

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

Fiabe inesauribili. Revisionismo e metamorfosi del femminile dal Seicento al terzo millennio

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0hm689wz>

Author

Ardeni, Viola

Publication Date

2019

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Fiabe inesauribili.

Revisionismo e metamorfosi del femminile dal Seicento al terzo millennio

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Italian

by

Viola Ardeni

2019

© Copyright by

Viola Ardeni

2019

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Fiabe inesauribili.

Revisionismo e metamorfosi del femminile dal Seicento al terzo millennio

by

Viola Ardeni

Doctor of Philosophy in Italian

University of California, Los Angeles, 2019

Professor Lucia Re, Co-Chair

Professor Jon R. Snyder, Co-Chair

This dissertation focuses on the representation of feminine figures in fairy tales from the seventeenth century to the present day. Using a narratological and feminist critical approach, I consider textual variations of three canonical fairy tales: *The Three Fruits*, *Bluebeard*, and *The Old Woman Who Was Skinned*. Each of these fairy tales can be tracked down across multiple cultural moments, with each fresh re-telling of the tale at once a renewal and a revision of its core narrative elements. I specifically compare Italian fairy tales in literature, cinema, and theater with British and French texts that recount the same tale. Authors considered range from Giambattista Basile and Carlo Gozzi to Italo Calvino, Laura Gonzenbach, Edoardo Sanguineti, and Angela Carter, together with (among others) writer-directors Matteo Garrone and Emma Dante. My dissertation's aim is to explain the intertextuality of seemingly inexhaustible fairy-tale narratives in relation to specific cultural modes of artistic production and reproduction and, in particular, pertaining to gender roles and the feminine sphere. I argue that the transformations into fairy-tale texts and the feminine

sphere—their metamorphoses, in one word—are textual expressions of the inexhaustibility of fairy tales. By “feminine sphere,” I mean the female fairy-tale characters as well as the domestic and family domains associated with women. Furthermore, I claim that the feminine sphere is modified according to the author’s socio-cultural milieu. In representing and problematizing this sphere, fairy-tale texts express and critique deep-seated anxieties pertaining to the role of gender in the societies in which fairy tales originated. I contend that, by employing feminine metamorphoses in their fairy-tale rewritings, these texts work to counteract cultural fears and oppressive patriarchal tropes embedded in Western European societies, such as those of Italy, France, and the United Kingdom.

This dissertation has three main goals. The first is to provide a textual analysis of a body of texts rarely studied in this light. My second goal is to identify and define the practice of fairy-tale revisionism. I borrow the term “revisionism” from the philosopher Adriana Cavarero and critic Lucia Re, who have identified mythic revisionism in women’s literary appropriations of many classical myths. My dissertation applies mythic revisionism to fairy tales in light of the structural similarities between myths and fairy tales, which are both foundational narratives supporting key societal values. Fairy-tale revisionism—I claim—is a fairy-tale specific mode of intertextual renovation and feminist understanding of fairy tales, involving the author’s own take on the fairy tale’s significance in a precise historical moment and requiring a critical analysis of the narrative strategies employed to generate a fresh version of a pre-existing story. My dissertation’s third goal is to define a new intersectional role for femininity in fairy tales. While female characters such as Mother Goose and other archetypal motherly or grandmotherly storytellers traditionally represent the fairy tales’ narrative voice and the stories’ source, I study the presence in these tales of a feminine metamorphic figure that, by recurring in each text as well as by occurring in different ways throughout the fairy-tale web of representations, questions not only gender norms but also ethnic identification and discrimination, ageism, and corporal or psychological violence against marginalized members of society.

The dissertation of Viola Ardeni is approved.

Thomas J. Harrison

Malina Stefanovska

Lucia Re, Committee Co-Chair

Jon R. Snyder, Committee Co-Chair

University of California, Los Angeles

2019

Indice

Figure	p. vi
Acknowledgements / Ringraziamenti	p. vii
Vita	p. viii
Introduzione	p. 1
Capitolo 1: Metamorfosi invisibili	p. 14
Parte 1: I cedri di Giambattista Basile	p. 18
Parte 2: Carlo Gozzi e le prime melarance	p. 35
Parte 3: Italo Calvino tra mele e melagrane	p. 53
Parte 4: I tre frutti secondo Edoardo Sanguineti	p. 70
Conclusioni	p. 80
Capitolo 2: Revisionismi del blu	p. 84
Parte 1: Le eroine fiabesche di Italo Calvino	p. 92
Parte 2: La barba blu opaca di Angela Carter	p. 112
Parte 3: Il corpo blu di Catherine Breillat	p. 133
Conclusioni	p. 154
Capitolo 3: La vecchiaia sorella	p. 157
Parte 1: La solitudine della vecchiaia secondo Basile, Pitrè e Garrone	p. 163
Parte 2: La vecchiaia sorella di Gonzenbach, Calvino e Dante	p. 192
Conclusioni	p. 218
Epilogo	p. 220
Bibliografia	p. 228

Figure

- Figura 1.1: Warwick Goble, *The Slave at the Well* (1911) p. 29
- Figura 1.2: Paolo Veronese, *Giuditta con la testa di Oloferne* (1580 ca.) p. 32
- Figura 1.3: Il personaggio di Smeraldina in *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzzi* di Edorardo Sanguineti (2001) p. 78
- Figura 1.4: Smeraldina e i cortigiani della corte di Re Silvio in *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzzi* p. 79
- Figura 2.1: Artemisia Gentileschi, *Santa Lucia* (1640 ca.) p. 105
- Figura 2.2: La chiave e il vestito di Catherine insanguinato in *Barbebleue* (2009) di Catherine Breillat p. 148
- Figura 2.3: Barbeblue a torso nudo osservato da Catherine in *Barbebleue* p. 152
- Figura 3.1: Bernando Strozzi, *La vanità* (1637) p. 167
- Figura 3.2: Giorgione, *La vecchia* (1506 ca.) p. 173
- Figura 3.3: Imma e Dora in *Tale of Tales* (2015) di Matteo Garrone p. 188
- Figura 3.4: Dora e il re di Strogcliff in *Tale of Tales* p. 191
- Figura 3.5: Rusinella e Carolina in *La scortecata* (2017) di Emma Dante p. 214
- Figura 3.6: Metamorfosi di Carolina e Rusinella in *La scortecata* p. 215

Acknowledgments / Ringraziamenti

Thank you to my advisers, Lucia Re and Jon R. Snyder, who guided me with acumen, patience, and wisdom on this long path, along with Malina Stefanovska and Thomas J. Harrison. Thank you to my family—*la mamma, il babbo*, Eugenio, Serena, Andrea, Federica—for their support, insights, and presence despite the many kilometers of separation. *Tantissime grazie a Kevin, dolce compagno instancabile di salite e discese, soste e traguardi.* Thank you to my Dissertation Writing Group—Adrien, Ashleigh, Jess, Laura, Sozen—for cheering for me, structuring my days, and offering amazing feedback. Thank you to those who inspired and aided me in academic and educational matters that might have eluded the dissertation but were crucial nonetheless: Elissa Tognozzi, Andrea Moudarres, Massimo Ciavolella, John A. Agnew, David D. Kim, Ornella Spano, Hoang Truong, Claire Lavagnino, Thomas Garbelotti, Silvia Valisa, Suzanne Magnanini, Jean-Paul Sermain, Armando Maggi, Erminio Risso, Lori De Lucia, Clorinda Donato, Enrico Vettore, Pasquale Verdicchio, Claudio Fogu, Federico Pacchioni. Thank you to those colleagues—Adele, Sarah, Adriana, Federica, Marianna, Kelly, Monica, Nathaniel—who were also friends and partners in *accidenti accademici*, and so much more. Thank you to their families. Thank you to those friends who shared with me a slice of their life: Mariana, Ali, Melissa, Kayleah, Enrico, Rita, Luca, Marcello, Chiara, Angela, Roberto, Stefania, Gianmarco, Sabrina, Laura, Cesare, Edi, Nicoletta, Kathy, Phil, Michele. Last but not least, thank you to Kerry Allen, Yvonne and Harry Lenart, Sylvia and James Thayer, the FACE Foundation and the Partner University Fund, the UCLA Graduate Division and the libraries, the UCLA Center for European and Russian Studies, the UCLA Center for 17th and 18th-centuries Studies, Daniela Gusmano, Salvatore d’Onofrio, and Carmine Maringola in Palermo, the Biblioteca Marciana and the Casa Carlo Goldoni in Venice, the Magazzino Sanguineti, the Teatro Eleonora Duse, and Luciana Sanguineti in Genoa. Thank you to all the archivists and librarians. This dissertation would not exist without any of you. *Grazie!*

Vita

EDUCATION

Laurea Magistrale (Master of Arts) in Italian Studies, <i>magna cum laude</i> Università di Bologna, Italy	2013
Laurea (Bachelor of Arts) in Humanities Università di Bologna, Italy	2011

SELECTED PUBLICATIONS

“Carlo Gozzi.” *The Literary Encyclopedia*. First published 17 December 2018
<https://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=14152>

“Scrivere dalla parte delle bambine: infanzia e adolescenza femminile nella narrativa di Alice Ceresa.”
gender/sexuality/Italy 14 (2017): 48-63

“Italian Woods Between Environmentalism and Children’s Literature in Dino Buzzati’s *Il segreto del Bosco Vecchio*.” In *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature: The Denatured Wild*, edited by Pasquale Verdicchio, 43-58. London: Lexington, 2016

“L’espressione della dicotomia tra artista e società nella Smania dello scandalo di Elsa Morante.”
Carte Italiane 2, no. 9 (2014): 119-136

SELECTED AWARDS, FELLOWSHIPS, AND GRANTS

UCLA Dissertation Year Fellowship	2018–2019
FACE Foundation & Partner University Fund Grant <i>for academic partnerships between the United States and France</i>	2018
UCLA Harry and Yvonne Lenart Graduate Travel Fellowship	2017
California Interdisciplinary Consortium of Italian Studies <i>Best Graduate Student Paper</i>	2017
UCLA Giovanni Cecchetti Graduate Student Award for Academic Excellence	2015

TEACHING EXPERIENCE

Guest Lecturer, Chapman University	2019
Adjunct Instructor, Pasadena City College	2017
Teaching Fellow, UCLA	2015–2018

Introduzione

Certe fiabe non possono fare a meno di essere raccontate. Nel marzo 2017, per esempio, la casa di produzione e leader mondiale d'animazione Walt Disney Studios produce *Beauty and the Beast*, ovvero un remake con attori reali dell'omonimo cartone animato uscito nel 1991.¹ Alla stregua di molti altri prodotti Disney, entrambi i lungometraggi sono riscritture cinematografiche di una fiaba, nello specifico *La bella e la bestia**.² Resa celebre dalla romanziera francese Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve nel 1740, con il titolo “La belle et la bête,” questa fiaba è in realtà rintracciabile già nel testo latino *Le metamorfosi, o l'asino d'oro* di Apuleio (II secolo d.C.).³ In quanto fiaba, *La bella e la bestia** è stata riscritta e riletta per secoli al di là di questi testi, trovando posto in molte culture e media quali la letteratura, il cinema e il teatro. Parte della decisione di Disney di riproporla due volte, nonché di creare un intero *franchise* di prodotti sul personaggio femminile Belle, risiede nel carattere d'inesauribilità di questa storia, fra l'altro già portata al cinema dal grande regista francese Jean Cocteau.⁴ Ma quando diventa inesauribile una storia o piuttosto una fiaba? Quali sono i meccanismi

¹ Nonostante l'adattamento *live action* non convinca completamente la critica né il pubblico, il film del 2017 rimane una produzione significativa per Disney, aprendo le porte alla recente ondata di remake *live action* di grandi classici. Per un commento sul remake *Beauty and the Beast*, vedi David Sims, “Beauty and the Beast’ Is a Tale as Old as Time, Told Worse,” *The Atlantic*, March 15, 2017. Indubbiamente i Walt Disney Studios, sulla scia del loro fondatore, hanno fatto un incantesimo alla fiaba stessa, ponendo la propria firma su una testualità fiabesca senza tempo, tanto incantevole quanto reazionaria: “The great ‘magic’ of the Disney spell is that he animated the fairy tale only to transfix and divert their potential utopian dreams and hopes through the false promises of the images he cast upon the screen.” Jack Zipes, “Breaking the Disney Spell,” in *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, ed. Elizabeth Bell, Linda Haas, and Laura Sells (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 22.

² La nomenclatura fiabesca sarà sempre data in corsivo con un asterisco, per esempio *La bella e la bestia**. Invece, per l'ortografia di titoli di film, racconti, spettacoli teatrali, articoli e opere d'arte seguono la diciassettesima edizione del Chicago Manual of Style. In questo caso, per esempio, il titolo del film Disney è indicato in corsivo.

³ Per una spiegazione delle genesi letteraria di *La bella e la bestia**, vedi Cristina Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 71–102. Le riscritture di *La bella e la bestia**, oltre alle due indicate nel testo, sono poi innumerevoli. Per un'edizione italiana di alcune di queste, vedi *La bella e la bestia: quindici metamorfosi di una fiaba* (Roma: Donzelli Editore, 2002). In inglese, vedi invece Maria Tatar, ed., *Beauty and the Beast. Classic Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World* (New York: Penguin Books, 2017).

⁴ Il bellissimo film di Cocteau *La Belle e la bête* esce nel 1946. A proposito di Disney, invece, il banner della pagina dedicata ai prodotti ispirati al film su *La bella e la bestia** recita: “Rivivi la magia Disney! Porta con te una storia sai, vera più che mai con la nostra linea di giocattoli, costumi, oggetti da collezione, articoli per la casa e altro ancora dedicati alla fiaba senza tempo de La Bella e la Bestia.” La formula “una storia sai, vera più che mai” furbamente riprende una delle

narrativi e di ripetizione transmediale che la rendono tale? Quali significati e sistemi di pensiero racchiude una fiaba inesauribile, nel suo migrare da un secolo all'altro, da una cultura a un'altra e persino da un medium all'altro?⁵ Questa tesi di dottorato, intitolata *Fiabe inesauribili. Revisionismo e metamorfismo del femminile dal Seicento al terzo millennio*, cerca le risposte a queste domande, concentrandosi sulle fiabe come sistemi narrativi e culturali inesauribili.

Lo spunto principale della tesi nasce dall'ubiquità delle fiabe nella cultura contemporanea occidentale. Oltre alla pletora di artefatti Disney, le fiabe si annoverano in serie televisive, canzoni, romanzi e racconti, spettacoli teatrali e opere, fino ad arrivare a mostre d'arte, manuali psicologici, attivismo politico, video online e studi accademici.⁶ Per non parlare, naturalmente, della fiaba come narrazione dedicata all'infanzia e alla crescita di bambine e bambini. In questo senso, Jack Zipes parla di un'irresistibile rimediazione, ovvero una trascinate riproposizione in vari media di fiabe e storie ispirate al fiabesco.⁷ Pur prendendo in considerazione il fondamentale contributo di Zipes agli studi sulle fiabe, in questa sede propongo una precisa analisi intertestuale, storicamente e culturalmente fondata, per spiegare come la rimediazione di Zipes non sia strutturale, nonché essenziale alla fiaba.

canzoni del film, partecipando al sistema di ripetizioni ed echi su cui i Walt Disney Studios imbastiscono la loro fortuna. "La Bella e La Bestia | ShopDisney," accessed July 3, 2019, <https://www.shopdisney.it/disney/film-disney/la-bella-e-la-bestia>.

⁵ "fairy tales migrate on soft feet, for borders are invisible to them, no matter how ferociously they are policed by cultural purists." Marina Warner, *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale* (Oxford: Oxford University Press, 2014), xv.

⁶ Alcuni esempi sono questi due volumi divulgativi: Francesca Borruso, *Fiaba e identità* (Roma: Armando Editore, 2005); Elvira Benini and Giancarlo Malombra, *Le fiabe per...affrontare gelosia e invidia. Un aiuto per grandi e piccini* (Milano: Francoangeli, 2014). Vedi poi i siti web rispettivamente del collettivo artistico Casa Surace, che produce il video "La favole Disney al Sud" e di *Cenerentola*: Casa Surace, *Le Favole Disney al Sud*, accessed July 3, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=IVwNHWuTJLw>; "Cenerentola come testo culturale," November 10, 2011, <https://cinderellaroma2012ita.wordpress.com/about/>. L'articolo su *Repubblica* relativo al romanzo di Valeria Benatti *Gocce di veleno* contro il femminicidio che si avvale inoltre della figura fiabesca di Barbablù: Silvana Mazzocchi, "'Gocce di veleno', così ogni donna può liberarsi del suo Barbablù," *Repubblica*, gennaio 2017. Infine, un esempio di critica letteraria che esiste in forma della ripetizione del fiabesco è Vanessa Joosen, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales. An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings* (Detroit: Wayne University Press, 2011).

⁷ "[...] mediations that have enabled fairy-tale seeds to blossom, flourish, and become one of the most irresistible as well as inexplicable cultural genres in the world." Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre* (Princeton: Princeton University Press, 2012), xii.

