nera e densa è più rapida e la ricopre completamente.

Si manifesta fin dall'inizio Thanatos come trauma, come morte subita, che sembra vincere ogni sforzo della gabbianella per liberarsi, la tiene bloccata e

¹²⁷ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.27

tenta di trascinarla verso di sé.

Esiste per i gabbiani una legge che impedisce loro di assistere alla morte dei compagni: è per loro un evento naturale a cui rassegnarsi. Proprio per questo Kengah rimane sola nell'Oceano e, poiché comprende che non può sfuggire a Thanatos, spera di cadere preda di un grande pesce: sarebbe una morte più accettabile, in quanto parte del ciclo della vita, piuttosto che morire di fame, dopo una lenta e straziante agonia, o ancora peggio morire per “mano” della macchia scura. Questa morte sarebbe un evento drammatico perché non regolato dalle leggi della natura e causato dal potere incondizionato della parte malvagia della ragione umana.

In quell'attesa che sembra eterna, essa maledice infatti gli uomini colpevoli della disgrazia che le sta togliendo le forze e la vita. Non si fa però sopraffare dall'odio, dalla pulsione di Thanatos verso l'esterno che cerca di impadronirsi di lei, e salva qualche umano dalla sua maledizione: coloro che ha visto avvicinarsi alle petroliere per impedire che esse inondassero il mare di quella sostanza nera e mortale. Essi sono, per la gabbiana morente, gli unici esseri buoni tra gli umani; non sono come gli altri spinti dalla ragione pervertita che agisce contro la natura e gli animali, sono mossi al contrario dal principio vitale naturale che li lega a tutti gli esseri viventi.

In un ultimo tentativo di riprendere il volo, si accorge di avere le ali ancora libere e non del tutto impregnate di petrolio; la pulsione di vita riaccende in lei quindi la speranza di potersi salvare e di un esito positivo per la propria vicenda.

Si ricorda delle avventure di Icaro, di cui le aveva raccontato un vecchio gabbiano delle isole Frisoni, e tenta anche lei di fare lo stesso, ma l'onda nera la trattiene in acqua. Solo al quinto tentativo riesce finalmente a spiccare il volo.

La disperazione non la fa demordere, sa che se smettesse di battere le ali

sarebbe la fine. Non riesce a raggiungere una quota alta come desidererebbe ed il sole è troppo debole per riuscire a sciogliere la macchia oleosa o forse l'onda nera l'ha ricoperta fin troppo per potersene disfare. La morte si avvicina sempre di più, e la gabbianella chiudendo gli occhi si lascia trascinare da Thanatos, le sue ali smettono di battere e, ormai stremata, atterra bruscamente sul balcone di una casa.

Li abita Zorba, un grosso gatto nero con una piccola macchia bianca sulla gola: sembra richiamare con la sua opposizione cromatica la dialettica tra Eros e Thanatos. Dominato dal principio di piacere, esso si sta godendo il calore del sole a pancia in su, completamente privo di preoccupazioni. Riesce per un soffio ad evitare di essere colpito dal corpo quasi esanime della gabbiana in picchiata.

Morente e rassegnata a morire, la gabbiana usa le sue ultime forze per deporre un uovo bianco con alcune macchiette azzurre, estrema manifestazione della pulsione vitale che non l'ha mai abbandonata. La peste nera, l'onda scura ha avuto il sopravvento, ma essa prima di cedere a quella morte innaturale, traumatica, causata dagli umani, manifesta il suo ultimo impulso vitale.

Chiede al gatto di farle tre importanti promesse: di non mangiare l'uovo, di averne cura fino a che non si sarà schiuso e di insegnare a volare al gabbiano che nascerà. Zorba pensa che la gabbiana debba essere pazza per chiedere tutto questo ad un povero e semplice gatto, ma, essendo questo il suo ultimo desiderio, glielo promette.

Le ultime volontà della gabbiana sono quindi rivolte alla vita e alla sua conservazione; e se in natura il gatto è il suo nemico, nella lotta sempre più aspra contro la malvagità degli umani, ora diventa l'alleato a cui poter affidare il suo uovo. Nuove forme di solidarietà si vengono a creare tra gli animali per difendersi dai pericoli del progresso, degli egoismi e dell'insensibilità degli uomini. Nel mondo animale la minaccia di morte non viene più dagli altri

animali, ma si è ormai incarnata totalmente nell'uomo che rovina la natura a lui circostante. L'umanità è quindi vista come quasi totalmente dominata dalla perversione della ragione che la spinge ad agire seguendo la forza distruttiva di Thanatos.

L'uovo bianco vicino al corpo di Kengah nero di petrolio ed esanime è un'immagine che plasticamente esprime la dialettica tra Eros e Thanatos: la vita accanto alla morte, il bianco dell'uovo che si contrappone al manto nero che ha ricoperto le bianche piume della gabbianella; una morte che non è leggibile solo come regressione allo stato inorganico, ma anche come impulso positivo di Eros: poco prima di cedere a Thanatos, la gabbianella “dà alla luce” un futuro pulcino, perpetuando il ciclo della vita. La sua è quindi una morte quasi utile e necessaria, perché dà vita, produce un nuovo impulso vitale e l'avvio delle vicende.

Zorba si trova quindi costretto a mantenere le promesse fatte alla gabbiana in fin di vita, perché «una promessa è una promessa»¹²⁸ e un gatto del porto mantiene sempre la sua parola d'onore.

Zorba e i suoi amici si riuniscono a convegno ed il gatto più saggio, Diderot, che possiede un'enciclopedia, consiglia di covare l'uovo: l'autore, ricorrendo ad un'immagine che sembra suscitare il sorriso del lettore (un gatto che cova un uovo, compiendo un'azione apparentemente contro natura), vuole sottolineare la centralità dell'impulso vitale rappresentato dal calore emanato dal corpo del gatto che permette all'uovo di crescere fino a schiudersi e far uscire il piccolo gabbiano.

I gatti organizzano poi il funerale alla povera gabbianella «vittima della disgrazia provocata dagli umani»¹²⁹ e si conclude così la triste vicenda, in cui

¹²⁸ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.68

¹²⁹ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.72

Thanatos come morte traumatica ha vinto, ma non ha per questo dominato: una vita è nata.

«Le luci di tutte le case di Amburgo si accesero, e quella notte tutti gli abitanti si chiesero le ragioni della strana tristezza che improvvisamente si era impadronita degli animali»

L'uomo è il vero colpevole di quella morte, che non è stata una morte naturale, causata dal lento trascorrere degli anni, ma una morte prematura causata dalla noncuranza dell'essere umano, spinto da Thanatos, nei confronti dell'ambiente, indifeso spesso dagli attacchi che subisce.

La morte è qui punto di partenza delle vicende. Sebbene non si tratti di una morte paragonabile a quella presente all'inizio delle fiabe dei Grimm, in esse non se ne esplicita la causa, appare spesso come una fatalità senza spiegazione che segna l'inizio della storia (ad esempio la morte della madre di Biancaneve). In questo racconto è invece una vicenda vera e propria che occupa tutta la prima parte, è evento integrante della trama ed ha un significato ben preciso: la denuncia dell'inquinamento ambientale, dell'uso che l'uomo fa della propria ragione, del progresso e delle tecnologie.

Il gatto cerca in ogni modo di infondere all'uovo tutto l'amore possibile e gli rimane accanto per proteggerlo dai pericoli. In alcuni momenti gli sembra di badare ad un «oggetto senza vita, una specie di fragile sasso»¹³⁰, non riuscendo a capire come possa un qualcosa di così immobile e apparentemente vuoto racchiudere in sé un futuro gabbiano: questo il mistero della vita.

Zorba si potrebbe dire spinto da una forte pulsione di vita, tanto che cerca di infonderla inizialmente alla madre, scongiurandola fino all'ultimo di non lasciarsi trascinare via da Thanatos, e successivamente al piccolo uovo, anche se in alcuni momenti tutto questo gli sembra assurdo ed insignificante.

¹³⁰ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.75

Il ventesimo giorno quell'oggetto misterioso comincia a muoversi e a dare segni di vita, manifestando così il suo primo impulso vitale: dal guscio spunta il becco giallo del pulcino che sta cercando di entrare in contatto con il mondo e la prima sua “parola” è «Mamma!» rivolta proprio al gatto Zorba incredulo e ammutolito.

Il secondo impulso vitale del piccolo gabbiano è il desiderio di cibarsi; l'ansia orale, che abbiamo individuato anche nei bambini protagonisti delle altre fiabe (Hänsel e Gretel, Biancaneve, Alice e Pinocchio), domina il pulcino fin dall'inizio della sua esistenza e questa non tarda ad essere assecondata: il gatto caccia ed uccide degli insetti per sfamarlo. L'uccisione e la morte di cui si parla in questo frangente non è da considerarsi però manifestazione di malvagità (come quella ingiustificata dell'uomo), ma fa parte di quel ciclo vitale che prevede la sopravvivenza di alcuni animali a scapito di altri; è quindi una morte inserita nella dialettica dell'esistenza.

Soddisfatto il suo secondo impulso vitale, segue il terzo istinto del pulcino, quello di dormire; quell'esserino indifeso adesso pieno di vita, che reclama continuamente del cibo, si stende sul ventre della sua presunta mamma.

Il giorno dopo la sua nascita, il piccolo gabbiano si trova per la prima volta di fronte al pericolo di morte, rischiando di essere mangiato dai «due gatti poco di buono»¹³¹. Anch'essi sono spinti dalla loro ansia orale che è però ben diversa da quella del pulcino: il suo è un impulso di vita, un desiderio naturale necessario per la sua sopravvivenza, mentre i due gatti nemici sono spinti da un Es incontrollato e da una pulsione di morte sadica ed aggressiva ed agiscono come dei veri e propri antagonisti proppiani.

Il secondo animale che minaccia il pulcino di morte è un topo di fogna che tenta di farne la sua preda e divorarlo. La lotta per la sopravvivenza è iniziata,

¹³¹ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.91

ma fino ad ora la minaccia arriva dal mondo animale, che risulta essere innocuo se a proteggere il piccolo gabbiano c'è il gatto Zorba.

Quest'ultimo si reca a parlare con il capo dei topi nelle fogne. La sua discesa in un luogo buio e sporco richiama quella nell'Inferno dove domina Thanatos. È proprio lì però che trova un accordo con i malvagi topi che, in cambio del libero passaggio nel cortile, promettono di non mettere in pericolo la vita del pulcino.

Il gatto Zorba potremmo interpretarlo come l'Aiutante proppiano o, se vogliamo utilizzare, seguendo Jung, il concetto di caratteri archetipici, è il Mentore¹³², colui che affianca l'eroe e ne salvaguarda l'incolumità.

Il testo sembra suggerire una dura verità: una parte della ragione dell'uomo è crudele, non risparmia nessuno e difficilmente ci si può difendere dal suo attacco, in quanto imprevedibile e letale, mentre il mondo animale ha le sue regole che vengono rispettate ed il rischio di morte è come se si attenuasse o se fosse un evento naturale che fa parte del ciclo vitale, fa paura, ma non quanto la minaccia dell'uomo.

Altra vicenda importante è quella della scoperta del sesso del pulcino. Dopo aver espresso le sue prime pulsioni vitali, i gatti vogliono scoprire anche quale pulsione sessuale spinga il piccolo. Per saperlo chiedono aiuto a Sopravento, un autentico gatto di mare, che ha viaggiato per lungo e per largo, visitando i più famosi porti d'Europa. Proprio lui che sembra essere dominato dall'esuberanza della vita e quindi da Eros, scoprirà il sesso del piccolo:

«Per le zampe del granchio! [...] È una bella pulcina che un giorno deporrà tante uova quanti peli ho sulla coda [...] propongo di chiamarla Fortunata»¹³³

¹³² v. capitolo 2.2 a p.42

¹³³ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.109-110

Superando varie difficoltà Zorba riesce infine, con l'aiuto dei suoi compagni, a far nascere e crescere nella gabbianella Fortunata il desiderio tanto sperato: volare, l'unico istinto animale che ancora non si era sviluppato in lei. Sembra che sia proprio compito della madre “adottiva” Zorba infondere questo impulso vitale e naturale al proprio piccolo, che altrimenti rimarrebbe bloccato nel suo essere-non essere un vero gabbiano.

Volare è anche simbolo di libertà, significa potersi librare nell'aria verso mete lontane: proprio questo desiderio ha impedito alla mamma Kengah di morire tristemente di fame bloccata sotto l'onda nera, le ha permesso di volare fino a mettere in salvo almeno una parte di sé, l'uovo che portava in grembo.

La piccola gabbianella allevata dai gatti non ha ancora sviluppato questo istinto e anzi ha paura di volare perché non ha mai visto nessuno dei suoi amici farlo e desidererebbe essere un gatto proprio come loro.

Emerge il tema della diversità: Zorba spiega a Fortunata che sia lui che i suoi amici le vogliono bene proprio perché è diversa, la accettano così come è, e non hanno nessuna intenzione di mangiarla seguendo il loro istinto naturale che la renderebbe una loro preda.

Questo è un evidente riferimento ad una tematica di estrema attualità, individuabile anche nelle favole più antiche (come il brutto anatroccolo): la difficoltà dell'accettazione del diverso, dell'integrazione e della pacifica convivenza con “l'altro”. Insieme alla problematica della salvaguardia dell'ambiente, proprio questo è il tema centrale del racconto.

L'esclusione dell'altro e l'odio nei suoi confronti si può interpretare come manifestazione di Thanatos verso l'esterno; al contrario il gatto Zorba, che tranquillizza la gabbianella e le spiega che né lui né i suoi amici hanno alcuna intenzione di trasformarla in cibo, seguendo il loro Eros incontrollato, mette in evidenza il prevalere di un sentimento di solidarietà capace di accogliere, accettare e difendere il diverso. Nei rapporti tra i gatti e la gabbianella domina

quindi l'Eros vitale: essi sono affezionati a lei come fosse una di loro, ma non per questo desiderano che sia come loro; ella deve mantenere la sua individualità e le caratteristiche che la rendono diversa e per questo unica e speciale.