Il mio obiettivo è studiare tre fiabe canoniche e analizzare nel dettaglio le prove della loro inesauribilità culturale sull'Occidente, cioè i testi nei quali vari autori hanno voluto e saputo recepire queste tre fiabe con coscienza artistica e una precisa poetica. È possibile individuarne tre in quanto le fiabe sono strutture narrative sempre uguali a sé stesse ma sempre diverse per esecuzione e messaggio, come spiega Vladimir Ja. Propp nel suo famoso studio *Morfologia della fiaba*.⁸ Le tre fiabe di mio interesse sono *La fiaba dei tre frutti**, *Barbablù** e *La bella e la vecchia**. La scelta è caduta su questa triade in forza della costante presenza di una tensione tra i protagonisti di ogni fiaba e il *diverso*. In sostanza, queste sono tre fiabe sulla differenza, cioè si occupano della rappresentazione di quei rapporti nati tra un soggetto e un'alterità, definita tale a causa della sua etnia, razza, genere sessuale, status economico o età anagrafica. Sono tutte fiabe che indagano in varie forme mediatiche tanto chi è l'Altro quanto se ci si può mettere in relazione con esso.

Interpreto le tre fiabe a partire dalla loro ricezione in testi precipuamente italiani, osservati nelle loro relazioni intertestuali europee. In questa sede, un "testo" è un apparato simbolico che determina una certa comunicazione tra chi lo crea e chi ne fruisce, qualcosa che provoca una conoscenza e veicola una certa rappresentazione.⁹ Un testo è anche inevitabilmente legato all'esistenza di altri testi, come nota Julia Kristeva: "[a text] is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and

⁸ In *Morfologia della fiaba* (pubblicato nel 1928 ma tradotto in italiano solo negli anni Sessanta), Propp propone di leggere tutte le fiabe come insieme di funzioni ripetibili. Sulla base di questa fondamentale analisi, che permette di schematizzare qualunque narrazione fiabesca, Antti Aarne, Stith Thompson e Hans-Jørg Uther creano l'attuale classificazione di tipi e motivi, detta classificazione ATU dai nomi dei tre autori. Se un "tipo" è una costruzione generale di una certa narrazione, strutturata seguendo certe regole ma senza specificazioni o elementi forzatamente presenti, un "motivo" è uno specifico dettaglio o tema o topos ricorrente e sempre riconoscibile: "A tale type can be clearly distinguished from a 'motif' or 'detail' as small narrative units, on the one hand, and the theme as the central and abstract idea of a text, on the other." Hans-Jørg Uther, "Tale Type," in Donald Haase and Anne Duggan, *Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World* (Santa Barbara: Greenwood, 2016), 999. C'è una sostanziale identità tra un tipo ATU e una fiaba letta come serie di funzione proppiane. Infine, Zipes sceglie di usare il termine "meme," ovvero un'unità di trasmissione culturale, per indicare ogni tipo di fiaba. Vedi Zipes, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, cap. 1.

⁹ Alessandra Anceschi, "Intertestualità, transcodifica e intermedialità: strumenti per un'educazione interartistica," *Encyclopaideia* 19, no. 43 (2015): 84.

neutralize one another.”¹⁰ I meccanismi di passaggio tra i vari testi, ovvero l’intertestualità definita da Kristeva, sono il punto focale della mia interpretazione.

Una “fiaba,” d’altra parte, è una forma che esiste al di là dei singoli testi ma li contiene e trattiene. Mutuando il concetto proposto da Cristina Bacchilega, la fiaba è una vasta rete i cui nodi sono i singoli testi in cui si sostanzia la fiaba di volta in volta. Pur considerando l’origine orale delle fiabe così come osservata da Propp, secondo cui il racconto fiabesco si origina laddove si osserva un passaggio culturale dal rito d’iniziazione della gioventù alla narrazione di questi stessi riti, intendo andare oltre la tradizionale graduatoria di merito costituita dalla critica tra l’oralità e la scrittura. Da un lato, quanto scrive Propp— “il soggetto [della fiaba] non nasce dall’evoluzione del riflesso diretto della realtà ma da un processo di negazione di questa realtà. Il soggetto corrisponde alla realtà per antitesi” —è fondamentale perché dimostra che la fiaba nasce per inversione, ovvero che la narrazione è un ribaltamento di ciò che accadeva nel rito originario.¹¹ Dall’altro lato, Bacchilega ha ragione nell’affermare che i nodi della rete fiabesca si posizionano l’uno rispetto all’altro in forza delle rielaborazioni cui ognuno di essi è stato oggetto, oltre a dipendere dalla posizione di osservazione di chi li studia o fruisce, e non rispetto allo stato di oralità o scrittura del singolo testo.¹² In altre parole, è più utile parlare di “fairy-tale web” che della “forma semplice” di André Jolles, così come sarebbe riduttivo seguire solamente la lettura psicoanalitica di Bruno Bettelheim per

¹⁰ “Bound Text,” in Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. and trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), 36.

¹¹ Quando le fiabe vengono narrate in società in cui tali riti o usanze non hanno più da essere, è perché quella che inizialmente era una “trasposizione di senso,” è diventata un’“inversione.” Vladimir Ja Propp, *Le radici storiche del racconto di fate*, trans. Clara Coisson (Torino: Bollati Boringhieri, 1972), 40. Nella citazione, con “soggetto” Propp si riferisce al contenuto della narrazione, alla storia. Si richiede qui anche una seconda nota lessicale a proposito del termine “fiaba.” Scrivendo in italiano, scelgo di utilizzare “fiaba” e non “racconto di fate” o “racconto di magia” perché questi ultimi presentano una specificazione magica o di personaggio che in realtà manca a molti testi appartenenti al corpus fiabesco. Inoltre, evito “favola,” breve narrazione dalle intenzioni etico-didattiche sviluppatasi nell’antichità e in cui animali antropomorfizzati esemplificano, tramite brevi dialoghi e interazioni, una morale.

¹² “A lot will depend not only on where cultural production is located but also on where and from which knowledge systems, cultural *habitus*, and critical agendas the reader or interpreter accesses the fairy-tale web.” Cristina Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder* (Detroit: Wayne State University Press, 2013), 27.

comprendere le fiabe, siccome per lo psicoanalista le fiabe sono la forma fantastica del processo di sviluppo umano.¹³ Sebbene tutti gli studi critici sul fiabesco abbiano una dose di validità e, come si può vedere nel resto della tesi, faccio riferimenti a molta di questa letteratura critica, intendo sottolineare tre questioni: i) l'aspetto relazionale dell'intertestualità fiabesca, ii) la ripetibilità della fiaba in contemporanea alla singolarità dei testi fiabeschi, iii) il ruolo chiave tanto del contesto politico, storico e socioculturale quanto delle dinamiche psichiche nell'espressione di ogni singolo nodo fiabesco.

Per dirla diversamente, la struttura reticolare della fiaba la rende un modo, nel senso proposto da Remo Ceserani: “un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme della realizzazione dei testi letterari e artistici.”¹⁴ Il modo fiabesco è dunque in grado di rigenerarsi continuamente tramite riscritture, che esistono nella forma di transcodifiche, traduzioni, remake e adattamenti. La “riscrittura,” in cui ci si appropria di un ipotesto scritto od orale, è qui il concetto di più ampio significato. In quanto è spesso impossibile conoscere l'effettiva origine testuale di una fiaba (cioè il suo ipotesto, termine che si deve al critico francese Gérard Genette), la riscrittura è sia una nuova interpretazione scritta a partire da un testo altrettanto scritto sia la prima trascrizione di un racconto trasmesso oralmente.¹⁵ Il meccanismo della riscrittura, inoltre, è in grado di trasferirsi da un mezzo di comunicazione all'altro così come da un codice all'altro. Se il trasferimento transmediale, ovvero la “transmedialità,” è il passaggio dal medium letterario a quello cinematografico oppure a quello teatrale, la “transcodifica” allora si fonda sul

¹³ Vedi André Jolles, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, ed. Silvia Contarini (Milano: Bruno Mondadori, 2003); Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy-Tales* (New York: Vintage Books, 1977).

¹⁴ Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura* (Torino: Bollati Boringhieri, 1991), 161.

¹⁵ Secondo Genette, l'ipertestualità ciò che unisce un testo-fonte, ipotesto, a un testo-derivato, ipertesto, via trasformazione oppure imitazione. Vedi Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982).

concetto di codice. Un codice è un “tutto semiotico,” un sistema di significazione che mette in relazione entità presenti ed entità assenti.¹⁶ Un esempio di transcodifica è il passaggio che avviene, per esempio, tra la leggenda metropolitana del serial killer Gilles de Rais, e i due testi omonimi su *Barbablù** “La barbe bleue” (1695-7) di Charles Perrault e il film *Barbe Bleue* (2009) di Catherine Breillat. Entrambi fanno parte dell’universo della fiaba dello sposo feroce Barbablù, ma per passare da un codice all’altro, la letteratura secentesca prima e il cinema postmoderno dopo, è stato necessario un processo di transcodifica, che ha preso anche in considerazione il sistema di significazione del leggendario fatto di cronaca relativo al soldato bretone de Rais, accusato di aver rapito, violentato e uccisi centinaia di bambini nel XV secolo.¹⁷ Se poi la “traduzione” è letteralmente la trasformazione e riproposizione di un testo da una lingua a un’altra, essa sarà anche da intendere come sistema di passaggio da un sistema di significazione all’altro. Infine, uso i termini “remake” e “adattamento” solo per indicare il passaggio da un film a un altro, nel primo caso, e da un’opera letteraria a un testo cinematografico o teatrale nel secondo caso.¹⁸

Raggruppo tutte queste meccaniche di rigenerazione sotto il nome di “revisionismo” (o revisionismo fiabesco), un sistema di riscrittura della fiaba in cui l’autrice o l’autore si rifà consapevolmente a un tipo ATU fiabesco definito e lo revisiona secondo la propria poetica autoriale. Uso quest’innovativa etichetta in forza dell’apporto di poetica che si ritrova a monte di ogni revisionismo. L’origine del revisionismo fiabesco si ritrova, è bene precisare, tra le pagine di

¹⁶ “ogni qualvolta [...] qualcosa di *materialmente* presente alla percezione del destinatario sta per qualcos’altro, si dà significazione. [...] L’atto percettivo del destinatario e il suo comportamento interpretativo non sono condizioni necessarie della condizione di significazione: è sufficiente che il codice stabilisca una relazione tra *ciò che sta* e il suo correlato.” Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale* (Milano: Bompiani, 2008), 19-20.

¹⁷ Vedi Ernesto Ferrero, *Barbablù: Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo* (Casale Monferrato: Piemme, 1998).

¹⁸ È importante ricordare, comunque, che la critica è divisa su queste definizioni. Martine Hennard Dutheil de la Rochère, per esempio, assume la traduzione come griglia interpretativa delle operazioni di riscrittura di Angela Carter. Vedi Martine Hennard Dutheil de la Rochère, *Reading, Translating, Rewriting. Angela Carter's Translational Poetics* (Detroit: Wayne University Press, 2013). Per Nicola Dusi invece il remake è una “strategia intertestuale, interpretativa, e trasformativa.” Nicola Dusi, “Replicabilità audiovisiva,” in *Remix-remake: pratiche di replicabilità*, ed. Nicola Dusi and Lucio Spaziante (Roma: Meltemi Editore, 2006), 98. Corsivo nell’originale.

Adriana Cavarero e quelle di Lucia Re, che propongono di leggere opere di donne come esempi di “revisionismo mitico” di vari miti classici al fine di sovvertire la logica patriarcale in essi espressa.¹⁹ In questa sede, tuttavia, il revisionismo mitico diventa fiabesco in forza della similitudine strutturale che osservo nelle manifestazioni scritte di mito e fiaba.²⁰ Re, per esempio, ritrova il revisionismo mitico come progetto comune a molte poetesse e filosofe italiane: “these poets ‘steal’ old stories and change them utterly, so that they can no longer stand as foundations of collective male fantasy, and become, rather, part of a feminine symbolic order.”²¹ Intendo riprendere non solo la meccanica del revisionismo mitico ma anche la sua carica femminista, sebbene la fiaba sia spesso una forma politicamente conservatrice che esprime l’opprimente e restrittiva società patriarcale in cui si è ripetuta in precedenza. Parte del revisionismo fiabesco è infatti un movimento di rinnovamento o addirittura emancipazione e liberazione del femminile.

Alla luce di quanto esposto finora, le tesi fondanti del presente elaborato sono le seguenti. Ritengo che la fiaba possa essere sempre re-interpretata e coniugata in un nuovo testo all’interno di diversi contesti mediatici e culturali perché è una struttura fondamentale metamorfica. Quando la metamorfosi è quel cambiamento di forma che mette in discussione la corporeità e la materia dell’entità che ha cambiato forma, allo stesso tempo mantenendone certe caratteristiche identitarie, la rete fiabesca è di conseguenza sottoposta a un movimento metamorfico ogni volta che un’autrice o un autore vi si ispira e la mette in testo. Nel suo recente volumetto dedicato alla storia della fiaba, Marina Warner infatti scrive: “A reversal of animal and other metamorphosis [sic] leading to

¹⁹ Vedi Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica* (Roma: Editori Riuniti, 1991); Lucia Re, “Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today,” in *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*, ed. Maria Ornella Marotti (University Park: Pennsylvania University Press, 1996), 187–236.

²⁰ Fiaba e mito sono entrambi narrazioni che si situano in qualche modo al di là delle singole testualità, cioè che vengono costantemente ripetute e adattate a vari media e scopi. Inoltre, possono essere entrambi letti come parabole della società e psiche umana, così come possono essere attribuiti a qualunque epoca. In forza di queste similitudini, Zipes parla della “miticizzazione” della fiaba, ovvero di una sua de-storicizzazione e de-politicizzazione per diventare naturale ed eterna. Jack Zipes, *Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale* (Lexington: University Press of Kentucky, 1994), 16.

²¹ Re, “Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today,” 194.

recognition of the protagonist's value and virtue, provides the determining structure of classic fairy tales."²² Contemporaneamente a tale trasformazione extra-diegetica e tra i testi—sicché le metamorfosi hanno origine in un testo e si realizzano in un altro—ritrovo nei personaggi femminili un movimento metamorfico parallelo e in particolare, una figura femminile metamorfica tanto inesauribile quanto la fiaba nella sua struttura reticolare. In altre parole, il metamorfismo del femminile condiziona, se non influenza completamente, il metamorfismo della fiaba. Benché molti dei testi che si rifanno a *La fiaba dei tre frutti**, *Barbablù** e *La bella e la vecchia** reiterino dinamiche testuali e sociali di oppressione, la confluenza tra metamorfismo diegetico ed extra-diegetico permette la creazione di momenti di liberazione testuale, ovvero di un revisionismo fiabesco rivoluzionario.

•••

Poste le dinamiche di ripetizione fiabesca e il rapporto tra i testi oggetto della tesi, cioè il revisionismo fiabesco e il metamorfismo del femminile, offro nelle pagine a venire una breve panoramica dei tre capitoli su cui si struttura la tesi. Come accennato, la metodologia è sempre una commistione tra un'attenzione per le dinamiche testuali—lo stile, la composizione, i paratesti, le figure retoriche, eventualmente la traduzione—e per il contesto che ha dato luce all'opera in esame e in cui l'autrice o l'autore si muove. Tramite la focalizzazione sulle riscritture di una triade fiabesca, i tre capitoli della tesi presentano anche le principali caratteristiche testuali, simboliche e interpretative di *La fiaba dei tre frutti**, *Barbablù** e *La bella e la vecchia**. Impiego una metodologia fondata sull'intreccio di narratologia comparativa, analisi transmediale e critiche femministe di impostazione storica e culturale per analizzare i testi di dieci autori: Giambattista Basile, Carlo Gozzi, Giuseppe Pitrè, Laura Gonzenbach, Italo Calvino, Angela Carter, Edoardo Sanguineti, Catherine Breillat, Emma Dante e Matteo Garrone.

²² Warner, *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*, 39.