Quella del gatto Zorba è una vera e propria lezione di vita:

«abbiamo imparato ad apprezzare, a rispettare e ad amare un essere diverso. È molto facile accettare e amare chi è uguale a noi, ma con qualcuno che è diverso è molto difficile, e tu ci hai aiutato a farlo. Sei una gabbiana e devi seguire il tuo destino di gabbiana. Devi volare. Quando ci riuscirai, Fortunata, ti assicuro che sarai felice, e allora i tuoi sentimenti verso di noi e i nostri verso di te saranno più intensi e più belli, perché sarà l'affetto tra esseri completamente diversi.»¹³⁴

È però la gabbianella che deve esprimere questo desiderio facendo emergere il suo istinto, l'Eros sopito fino ad allora rimasto inespresso. Non è facile imparare a volare, come pensano Zorba e i suoi amici; ogni volta che la gabbianella Fortunata non riesce a spiccare il volo, cade a terra triste ed umiliata.

Decidono quindi di chiedere aiuto ad un umano, infrangendo il tabù che vieta agli animali di comunicare con essi direttamente.

Tra gli umani che conoscono scelgono un poeta, le cui parole hanno colpito Zorba, «sono belle parole che rallegrano o rattristano, ma non mancano mai di provocare piacere e desiderio di continuare ad ascoltare»¹³⁵.

È quindi un umano che prova dentro di sé la dialettica delle pulsioni, è mosso da sentimenti contrastanti espressione della sua “umanità”, nel senso positivo del termine, ed ispira, per questo, fiducia. Non sembra essere un “umano del petrolio”, arido e privo di qualsiasi sentimento, intento solo a soddisfare i suoi egoismi più malvagi. Il poeta rappresenta l'equilibrio delle

¹³⁴ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.116-117

¹³⁵ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.136

pulsioni e quindi per questo la persona giusta a cui essi possono rivolgersi.

«Forse non sa volare con ali d'uccello, ma ad ascoltarlo ho sempre pensato che voli con le parole»¹³⁶

Il poeta, dopo un momento di incredulità, aiuta Zorba nel tentativo di far volare Fortunata:

«Sentivano i loro tre cuori battere con ritmi diversi, ma con la stessa intensità»¹³⁷

Il cuore non nasconde la loro sintonia, sebbene appartengano a specie diverse, la bontà del loro cuore li accomuna, come la dialettica tra le pulsioni che li spinge.

Il poeta conduce Zorba e Fortunata al campanile di San Michele, l'ultimo edificio che aveva visto la gabbiana Kengah prima di atterrare rovinosamente sul balcone dove si trovava Zorba. Da lì si vede tutta la città illuminata, la giusta atmosfera per farsi inondare dalla pulsione vitale: volare.

Prima che la gabbianella si lasci convincere, Zorba le dà le ultime indicazioni; deve farsi trascinare dal suo istinto, abbandonarsi alla vita che, solo così, potrà dirsi piena e realizzata:

«Ora volerai, Fortunata. Respira. Senti la pioggia. È acqua. Nella tua vita avrai molti motivi per essere felice, uno di questi si chiama acqua, un altro si chiama vento, un altro ancora si chiama sole e arriva sempre come una ricompensa dopo la pioggia. Senti la pioggia. Apri le ali»¹³⁸

La gabbianella vince la paura che la teneva bloccata e spicca finalmente il volo, ma è solo «sull'orlo del baratro»¹³⁹, come dice Zorba, che Fortunata

¹³⁶ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.136

¹³⁷ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.152

¹³⁸ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.155

¹³⁹ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.157

capisce la cosa più importante: «vola solo chi osa farlo»¹⁴⁰. Conquista finalmente la sua libertà; il volo esprime per un uccello la pulsione vitale per eccellenza, è la vita pura e semplice.

La pulsione vitale si sprigiona solo nel momento in cui non si ha altra scelta che rischiare di morire per poi poter vivere una vita vera e piena. Lo stesso Thanatos traumatico che aveva spinto la madre ad emettere il suo ultimo impulso vitale, adesso spinge la gabbianella a cedere ad Eros, alla vita e alla naturalezza del volo.

Nella postfazione dell'opera¹⁴¹, Sepúlveda affronta il tema della morte parlando di Zorba, il gatto di famiglia che ha ispirato il personaggio della storia della gabbianella, affetto da una grave malattia. Anche queste pagine testimoniano l'attenzione che lo scrittore pone su questo tema. La morte è insita nella vita e non si può eliminare facendo finta che non esista; fa parte di una legge naturale alla quale dobbiamo sottostare.

L'autore cerca di spiegare ai suoi figli che l'unica cosa che si può fare “contro” la morte, è rendere, a chi ci è caro e sta per morire, questa fine meno dolorosa possibile e preservarne così la dignità. È proprio quell'amore che porta l'autore insieme ai figli a fare la scelta più dolorosa, ma inevitabile.

«Domani, per amore, ti perderò, grande compagno»¹⁴²

Quindi, sebbene in misura minore rispetto ad altri testi contemporanei, anche nei racconti di Sepúlveda è centrale il tema della morte, perché l'autore pensa che sia necessario educare i bambini alla morte, renderli consapevoli e permettere loro di elaborare da soli una reazione a questa fatalità della vita.

¹⁴⁰ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.157

¹⁴¹ Appare originariamente sul “Messaggero” l'11 settembre del 1996

¹⁴² SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.166

Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza

Questa storia è più breve della prima, ma tratta ugualmente temi importanti, come anche quello della morte.

Centrale è il contrasto, sempre presente nei racconti di Sepúlveda, tra il mondo della natura, verde e pieno di forme di vita, e quello degli uomini, grigio e crudele.

Si parla di una colonia di lumache che vivono in una radura delimitata dall'asfalto: dove inizia la strada e i fili d'erba si fanno più radi, quel luogo viene chiamato dalle lumache più vecchie “la fine della vita”, perché precede la distesa di una superficie nera, l'asfalto che, coprendo le erbe e i fiori selvatici, li fa morire.

Thanatos è anche qui nuovamente incarnato nella potenza malvagia e inarrestabile della ragione dell'uomo che distrugge progressivamente il mondo animale con le sue mani.

Le lumache, «esseri dell'ombra»¹⁴³, sono descritte come degli animali che si godono la lentezza naturale della loro esistenza, non si fanno troppe domande sull'“altro mondo”, non sono interessate a conoscere di più di ciò che sanno e anzi pensano di essere a conoscenza di tutto ciò che è utile per loro. Il loro Es è controllato, il loro Eros quasi sopito, si accontentano della vita che fanno e non chiedono di più. Non amano andare incontro ai pericoli e per questo non si spostano dai luoghi a loro familiari. Vivono nascoste sotto le fronde della pianta di calicanto per non farsi vedere dagli occhi indiscreti degli uccelli sempre in agguato. Esse cercano di sfuggire alla morte conducendo una non-vita e sembrano quindi per questo dominate da un'inerzia mortale.

¹⁴³ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.302

Nessuna di loro ha un nome, tutte si chiamano “lumaca”; nessuna di loro ha una vera e propria individualità che le permetta di distinguersi. Se non si mostra un qualche impulso vitale non è possibile fare emergere la propria personalità.

Proprio per questo una di loro cerca di ribellarsi all'indifferenza totale verso ciò che esiste al di fuori del mondo e alla mancanza di identità che le rende tutte anonime e indistinte. Essa si preoccupa molto per non avere un nome che la distingua dalle sue simili, e si interroga sul motivo della sua lentezza e di quella delle sue compagne, senza però trovare in loro conforto né sostegno in questa ricerca. È l'unica a mostrare un certo impulso vitale, vuole vivere una vita vera e non rassegnarsi all'andare lento della vita per inerzia. La vitalità di colei che si fa condurre da Eros si pone in contrasto con la monotonia di un'esistenza dominata da Thanatos, come quella delle sue compagne lumache.

Cerca di infondere questa curiosità e questa pulsione anche alle altre lumache, ma senza successo; il loro unico intento è quello di mantenere umido il corpo e ingrassare in previsione dell'inverno. Forse anche questa potrebbe dirsi una pulsione vitale, ma non può identificarsi in una vita vera e attiva; è più un dovere esistenziale, un compito che adempiono come l'uomo del lampione ne *Il Piccolo Principe*, che esegue la sua consegna senza farsi troppe domande. Questo non significa però vivere pienamente, è anzi un avvicinarsi sempre di più a Thanatos e alla conseguente regressione allo stato inorganico, cedendo così ad una morte apparente. La loro lentezza sembra infatti avvicinarle alla fine della vita più velocemente, piuttosto che preservarle da essa.

L'unico impulso vitale dal quale esse sono mosse è l'“abitudine” di mangiare in gruppo, abitudine che esse hanno appreso guardando i comportamenti degli umani nel prato: mangiare e stare insieme, sembra

accendere in loro l'Eros “positivo”, ma quella “sana” abitudine deriva proprio dagli esseri umani, da coloro che più temono, perché con il loro modo distratto di camminare spesso causano stragi di lumache e sono dei portatori di morte.

Quindi quello che sembrerebbe essere un impulso vitale è in realtà frutto di un'imitazione e di un atteggiamento superficiale che impedisce loro di comprendere il pericolo rappresentato dalla ragione umana spinta da Thanatos e questo le avvicina alla morte.

La lumaca ribelle decide allora di intraprendere da sola il viaggio verso la ricerca di una risposta alle sue domande.

Si reca dal Gufo, ma anch'esso è immobile, inerte di fronte alla vita che gli passa davanti; apre gli occhi di notte e vede tutto, mentre di giorno li chiude per vedere quello che è stato; ha le ali, ma non vola, ha la vita, ma non vive; pensa che la causa della sua decisione di non volare sia l'assenza di quegli alberi che prima erano la sua casa, e adesso che non ci sono più il loro ricordo gli pesa talmente tanto da impedirgli di volare.

È anch'esso un personaggio dominato da Thanatos: allo stesso modo delle lumache, il Gufo non riesce a vivere veramente e rimane immobile, ignorando l'istinto di volare che gli permetterebbe di tornare ad essere dominato da un impulso vitale e naturale.

La ricerca obbliga la povera lumaca ribelle ad allontanarsi definitivamente dal gruppo perché, desiderando conoscere e capire la motivazione della lentezza delle lumache, non è compresa e viene per questo emarginata. Il suo impulso vitale non è accettato dalle compagne dominate da Thanatos.

Il secondo incontro è con una tartaruga, anch'essa animale lento per eccellenza, ma nemmeno lei si è rassegnata alla regressione ed alla morte: per questo decide di accompagnare la lumaca nella sua ricerca esistenziale.

L'Eros vitale della lumaca che appare in un primo momento incontrollato, la

spinge fino ai bordi di una strada, dove viene a contatto con il pericolo. Questo è un momento di formazione molto importante: solo conoscendo la paura di morire la lumaca può veramente crescere come individuo. La sua personalità si sta delineando e, quando essa sarà in grado di padroneggiare tutti gli aspetti della vita, potrà considerarsi concluso il suo percorso di crescita e di maturazione.

La tartaruga Memoria le fa capire che grazie alla sua lentezza l'ha potuta incontrare, grazie alla sua curiosità ha potuto avere il nome di Ribelle, venire a conoscenza del pericolo imminente e adesso può andare ad avvertire le sue compagne assopite nella loro ottusità.

Ribelle ha ormai conosciuto il pericolo: «la densa massa scura sputata dalle macchine»¹⁴⁴ che guadagna terreno a discapito del prato verde e si sente in dovere di tornare dalle altre lumache; non ha intenzione di lasciarle morire ignare della minaccia dell'uomo. Essa, dominata dall'Eros vitale, vuole risvegliarlo anche nelle sue compagne e combattere insieme a loro quel Thanatos che non proviene dal mondo animale ma, come per la *gabbianella*, dalla ragione perversa dell'uomo noncurante della natura.

Nel viaggio di ritorno incontra un gruppo di formiche e avverte anche loro del «manto più scuro della terra profonda»¹⁴⁵ e «di una notte senza stelle»¹⁴⁶. Esse sono felici che la sua lentezza le abbia permesso di vederle e di avvisarle del pericolo.

La natura è compatta e si unisce contro il comune nemico: l'uomo ed il potere inarrestabile della sua ragione. La lotta non può essere ad armi pari, ma, conoscendo il pericolo, è possibile per le formiche, come per gli altri animali, spostarsi e andare alla ricerca di un luogo più sicuro dove vivere una vita tranquilla nel verde della natura.

Le formiche ascoltano saggiamente la lumaca proprio perché per natura

¹⁴⁴ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.282

¹⁴⁵ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.288

¹⁴⁶ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.286

sono mosse da un Eros controllato ed equilibrato: si adoperano per la vita e si oppongono alla morte, allontanandosi dal pericolo rappresentato dagli umani.

Invece le sue compagne lumache non hanno la stessa immediata reazione: esse sono ostinate e non vogliono ascoltare Ribelle; l'Eros che le rende pigre e felici di quella vita fatta di piaceri dionisiaci è anche ciò che le sta conducendo alla morte, a farsi trascinare da Thanatos. Il confine tra le due pulsioni è in loro estremamente sfumato. Solo dopo una prova evidente si convincono del pericolo di cui Ribelle le sta avvertendo e decidono di seguirla in questo esodo.

Alla fine l'Eros controllato e vitale sembra vincere, ma non ancora del tutto: le lumache più vecchie, che più si fanno dominare da Thanatos, cercano prima di opporre resistenza alla decisione di seguire Ribelle e successivamente, dopo un breve tragitto, decidono di tornare indietro, verso l'inattività e la passività mortale che le porterà alla fine a regredire allo stato inorganico.

Le lumache che decidono di seguire Ribelle, arrivate sul ciglio della strada, si accorgono di come quel manto nero rappresenti la morte di ogni forma vitale; l'erba che si trova ai lati non ha nemmeno lo stesso sapore di quella del loro prato.

Mentre si accingono ad attraversare quella striscia di sostanza densa, vengono sopraffatte nuovamente da quell'Eros incontrollato che le avvicina sempre più alla morte e si fanno ingannare dal piacevole calore dell'asfalto che le trattiene nella sua oscurità letale. Ribelle non ha nemmeno il tempo di avvertire le compagne di questa trappola che arriva un «essere con due enormi occhi splendidi [...] rapido come un vento di tempesta»¹⁴⁷ e le investe, uccidendo alcune di loro e lasciando le altre terrorizzate e in preda al panico.

L'uomo comincia così a fare le sue vittime, aiutato dall'Eros incontrollato che ha dominato alcune lumache e che le ha portate alla morte.