Nel primo capitolo, “Metamorfosi invisibili,” propongo l’analisi comparativa e transmediale di quattro riscritture di *La fiaba dei tre frutti**. Ascrivibile al tipo ATU 408, la fiaba narra di una donna dalla pelle latte e le labbra scarlatte racchiusa in un frutto, della *quête* amorosa condotta da un principe, delle metamorfosi zoologico-vegetali subite dal personaggio femminile e infine, della sostituzione tra la donna-frutto e una schiava. Gli autori considerati sono il poeta barocco Basile (1566–1632), l’autore teatrale Gozzi (1720–1806), lo scrittore Calvino (1923–1985) e infine, il poeta e scrittore teatrale Sanguineti (1930–2010). Nonostante abbiano affiliazioni artistiche alquanto diverse, tutti e quattro gli autori riscrivono *La fiaba dei tre frutti** sfruttando il metamorfismo della figura femminile. I fruitori di questa fiaba si trovano sempre di fronte a un donna racchiusa in un frutto che si trasforma in colomba, per poi diventare una pianta, un animale non umano e infine di nuovo sé stessa. Nel capitolo, tuttavia, il revisionismo si dimostra più reazionario che rivoluzionario: tutti i testi esprimono infatti un’economia del visibile inconsapevole o persino insensibile rispetto a una rappresentazione non violenta o non stereotipata della schiava, mentre viene sempre sottolineata la latte bellezza della donna-frutto. In Basile e Gozzi la schiava è esplicitamente Mora, mentre Calvino e Sanguineti mantengono attributi che la rilegano all’immaginario orientalizzato di una schiava nord-africana o medio-orientale. In altre parole, i testi di questo capitolo sono un esempio del fatto che le fiabe rischiano spesso di seguire fedelmente gli obiettivi della società in cui sono prodotte, in quanto l’arte è in realtà inseparabile dal suo contesto, come dimostra Maria Nikolajeva.²³

Il destino narrativo della schiava all’interno di ogni testo così come il suo percorso intertestuale evidenziano un rifiuto della sua soggettività e sono sintomo di un’ansia radicata nella differenza etnica e razziale. Nella contrapposizione che si crea tra lei e la donna-frutto, la schiava viene inevitabilmente associata alla sfera del brutto e del rifiuto mentre l’altra donna a quella del

²³ “To me, Soviet fairy tales clearly reflect the ruling ideology and propagate the values inherent in it. As such, they faithfully served the purposes of the society in which they were created.” Maria Nikolajeva, “Fairy Tales in Society’s Service,” *Marvels & Tales* 16, no. 2 (2002): 187.

bello e della bontà.²⁴ Se i due testi più antichi—“Le tre cetra” (I tre cedri) di Basile, l’ultimo racconto della sua opera *Lo cunto de li cunti*), e il canovaccio di Gozzi “Analisi riflessiva della fiaba *L’amore delle tre melarance*”—sono particolarmente violenti nella rappresentazione anche perché esito di due epoche sorde all’inclusione o accettazione di donne schiave nord-africane e medio-orientali; i tre testi più recenti sono persino più problematici. Due fiabe di Calvino del 1956, “L’amore delle tre melarance (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue)” e “Il pastore che non cresceva mai,” e lo spettacolo teatrale di Sanguineti, *L’amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi* (2001), reiterano una rappresentazione stereotipata della schiava e non colgono l’occasione per sfruttare il revisionismo fiabesco nella sua carica sovversiva. La mia analisi testuale comparativa permette comunque di trovare quel movimento metamorfico che è parte intrinseca del fiabesco e in tal modo di leggere *La fiaba dei tre frutti** come una lotta per la rappresentazione visiva da parte di una figura femminile metamorfica, tramite la sostituzione della donna-frutta compiuta dalla schiava e la beffa giocata al principe, piuttosto che un’interminabile serie di metamorfosi diegetiche vincolate da un’economia del visibile che privilegia la bellezza femminile occidentale canonica.

Il secondo capitolo “Revisionismi del blu” affronta il revisionismo fiabesco nella sua espressione di un’ansia prettamente femminile. Inoltre, a differenza degli altri due capitoli, mette a confronto diretto testi italiani con riscritture fiabesche europee. Considerando la fiaba *Barbabliu**, associata ai tipi ATU 311, 312 e 955, nel capitolo prendo in esame altri due testi di Calvino provenienti dalle sue *Fiabe italiane*, un racconto della scrittrice britannica Carter (1940–1992) e il film già citato della regista Breillat (1948–). In questa fiaba l’espressione della differenza è stata storicamente associata sia al personaggio maschile che al personaggio femminile: da un lato egli è mostruoso e bestiale (uccide tutte le sue mogli prima di prendere in sposa la protagonista), dall’altro

²⁴ Nella loro analisi statistica della rappresentazione della bellezza in fiabe per l’infanzia, due studiose rilevano che “beauty becomes associated not only with goodness but also with whiteness and economic privilege.” Lori Baker-Sperry and Liz Grauerholz, “The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children’s Fairy Tales,” *Gender & Society* 17, no. 5 (October 2003): 719.

lei è troppo curiosa e disobbediente (una volta sposata e lasciata sola in casa, non rispetta gli ordini del marito despota). La mia scelta è ricaduta sui testi narrativi dei tre autori suddetti in forza della loro ricchezza d'espressione per quanto riguarda il metamorfismo femminile nell'interpretazione femminista di *Barbabliù**. Se nel capitolo d'apertura il metamorfismo è la combinazione di un'effettiva trasformazione corporale zoologico-vegetale con la sostituzione della donna-frutto e la schiava, nel secondo capitolo il metamorfismo riguarda la genealogia femminile e il passaggio di un testimone conoscitivo delle strategie per sopravvivere al patriarcato.

Nelle due fiabe di Calvino, "Il naso d'argento" e "Le raccogliatrici di cicoria," due famiglie matriarcali si scontrano rispettivamente con un uomo dal naso argenteo e con un drago. In entrambe, l'autore sfrutta il suo *engagement* politico ancora forte per dotare le sue riscritture di *Barbabliù** di forti personaggi femminili. "The Bloody Chamber" di Carter, uscito nel 1979, segue la presentazione su Calvino e lo analizzo nel suo rapporto intertestuale con i testi dello scrittore. Accanto a questo inusuale confronto, nel corso del capitolo evidenzio la carica femminista eppure sempre consapevole e riflessiva della narrativa carteriana. Infine, il capitolo si conclude con la mia lettura del film *Barbe Bleue*, in cui i proverbiali nodi vengono al pettine e il personaggio femminile si libera dall'oppressione patriarcale esercitando lei stessa violenza sull'Altro. Prendendo in considerazione una fiaba che ha come personaggio maschile un uomo che commette una serie di femminicidi, il capitolo diventa anche una cartina al tornasole per comprendere la percezione di Calvino, Carter e Breillat rispetto alla rappresentazione della violenza di genere.²⁵

Il terzo capitolo, "La vecchiaia sorella," è infine dedicato alla relazione tra il tema della vecchiaia femminile e il metamorfismo nella fiaba. Accanto ai già discussi Basile e Calvino, gli altri autori sono il folklorista siciliano Pitre (1841–1916), la folklorista svizzero-siciliana Gonzenbach (1842–1878), la regista teatrale Dante (1967–) e il regista pluripremiato Garrone (1968–). Questo

²⁵ Parte del vocabolario italiano dal 2009, il femminicidio è l'uccisione o estrema violenza su una donna in quanto donna. Patrizia Violi, "Femminicidio: chi ha paura della differenza?" *gender/sexuality/Italy* 2 (2015): 142.

folto gruppo è diviso in due, siccome propongo una lettura della fiaba *La bella e la vecchia** che si contrappone a quella invece implicitamente appoggiata da Antti Aarne, Stith Thompson e Hans-Jörge Uther nella loro classificazione ATU, dove la fiaba è elencata come *The Old Woman Who Was Skinned**. Propongo, insomma, un'indagine della rappresentazione della vecchiaia femminile nel fiabesco in quanto unica mostruosità inaccettabile. In luce di tale consolidata espressione dell'abiezione così come è recepita da Basile, Pitre e Garrone, propongo di sottolineare quei passaggi testuali in cui si percepisce un'attenzione per la solidarietà femminile e le forme di aiuto tra donne anziane.

Il terzo capitolo si apre con il *cunto* basiliano “La vecchia scortecata” (La vecchia scorticata), la fiaba di Pitre “Donna Peppa e Donna Tura” e il film di Garrone *Tale of Tales* (2015). Queste tre riscritture evidenziano la mostruosità visiva e simbolica di una donna molto anziana e mettono in atto varie strategie narrative per perpetrare la violenza della rappresentazione di una donna che, per invidia della sorella e incomprendimento, si fa spellare a morte. Nella seconda parte del capitolo, la fiaba di Gonzenbach “Von dem König, der eine schöne Frau haben wollte” (Il re che voleva una bella moglie), quella di Calvino intitolata “Le tre vecchie” e infine lo spettacolo teatrale *La scortecata* di Dante, messo in scena con due attori uomini come interpreti delle due donne protagoniste, dimostro come gli autori cerchino di raccontare una storia in cui non c'è solo l'invidia per la buona sorte della propria compagna, ma si creano anche momenti di solidarietà. Come nel resto della tesi, nell'ultimo capitolo l'analisi è transmediale e abbraccia diverse epoche; eppure, in questo capitolo propongo un corollario alla tesi sulla differenza. Data la rappresentazione *queer* di Dante e un inaspettato accenno alla fluidità tra generi sessuali nella fiaba di Pitre, in questo capitolo affronto anche la rappresentazione del diverso in quanto soggettività *queer*, ovvero sessualmente non normativa.

La critica letteraria, cinematografica e teatrale sul fiabesco è già da almeno tre decenni molto ricca e in costante evoluzione. Oltre ai citati Bacchilega, Warner e Zipes, cruciali sono gli studi di

Giulietta Bazoli, Stefano Calabrese, Nancy Canepa, Pauline Greenhill, Jean-Paul Sermain e Maria Tatar.²⁶ Già solo questi pochi critici sono sufficienti per coprire la letteratura critica di *La fiaba dei tre frutti**, *Barbablù** e *La bella e la vecchia**. Propongo dunque questa tesi come un omaggio a quanto è stato studiato finora e un invito a indagare ciò che è rimasto in ombra. Manca ancora un'analisi tanto capillare quanto onnicomprensiva della fiaba italiana dal Barocco al contemporaneo; un'analisi che faccia uso degli strumenti critici proposti in ambiti che vanno oltre il fiabesco, quali gli *age studies* di cui tratto nel terzo capitolo. Inoltre, l'analisi critica delle fiabe deve essere fondata sulla combinazione tra testo e contesto per non rischiare né la superficialità né la singolarità fine a sé stessa. Infine, prendere in considerazione certi autori in relazione alla loro produzione fiabesca può essere utile ad aprire nuovi percorsi interpretativi in un canone che pare già stabile.

²⁶ A titolo di esempio, vedi Pauline Greenhill, “‘The Snow Queen’: Queer Coding in Male Directors’ Films,” *Marvels & Tales* 29, no. 1 (2015): 110–134; Stefano Calabrese, *Letteratura per l’infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover* (Milano: Pearson Italia, 2013); Giulietta Bazoli, *L’orditura e la truppa. Le “Fiabe” di Carlo Gozzzi tra scrittoio e palcoscenico* (Padova: Il Poligrafo, 2012); Maria Tatar, *Enchanted Hunters: The Power of Stories in Childhood* (New York: Norton & Company, 2009); Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident* (Paris: Editions Desjonquères, 2009); Nancy L. Canepa, “From the Baroque to the Postmodern: Notes on a Translation from Giambattista Basile’s ‘The Tale of Tales,’” *Marvels & Tales* 16, no. 2 (2002): 263–282; Alberto Beniscelli, *La funzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzzi* (Casale Monferrato: Marietti, 1986).

Capitolo 1: Metamorfosi invisibili

*La fiaba dei tre frutti** è caratterizzata da un metamorfismo plurisecolare e transmediale. Dal seicentesco *Lo cunto de li cunti* la fiaba è arrivata al terzo millennio con lo spettacolo teatrale di Sanguineti *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi* (2001). Passando per arabo, catalano, inglese, francese, norvegese, persiano, portoghese, romanesco, russo e turco, *La fiaba dei tre frutti** ha come soggetto arance, cedri, limoni, mele e melagrane o melarance. Oltre ai passaggi transmediali, i testi in cui questa fiaba è stata riscritta rappresentano metamorfosi corporali di personaggi femminili. Si tratta sia di passaggi zoologico-vegetali che di cambiamenti limitati al visibile, ovvero del colore della pelle. Lo scopo di questo capitolo è confrontare testi fiabeschi apparsi sia in stampa che sul palcoscenico italiani dal Seicento al 2001, al fine di analizzare i cambiamenti di forma riguardanti *La fiaba dei tre frutti** nel suo modificarsi nei secoli così come le metamorfosi rappresentate all'interno delle singole riscritture e pertinenti alcuni personaggi femminili. Prendo in esame l'effetto delle metamorfosi, facendo emergere l'espressione di ansietà verso l'Altro (da intendersi come donna di diversa razza o etnia, oppure ancora appartenente a una classe sociale inferiore) e sottolineando l'espressione testuale di pratiche socioculturali di esclusione e di intolleranza.

Il tipo ATU 408 alla base di tutti i testi è la storia di una sposa dimenticata o sostituita dal principe che l'aveva originariamente cercata e poi scelta. Incentrata sul principe o sulla donna, *La fiaba dei tre frutti** rimane una vicenda di metamorfosi.¹ La reversibilità di forma riguarda il progressivo assottigliarsi della distanza tra l'animale e il vegetale, già tipico della fiaba, cui segue una

¹ Renato Aprile osserva che le fiabe popolari a protagonista femminile non sono solamente le più frequenti in numero, ma soprattutto definiscono una serie di motivi narrativi che sarebbero seguiti anche da fiabe a protagonista maschile. Queste ultime saranno differenti, a loro volta, dalle fiabe con un protagonista maschile attivo: se nelle fiabe con un'eroina la posizione dello sposo è "essenzialmente passiva e inarticolata," le fiabe propriamente maschili sono invece "caratterizzate dall'impatto frontale e combattivo con le forze del drago per la liberazione della fanciulla." Seguendo la sua tipologia, *La fiaba dei tre frutti** è a protagonista maschile con andamento femminile. Renato Aprile, *Indice delle fiabe popolari italiane di magia* (Firenze: Olschki Editore, 2000), XII.

mescolanza e perdita di confine anche sul mero piano del visibile: non solo l'iniziale ricerca della sposa si presenta invero come la ricerca di tre frutti, ma anche la perdita della donna avviene in forza della sua fluidità di forma. Essa è frutto, donna bianca, donna di colore, colomba e in alcune riscritture, topo, albero e goccia di sangue. In tal senso, *La fiaba dei tre frutti*^{*} è caratterizzata da un arco narrativo che corrisponde a quello di fiabe che Marina Warner definisce “bestiali,” sebbene in questo caso la trasformazione zoomorfa non sia quella precipua.² In questa fiaba, da una condizione iniziale di edenica innocenza, l'eroe passa alla precognizione, ovvero si distacca dalla sfera originaria genitoriale. All'allontanamento segue la perdita della sposa, la sua ricerca e la riunione finale. Le metamorfosi occupano lo spazio testuale tra la ricerca e il ritrovamento della sposa, e quasi sempre riportano la donna alla sua forma iniziale o comunque umana.³

Il capitolo è diviso cronologicamente in quattro sezioni, ognuna dedicata a un autore e alla sua riscrittura dei tre frutti. Dalla fata uscita da un cedro in *Lo cunto de li cunti* di Basile si passa al settecentesco Gozzi e la sua Ninetta contenuta in una melarancia, per poi approdare a due fiabe di Calvino pubblicate tra le *Fiabe italiane* (1956), in cui le donne provengono da melarance e mele. Concludo con il testo di Sanguineti messo in scena nel 2001. I testi suddetti non sono i soli a rivisitare *La fiaba dei tre frutti*^{*} ma presentano più di altri sentimenti di curiosità, paura e preoccupazione su come negoziare e negare i desideri del diverso. In ogni sezione del capitolo, dopo un'introduzione sull'autore e la delimitazione delle sue coordinate storico-culturali, presento la fiaba

² “Beast fairy tales [...] follow a narrative arc: the story begins with a spell or a curse that binds the male hero under a terrible disguise, and after a passage of ordeals and horrors, closes with recognition and fulfilment [...]” Warner, *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*, 36.

³ Un altro elemento fondamentale di questa fiaba è la triade fruttifera tramite la quale la sposa si presenta inizialmente di fronte all'innamorato. Il motivo di un eroe posto di fronte alla scelta fra tre entità misteriose ricorre nel fiabesco come altrove. Già nel 1913 Freud pubblica il suo studio dedicato al tema dei tre scrigni, nel quale nota come la scelta che un uomo deve compiere fra tre scrigni, come in *The Merchant of Venice* (1596 ca.) di Shakespeare, è in effetti una scelta da effettuare fra tre donne, mostrando così il legame simbolico tra oggetto della triade e figura femminile. Nell'analisi freudiana, le tre donne non sono figure indifferenti all'uomo, ma anzi rappresentano le tre figure femminili tradizionalmente presenti nella vita del maschio. Sigmund Freud, “The Theme of the Three Caskets,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913): The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, ed. James Strachey (Oxford: Macmillan, 1964), 289–302. Molto spesso questa lettura non aiuta davvero alla comprensione profonda del testo e delle dinamiche socioculturali e di genere a cui rimanda.

nella sua collocazione testuale e ne offro la sinossi. L'ultima e più corposa parte di ogni sezione è rivolta allo studio del significato del metamorfismo femminile in *La fiaba dei tre frutti** e di come ogni testo gestisca l'economia del visibile, ovvero la rappresentazione della schiava di colore.

In tutte le riscritture, la donna da sposare è alternativamente bianca come il latte e Mora come lo shakespeariano Othello, una volta che il promesso sposo l'ha trovata e l'ha fatta uscire dal frutto. In altre parole, il personaggio subisce una metamorfosi che è invisibile agli occhi dello sposo, il quale crede di trovarsi sempre di fronte alla stessa donna. Analizzando la rappresentazione della percezione di tale cambiamento, è possibile osservare come sia proprio la metamorfosi cutanea, razziale ed etnica a problematizzare il rapporto principe-sposa e a portare sull'orizzonte il timore del meticciano.⁴ L'essere bianca o Mora della donna rimanda infatti al vago seppur puntuale rendimento che fa la fiaba della percezione di mondi, culture ed etnie o razze sconosciuti: gli elementi simbolici fiabeschi rimandano a effettive conflittualità presenti nel reale, seguendo precise regole di trasformazione testuale, tra cui la dissociazione, come spiega Calabrese sulla scia di Bengt Holbek.⁵ A elementi conflittuali vengono dunque attribuite più figure, in questo caso due donne dalla pelle di colore diverso e di provenienza etnica o razziale opposta.⁶

Le metamorfosi mettono in discussione il significato della sottomissione del personaggio femminile al principe attuata tramite la ricerca dei tre frutti e la loro consumazione. Più nello

⁴ Meticciano è da intendere qui con l'unione tra individui di appartenenza razziale diversa. Alternativamente, può essere usato il termine "mulatto." Vedi Introduzione a Thomas Foster Earle and Kate JP Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 11–12.

⁵ Vedi Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*.

⁶ Nel corso del capitolo, uso il termine "Mora" in riferimento ai testi di Basile e Gozzi in quanto le culture e società dei due autori non permettono ancora una specificazione di origine geografica e dunque etnica e razziale, avendo contemporaneamente restrizioni e pregiudizi sulle unioni matrimoniali esogamiche. "The capaciousness of the category [Moore] made it particularly useful for early modern discourses of race, which oscillated among biological, genealogical, ethnic, and cultural definitions." Barbara Fuchs, "The Spanish Race," in *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, ed. Walter D. Mignolo, Margaret R. Greer, and Maureen Quilligan (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 88. Nonostante il sostanziale cambiamento di prospettiva e consapevolezza culturale, la vaga caratterizzazione del personaggio di colore permette anche nei due autori novecenteschi Calvino e Sanguineti permette, infine, di definire More anche i loro due personaggi.

specifico, nelle pagine seguenti dimostro la forte affinità tra *La fiaba dei tre frutti** e le problematiche di genere e di scontro etnico-razziale, le quali possono essere accostate essendo sempre il personaggio femminile a incarnare la metamorfosi, ovvero l'instabilità da controllare per arrivare al lieto fine fiabesco: il matrimonio tra l'eroina e l'eroe.⁷ Questa instabilità è nella forma della una donna-frutto, che infatti la cambia in maniera imprevedibile. Inoltre, la ricorrente sensazione di instabilità trae ispirazione da situazioni storiche di grandi difficoltà di accesso al cibo e alle coltivazioni di frutta, di relazioni matrimoniali malvissute, della presenza di donne di colore in società occidentali e di problematiche unioni tra una schiava Mora e un principe di diversa etnia o razza. Fa tutto ciò rimanendo nel regno dell'immaginario. Questo capitolo è dedicato a un'analisi di ciò che si trova dietro all'immagine, a una comprensione delle ansie che l'hanno suscitata e alle quali la fiaba si rivolge.

Come corollario dimostro che, potendo assimilare *La fiaba dei tre frutti** alle *beast fairy tales* in cui è il principe zoomorfo a rappresentare simbolicamente pericoli o ansie per la sposa, ma essendo qui la figura metamorfosata femminile a ricoprire il ruolo dell'entità temuta dal protagonista, il sintomo di quest'affinità tra la fiaba e le problematiche di genere e di etnia-razza è una figura femminile metamorfica mai perduta tra secoli e media, la vera bestia di Warner.⁸ La studiosa si rifà al pensiero dell'antropologo Claude Lévi-Strauss, spiegando che se nelle favole zoomorfe della classicità gli esseri metamorfosati appartenevano al mondo della satira e della saggezza pratica, nelle fiabe le trasformazioni parlano piuttosto di *romance* e psicologia. *La fiaba dei tre frutti** problematizza proprio, in molte delle sue riscritture, la *quête* amorosa e il meticcianto, ed esplora le paure degli autori e delle culture a cui danno voce legate alla sessualità, alla violenza, alla sopravvivenza. Nell'analisi dei

⁷ L'ultima e trentunesima funzione di quelle individuate da Vladimir Ja. Propp nella sua lettura morfologica delle fiabe di magia è proprio il matrimonio e la salita al trono dell'eroe. Come noto, con funzione si intende "l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda." Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, trans. Salvatore Arcella (Torino: Einaudi, 2000), 27.

⁸ "[Fairy] tales speak through beasts to explore common experiences—fear of sexual intimacy, assault, cruelty, and injustice and, in general, the struggle for survival." Warner, *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*, 27-28.

vari testi, si può vedere che è l'incontro tra il principe e la figura metamorfosata il *locus* dello scontro tra uomo e donna, della violenza indissolubile dal rapporto d'amore, tra gli uomini e l'alterità, percepita come femminile o etnicamente diversa.

PARTE 1: I CEDRI DI GIAMBATTISTA BASILE

La prima occorrenza scritta di *La fiaba dei tre frutti**, “Le tre cetra” (i tre cedri), si trova nell’opera postuma di Basile *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimimento de peccerille*. Questa raccolta di racconti in napoletano, pubblicata con lo pseudonimo di Gian Alesio Abbattutis tra il 1634 e il 1636, è un complesso progetto artistico in cui Basile—fra i primi in Europa—fa entrare il racconto popolare fiabesco nel mondo ufficiale ed elitario delle lettere.⁹ Come il *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1348–1352 ca.) e *Le piacevoli notti* di Francesco Straparola (1550–1553), *Lo cunto de li cunti* è provvisto di un racconto-cornice che funge da pretesto per collezionare cinquanta fiabe in un sistema di incasellamento della narrazione adottato nei secoli precedenti anche nel *Panchatantra* e *Le mille e una notte*.¹⁰ In Basile, dei cinquanta *cunti* titolari, ci sono in realtà solo quarantanove storie in quanto l’ultima è la *scomperatura* (chiusura) ed è narrativamente un ritorno al racconto-cornice, che tutto crea e tutto contiene. L’ultima fiaba della quinta giornata è “Le tre cetra.”

⁹ L’alternativo titolo con cui è conosciuta (*Pentamerone*) non è autografo ma è dovuto al primo editore Salvatore Scarano. Per la traduzione dell’opera in italiano, mi rifaccio a quella del 1986 di Michele Rak, che così traduce il titolo: *Il racconto dei racconti ovvero il passatempo per i più piccoli*. La prima traduzione di *Lo cunto de li cunti* è del 1713 in dialetto bolognese, anche se storicamente la traduzione più celebre rimane quella di Benedetto Croce del 1925. Vedi Ester Zago, “Note alla traduzione di Benedetto Croce del ‘Pentamerone’ di Giambattista Basile,” *Merveilles & Contes* 1, no. 2 (1987): 119–25; Benedetto Croce, “Giambattista Basile e l’elaborazione artistica delle fiabe popolari,” *La critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce* 23 (1925): 65–99; Angela Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (Ravenna: Longo Editore, 2012). Per la storia delle edizioni, vedi Nancy L. Canepa, *From Court to Forest. Giambattista Basile’s Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale* (Detroit: Wayne State University Press, 1999). Sulla scia di Croce, Canepa commenta anche brevemente sul ruolo che Adriana Basile, una delle sorelle di Giambattista e cantante di successo, avrebbe avuto nella pubblicazione. Mancano tuttavia indicazioni precise su questo ruolo che potrebbe invece aiutare a approfondire la rappresentazione del femminile nell’opera del fratello.

¹⁰ “Una delle merci più preziose che siano arrivate dall’Oriente è la cornice letteraria. [...] La prima vera cornice sarebbe stata quella araba, sviluppatasi a partire dell’VIII secolo con l’applicazione su vasti patrimoni di racconti che circolavano tra mondo indiano e mondo arabo del genere preislamico della *qasida*. La stessa struttura fiabesca del *Panchatantra* condividerebbe questa origine.” Elena Massi, “Merci esotiche che viaggiano per l’Occidente: la cornice e la figura del narratore popolare a partire dal *Cunto de li cunti*,” *Between* 1, no. 2 (November 2011): 1–2. Vedi anche Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, 59.

Uomo di corte, soldato e letterato, Basile è un intellettuale per certi versi tipico del suo tempo, è però con *Lo cunto de li cunti* che riesce a essere contemporaneamente un uomo della sua epoca e l'autore di un testo senza età: *Lo cunto de li cunti* è infatti un'opera dalle radici tanto profonde quanto alti sono i suoi rami.¹¹ Fuori di metafora, nel suo libro Basile si rifà alla novella trecentesca di ambito italiano, alla narrazione orale, al teatro, alla tradizione proverbiale e parodica, all'aneddoto orale di provenienza araba e medio-orientale.¹² Le ispirazioni dell'autore sono quindi molteplici, arzigogolate e apparentemente non concordanti. Così sono state, inoltre, le influenze di questo testo sui secoli a seguire, definendo un'opera che si presta a un'intensa lettura interdisciplinare. Dalla pletora di ipotesti cui guardare per capire ognuno dei *cunti* e la loro cornice è evidente il revisionismo fiabesco di Basile.

L'intertestualità di quest'opera scritta e diffusa nel cuore del Seicento mostra anche il suo legame con il barocco, per la sua tendenza alla *variatio* e all'imprevedibilità. Basile crea un complesso progetto letterario in cui unisce motivi popolari a una forma artistica altamente rifinita, sia linguisticamente sia narrativamente; Canepa parla proprio di “baroque textuality.”¹³ Secondo la

¹¹ Stanziato soprattutto nella Napoli spagnola seicentesca, ha comunque la possibilità di viaggiare nel resto della penisola italiana e parla correntemente italiano, latino, napoletano e spagnolo. Come tutti i letterati del Seicento, si dedica a edizioni di opere già esistenti e ha una sua modesta produzione in volgare. Il napoletano è però la lingua che nei secoli porterà fama al suo nome, soprattutto grazie a *Lo cunto de li cunti*. L'altra sua opera in napoletano a noi conosciuta è *Le muse napoletane* (1635), che segue la pubblicazione di alcune poesie di Basile nella *Vaisseide* (1612), poema dell'amico e collega Giulio Cesare Cortese. Sempre in linea con il suo tempo, Basile è anche parte di accademie, in particolare l'Accademia degli Oziosi dal 1611, rispondendo al nome del Pigno. Vedi Suzanne Magnanini, *Fairy-Tale Science: Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile* (Toronto: University of Toronto Press, 2008).

¹² Michele Rak, “Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* di Basile,” in *Giovanbattista Basile e l'invenzione della fiaba*, by Michelangelo Picone and Alfred Messerli (Ravenna: Longo Editore, 2004), 13.

¹³ “conflating canonical and noncanonical traditions into an original synthesis that ironically subverts the literary—and ideological—expectations of its readers.” Canepa, *From Court to Forest. Gianbattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale.*, 12. Come già fece Croce nel 1925, Canepa nota l'intelligente ironia di Basile, anche se nobilita il fiabesco più di quanto abbia mai fatto il più conosciuto traduttore italiano di Basile. Croce critica fortemente il barocco, ma applaude il testo di Basile proprio perché è un libro speciale del suo tempo, creatore di un barocco gaio (parole crociane) e non va oltre il binomio cultura scritta-cultura orale considerando la fiaba come ciò che legge (o ascolta) solo chi vorrebbe tornare malinconicamente bambino. Da notare, comunque, che Croce è fra i primi a occuparsi criticamente di *Lo cunto de li cunti* e a rilevare, in fondo, l'inusitata opera letteraria di commistione di genere messa in atto da Basile, consapevole dei suoi mezzi ma anche sperimentatore della pratica letteraria dominante. Croce, “Gianbattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari,” 75–76. Vedi anche Giancarlo Alfano, “A bocca aperta. Favola e infanzia nel *Cunto de li cunti*,” in *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile* (Napoli: Liguori editore, 2006), 117–22.

studiosa, il barocco è l'epoca del fiabesco per eccellenza, in quanto sia nella fiaba che nel barocco ci sarebbe la consapevolezza soggiacente che l'universo umano è frammentario e mai completamente comprensibile intellettualmente, una consapevolezza appaiata a un costante anelito per un mondo in cui tutto ha un suo posto predefinito.¹⁴

La trama di "Le tre cetra" si sviluppa come segue. Dopo aver accidentalmente e distrattamente mischiato ricotta e sangue durante un pasto di corte, il principe Ciommetiello figlio del re di Torrelunga decide di prendere per moglie la prima donna di sua conoscenza che abbia i colori della ricotta e del sangue, ovvero il bianco e il rosso. Dopo vari viaggi e incontri, egli entra finalmente in possesso di tre cedri, al taglio di ognuno dei quali esce una fata con le caratteristiche cromatiche sperate. Nonostante egli abbia trovato addirittura tre fate bianche come il latte e rosse come il sangue, Ciommetiello è in grado di aggraziarsi solo la terza (le prime due muoiono di sete a causa della lentezza del principe, che aveva il compito di dissetarle una volta esse fossero uscite dai cedri). A questo punto entra però in scena una schiava di colore, Lucia, che a totale insaputa del principe, finisce per prendere il posto della fata accanto a lui. Completamente ingannato, Ciommetiello crede che la fata candida e scarlatta a volte cambi di aspetto, e accetta di sposare Lucia. La fiaba si conclude con il ritorno dei tre cedri, una colomba parlante e il riconoscimento della vera fata cedrino. Accanto al matrimonio tra Ciommetiello e la fata bianca come il latte e rossa come il sangue, nella crudele conclusione la Mora Lucia viene bruciata viva per l'inganno inscenato.

Nelle prossime pagine dimostro cosa comportino le trasformazioni nell'operazione di riscrittura concentrandomi, in primo luogo, sull'intertestualità interna a *Lo cunto de li cunti* e alle trasformazioni testuali e narrative operate dalla cornice fino alla fiaba "Le tre cetra"; in secondo luogo, prestando attenzione alle metamorfosi dei due personaggi femminili principali (la sposa-frutto e la serva che vorrebbe prendere il suo posto) sulla scia della rappresentazione della bellezza, del

¹⁴ Canepa, *From Court to Forest. Gianbattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, 60.

cibo e dell'appartenenza etnica. La discussione delle queste metamorfosi diegetiche getta luce sul revisionismo di motivi popolari e culturali messo in atto da Basile: i cambiamenti di forma interni alla storia ed extra-diegetici sono espressione e sintomo di preoccupazioni di natura sociale e familiare tipiche del Seicento napoletano.

“Le tre cetra” è una riscrittura della cornice per trama e motivi, ovvero è una cassa di risonanza per le problematiche espresse già dalla cornice—intitolata nel testo “ntroduzione” (introduzione)—con l’aggiunta essenziale dei tre frutti, la storia della loro ricerca, e il loro cambiamento di forma.¹⁵ I motivi della storia che ha come protagonista Zoza sono metamorfosati in quelli della storia in cui figura Ciommetiello.¹⁶ Anche dal punto di vista delle voci narranti della cornice e di “Le tre cetra,” la storia di Tadeo e Zoza è transcodificata nella vicenda di Ciommetiello e la fata: dal lungo atto narrativo del cantore anonimo di tutta la raccolta si passa alla narrazione di Zoza dai fini matrimoniali.¹⁷ In quanto racconto transcodificato, “Le tre cetra” non è solo metalessi della cornice, ma è anche un processo di rinnovamento del significato attuato da una voce narrante.

¹⁵ Così si presenta la cornice, la quale ha un intreccio narrativo labirintico e confusionario, come già l’*Orlando furioso* ariostesco, molto ammirato dallo stesso Basile. La principessa Zoza non ride mai, per cui il suo triste padre organizza una serie di stratagemmi per farla divertire. Tra questi c’è l’istallazione di una fontana d’olio, accanto alla quale un’anziana passante è disturbata e gabbata da un paggio. Il seguente scambio di battute rende Zoza particolarmente ilare e finalmente la principessa scoppia a ridere. In risposta, l’anziana donna la maledice: l’unico marito che Zoza potrà mai avere è Tadeo, principe magicamente addormentato, che lei potrà risvegliare solo con un vaso pieno di lacrime. A questo punto, Zoza tenta l’impresa, senonché una schiava di colore interviene all’ultimo momento e sfruttando le tante lacrime versate da Zoza, prende il suo posto a letto accanto a Tadeo e ne rimane incinta. Zoza però, grazie a tre doni raccolti nel corso delle sue peripezie successive, forza magicamente la schiava a provare un desiderio magicamente mai soddisfabile di sentir raccontare, un “caudo desiderio de sentire cunte” (“bruciante desiderio di sentire racconti,” e si noti l’allitterazione nell’espressione in napoletano, quasi a indicare l’aperta bocca implorante della schiava incantata). “ntroduzione,” in Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, trans. Michele Rak (Torino: Garzanti, 1986), 20–21.

¹⁶ A questo proposito, Massi commenta che l’aver già sentito la storia prepara il pubblico, di Basile ma anche successivo, alla comprensione della vicenda. Massi, “Merci esotiche che viaggiano per l’Occidente: la cornice e la figura del narratore popolare a partire dal *Cunto de li cunti*,” 3. Persino la schiava della cornice sarà alla fine violentemente condannata, come la schiava di “Le tre cetra.” A differenza di quanto accadeva nel *Decameron*, quindi, il *cunto* di apertura è più una fiaba come le altre che un’introduzione teorica o grammatica a sé stante.

¹⁷ “[...] co ste nove nozze terminaie la grannezza de la schiava e lo trattenemiento de li cunte e buon prode ce faccia e sanetate, ch’io me ne venne a pede a pede con una cocchiarella de mele” (con queste altre nozze finì la grandezza della schiava e il passatempo dei racconti e buon pro ci faccia e salute, perché io me ne sono venuto piede dopo piede con un cucchiaino di miele). “Le tre cetra,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 1019–20.