Ribelle incontra nuovamente il Gufo che arriva da lei volando; la minaccia

¹⁴⁷ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.311

dell'uomo e il pericolo di morte ha riaccessato in lui l'istinto naturale di volare, ed è proprio grazie a questo che riesce a salvarsi e successivamente a mettere in salvo anche Ribelle e le sue compagne, conducendole in volo fino ad un bosco di castagni, da cui potranno raggiungere la radura per il letargo.

Ma l'inverno sta per arrivare ed esse devono difendersi in fretta anche dalla minaccia della natura che fa comunque meno paura rispetto a quella dell'uomo.

Il pericolo di morire di fame è sempre più pressante; non ci sono scorte lì nel bosco per poter affrontare il letargo invernale e prepararsi alla fecondazione:

«Quando mancava pochissimo all'arrivo della brina e della neve, le lumache sentivano il richiamo irresistibile della vita e la necessità di perpetuarla»¹⁴⁸

Per arrivare alla radura devono oltrepassare il fitto bosco, la cui oscurità totale è sconosciuta alle lumache. La luce della radura si contrappone alla notte del bosco; quest'ultima può essere interpretata come Thanatos, superato il quale solo quelle lumache che si faranno guidare dall'Eros vitale potranno raggiungere la salvezza definitiva e il lieto fine tanto desiderato.

Alcune infatti, ancora dominate dall'arroganza e da quell'Eros che si trasforma in morte, non seguono l'ultimo consiglio di Ribelle di ripararsi sotto le foglie per passare la notte al sicuro e si lasciano vincere dalla stanchezza e dalla fame, dal loro Eros incontrollato, senza cercare un riparo. Per questo non supereranno la notte e alle prime luci del mattino rimarrà di loro soltanto il guscio vuoto, di cui si è impadronito Thanatos.

Altre, ormai stremate da tanto “camminare”, si abbandonano «a un sonno senza sogni né speranze»¹⁴⁹, mentre Ribelle continua ad infondere con le sue

¹⁴⁸ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.318

¹⁴⁹ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.322

parole di incoraggiamento l'impulso vitale necessario per proseguire.

Le lumache riescono finalmente a raggiungere la radura, ma la brina ha già bruciato tutta la distesa di erba; al centro del prato è rimasto però un tronco, abbattuto che diventerà il loro rifugio. Una volta al riparo, Ribelle si sofferma a guardare la scia di bava che hanno lasciato e che le sembra una traccia di dolore in memoria di tutte quelle compagne spinte da Thanatos che sono andate incontro alla morte durante il percorso, ma è anche una scia di speranza per quante sono sopravvissute e che si faranno portatrici di nuova vita, divenute più consapevoli e più mature:

«Là dove avevano lasciato la scia, in lungo e in largo fino a scomparire vicino ai primi alberi del bosco, crescevano appetitose foglie di dente di leone»¹⁵⁰

Il viaggio ha portato Ribelle e le sue fedeli compagne a crescere e ad esaudire il desiderio di trovare un nuovo “Paese del Dente di Leone”; è questo impulso alla vita che le ha spinte durante tutto il tragitto e chi è riuscito, pur conoscendolo, a contrastare l'Eros incontrollato e il conseguente pericolo di morte, ha raggiunto la crescita e la realizzazione. Quest'ultima arriva soltanto dopo aver affrontato Thanatos, pulsione anch'essa quindi utile e parte di quel percorso di formazione.

Storia di un cane che insegnò a un bambino la fedeltà

Questo racconto è l'ultimo pubblicato dallo scrittore sudamericano Sepúlveda; tratta dell'amicizia tra un bambino ed un cane, suo compagno fedele, ed è narrata in prima persona da quest'ultimo.

Il bambino, Akumañ (condor libero), fa parte della tribù dei mapuche, la

¹⁵⁰ SEPÚLVEDA, op. cit., 2014, p.326-327

«Gente della Terra»¹⁵¹, popolazione cilena presso cui il cane Aufman (leale e fedele) trova ospitalità dopo essere stato abbandonato dagli *wingka* nella neve ed allevato per un periodo da un giaguaro.

I mapuche lo accolgono poiché, sopravvivendo, «ha dimostrato lealtà a *monwen*, la vita, non ha ceduto al comodo invito di *lakonn*, la morte»; nasce così l'amicizia profonda tra Akumañ e Aufman.

La tribù nell'accettare il cane coglie e si fa guidare dai segni della natura; è fondamentale per i mapuche che ogni essere vivente comprenda le leggi del ciclo vitale e la sua dialettica pulsionale; segua, come il cane Aufman, l'Eros, la pulsione di vita, e non si faccia trascinare dall'impulso alla regressione che lo porterebbe a morire.

Arrivati gli uomini *wingka* (estranei) nella terra dei mapuche con l'intento di cacciarli, uccidono il capo della tribù Wenchulaf, nonno di Akumañ, e portano via il cane Aufman, separando così i due amici fino a quel momento inseparabili.

Quel giorno «tutto cade»¹⁵²: il cane perde ciò che ha di più caro, il villaggio viene messo a fuoco, gli *wingka* uccidono chi si ribella al loro comando e «grandi bestie di metallo»¹⁵³ minacciano la natura, radendo al suolo il bosco.

Ancora una volta il pericolo viene dal mondo degli uomini lontano dalla natura, arido, pieno di egoismi maligni, dominato dalla pulsione distruttiva di Thanatos.

Comincia per il cane una vita di sofferenze e di dolore, legato ad una catena o dentro ad una gabbia; Thanatos sembra avere il sopravvento e avvicinarlo alla morte. Con la frusta, simbolo del potere e della crudeltà, viene addestrato dai suoi nuovi padroni a scovare i ribelli mapuche in fuga. Inizialmente queste cacce ridonano ad Aufman la forza vitale, ma ben presto si accorge di quanta malvagità si nasconda dietro alle sue corse che guidano gli *wingka*,

¹⁵¹ SEPÚLVEDA, op. cit., 2015, p.31

¹⁵² SEPÚLVEDA, op. cit., 2015, p.58

¹⁵³ SEPÚLVEDA, op. cit., 2015, p.58

disorientati dall'oscurità della foresta e dominati da Thanatos, sulle tracce dei fuggitivi per ucciderli.

Proprio per questo il cane, in uno dei suoi inseguimenti, invece di condurli dal mapuche in fuga, li allontana da quel fuggiasco che ha un odore a lui familiare e che non vuole quindi tradire.

L'odore del fuggiasco, impaurito per la minaccia di morte imminente, si distingue dall'odore dell'uomo *wingka*, terrorizzato da quel luogo sconosciuto e inospitale: il primo è leggero, «sa di legna secca, di farina e di mele, sa di tutto quel che ho perduto»¹⁵⁴; il secondo è molto più forte, sgradevole e acido. La differenza è netta: il fuggitivo, per la sua ribellione a quegli uomini che impongono con arroganza il loro predominio, è più vicino all'animale e alla natura, mentre gli *wingka* è come se non appartenessero al mondo naturale.

La morte è vissuta dai mapuche come parte integrante del ciclo vitale ed è preferibile ad una vita dominata da Thanatos come quella degli *wingka*. Questi ultimi, lontani dalla natura e dall'impulso positivo di Eros, temono l'oscurità del bosco (che invece accoglie il mapuche in fuga) e i rumori che arrivano dagli alberi. Essi, sebbene agiscano spinti da Thanatos, si differenziano dalla maggior parte degli antagonisti proppiani, poiché paventano la morte e si contraddistinguono dai mapuche, perché non riescono ad accettarla come elemento naturale dell'esistenza; ciò li rende fragili ed impauriti in quel luogo spaventoso.