In conclusione, l'atto retorico di Zoza—alter ego del narratore di *Lo cunto de li cunti*—è una manipolazione creativa della storia di cui lei stessa è vittima.¹⁸

Il proverbio in chiusura a “Le tre cetra” elimina infine ogni dubbio sulla fratellanza con la cornice e mostra testualmente la convergenza tra narratore anonimo e Zoza: “non vaga scauzo chi semmena spine.”¹⁹ Non vada scalzo, chi ha seminato spine dietro di sé, implicando che chi ha diffuso maldicenze, o ha compiuto atti malevoli, dovrà stare attento a non subirne le conseguenze. Coloro che hanno ingannato il prossimo, come la schiava della cornice e la schiava Lucia, dovranno evitare di essere scalze per non farsi pungere dalle stesse spine che loro hanno piantato, ovvero le finzioni che hanno imbastito. Queste sono naturalmente finzioni nella finzione più generale dell'opera letteraria basiliana, che tratta di metalessi narrative (ovvero finzionali performance oratorie), magie e incanti, personaggi che non sono quello che sembrano.

•••

Per comprendere le trasformazioni corporali raccontate da quest'opera seicentesca, è utile notare che la fiaba prende il via dal desiderio, declinato in varie forme (voglia di cibo, desiderio carnale, ricerca di ricchezza e prosperità), quasi a essere un'esplicitazione narrativa dell'incipit a tutto il libro: “Fu proverbeio de chille stascioniato, de la maglia antica, che chi cerca chello che non deve trova chello che non vole e chiara cosa è che la scigna pe cauzare stivale restaie ‘ncappata pe lo pede.”²⁰ Soprattutto bisogna partire dal desiderio perché sono le voglie del principe che, una volta soddisfatte, genereranno le metamorfosi; così nasce l'idea del femminile. All'inizio della fiaba,

¹⁸ La transcodifica infatti “implica una evoluzione/trasformazione generativa di *sensu* attraverso operazioni di manipolazione creativa.” Anceschi, “Intertestualità, transcodifica e intermedialità: strumenti per un'educazione interartistica,” 92.

¹⁹ “non vada scalzo chi non semina spine.” “Le tre cetra,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 1012–13. Per indagini sui proverbi in *Lo cunto de li cunti*, vedi: Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*; Charles Speroni, “Proverbs and Proverbial Phrases in Basile's Pentameron,” *University of California Publications in Modern Philology* 24, no. 2 (1941).

²⁰ “Un proverbio di quelli stagionati, di vecchio conio, ha detto che chi cerca quello che non deve trova quello che non vuole e inevitabilmente la scimmia che vuole infilarsi gli stivali rimane presa per il piede.” “Introduzione,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 10–11.

paradossalmente, pare che a Ciommetiello non interessi nulla, soprattutto che egli non desideri sposare nessuna donna: “sto prencepe era tanto ‘nsammorato e ‘nsateco che parlannole de mogliere scotolava la capo, e lo trovave d’arrasso ciento miglia.”²¹ Egli non ha amore per nessuno (“‘nsammorato”) ed è un uomo insensato (“‘nsateco”), fino a che la sua inania è interrotta da una combinazione cromatico-alimentare: il rosso e il bianco di ricotta e sangue.²² Solo allora egli proclamerà il suo desiderio di trovare “bellezza che vaga a pilo co sta ricotta.”²³

Con bellezza si intende la donna dei suoi sogni gastronomici, il risultato dell’unione tra il suo sangue e il suo cibo. Non si tratta quindi semplicemente di una donna concepibile solo nella sua apparenza corporale e cromatica, ma anche di un ideale femminile frutto del maschile. Questa scena fa da richiamo a una lunga tradizione europea della ricerca della donna amata, la quale era identificabile solo per la propria bellezza, così come la generazione di una donna dal sangue di un uomo fa l’occholino alla Genesi biblica e a Eva, costola di Adamo. Si tratta di parodie di quell’afflato d’amore (tipico della tradizione trobadorica e stilnovista alle spalle del Barocco) e quella genesi divina.²⁴ Si osserva lo scarto tra la bella bianca e rossa di Basile e la donna stilnovista nel fatto che Ciommetiello non è attratto da una certa donna perché lei è nobile (ovvero ha bellezza d’animo), o perché è paragonabile a un angelo (quindi è una bellissima incarnazione religiosa). L’imitazione parodica entra invece in gioco considerando l’ambito del corporale: la donna di “Le tre cetra” è bella, quindi desiderabile, perché è come la combinazione tra formaggio e sangue, ovvero il risultato

²¹ “Ma questo principe era tanto solitario e selvaggio che, quando gli si parlava di moglie, scuoteva la testa e lo trovavi lontano cento miglia.” “Le tre cetra,” in Basile, 994–95.

²² La parola “‘nsateco” può essere tradotta con “insensato,” “sciocco,” “perso,” come indica Basilio Puoti, *Vocabolario domestico napoletano e toscano compilato nello studio di Basilio Puoti* (Stamp. del Vaglio, 1850). Nella sua traduzione, Rak sceglie “selvaggio” per indicare la non appartenenza di Ciommetiello alla comunità: egli è diverso perché non vuole moglie, compie un’azione che lo fa uscire dal tracciato fiabesco.

²³ “una bellezza che sia pari a questa ricotta.” “Le tre cetra,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 996–97.

²⁴ Parodia è “a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text.” Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Urbana: University of Illinois Press, 2000), 6.

casuale della disattenzione e della noia principesca. Il femminile è sì originato dal maschile, ma per un caso fortuito. Sia nella storia della letteratura che dal punto di vista diegetico, l'ideale di bellezza del principe di Basile mette dunque in discussione la trama già allora stereotipata di ricerca di una donna da amare. Questa donna non sarà irraggiungibile ed eterea, ma sarà come quanto c'è di più basso e comune, il cibo e un fluido corporeo. All'interno di "Le tre cetra," inoltre, la decisione di Ciommetiello è un'offesa personale per il re suo padre: "non volive mogliere pe levarme l'erede e mo te n'è venuto golio pe cacchiareme da sto munno?"²⁵ Mentre il re attribuiva inizialmente l'insensatezza del figlio a un desiderio di potere, dopo la subitanea decisione amorosa è possibile che il figlio voglia farlo morire di crepacuore a causa di una decisione insostenibile: sposare la versione femminile di una ricotta sanguinolenta. Riepilogando, già nelle prime righe di questa fiaba la bellezza è mezzo utile ad agitare le acque narrative e letterarie, è l'arma con la quale Basile può iniziare a costruire una delle sue parodie più efficaci.

L'effettiva apparizione delle metamorfosi, nella fiaba, è in seguito nel momento del taglio dei cedri, dai quali usciranno le tre fate. Anche queste trasformazioni sono caratterizzate dal bello. Non solo l'incontro tra il principe e le fate avviene in un bosco magnifico, ma la terza fata, quella che riesce a sopravvivere, è una "bellezza senza misura."²⁶ Le fate sono, in *Lo cunto de li cunti*, i personaggi simbolo di bellezza per eccellenza.²⁷ In tutta la tradizione fiabesca, il bello è un elemento frequente e importante, come già si vede con *La bella e la bestia**. Spesso è parte di una similitudine o metafora, in cui il secondo termine di paragone è una qualche preziosa sostanza come l'oro. Se così non è, sarà sufficiente definire un personaggio bello perché questa sia la più completa descrizione del

²⁵ "tu non volevi moglie per togliermi l'erede e ora te n'è venuta voglia per buttarmi fuori da questo mondo?" "Le tre cetra," in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 996–97.

²⁶ "bellezza senza misura." Basile, 1002–3.

²⁷ "La prima fata fiabesca è descritta nei termini di una bellezza assoluta. [...] Altrettanto bella è l'ultima fata del *Cunto*, anch'essa cercata e avuta attraverso prove tormentose [...]. Le fate non sono tuttavia necessariamente belle, esse avviano alla bellezza, come ad altre qualità, chi incrocia il loro cammino, nella gentilezza o nell'indifferenza." Michele Rak, "Il racconto fiabesco," in *Lo cunto de li cunti* (Torino: Garzanti, 1986), 1072–73.

personaggio stesso. Per di più, la bellezza è spesso una forza di progressione narrativa, in altre parole è grazie alla sua apparizione che la fiaba può continuare.²⁸

Quando tratta di materia prettamente fiabesca, Basile si rifà perciò alle regole del modo fiabesco, ma solo fino a un certo punto. Come esempio dell'originalità fiabesca dell'autore, cito nuovamente alcuni paragoni di bellezza espressi dalla voce narrante una volta che il principe ha fatto il primo taglio al cedro e si trova di fronte alla prima delle tre fate: "Ed ecco scette comme no lampo na belledissima figlia ianca commo a latte e natte rossa commo a fraola a schiocca, dicenno *damme a bere!* Lo prencepe rommase così spantanato, canna-apiertro ed ammisso a la bellezza de la fata che non fu destro a darele l'acqua [...]"²⁹ La bellissima fata è candida come il latte e scarlatta come una ciocca di fragole, e come le similitudini dei più grandi esponenti nel barocco possono essere a volte assurde e imprevedibili, lo sono anche quelle di Basile, il quale non manca di inserire una nota gastronomica.³⁰ Lo stesso accade quando finalmente Ciommetiello è in grado di dissetare la terza fata e la voce narrante descrive il risultato della metamorfosi da vegetale a essere umano che ha subito la figura femminile: "e ecco le resta 'mano na figliola tenera e ianca commo a ghioncata, con na 'ntrafilata de russo che pareva no presutto d'Abruzzo o na sopressata de Nola [...]"³¹ Già cedro nella forma, dopo il taglio fatto dal coltello del principe e la metamorfosi, la fata è ora cibo nelle similitudini della voce narrante e agli occhi di Ciommetiello. Più precisamente, è una carrellata di cibo: affettato, formaggio, pasta dolce. A queste seguono tradizionali attributi di bellezza ispirati alla

²⁸ Un'importante riflessione sulla bellezza nella fiaba si trova in Max Lüthi, *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*, trans. Jon Erickson (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 54.

²⁹ "Ed ecco ne uscì come un lampo una bellissima fanciulla, bianca come il latte di latte rossa come una ciocca di fragole, che disse *dammi da bere!* Il principe rimase così sorpreso, a bocca aperta e sbalordito dalla bellezza della fata che non fu abbastanza svelto a darle l'acqua [...]" "Le tre cetra," in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 1002–3.

³⁰ Tutta la sequenza, che ha luogo nel perfetto *locus amoenus*, è pesantemente colorata di ridicolo: Ciommetiello si dimostra infatti incapace di seguire le istruzioni della sua aiutante, la vecchia dalla mano pelosa incontrata nei suoi viaggi che gli ha offerto i tre cedri, e non riesce a superare per due volte la prova che ha di fronte, nonostante la vecchia stessa lo avesse avvisato. Vedi Basile, 1000–1001.

³¹ "e ecco gli rimane in mano una fanciulla tenera e bianca come una giuncata, con una riga di rosso che sembrava un prosciutto abruzzese o una sopressata di Nola. [...]" Basile, 1002–3.

mitologia classica, Giove le ha fatto i capelli biondi e Venere le labbra rosse, ma esse passano in secondo piano rispetto al legame istaurato tra il femminile e l'alimentare. Soprattutto, tra la fata e il cedro. Così prosegue la fiaba:

‘Nsomma era cossì bella da la capo a lo pede che non se poteva vedere la chiù pentata cosa, tanto che lo pencepe non sapeva che l’era socciesso e mirava fore de se stisso cossì bello partoro de no citro, cossì bello taglio de femmena sguigliata da lo taglio de no frutto e deceva fra se stisso: “Duorme o sì scetato, o Ciommetiello? Te haie ‘ncantata la vista, o t’haie causato l’uocchie a la ‘merza? Che cosa ianca è sciuta da na scorza gialla! che pasta doce da l’agro de no citro! che bello mascolone dall’arille!”³²

Questa figura è iperbolicamente bellissima proprio perché è uscita da un cedro, il “taglio de femmena” sta al principe come “lo taglio de no frutto” e la parodia della generazione del femminile dal maschile tramite il sangue è così qui ripetuta, sebbene tecnicamente il corpo della donna non sia operato di Ciommetiello. In più, nonostante la missione dell’eroe riguardasse il ritrovamento di una donna caratterizzata dalla coppia bicromatica, da questo passaggio pare invece che lei sarebbe meno attraente se non fosse precisamente il “partoro de no citro.”

Accanto alle mele d’oro, il cedro è uno dei simboli della dea Venere, fra l’altro invocata nel suddetto stesso passaggio. Tra tutti gli interpreti di *La fiaba dei tre frutti*^{*}, Basile è l’unico ad avere un cedro invece della più frequente melarancia o melagrana e come spiega Cristina Mazzoni, questa scelta è geograficamente specifica: all’epoca di Basile i giardini del lungomare napoletano erano adornati di aranci e cedri, anche se quest’ultimi erano relativamente recenti nel paesaggio europeo.³³

³² “Insomma era tanto bella, dalla testa ai piedi, che non c’era da vedere cosa più splendente tanto che il principe non riusciva a capire cosa gli fosse successo e guardava, fuori di sé, il così bel frutto di un cedro, un così bel pezzo di femmina venuto fuori da un pezzo di frutta e diceva fra sé: ‘Dormi o sei sveglio, Ciommetiello? ti si è bloccato lo sguardo o ti sei infilato gli occhi al contrario? che roba bianca è uscita da una buccia gialla! che pasta dolce dall’agro di un cedro! che frutto stupendo da un piccolo semino!’” Basile, 1004–5.

³³ “Citrus, in the form of golden apples at least, was thus generally recognized by Renaissance intellectuals as Venus’s own fruit, as the fruit of love that tasted as bittersweet as the feeling it symbolized.” Cristina Mazzoni, “The Fruit of Love in Giambattista Basile’s ‘The Three Citrons,’” *Marvels & Tales* 29, no. 2 (2015): 233. La studiosa spiega anche come

Inoltre, in un momento storico in cui l'accessibilità al cibo era complicata da una difficile situazione economica e politica e in cui le prime tasse a essere aumentate a Napoli erano quasi sempre quelle sugli alimenti, la frutta è particolarmente preziosa.³⁴

Alla luce di tale consapevolezza, ha ancora più valore la sorpresa del principe, che da qualcosa di prezioso come un "arille" (semino) si vede uscire quanto più si può desiderare, un "mascolone," ovvero un frutto stupendo. Tra la parodia e il fiabesco, la fiaba di Basile pare tingersi di buon'augurio e speranza. Pertanto, la donna metamorfosata un tempo cedro viene a simboleggiare il benessere, per non dire la vita e la prosperità. Da qualcosa che dà già alla gola, il principe di questa riscrittura vede spuntare un evidente simbolo etero-normativo del desiderio carnale maschile: una donna bellissima, una semidea. L'unione di voglia carnale, fame ed estasi è massima. "Le tre cetra" è una fiaba etiologica in cui il mangiare non è direttamente rappresentato, ma il legame tra gli alimenti e la sessualità, quindi la vita, è inevitabile e linguisticamente accentuato. Detto ciò, nel rappresentare una triade femminile e la condanna a morte per chi interferisce nel matrimonio tra l'eroe e la sua sposa, è una fiaba che affronta anche l'assenza di cibo. Nelle narrazioni popolari il cibo è infatti abbondante non solo perché spesso parte mancante della vita quotidiana, ma perché è anche estremamente ambivalente: un aiuto o un ostacolo, benigno o maligno. Legato alla catena morte-fertilità-vita, è anche associato a un tabù delle società moderne, il cannibalismo. In questa prima

Basile possa essere stato influenzato da *De Hortis Hesperidum, sive de Cultu Citriorum* (*Del giardino delle Esperidi, o della coltivazione del cedro*) pubblicato da Giovanni Pontano nel 1501, in cui si parla di cedri e della loro identificazione con le mele del giardino delle Esperidi. Vedi anche Cristina Mazzoni, *Golden Fruit. A Cultural History of Oranges in Italy* (Toronto: University of Toronto Press, 2018), 47–79. Dal Rinascimento al presente, tutto il Meridione era e continua a essere caratterizzato da agrumeti, come scrive anche a inizio Novecento Letterio di Francia, autore di una versione solo lontanamente parente intitolata "Le tre arance." Letterio Di Francia, *Re Pepe e il vento magico. Fiabe e novelle calabresi*, trans. Bianca Lazzaro (Roma: Donzelli Editore, 2015), 397.

³⁴ Durante il vice regno spagnolo, che durò dal 1504 al 1734, ci furono vari disordini e rivolte dovuti alla paralisi economica e al caos. La più famosa è la rivolta di Masaniello nel 1647, il cui casus belli fu probabilmente una nuova tassa alimentare. Canepa, *From Court to Forest. Gianbattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, 39.

riscrittura di *La fiaba dei tre frutti*³⁵, il timore legato alla mancanza di cibo è trasformato negli accadimenti che seguono la prima apparizione della sposa candida.³⁵

Le trasformazioni di personaggi femminili, che nelle loro metamorfosi possono essere letti come un'unica entità metamorfica, sono estremamente fluide.³⁶ Dai cedri da cui sono partite, i personaggi femminili si mostrano come figure umane, per poi trasformarsi in una bianca colomba quando la schiava Lucia cerca di liberarsene della terza fata cedrina (usando violenza e conficcando uno spillone nel collo della fata). In un ciclo infinito, l'acqua in cui viene lavata la colomba bagna poi della terra, nella quale nasce un cedro che produrrà tre frutti, dai quali usciranno, naturalmente, le tre ultime fate. La terza di queste è la donna bianca come ricotta e rossa come il sangue. Senza soluzione di continuità, la fata è frutto come è colomba come è di nuovo sé stessa.