Il cane finge di essere dominato dalla pulsione di morte come gli *wingka*, «carichi delle armi per uccidere»¹⁵⁵ l'uomo che stanno cercando, ma in realtà è mosso dall'affetto nei confronti di quel mapuche, è dominato da una pulsione volta al bene e per questo abbaia e si agita nella direzione opposta a quella del fuggitivo.

¹⁵⁴ SEPÚLVEDA, LUIS, *Storia di un cane che insegnò a un bambino la fedeltà*, Milano, Guanda, 2015, p.14

¹⁵⁵ SEPÚLVEDA, op. cit., 2015, p.30

Gli *wingka* seguono il cane dominati dall'odio: la pulsione di distruzione che li spinge a inseguire il fuggiasco è la stessa che li conduce sempre più nel profondo del bosco, luogo che per loro rappresenta un pericolo non essendo essi in sintonia con la natura.

Anche il cane, come gli *wingka*, è portato ad uccidere, ma la sua è un'esigenza naturale: sopravvivere. Non sfugge però al suo nobile animo la drammaticità dell'evento e ogni volta che divora un preda, latra dolcemente:

«Come *che*, l'uomo, chiede perdono ad *aliwen*, l'albero, prima di tagliarlo e a *ufisa*, la pecora, prima di toglierle la lana, io ti chiedo perdono, *tunduku* (topo di montagna), se sazierò la mia fame col tuo corpo»

Anche se mangia la sua preda in fretta, apparendo così dominato dall'Eros incontrollato, ne apprezza il tepore e l'energia vitale. Non è questa una morte vana: oltre a nutrire il cane, gli avanzi ciberanno successivamente il falco e prima o poi un topo di montagna mangerà a sua volta le uova lasciate incustodite da esso; fa parte del ciclo della vita, per cui nessuno è considerato malvagio.

La morte è certamente presente in natura, ma non allo stesso modo in cui la si individua nell'impulso distruttivo che spinge gli *wingka* a desiderare di uccidere il mapuche; essi non hanno, secondo il cane, nessuna giustificazione.

In natura ogni evento è guidato dalla pulsione vitale ed esiste sempre una motivazione per ciò che accade: le intemperie dell'inverno appaiono portatrici di morte, ma in realtà preparano ai doni della primavera: la rinascita della vita.

I mapuche (Gente della Terra), come anche il cane Aufman, comprendendo questo ciclo vitale, sono mossi dall'amore e dall'Eros "positivo" e controllato e con gratitudine apprezzano ciò che la natura offre loro. Ngünemapu (lo spirito della terra) agisce promuovendo la vita e la sua vittoria sulla morte.

Gli *wingka*, al contrario, sono accecati dalle loro pulsioni incontrollate e malvagie e, colti dalla tempesta nel bosco, maledicono il cielo e la pioggia,

impediti nel loro cammino dal canneto, imprecano contro di esso, offendendo così lo spirito della terra, Ngünemapu, che sembra reagire scatenando un nuovo temporale.

Durante uno dei tentativi di depistare gli *wingka*, il cane riconosce nel fuggitivo Akumañ, divenuto adulto e coraggioso, ma ferito ad una gamba. Egli, seduto ai piedi di un albero, sembra voler trarre dal tronco la forza per combattere la minaccia di morte, attingendo dalla natura la pulsione vitale, l'Eros "positivo".

I due si riconoscono immediatamente e, attraverso i sentimenti espressi con i loro sguardi, si comprendono.

Il mapuche, vedendo il cane deperito, gli porge qualcosa da mangiare, ma esso, sebbene affamato, tiene a freno il suo Eros incontrollato che lo porterebbe a divorare immediatamente il cibo e ringrazia lo spirito della terra per avergli fatto incontrare di nuovo il suo compagno di vita. Mostra quindi di essere dominato dall'Eros vitale e non da quello distruttivo come gli *wingka*.

Questo incontro riaccende nel cane la gioia di vivere, e per questo tenta di salvare il mapuche per poter poi fuggire insieme a lui verso una vita serena e tranquilla, immersi nella vitalità della natura.

La ferita del ragazzo è però più grave del previsto, la morte sta cercando di trascinarlo verso di sé, ma il cane decide di aiutarlo a rischio della propria vita. Si reca dove gli *wingka* tengono le loro sacche con i medicinali, ma uno di loro, di ritorno dal bosco, vedendolo rovistare tra le loro provviste, gli spara al petto. Riesce comunque a fare un balzo e a colpire l'uomo che cade nel fiume.

La morte si sta avvicinando per Aufman, che goccia dopo goccia perde la poca vita che ancora gli resta, ma riesce a rialzarsi seguendo l'impulso vitale ancora presente ed il richiamo alla fedeltà che gli impone di aiutare il suo amico ferito. Sebbene si trovi ormai quasi completamente nelle braccia della morte, il suo pensiero va al "fratello" e al desiderio di salvare almeno lui da

una fine certa.

Raggiunge Aukamañ sfinito ma non sente dolore, perché accetta quell'evento naturale, sebbene sia stato causato dalla ragione malvagia dell'uomo; è arrivato il suo momento di intraprendere il viaggio nell'Aldilà. Vede l'amico medicarsi la gamba e quest'ultima immagine gli infonde «una gran pace»¹⁵⁶, come se Akumañ stesse curando la sua ferita.

La Gente della Terra non è solita dire addio a coloro che se ne vanno per sempre, infatti il mapuche lo accarezza sussurrandogli “*Marichiweu peñi*”: «vinceremo fratello»¹⁵⁷.

La morte domina il finale drammatico di questo racconto, ma lascia al lettore anche una speranza di vita: quella di un'unione indissolubile, di un'amicizia che va oltre l'esistenza, di un Eros che riesce, nonostante tutto, a prevalere su Thanatos e che porta alla consapevolezza di una vittoria comune contro la morte fisica e terrena. La morte di cui si parla in questo racconto porta via solo la parte materiale dell'animale, ma il suo animo e il suo ricordo rimarrà per sempre nella tribù dei mapuche attraverso i racconti nelle *ruka* (le case) della Wallmapu, «quando la nebbia del Sud del mondo nasconde il paese della Gente della Terra»¹⁵⁸.

¹⁵⁶ SEPÚLVEDA, op. cit., 2015, p.88

¹⁵⁷ SEPÚLVEDA, op. cit., 2015, p.89

¹⁵⁸ SEPÚLVEDA, op. cit., 2015, p.89

CONCLUSIONI

Nel primo capitolo di questo lavoro si è cercato di individuare le caratteristiche e le origini del genere fiaba a cui possono ascrivere, pur in diverso modo, i testi analizzati. L'individuazione delle funzioni di Propp è stata utile per l'analisi dei testi e dei loro personaggi e ha permesso di mettere in luce la presenza del tema della morte nella fiaba, non sempre ascrivibile solo alle azioni dell'antagonista.

Nel secondo capitolo, iniziando dalle teorie di Freud, per giungere a quelle della Klein e di Jung, si sono chiariti i termini dell'analisi psicoanalitica, e il loro possibile legame con l'interpretazione della fiaba.

La chiave psicoanalitica ha permesso di entrare “nell'ombra della fiaba” e di cercare di dare un'interpretazione più profonda ad atteggiamenti o situazioni apparentemente insignificanti.

Freud ipotizzava l'esistenza di due forze pulsionali opposte fra loro che governano tutta la materia vivente: da una parte le pulsioni di vita e quelle sessuali, dall'altra la pulsione di morte.

Le prime, realizzando unioni sempre più complesse di sistemi viventi, hanno il compito di allontanare la materia viva dall'eventualità di ritornare inorganica; esse sono per Freud il risvolto luminoso dell'esistenza, la proiezione solare della personalità di ogni individuo.

Al contrario la pulsione di morte, forza oscura, spinge la materia vivente verso lo stato inorganico, il nulla. La vita quindi, per Freud, non sarebbe che un temporaneo intervallo prima che tutto venga ricondotto alla morte, all'annientamento di qualsiasi pulsione vitale.

Inoltre la pulsioni di morte si estrinsecano anche attraverso le tendenze di tipo masochistico, alimentando il senso inconscio di colpa o bisogno di

punizione (è anche in questo senso che si possono leggere le continue trasgressioni di Pinocchio che non riesce ad apprendere la lezione se non dopo infinite punizioni che lo portano a soffrire e a far soffrire i suoi cari).

Sempre nel secondo capitolo sono state delineate le metodologie interpretative di von Franz e Bettelheim che hanno dato il maggior contributo a questo approccio psicoanalitico nella lettura della fiaba e sono state il modello da cui partire per affrontare l'analisi.

Quest'ultima è stata poi svolta all'interno del terzo ed ultimo capitolo, nel quale si sono messi in evidenza gli aspetti ritenuti più interessanti e pertinenti alla tesi inizialmente posta: dimostrare la presenza della dialettica tra Eros e Thanatos e la preponderante importanza della pulsione di morte che, come abbiamo spesso detto, ha l'ultima parola.

I testi sono stati scelti perché considerati canonici del genere fiaba e la loro analisi è stata affrontata seguendo un criterio cronologico.

Le prime fiabe ad essere analizzate sono infatti quelle raccolte nel 1812 dai fratelli Grimm: *Hänsel e Gretel*, *Cappuccetto Rosso*, *Cenerentola* e *Biancaneve*. Tra le più celebri e diffuse in tutto il mondo, sono passate dall'oralità alla forma scritta per poi (le ultime due) approdare sui grandi schermi con la Disney.

La lettura di queste fiabe non è quella tradizionale, né quella a cui possa arrivare coscientemente il bambino-lettore; l'interpretazione psicoanalitica ne ha fatto emergere i significati più profondi ed oscuri, espressione dell'inconscio, che hanno poco a che fare con l'aspetto fiabesco del genere ed il suo lieto fine.

Thanatos nei testi dei Grimm è una forza che fa emergere, secondo la visione psicoanalitica alla Bettelheim, l'impulso di morte che spinge il bambino-lettore verso i suoi fratellastri e/o genitori non naturali; sembra

giustificare il loro odio ed attenua il senso di colpa che essi provano. È anche la punizione esemplare per gli antagonisti che hanno fino a quel momento tentato di uccidere l'eroe.

La dialettica tra le due pulsioni è incarnata da tutti i personaggi: indipendentemente dal ruolo, essi sono visti come le incarnazioni dell'inconscio del bambino-lettore e quindi tentano di dare una spiegazione ai contrasti da cui egli si sente dominato.

Successivamente l'analisi si è spostata sulle “fiabe d'autore”, ovvero quei testi che non hanno un'origine popolare, ma che sono frutto della creatività dello scrittore, in ordine: *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Pinocchio*, *Peter Pan*, *Il Piccolo Principe*, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza* e *Storia di un cane che insegnò a un bambino la fedeltà*.

La prima ha confermato la tesi posta inizialmente, proiettando il lettore in un'atmosfera inquietante, un paese che si trova nelle viscere della Terra e che con le sue continue contraddizioni lascia confusi e smarriti. Non si parla di morti vere e proprie, ma nemmeno di reali pulsioni vitali: il tempo è sospeso in un'eterna ora del tè e questo può definirsi come un'apparente morte dell'individuo, imprigionato in un'eternità senza tempo. L'immagine di morte in *Alice* è rintracciabile anche nella sua discesa nelle viscere della terra, che richiama all'esperienza del viaggio negli Inferi.

Thanatos, però, non sempre ha una valenza negativa: può rappresentare un passaggio necessario verso la maturità e la crescita dell'individuo, o permettergli di conservarsi bambino in eterno.

Nel testo di Collodi la dialettica tra le due pulsioni freudiane può essere individuata sia nel protagonista Pinocchio che negli altri personaggi che lo

accompagnano durante tutto il percorso di crescita. Emerge la necessità di morire come burattino per diventare umano e crescere come adulto: una morte necessaria alla nascita di una nuova vita, che lascia, attraverso l'immagine del burattino senza vita, comunque un senso di tristezza per l'inevitabile rinuncia a quella totale libertà di cui egli godeva.

Peter Pan è per eccellenza il simbolo dell'eterno bambino, condizione che, se analizzata attentamente, fa emergere anche la sua drammaticità: non è infatti possibile (nella realtà) rimanere bambini per sempre a meno che non si muoia prematuramente.

Anche ne *Il Piccolo Principe* domina la presenza di Thanatos: ogni passo in avanti porta il protagonista sempre più vicino alla sua morte. Essa può essere letta, analogamente a quella di Pinocchio, come un passaggio necessario per raggiungere la maturità e quindi è la giusta conclusione del viaggio che il Piccolo Principe ha iniziato spinto dal desiderio di conoscenza.

La crescita del personaggio è strettamente legata alla perdita di qualcosa, di una parte di sé. La morte è vissuta come un rituale di iniziazione, uccide la parte "infantile" sostituendola con la maturità propria dell'adulto.

Per ultimo si è cercato di rintracciare la dialettica tra Eros e Thanatos nei racconti di Sepúlveda, testi che difficilmente vengono letti in quest'ottica, poiché incentrati sulla denuncia dei comportamenti aberranti dell'uomo. Si è mostrato però come il tema della pulsione di morte sia centrale perfino in queste opere, confortati nell'interpretazione anche da quanto espresso dall'autore nella postfazione alla *Storia della gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*.

Nei racconti di Sepúlveda, Thanatos assume una duplice valenza: è parte del ciclo vitale ed accettato dagli esseri che vivono in armonia con la natura,

per cui conoscere la morte ed affrontarla permette di vivere una vita piena: si conferma così la sua valenza positiva. Coloro che invece si sono allontanati dalla natura abbracciando il progresso, sono dominati da un Thanatos, la cui forza distruttiva si manifesta sia nei confronti dell'ambiente e del prossimo sia nei confronti di se stessi.

Nella letteratura per ragazzi una delle opere più conosciute in tutto il mondo è la saga legata alle vicende di Harry Potter, testo contemporaneo ai racconti di Sepúlveda. Sebbene esso non appartenga al genere fiaba, risulta molto interessante per le tematiche trattate, vicine a quelle individuate nei nostri testi.