A questo ciclo zoologico-vegetale è possibile aggiungere una metamorfosi invisibile, ovvero la sostituzione della schiava di colore Lucia, che finge di essere la fata. Intrecciare la fluidità delle trasformazioni tra animale e vegetale con la finzione inscenata dalla falsa sposa permette di raggiungere il cuore dell'interpretazione del testo basiliano. Sebbene non sia possibile chiarire dal testo se Lucia sia di origine nordafricana o mediorientale, l'aggettivazione testuale cela un personaggio in schiavitù originario dell'Africa settentrionale. La rappresentazione del personaggio in Basile è poi accompagna intertestualmente da altre sue apparizioni, quali le fiabe turche raccolte

³⁵ Durante i suoi viaggi, Ciommetiello corre per esempio il pericolo di essere cucinato e mangiato dai figli di una vecchia. Vedi Maria Nikolaevna, "Food," in Duggan, Haase, and Callow, *Folktales and Fairy Tales. Traditions and Texts from Around the World*, 363-366.

³⁶ È possibile osservare l'ambivalenza della fata cedrina in una lettura psicoanalitica. La fata paragonata alla soppressa di Nola è infatti la terza di una triade femminile che, in quanto tale, può essere assimilata a triadi della mitologia greco-latina, quali le Parce e le Moire. Esse rappresenterebbero tanto la vita (nel senso di *bios*, ma anche nel senso di riproduzione e l'eros) quanto la morte e secondo l'interpretazione freudiana, la scelta del principe deve necessariamente cadere sulla terza figura perché è lei a incarnare la dualità eros/thanatos. "Choice stands in the place of necessity, of destiny. In this way man overcomes death, which he has recognized intellectually. [...] A choice is made where in reality there is obedience to a compulsion; and what is chosen is not a figure of terror, but the fairest and most desirable of women." Freud, "The Theme of the Three Caskets," 298. Se l'uomo basiliano non capisce subito che la fata rappresenta anche la morte, lo farà nel resto della fiaba e durante le metamorfosi successive.

dall'ungherese Ignàcz Kunos e le illustrazioni di ispirazione mediorientale di Warwick Goble.³⁷ In “The Slave at the Well” (figura 1.1), per esempio, Goble dipinge una donna dalla pelle scura vestita con fluenti abiti colorati e gioielli, estremamente fuori luogo nel paesaggio pastello dell'illustrazione. La fata cedrina sua controparte, invece, è del medesimo colore del cielo e si mimetizza tra i rami, figurando come frutto del paesaggio piuttosto che sua usurpatrice.

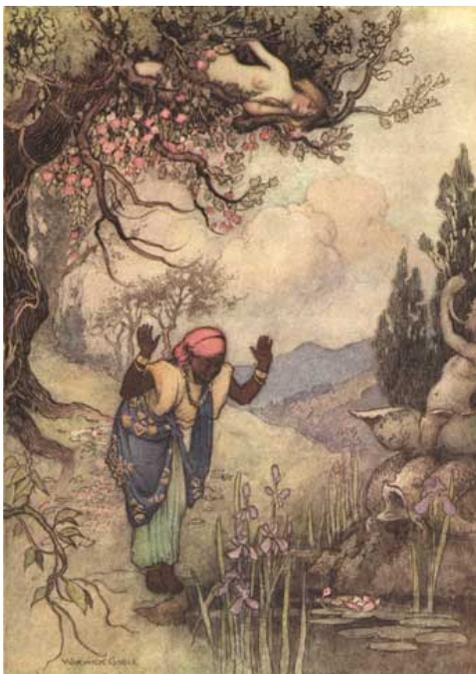


Figura 1.1: Warwick Goble, *The Slave at the Well* (1911)

Il motivo fisso della schiava Mora orientalizzata degradata in *La fiaba dei tre frutti** offre la prima interpretazione delle metamorfosi in chiave etnica e permette di far luce sulla xenofobia racchiusa in questa fiaba. Sia la versione turca trascritta da Kunos che quella di Basile presentano la condanna del personaggio della schiava senza alcuna compassione, qualcosa di più di una semplice punizione, dimostrando che la metamorfosi invisibile non può far parte dell'economia del visibile stipulata da Basile in *Lo cunto de li cunti*. Ciommetiello è infatti irremovibile una volta scoperto di

³⁷ Ignàcz Kunos, ed., “The Three Orange-Peris,” in *Turkish Fairytales and Folktales*, trans. Nisbet R. Bain (New York: Frederick A. Stokes Company, 1898), 12–29. Mi rifaccio alla traduzione inglese di una riscrittura in ungherese di una collezione anonima di fiabe turche, pubblicate negli Stati Uniti nel 1898. Le illustrazioni di Goble appaiono invece per la prima volta in Giambattista Basile, *Stories from the Pentamerone*, ed. E.F. Strange (London: Macmillan, 1911). Sono anche pubblicate su Heidi Anne Heiner, “SurLaLune Fairy Tales: Illustrations by Warwick Goble for *Il Pentamerone*,” accessed April 24, 2019, <http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/pentamerone/31goble.html>.

essere stato ingannato: “la fece pigliare de pesole e mettere viva viva dentro na gran catasta de legna e, fattone cennere, la sparpogliaro da coppa lo castiello a lo viento.”³⁸

Il gusto per le iperboli e le caratterizzazioni ridondanti può spiegare la crudeltà e noncuranza per l'umanità di Lucia, cui non viene nemmeno dedicata sepoltura.³⁹ Inoltre, le precise scelte linguistiche dell'autore rappresentano le varietà del mondo, che Basile propone sebbene in veste di fiaba.⁴⁰ Nonostante *Lo cunto de li cunti* sia una raccolta di finzione creata per lo svago, nel comporla il suo autore non prescinde da prendere ispirazione dalla realtà della Napoli mercantile del primo Seicento, uno dei principali porti del mondo mediterraneo, con le merci e gli schiavi provenienti dall'Oriente e dall'Africa, così come la grande potenza veneziana da lui vista in gioventù: sono mondi che a Basile, come al frequentatore medio delle corti della penisola, devono sembrare quantomeno caleidoscopici. Di riflesso, la narrazione di *Lo cunto de li cunti* è piena di fascinazione per l'esotico nonché le contraddittorie espressioni di curiosità e timore di esso. Le persone di colore erano infatti spesso associate anche a pregiudizi di ogni tipo, tra cui l'eretismo e un'affiliazione con il diavolo.⁴¹

Narrativamente, la sostituzione della sposa mette in pericolo il futuro del matrimonio del principe e la sua prole, esprimendo così in letteratura quella differenziazione di costumi propria del tempo di Basile. Più precisamente, potrebbe accennare all'introduzione del concetto di purità di

³⁸ “la fece prendere di peso e mettere vivissima su una grande catasta di legna e, quando fu ridotta in cenere, la sparpagliarono dalla cima del castello nel vento.” “Le tre cetra,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 1012–13.

³⁹ Ciò si nota per esempio leggendo il catalogo di insulti gridati dal paggio alla vecchia: “Non vuoi appilare sa chiaveca, vava de parasacco, vommea-vracciolle, affoca-peccerille, caca-pezzolle, cierne-vernacchie?” (“Non vuoi chiudere questa chiaveca, nonna del diavolaccio, vomitabbraccini, affogabambini, cacapezze, sceglipeti?”). Basile, 12–13.

⁴⁰ Cfr. Croce, secondo cui Basile fa uso di “particolareggiate descrizioni di bellezze e di bruttezze, che hanno l'aria di inventari, ostinatamente riempiti con la ricerca di quanto si possa concepire e dire di più attraente o di più ripugnante.” Croce, “Gianbattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari,” 74.

⁴¹ “A so-called black skin was almost uniformly condemned, and it was impossible for Black Africans to escape from the negative implications of their skin colour. Black and devil were firmly allied in popular imagination; in folklore beliefs, stories and sayings about people with ‘black’ skin provided a cultural context for prejudice [...]” Introduzione a Earle and Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, 20. Spesso le persone di colore erano considerate musulmane, quindi eretiche e finivano vittime dello scontro religioso del tempo tra impero spagnolo cristiano e impero ottomano musulmano.

sangue nel regno spagnolo nel XVI secolo.⁴² Il doppio di Lucia, ovvero la schiava che si sostituisce a Zoza nella cornice è pure soggetta a simile violenza. È infatti chiamata “gamme de grillo” (gambe di grillo) ed era questo un appellativo molto comune al tempo per riferirsi alla sostanziale popolazione di origine mediorientale o africana di stanza a Napoli per ambasciate, pellegrinaggi religiosi o molto più spesso, in schiavitù e al servizio di famiglie locali più o meno benestanti.⁴³

Non solo la schiavitù nel Regno era comune ma lo erano anche le schiave di colore, come testimoniano lettere private del tempo, documenti di compravendita e non ultime, varie opere d'arte visiva contemporanee.⁴⁴ Basile potrebbe per esempio aver visto, in uno dei suoi viaggi, *Giuditta con la testa di Oloferne* di Paolo Veronese (figura 1.2), che ritrae il l'episodio biblico contrapponendo cromaticamente, nel quadro, la lucentezza delle braccia e viso di Giuditta alla scala di tonalità giallo-brune che indicano tanto la testa di Oloferne, quanto il viso della schiava di colore arrivata in soccorso, fino ai richiami dati dai tendaggi e dalla treccia di Giuditta.

Sebbene nel racconto biblico le due donne siano complici del delitto e alleate, dal punto di vista della composizione di colore il viso della schiava dipinta da Veronese richiama lo sfondo scuro del quadro e l'olivastro Oloferne ucciso dall'eroina, creando una cornice intorno a quest'ultima così da metterla al centro degli sguardi, ma anche diventando un contrappunto visivo per Giuditta.

⁴² Vedi Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger, and Max S. Hering Torres, *El Peso de La Sangre: Limpios, Mestizos y Nobles En El Mundo Hispánico* (El Colegio de México, 2011); Introduzione a Earle and Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, 9–10; Albert A. Sicoff, *Les controverses des Statuts de "pureté de sang" en Espagne du XV^e au XVII^e siècle* (Paris: Didier, 1960).

⁴³ “gamme de grillo: uno dei termini con i quali venivano indicate le caratteristiche somatiche della numerosa popolazione napoletana d'origine mediorientale, per lo più acquistata sul mercato degli schiavi o razzata nel corso di scorrerie o di scontri navali.” Basile, *Lo cunto de li cunti*, 29 (in nota).

⁴⁴ Vari studi raccontano del flusso di schiavi nordafricani e mediorientali verso l'Europa tra il XIV e XVI secolo, e della presenza di schiave di colore nelle case gentilizie. L'esistenza di donne di colore in libertà è altrettanto accertata, anche se i numeri sono esponenzialmente minori. Vedi Jon R. Snyder, “Bodies of Water: The Mediterranean in Italian Baroque Theater,” *California Italian Studies* 1, no. 1 (2010); Robert C. Davis, “The Geography of Slaving in Early Modern Mediterranean, 1500-1800,” *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 37, no. 1 (Winter 2007): 57–74; Charles Verlinder, “Schiavitù ed economia nel Mezzogiorno agli inizi dell'età moderna,” *Annali Del Mezzogiorno* 3 (1983): 11–38. Per il simbolismo della rappresentazione di africani e mediorientali nelle arti europee, vedi: Mark Rosen, “Pietro Tacca's *Quattro Mori* and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany,” *The Art Bulletin* 97, no. 1 (January 2, 2015): 34–57; Charmaine A. Nelson, *Representing the Black Female Subject in Western Art* (Routledge, 2010); Ladislav Bugner, ed., *The Image of the Black in Western Art* (New York & Houston: Menil Foundation, 1976).

Nonostante non ci sia filiazione diretta tra questo quadro e “Le tre cetra,” né tanto meno con l’apertura di *Lo cunto de li cunti*, ritengo che tale contrappunto venga espresso anche dalla raccolta di Basile nel contrasto tra la fata e Lucia. Come conseguenza della tratta degli schiavi e del mercato, è indubbio che il popolo della Napoli seicentesca fosse diversificato e che gli stereotipi e le discriminazioni fossero altrettanto comuni. Come spiega Kate Lowe, non solo non c’era alcuna concezione della diversità, così da poter facilmente confondere individui nordafricani con persone provenienti dall’Oriente o dalle zone subsahariane, ma tale ignoranza portava a inevitabili pratiche di segregazione.⁴⁵ Sempre secondo la studiosa, rarissimi paiono essere stati storicamente i matrimoni meticci all’epoca di Basile e sicuramente essi non avevano mai coinvolto una schiava.



Figura 1.2: Paolo Veronese, *Giuditta con la testa di Oloferne* (1580 ca.)

Partecipe del sentire contemporaneo, Basile sceglie per il ruolo di antagonista proprio una donna Mora, già schiava e ora sposa del principe Ciommetiello. Lei è il vero ostacolo per la protagonista, il suo contrappunto narrativo. Prendendo in considerazione nuovamente la cornice, specchio di “Le tre cetra,” si vede che la relazione di opposizione è esplicitata dalle proprietà linguistiche delle due donne: mentre Zoza ha una parlata forbita, come mostra la *mise en abyme* del

⁴⁵ Sebbene il concetto di razzismo nasca solo nel XIX secolo, Lowe osserva che “African ancestry and possession of a black skin led directly to all sorts of differentiation, prejudice or discrimination,” tra cui un legale stato di inferiorità legato alla schiavitù o pratiche di differenziazione culturale basate sull’idea di cultura formatasi durante il Rinascimento. Introduzione a Earle and Lowe, *Black Africans in Renaissance Europe*, 7.

cunto stesso, raccontato proprio da lei, la schiava-principessa ha invece un linguaggio sgrammaticato e povere capacità allocutorie. “Si no venire gente e cunte contare, mi punia a ventre dare e Giorgetiello mazzoccare” afferma, minacciando di prodursi un aborto se il suo desiderio non sarà esaudito.⁴⁶ In altre parole, il personaggio etnicamente marcato è sempre privo del potente strumento che è il narrare nell’universo finzionale di Basile, il quale si fa qui interprete tanto dell’allegria retorica di Boccaccio quanto del potere salvifico che ricopre la narrazione nelle *Mille e una notte*.⁴⁷ Sia nella cornice che nel *cunto*, la schiava è violentemente messa in silenzio.

I frutti stessi potrebbero offrire una spiegazione della violenza su questo personaggio, richiamandosi al legame tra i cedri e la terra napoletana. Gli agrumi sono stati infatti il simbolo della terra napoletana per secoli e ne indicano la bellezza e la prosperità.⁴⁸ La schiava Lucia cerca di eliminare e sostituire la fata cedrina, dopo che il principe ha viaggiato verso luoghi remoti per trovare i preziosi frutti e riportarli alla loro terra.⁴⁹ Essa cerca, in altre parole, di cancellare tutta Napoli. Nelle sue ultime righe, liberandosi violentemente di Lucia e di contro, rappresentandola come antagonista e usurpatrice, “Le tre cetra” è una fiaba che trasuda violenza, proponendosi come precoce esempio della violenza retorica di cui parla Teresa de Lauretis.⁵⁰

⁴⁶ “Se non venire gente e racconti raccontare me pugni in pancia dare e Giorgettino ammazzare.” “ntroduzione,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 21–23.

⁴⁷ Fra tutti, rimando al valore positivo della narratrice per antonomasia Shahrazād spiegato da Adriana Cavarero e all’analisi di alcune strategie retoriche del *Decameron* offerta da Bruno Capaci: Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* (Milano: LaFeltrinelli, 1997), 153–65; Bruno Capaci, *Presi dalle parole. Gli effetti della retorica nella letteratura e nella vita* (Bologna: Pades, 2010), 39–54.

⁴⁸ “Citrus and citrons, in Basile’s and Pontano’s texts, are the literary signifiers of Neapolitan and, more generally, Campanian geography: its beauty, antiquity, and resilience.” Mazzoni, “The Fruit of Love in Giambattista Basile’s ‘The Three Citrons.’” 229. Vedi anche Mazzoni, *Golden Fruit. A Cultural History of Oranges in Italy*, 57–59.

⁴⁹ Il viaggio di Ciommetiello è l’unico in tutto il *Lo cunto de li cunti* a riguardare un percorso transoceanico e unisce posti reali (come lo stretto di Gibilterra) a luoghi frutto della fantasia, come l’isola delle orche.

⁵⁰ Vedi Nancy Armstrong and Leonard Tenenhouse, eds., *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*. (New York: Routledge, 1989). In particolare l’articolo di de Lauretis “The violence of rhetoric: Considerations on representation and gender,” nel quale la studiosa osserva la necessità di parlare di *gender* nell’ambito della retorica e della rappresentazione, così come è per lei fondamentale riconoscere quando il discorso filosofico incorpora un’identità di genere sessuale altra, in tal modo mettendola in silenzio.

•••

Se per i lettori Lucia e la fata sono l'una nemica dell'altra, agli occhi del principe, esse sono la stessa donna in quanto egli crede, per la maggior parte della vicenda, di trovarsi di fronte alla sua sposa che ha semplicemente una carnagione diversa. Grazie a questa metamorfosi invisibile, esse sono entrambi simboli di bellezza, o meglio del bello e del suo opposto: se la fata è una “ianca palomma,” una bianca colomba, Lucia è una “negra cornacchia,” una nera cornacchia.⁵¹ La loro provenienza è infine non così diversa, in quanto i cedri—sebbene storicamente presenti sul territorio napoletano—nella fiaba vengono raccolti da Ciommetiello oltre le colonne d'Ercole, “a la vota dell'Innie,” da intendersi come l'attuale penisola indiana o le Americhe, ancora chiamate Indie nel Seicento.⁵² A conferma dell'ubicazione dei cedri, c'è poi il saluto che il principe fa a chi gli dona i frutti: “Lo prencepe, arrivato a la presenza de sta vecchia e fattole ciento *llicasalemme*, le contaie la storia.”⁵³ In altre parole, il principe usa il saluto arabo *as salaam aleikum* o *wa alaykumu as-salam* (pace a te). I cedri da cui esce la fata bianca provengono da un mondo sconosciuto (India o Americhe) tanto quanto sconosciuta è la schiava di colore, rendendo così le due figure vicine, nel loro essere diverse. Tramite le trasformazioni, vere e finzionali, la fata cedrina ha un'appartenenza Altra.

Osservando nuovamente il dipinto *Giuditta con la testa di Oloferne* (figura 1.2), che indica visivamente la contrapposizione narrativa e morfologica della sposa bianca a quella di colore, da notare c'è lo sguardo d'intesa che Giuditta scambia con la sua aiutante, grazie alla quale riuscirà appunto a uccidere il nemico Oloferne.⁵⁴ Se le due figure femminili della fiaba non sono alleate

⁵¹ Lüthi, *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*, 11.

⁵² “dalla parte delle Indie.” “Le tre cetra,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 998–99.

⁵³ “Il principe, arrivato davanti a questa vecchia e, dopo averle fatto cento *salamelecchi*, le raccontò la storia [...]” Basile, 1000–1001. Il corsivo è mio e il calco dall'arabo è spiegato da Rak in nota.

⁵⁴ Paul Kaplan spiega che l'opera di Veronese è probabilmente ispirata al disegno preparatorio *Giuditta e l'ancella con la testa di Oloferne* (1491) di Andrea Mantegna, il quale sarebbe stato il primo a rappresentare le due donne come una coppia meticcia. La relazione di subordinazione della donna di colore nei confronti della figura femminile bianca in entrambi i dipinti è indubbia, sia per come è fatta la composizione che per l'appartenenza sociale e etnica delle donne, ma Kaplan scrive che “despite all these contrasts, the two women are indeed allied, by their opposition to the Assyrians, and their

contro un nemico comune, in forza delle loro metamorfosi, esse riescono comunque a rimanere in scena e a rigenerarsi autonomamente, al di là delle azioni e dell'incomprensione del principe.

Aggiungendo alla catena di metamorfosi la *scomperatura*, dove ritornano Zoza e la schiava-principessa, si vede come questi quattro personaggi femminili siano in realtà la stessa figura metamorfica in un sistema di rigenerazione circolare, che fra l'altro riflette la circolarità tematica di tutta l'opera.⁵⁵

Oltre alle susseguenti trasformazioni, "Le tre cetra" e la cornice di *Il cunto de li cunti* sono legate dalla rappresentazione della violenza: quella nella fiaba è perfettamente trasferibile ad azioni violente nell'ambiente in cui diegeticamente è stata raccontata la fiaba stessa. Detto altrimenti, alla violenza fiabesca di "Le tre cetra" corrisponde la violenza del racconto-cornice, così come queste due rappresentazioni letterarie del violento rimandano a una realtà in cui l'apparenza fisica, dalla bellezza al colore della pelle, e l'appartenenza geografica sono significative. Ciò nonostante, grazie al suo metamorfismo, la figura femminile multiforme Zoza-schiava-fata-Lucia non si dilegua dopo le opere di violenza di Ciommetiello e di Tadeo, opere tra cui possiamo includere il taglio con il coltello, la morte per sete, il rogo e infine la sepoltura forzata a cui viene condannata l'usurpatrice moglie incinta del principe Tadeo.

PARTE 2: CARLO GOZZI E LE PRIME MELARANCE

Se già nel testo di Basile è possibile ritrovare una mimica dell'oralità, è solo con Gozzi che *La fiaba dei tre frutti** arriva effettivamente a teatro. Dal sistema novellistico della Napoli seicentesca si passa a quello teatrale gozziano della Venezia settecentesca, in una trasmissione che può innanzitutto essere

collective female triumph over an ostensibly more powerful male." Paul H. D. Kaplan, "Isabella d'Este and Black African Women," in *Black Africans in Renaissance Europe*, ed. Kate JP Lowe and Thomas Foster Earle (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 137.

⁵⁵ "[...] the frame tale in the *Cunto* covers a circular route, from court to court, from fountain to fountain, from literature to literature, in a world where all separations and distinctions are blurred." Antonella Ansani, "Beauty and the Hag: Appearance and Reality in Basile's *Lo cunto de li cunti*," in *Out of the Woods. The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, ed. Nancy L. Canepa and Antonella Ansani (Detroit: Wayne University Press, 1997), 85.

vista come un'attualizzazione di quella forza retorica già espressa in nuce in *Lo cunto de li cunti*.⁵⁶ In questa seconda sezione mi occupo della teatralizzazione di *La fiaba dei tre frutti** avvenuta con lo spettacolo *L'amore delle tre melarance*, scritto da Gozzi per la compagnia teatrale Sacco e messo in scena dalla stessa per la prima volta il 25 gennaio 1761 al teatro San Samuele a Venezia.⁵⁷ Dopo aver introdotto l'intellettuale e scrittore teatrale, delinea il momento storico in cui il suo testo fiabesco viene alla luce. Segue un discorso sulla particolare collocazione testuale della riscrittura fiabesca, la sua prima edizione a stampa nel 1772 con il titolo "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*" e la problematica fratellanza con la fiaba di Basile. Concludo con la mia lettura delle

⁵⁶ "Se la novella diviene a un certo punto veicolo della fiaba, ed è legata a doppio filo al teatro, è chiaro come proprio il teatro amplifichi quegli elementi fiabeschi che nella novella fiabesca avevano trovato diritto di cittadinanza." Andrea Penso, "Le *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi nell'interpretazione di Jolles," *Cahiers d'études Italiennes* 23 (2016): 140.

⁵⁷ Dal giorno del suo debutto nel 1761, *L'amore delle tre melarance* ha subito un ottimo successo di pubblico, registrato nei commenti dei contemporanei come Giovanni Rossi e Gasparo Gozzi, e continua a essere messo in scena dalla stessa truppa almeno fino all'aprile 1765. Il commento di Rossi, mai pubblicato, è conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana, uno scritto intitolato *Leggi e costumi veneziani* (VII, n. 1396). Per la catalogazione completa del materiale archivistico appartenente a Gozzi, contenente i manoscritti, le prime edizioni e la corrispondenza dell'autore, Vedi Fabio Soldini, ed., *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie* (Venezia: Marsilio, 2006); Bazoli, *L'orditura e la truppa. Le "Fiabe" di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*. Per informazioni sui libretti di sala, gli affitti teatrali e le date delle rappresentazioni, rimando all'archivio del Centro di Studi Teatrali presso Casa Goldoni, a Venezia. Gasparo tesse le lodi della fiaba del fratello nel suo essere stata utile a superare la crisi teatrale presente, riappropriandosi del teatro attoriale di tradizione e del senso del tragico proprio del fiabesco. Un altro celebre commentatore contemporaneo, Giuseppe Baretto, elogia lo spettacolo per la sua freschezza e immediatezza nel suo *An Account of the Manners and Customs of Italy* (1768), scritto per un pubblico non pratico della commedia dell'arte. Le recensioni teatrali di Gasparo sono pubblicate nella *Gazzetta veneta*, il 27 gennaio 1761, e sull'*Osservatore veneto*, nel gennaio 1765, ora raccolte in Gasparo Gozzi, *Opere scelte* (Milano: Rizzoli, 1939). Vedi anche Piermario Vescovo, "Per una lettura non evasiva delle 'Fiabe'. Preliminari," in *Carlo Gozzi. Scrittore di teatro*, ed. Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni Editore, 1996), 171–214. Per approfondimenti sul commento di Baretto e la sua ambivalente posizione rispetto al teatro gozziano, Vedi Carlo Gozzi, *Lettere*, ed. Fabio Soldini (Venezia: Marsilio, 2004). I primi spettatori colti, quindi, registrano subito la combinazione tra lo scrittore Gozzi e il capocomico Antonio Sacco come un successo, che già Carlo Gozzi immagina nel componimento poetico *Canto ditirambo dei partigiani del Sacchi Truffaldino* pochi mesi prima dello spettacolo e ricorda molti anni dopo nella sua autobiografia intitolata *Memorie inutili* (1797-98). Lo stesso Sacco, storico Truffaldino, recita sul canovaccio di *L'amore delle tre melarance* accanto ad Agostino Fiorilli (Tartaglia), Cesare d'Arbes (Pantalone), Atanago Zanoni (Brighella). Gli altri attori della compagnia coinvolti nello spettacolo: Gaetano Casali detto Silvio, Ignazio Casanova, Luigi Simonetti, Sante Vitali, Giovanni Vitalba, Anselmo Porta, Francesco Pozzi, Giovanna Sacco, Angela Sacco, Chiara Simonetti, Antonia Sacco detta Beatrice e Marianna Ricci. Molti di questi attori era presenze fisse nella compagnia di Sacco, oltre che essere parte della sua stessa famiglia. Per approfondimenti sulla figura del famoso capocomico veneziano, Vedi la tesi di Fabiana Piazza, "Antonio Sacco" (Università di Torino, 1995). Importanti rimangono anche gli studi di Franco Vazzoler, che scrive: "il tema del rapporto tra attori e drammaturghi è—probabilmente—il tema centrale della storia del teatro di secondo Settecento, quando entra in crisi la figura dell'attore drammaturgo, mentre permane la pratica recitativa della commedia dell'arte, legata ancora alla drammaturgia attoriale." Franco Vazzoler, "Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi," in *Carlo Gozzi. Scrittore di teatro*, ed. Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni Editore, 1996), 151. Nonostante negli anni a seguire Gozzi continui a scrivere gratuitamente testi teatrali per la compagnia e ad aiutare il capocomico nell'affittare i teatri dove recitare (figurando per esempio come firmatario nei contratti d'affitto), *L'amore delle tre melarance*, in forza della sua testualità, è unico nella produzione gozziana.

metamorfosi al femminile inscenate da Gozzi, le quali non solo mostrano un modo inusuale e precoce che ha questo scrittore di intrecciare il sistema del fiabesco con l'immagine dell'Oriente—in maniera molto diversa di quanto fa, per esempio, nelle sue altre fiabe teatrali—ma soprattutto sono metamorfosi che, nella loro messa in scena, mostrano il revisionismo fiabesco di Gozzi.

La metodologia gozziana è duplice. Per la prima e ultima volta fa uso di un formato che si allontana in modo esplicito e spettacolare dalla saggistica. In altre parole, nell'«Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,» Gozzi riesce a spiegare il suo teatro e la sua teoria teatrale più efficacemente di quanto farà mai come critico.⁵⁸ In secondo luogo, Gozzi scrive per la compagnia Sacco uno spettacolo che rimaneggia gli stilemi della commedia dell'arte, introiettando già la mitizzazione della stessa e sfruttandola per mettere in scena le idiosincrasie del contemporaneo, tanto a proposito dell'estetica teatrale quanto delle pratiche di socializzazione e la relazione tra Venezia e l'Oriente.⁵⁹ L'effetto di queste pratiche è che l'«Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*» parla più di ogni altro testo gozziano della relazione di Gozzi e dei suoi contemporanei con l'Oriente. Nelle fiabe cronologicamente successive allo spettacolo *L'amore delle tre melarance*, quali *La donna serpente* o *Turandot*, l'ambientazione orientale, come i nomi dei personaggi e le vicende mostrano forti concordanze tra il teatro gozziano e la drammaturgia europea contemporanea, oltre a essere uno dei pochi esempi provenienti dal contesto italiano per quanto riguarda l'affinità tra scena e fiaba.⁶⁰ Nella fiaba originariamente messa in scena nel 1761, invece, la conversazione con il

⁵⁸ Dopo *L'amore delle tre melarance*, Gozzi scrive per il teatro altre nove fiabe: *Il corvo*, *Re cervo*, *Turandot*, *La donna serpente*, *Zobeide*, *I pitocchi fortunati*, *Il mostro turchino*, *L'augellino bel verde*, *Zeim re de' geni*, tutte messe in scena tra il 1761 e il 1765. Per un'aggiornata datazione degli spettacoli, che comunque mantiene *L'amore delle tre melarance* cronologicamente al primo posto, vedi Javier Gutiérrez Carou, «Stesura, recita, stampa: l'ordine delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi,» in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, ed. Giulietta Bazoli and Maria Ghelfi (Venezia: Marsilio, 2009), 453–71.

⁵⁹ Per la relazione tra la commedia dell'arte e il suo mito, vedi Alberto Beniscelli, «Introduzione,» in *Ragionamento ingenuo*, by Carlo Gozzi (Genova: costa & nolan, 1983), 34; Anna Scannapieco, «Commento,» in *Ragionamento ingenuo. Dai «preaboli» all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, by Carlo Gozzi (Venezia: Marsilio, 2013), 415–94.

⁶⁰ La relazione tra fiaba e teatro che caratterizza l'invenzione testuale di Gozzi è in realtà una falsa scoperta, in quanto già dall'inizio del Settecento il teatro europeo, in particolare francese, aveva subito influenze fiabesche nella forma della fiaba orientale, come nota fra i primi André Jolles. Alcuni critici hanno inoltre notato la tendenza del teatro di strada e

simbolismo esotico avviene mescolando la fiaba alle tecniche improvvisatorie dell'Arte, ovvero a una specifica forma di rappresentazione teatrale, stilizzata e retoricamente infantile, e ponendo l'accento sulla loro natura metamorfica e performativa.⁶¹ Il revisionismo di questo autore agisce tramite una teatralità ripensata nel suo testo in opposizione alla più tradizionale posizione di critico teatrale e culturale, intrecciando il sistema della commedia dell'arte con la tradizione letteraria fiabesca già strutturata da Basile, in un richiamo alla fiaba che è solo nominalmente ingenuo. Revisionare la fiaba, ovvero transcodificarla in uno spettacolo che riprende la vecchia improvvisazione dell'Arte funziona in sostanza per Gozzi quale manifesto contro Carlo Goldoni, l'altro scrittore teatrale veneziano di ben più successo, e in generale come affermazione antilluminista.⁶²

•••

Cresciuto in una famiglia parte dell'aristocrazia veneziana, Gozzi è tra i fondatori dell'Accademia dei Granelleschi con il fratello Gasparo e un cruciale partecipante alla vita culturale veneziana.⁶³ A partire dal 1752 per circa un decennio Gozzi sostiene con il contemporaneo Carlo

popolare, come la Foire di Parigi, a utilizzare ambientazioni orientali, contrapponendosi alla tendenza più classicheggiante del teatro ufficiale. Milos Avramovic, "La représentation de l'Asie dans le théâtre de la Foire au XVIII^e siècle: ou comment 'dérégler' les principes classiques par la mise en place de l'univers exotique," *Convergences francophones* 5, no. 1 (2018): 36–44. L'effetto spaesante della fiaba si mescola allo spaesamento derivato dall'ambientazione orientale: c'è dunque un *double dépaysement*. Jean Starobinski, "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kirkegaard," in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, ed. Vittore Branca (Firenze: Sansoni Editore, 1967), 423–25. Tale mescolanza di genere trova porte aperte anche in forza delle similitudini strutturali tra fiaba, orientale come occidentale, e drammaturgia. Entrambi sono caratterizzate da finzioni narrative, da immaginarie dimensioni spazio-temporali e dall'oralità. Scrive Albanese: "esiste un'evidente analogia fra gli elementi performativi che entrano nell'architettura narrativa delle fiabe e l'insieme delle componenti linguistiche ed extralinguistiche che danno forma all'evento teatrale: alla voce degli attori, all'intonazione, al timbro, all'altezza, al gesto, alla mimica, alla prossemica e alla combinazione di tutti i codici di scena è affidata la trasmutazione del testo scritto nella sua rappresentazione drammatica, il passaggio dalla pagina al palcoscenico." Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, 219. Vedi anche Roberto Alonge and Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena* (Milano: LED, 1996).

⁶¹ Un altro esempio di teatro di fiaba nella penisola italiana è *Il sofà* (1771) di Francesco Albergati Capacelli. Per uno studio sulla relazione tra alcune fiabe gozziane e l'Oriente, vedi Rosalma Salina Borello, *Effetto Cina. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra Occidente e Oriente* (Roma: Universitalia, 2006).

⁶² Così Gozzi intitola uno dei suoi manifesti di poetica, il *Ragionamento ingenuo* appunto, pubblicato nel 1772. Come commenta Elio Pagliarani, Gozzi conosce bene "l'importanza del meraviglioso delle trasformazioni dei meccanismi scenografici coniugato al 'mirabile grossolano e popolare'." Elio Pagliarani, "Presentazione," in *Ragionamento ingenuo*, by Carlo Gozzi, ed. Alberto Beniscelli (Genova: costa & nolan, 1983), 11.