L'intera saga di *Harry Potter* ruota attorno al conflitto tra bene e male, che influenza profondamente la caratterizzazione di tutti i personaggi, a partire dal protagonista, Harry, nel quale si possono identificare i concetti di bene, amore e amicizia, e dal suo antagonista Voldemort, suprema incarnazione del male. Tuttavia, pur nella loro diversità e opposizione, le vicende dei due personaggi si intrecciano e sono accomunate dalla morte che li vincola in un legame fatalmente indissolubile.

Secondo la visione dell'intera saga, costituita da sette volumi, a dominare Thanatos non è colui che riesce a sfuggirne, bensì colui che riesce ad accettarne l'inevitabilità, proprio come è stato messo in luce dalla lettura proposta dei testi di Sepúlveda.

In conclusione Thanatos è, sebbene sotto forme differenti, una presenza di rilievo che assume spesso un ruolo significativo e dominante, anche in un genere come quello della fiaba che sembrerebbe essere il più lontano dalle tematiche di morte.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

BARRIE, JAMES MATTHEW, *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere*, Milano, Feltrinelli, 2003

BARRIE, JAMES MATTHEW, *Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906; *Peter Pan and Wendy*, 1911, trad. it. in *I romanzi di Peter Pan*, Milano, Mondadori, 2015

CARROLL, LEWIS, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865; *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871, trad. it. *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie e Al di là dello Specchio*, Torino, Einaudi, 2015²

COLLODI, CARLO, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), Torino, Einaudi, 2014

GRIMM, JACOB E WILHELM, *Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1822, trad. it. in *Tutte le fiabe*, Roma, Newton Compton, 2015

SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE, *Le Petit Prince*, 1943, trad. it. *Il piccolo principe*, Milano, Bompiani, 2000

SEPÚLVEDA, LUIS, *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*, 1996; *Historia de Mix, de Max y de Mex*, 2012; *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud*, 2013, trad. it. in *Trilogia dell'amicizia*, Milano, Guanda, 2014

SEPÚLVEDA, LUIS, *Historia de un perro llamado Leal*, 2015, trad. it. *Storia di un cane che insegnò a un bambino la fedeltà*, Milano, Guanda, 2015

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ANZILOTTI, ROLANDO (a cura di), *Studi collodiani. Atti del I Convegno Internazionale*, Pescia, 5-7 Ottobre 1974, Pescia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976

BARRIE, JAMES MATTHEW, *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*, Oxford, 1991, Oxford University Press, trad. it. *Peter e Wendy*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991

BETTELHEIM, BRUNO, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, New York, Knopf, 1976, trad. it. *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1977¹

BORRUSO, FRANCESCA, *Fiaba e identità*, Roma, Armando, 2005

BOSCO COLETSOS, SANDRA, *L'espressione del demonico in tedesco. Formule magiche, incantesimi, streghe, weise Frauen, gnomi, giganti e animali nelle fiabe e nelle leggende dei fratelli Grimm*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999

CALVINO, ITALO, *Fiabe italiane*, I millenni, Torino, Einaudi, 1956

CAMBI, FRANCO, *Itinerari nella fiaba: autori, testi, figure*, Pisa, ETS, 1999

- CAMPBELL, JOSEPH, *L'eroe dai mille volti*, Milano, Guanda Editore, 2008
- COOK, ELIZABETH, *Mito e fiaba per i bambini d'oggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1974
- COSTA, MARCELLA, *Fremd. Le parole, i luoghi, il motivo dell'estraneo nelle fiabe e nelle leggende dei fratelli Grimm*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 2004¹
- ERIKSON, ERIK HOMBURGER, *Identity and the Life Cycle. Psychological Issues*, vol. I, New York, International Universities Press, 1959
- FREUD, SIGMUND, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 1° vol., Torino, Boringhieri, 1969
- FREUD, SIGMUND, *Märchenstoffe in Träumen*, Leipzig und Wien, Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, 1913a, 1 (2), trad. it. in Id., *Opere*, 7° vol., Torino, Boringhieri, 1975
- FREUD, SIGMUND, *Das Motiv der Kästchenwahl*, Londra, Imago, 1913b, 2 (3), trad. it. in Id., *Opere*, 7° vol., Torino, Boringhieri, 1975
- FREUD, SIGMUND, *Jenseits des Lustprinzips*, trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in: *Gesammelte Werke*, trad. it. *Opere*, 9° vol., Torino, Boringhieri, 1976
- FREUD, SIGMUND, *Das Ich und das Es*, trad. it. *L'Io e l'Es*, in: *Gesammelte Werke*, trad. it. *Opere*, 9° vol., Torino, Boringhieri, 1976
- FREUD, SIGMUND, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, 3° vol., Torino,

Bollati Boringhieri, 1989

GADDA, CARLO EMILIO, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963

GALLINO, GIANI TILDE, *Il fascino dell'immaginario. L'arte di parlare con le fiabe al proprio inconscio*, Torino, SEI, 1987

GRIMM, JACOB e WILHELM, *Principessa pel di topo: e altre 41 fiabe da scoprire*, Jack Zipes (a cura di), Roma, Donzelli, 2012

HELD, JACQUELINE, *L'immaginario al potere*, Roma, Armando, 1978

JUNG, CARL GUSTAV, *La psicologia dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1968

JUNG, CARL GUSTAV, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Cortina Editore, 1980

JUNG, CARL GUSTAV, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Tascabili Editori Associati, 1991

JUNG, CARL GUSTAV, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Opere*, 9° vol., Torino, Bollati Boringhieri, 1997

LAVAGETTO, MARIO (a cura di), *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, Milano, Mondadori, 2008

LÜTHI, MAX, *La fiaba popolare europea: forma e natura*, Milano, Mursia, 1979-1982

MANGANELLI, GIORGIO, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977¹

MARINI, CARLO, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, Urbino, QuattroVenti, 2000²

MELENTINSKIJ, ELEASAR MOISEEVIČ, *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio, 1977

PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ, *Morfologia della fiaba* (1929), Torino, Einaudi, 2000

PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi, 1949

SANTAGOSTINO, PAOLA, *Come raccontare una fiaba...e inventarne cento altre*, Milano, Red Edizioni, 2004

SCATEGNI, WILMA; CAVALITTO, STEFANO, *Myths, Fairy tales, Legends, Dreams...Bridges beyond the conflicts. The work in groups through images, symbolic paths and sharing stories*, Milano, FrancoAngeli, 2010

TOMMASI, RODOLFO, *Pinocchio. Analisi di un burattino*, Firenze, Sansoni, 1992

TROISI, ALDO, *Favole e racconti dell'Egitto faraonico*, Milano, Fabbri Editori, 2001

VOGLER, CHRIS, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Audino Editore, 2005

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *Le fiabe interpretate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980¹

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *Il femminile nella fiaba*, Torino, Boringhieri, 1983

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *L'ombra e il male nella fiaba*, Torino, Bollati

Boringhieri, 1995

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *Le fiabe del lieto fine: psicologia delle storie di redenzione*, Milano, TEA, 1996

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *L'animus e l'anima nelle fiabe*, Roma, Magi, 2009

VON FRANZ, MARIE-LOUISE, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del puer aeternus*, Milano, Red Edizioni, 2009

WINNICOTT, DONALD WOODS, *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1995

ZIPES, JACK, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*, Milano, Mondadori, 2006

ZIPES, JACK, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2012