⁶³ Gozzi partecipa alla vita intellettuale veneziana soprattutto tramite pubblicazioni fatte in seno all'Accademia, quali *La tartana degli influssi invisibili per l'anno bisestile 1756* (1757) e la *Marfisa bizzarra* (1761-68).

Goldoni una diatriba retorica riguardante il teatro e i fondamentali cambiamenti di stile e rappresentazione di quegli anni.⁶⁴ Fra i fondamentali cambiamenti epocali, c'è infatti l'ormai inevitabile fine della commedia dell'arte, come rimarca lo stesso Gozzi nella prima parte del suo *Ragionamento ingenuo*. Basata soprattutto sull'improvvisazione e su un canovaccio usato come unico testo di riferimento, la commedia dell'arte vede la sua epoca d'oro tra il XVI e XVII secolo e rimane ancora in auge al tempo di Gozzi presso pochissime fortunate compagnie, quali la truppa di Antonio Sacco.⁶⁵ La forza della commedia risiedeva tutta nell'individualità attoriale e nell'istrionismo di chi si celava sotto le maschere.⁶⁶ Tuttavia, nelle compagnie il capocomico era anche direttore e attore, in un sistema che mal si accordava con la pletera di ruoli presenti nel nuovo teatro d'autore, le nascenti consuetudini imprenditoriali di affitto dei teatri e le inedite rappresentazioni di atmosfere quotidiane di stampo goldoniano. Questo infatti interessava a Goldoni: abbandonare l'uso di maschere e della tipologia comica fissa a favore di un'analisi psicologica approfondita.⁶⁷

⁶⁴ In un momento di ricchezza economica e interesse imprenditoriale per un mercato teatrale particolarmente redditizio, Gozzi polemizza contro la domesticità e l'aspetto popolare delle commedie di Goldoni, così come critica la generale influenza di modelli francesi, incorporati fra tutti soprattutto nei testi teatrali e in prosa dell'altro suo storico rivale Pietro Chiari. Per un'introduzione alla poetica goldoniana, vedi *Il teatro comico* (1750) di Carlo Goldoni. Le opere di Chiari contro cui si scaglia Gozzi sono invece i suoi *Dialoghi*, nei quali ci sarebbe stata una "spietata liquidazione della tradizione dell'Arte." Scannapieco, "Commento," 293.

⁶⁵ Gruppi indipendenti e autosufficienti, le compagnie erano itineranti. Gli spettacoli dell'Arte avevano tutti simile struttura ed erano fondati sul buffonesco, il riso e lo sberleffo. Prosperavano grazie alle maschere, ovvero personaggi fissi interpretati sempre dallo stesso attore e stereotipiche rappresentazioni di caratteri umani e regionali. Come esempio di commedia dell'arte, ricordo *Il teatro delle favole rappresentative* (1611) di Flaminio Scala, un testo che nonostante il titolo non ha alcun legame con la fiaba, piuttosto con i drammi pastorali e satireschi.

⁶⁶ Come spiega Siro Ferrone, gli attori erano sia professionisti della scena sia ex-cortigiane dovutesi reinventare a seguito della Controriforma e piccoli venditori ambulanti, allontanati dalle strade dai governi locali, in ogni caso "la performance risolve la teatralità in comportamento, in prova di destrezza." Siro Ferrone, "La Commedia dell'Arte," *Quaderns d'Italia 2* (1997): 17. Per una panoramica sulla commedia dell'arte vedi Vito Pandolfi, ed., *La Commedia dell'arte: storia e testo* (Firenze: Le Lettere, 1988).

⁶⁷ Dopo secoli di improvvisazione, a metà Settecento si rimarca un "progressivo appiattimento dell'improvvisa (e del suo conseguente depotenziamento artistico) sui ruoli delle maschere." Anna Scannapieco, "Introduzione," in *Ragionamento Ingenuo. Dai "Preaboli" All'«Appendice»*. *Scritti Di Teoria Teatrale*, by Carlo Gozzi (Venezia: Marsilio, 2013), 66.

L'amore delle tre melarance è la spettacolare risposta di Gozzi, parte della sua personale polemica con Goldoni e alla più generale situazione di profondi cambiamenti imprenditoriali e di scena.⁶⁸ Così la trama: per motivi inizialmente misteriosi, il principe Tartaglia è soggetto a una mortale malinconia che né i dottori chiamati dal padre il Re di Coppe né il buffo Truffaldino riescono a scacciare; tuttavia, l'apparizione a corte della fata Morgana travestita da orribile megera e una serie di scherzi e burle pongono fine all'incantesimo e il principe scoppia finalmente a ridere, offendendo così la fata e diventando vittima di una sua maledizione.

L'altro Plutone io supplico, e Pindaro volante,
delle tre melarance che tu divenga amante,
Minacce, prieghi e lagrime sien vane larve, e ciance.
corri all'orrendo acquisto delle tre melarance.⁶⁹

Così maledetto, un Tartaglia incantato si sente obbligato a imbarcarsi in una serie di viaggi e prove con il fedele Truffaldino. Dopo aver corso duemila miglia ed essere entrati nel castello di Creonta che cela gli ostacoli fiabeschi (un cancello incantato, un pozzo con una corda umida, un cane affamato e una fornaia priva di scopa), “mentre Truffaldino, pieno di spaventi, stendeva la corda al sole, e donava le spazzole alla fornaia, il principe entrava nel castello, indi usciva allegro con tre grandissime melarance rapite.”⁷⁰ Con il comico aiuto del buffone impaurito, il principe ottiene ciò che cercava. Le prove che aveva dovuto superare *Zoza* per trovare Tadeo in *Lo cunto de li cunti* si sono trasformate in questi ostacoli, che Tartaglia e Truffaldino superano grazie all'aiuto del mago Celio. Entrato in possesso delle eponime melarance, il principe riesce a sposare la donna dei suoi

⁶⁸ Sebbene riesca ad apprezzare Goldoni nel suo essere un attento osservatore e fruitore delle pratiche teatrali, e nelle sue sperimentazioni, per Gozzi l'avversario rimane comunque colpevole di insufficienza etico-estetica e di un pericoloso, a suo dire, sovvertimento delle gerarchie sociali.

⁶⁹ “Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” in Carlo Gozzi, *Fiabe*, ed. Edmondo Rho (Milano: Garzanti, 1945), 121–22. Non esistendo alcun tipo di registrazione dello spettacolo al tempo di Gozzi, né disegni contemporanei delle sue rappresentazioni, e vista l'importante operazione intermediale e di metamorfosi intertestuale intrapresa dall'autore attraverso la stampa, nell'analisi faccio solo riferimento alla sua dimensione scritta.

⁷⁰ Gozzi, 130.

desideri, qui chiamata Ninetta e magica perché uscita da un agrume, non perché fata. Inoltre, egli vive le stesse vicende di Ciommetiello, quali la sostituzione della sposa, operata qui da parte di una donna di colore di nome Smeraldina, la trasformazione di Ninetta in colomba, il ricongiungimento finale tra il principe e la sposa candida.⁷¹

La riscrittura gozziana di *La fiaba dei tre frutti** è la sola a essere, nella sua forma attuale, un canovaccio rivisitato e pubblicato da Gozzi nella prima edizione delle sue opere. In quest'edizione divulgata dai tipi di Colombiani nel 1772 e intitolata *Opere del Co: Carlo Gozzi*, non solo l'autore ritorna su spettacoli di una decina d'anni prima e li ripropone al pubblico, ma premette ai suoi testi un manifesto di poetica, e allega il suddetto *Ragionamento ingenuo* e la *Storia sincera dell'origine delle mie fiabe teatrali*. Questa poderosa prova editoriale mostra che la scrittura gozziana non si limita al fiabesco o alla critica separatamente, ma è un intellettuale a tutto tondo.⁷² Lo spettacolo del 1761 nasce come un'ossatura, per usare la parola gozziana. Esiste prima nel fiato degli attori che nella penna dello scrittore.⁷³ Le altre fiabe sono in tutto il loro percorso editoriale testi teatrali à la Goldoni, ovvero presentano un impianto di battute e direzioni di scena già impostato e obbligato.

⁷¹ Preceduta da un'epigrafe (due ottave del ventisettesimo canto del *Morgante* di Pulci), una prefazione e un prologo, la fiaba è suddivisa in tre atti e scritta per la maggior parte in prosa. Alcune battute, come la maledizione sopraccitata e altri soliloqui sono invece in versi. Se le similitudini tematiche con "Le tre cetra" sono evidenti, alcuni studiosi negano la fratellanza tra la fiaba seicentesca e lo spettacolo gozziano, osservando che si tratta in ogni caso di una storia nota ai più, di diffusione centro-settentrionale, e che quindi Gozzi avrebbe potuto trovarla nella tradizione orale locale invece che in una delle sue letture. Per approfondimenti sulla mancata fratellanza tra i testi di Basile e Gozzi, vedi Angelo Fabrizio, "Carlo Gozzi e la tradizione popolare: a proposito dell'*Amore delle tre melerance*," *Italianistica* VII, no. 2 (1978): 336–45.

⁷² Il titolo completo del manifesto gozziano è *Manifesto del Co: Carlo Gozzi dedicato A' magnifici Signori Giornalisti, Prefettori, Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti, e Fogliolantisti dell'Adria* ed è un testo per gli addetti ai lavori, ai quali Gozzi ricorda che l'affluente mercato di stampe clandestine ha ormai cambiato i testi teatrali scritti nei primi anni Sessanta. Ponendosi contro un caso di revisionismo non autoriale e controverso, lo scrittore è anche piccato per i recenti commenti degli stessi critici che avevano inizialmente amato i suoi spettacoli, quali Baretti. Gozzi, *Lettere*, 98. Mascherando la necessità della stampa, atta a difendere le sue opere da normali critiche letterarie, con la gentilezza verso i suoi lettori, Gozzi si scusa con chi legge e va a teatro: "un rispettabile pubblico [...] non deve essere trattato come imbecille da una triviale, inonesta, rabbiosa audacia; e il tenere inedite le accennate opere, sarebbe ormai un confessarle indegne." Carlo Gozzi, *Opere del Co: Carlo Gozzi*, vol. 1 (Venezia: Colombiani, 1772), 3. Si tratta dunque di un'edizione militante in cui è evidente che l'autore sta sfruttando la fiaba per criticare la modernità. L'insieme delle strategie argomentative con cui gli scrittori teatrali simulavano la propria distanza-resistenza rispetto alla stampa delle proprie opere è chiamata *noluntas autoris* e sebbene questa retorica viene fondamentalmente abbandonata nel Settecento, è Gozzi a riesumarla. Vedi Anna Scannapicco, *Carlo Gozzi: la scena del libro* (Venezia: Marsilio, 2006).

⁷³ Altre parole usate sono "soggetto" e "argomento." Il termine "canovaccio," in uso nella commedia dell'arte e ripreso da Sanguineti per la sua riscrittura fiabesca, non è mai usato da Gozzi.

L'amore delle tre melarance diventa invece, in occasione della pubblicazione, un'analisi riflessiva della fiaba: da un'orditura che si limitava a dare il senso generale della scena, indicare la successione dei dialoghi e l'occorrenza dei lazzi tipici dell'Arte, si passa a una descrizione all'imperfetto, ovvero il tempo della narrazione, di quello che avevano fatto gli attori sul palcoscenico. Prendendo per veri i commenti degli spettatori contemporanei o di poco successivi a Gozzi, pare per di più che lo spettacolo del 1761 fosse in cinque atti, mentre la stampa di dieci anni dopo ne presenta solo tre.⁷⁴ La messa per iscritto porterebbe quindi l'autore ad avvicinarsi al registro classico teatrale e a far uso dell'aristotelica tripartizione di un testo.

Infine, a questi due stadi creativi si aggiunge una terza operazione intertestuale: l'analisi riflessiva, cioè il commento autoriale sulla propria opera. Gozzi opera una transcodifica del suo stesso canovaccio, non solo passando dall'oralità alla scrittura, ma anche dall'improvvisazione teatrale a una recensione a posteriori. Riassumendo, l'edizione a stampa trasforma il testo e la nostra percezione dello stesso, in particolare si tratta di una testualità che modifica la teatralità, una drammaturgia che cerca di coniugare testo e spettacolo nella stessa esperienza.⁷⁵ Il capocomico e drammaturgo della commedia dell'arte dà spazio allo scrittore teatrale, che così rivoluziona il modo di fare teatro senza liberarsi dell'Arte.

Si ritrova qui l'inesauribilità della fiaba, che come pioggia ritorna sempre uguale ma sempre diversa. L'immagine è di Gozzi, che la propone nel Prologo all'"Analisi riflessiva."

Vogliamo in scena por commedie nuove,
cose grandi, e non mai rappresentate.

⁷⁴ "en 1761, le théâtre de San Samuele [...] fut nettoyé et la réouverture se fit par l'*Amour des trois oranges*, fable de cinq actes, de Carlo Gozzi" (nel 1761, il teatro San Samuele [...] fu pulito e la riapertura si fece con *L'amore delle tre arance*, favola di cinque atti, di Carlo Gozzi). Maurice Sand, *Masques et buffons* (Parigi: Lévy Frères, 1859). Traduzione mia. Dal canto suo Baretto, che chiama la commedia gozziana *I tre aranci*, scrive "Gozzi quickly wrote a comedy in five acts" nel dodicesimo capitolo del suo *An Account of the Manners and Customs of Italy*, sempre citato in Piazza, "Antonio Sacco," 252–57.

⁷⁵ "Gozzi sa bene, più di tanti altri, la differenza tra testo (letterario o a braccio che sia) e spettacolo — tanto che la famosa titanica speranza, se non è affidata proprio alle *Fiabe*, è riposta precisamente sull'insieme dello spettacolo." Pagliarani, "Presentazione," 11.

Non mi chiedete quando, come, o dove
Abbiam le cose nuove ritrovate;
che dopo un seren lungo, quando piove,
novella pioggia a quella pur chiamate;
ma bench'ella vi sembri pioggia nuova,
fu sempre piova l'acqua, e l'acqua piova.⁷⁶

Paradossale e scherzoso, con il suo testo Gozzi invita i lettori a godersi uno spettacolo costruito su dinamiche intertestuali. Le più evidenti sono quelle con “Le tre cetra” e tutta la raccolta di racconti basiliana. La malinconia della principessa Zoza di *Lo cunto de li cunti*, così come la solitudine di Ciommetiello, sono diventate la malattia di Tartaglia, ovvero la fiaba di Basile e il suo paratesto si sono fusi nel Settecento in un'unica entità testuale. La parodia della *quête* amorosa di “Le tre cetra” è poi richiamata dalla “parodia buffonesca” di Gozzi, il quale reinventa il principe triste di Basile per la propria commedia.⁷⁷ Non ci sono più la fascinazione per il cibo e il dualismo cromatico, piuttosto riflessioni parodiche sul contemporaneo fatte tramite il principe sifilitico oppure ammalato di cattiva poesia, la ricerca della sua donna amata e i frutti, qui melarance, in cui essa è rinchiusa.

La malattia di Tartaglia è inizialmente vista come ipocondria. “I medici l'avevano giudicata un insuperabile effetto ipocondriaco” scrive Gozzi in apertura del primo atto, descrivendo il dialogo tra il Re di Coppe e il suo aiutante, Pantalone.⁷⁸ Poi la malattia è confusa con la sifilide, dovuta a un'infedeltà dello stesso re, e infine si suggerisce che possa trattarsi di un'indigestione di versi martelliani, “che dovevano farlo morire lentamente per gli effetti ipocondriaci” e che sono stati somministrati al principe da Clarice e Leandro, ovvero la nipote del re aspirante al trono e il Primo

⁷⁶ “Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” in Gozzi, *Fiabe*, 110.

⁷⁷ Oltre a parodia buffonesca, Gozzi definisce la sua operazione una “satiretta,” una “parodia caricata,” una “censura” e una “caricatura.”

⁷⁸ “Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” in Gozzi, *Fiabe*, 115.

Ministro, suo promesso sposo.⁷⁹ Detto altrimenti, il principe avrebbe assistito a un numero troppo elevato di malinconiche opere scritte in rima da Goldoni e Chiari. La stessa Clarice è l'occasione per rincalzare la dose dell'invettiva: “non s'è mai veduta sulla scena una principessa di carattere strano, bizzarro, e risoluto, come Clarice. Ringrazio il signor Chiari, che m'ha dato vari specchi nelle sue opere per far una parodia caricata di caratteri.”⁸⁰ Il contingente a cui bisogna riferire la drammaturgia gozziana è implicito nella malattia di Tartaglia ed implicito nelle glosse d'autore, come la Prefazione a tutto lo spettacolo. Certamente nascondendosi dietro retorica ingenuità, così Gozzi scrive a posteriori:

L'amore delle tre melarance, favola fanciullesca, da me resa scenica, e colla quale cominciai a dare assistenza alla comica truppa Sacchi, non fu, che una caricata parodia buffonesca sull'opere de' signori Chiari e Goldoni, che correva in quel tempo, ch'ella comparve. [...] Altro non cercai con questa, senonché di scoprire se il genio del Pubblico potesse essere suscettibile d'un tal genere favoloso puerilmente in sul Teatro.⁸¹

Sottolineata la collaborazione con gli attori della truppa, Gozzi sminuisce retoricamente la sua materia a “nient'altro che” una parodia, curandosi comunque di notare che non solo è stato lui a portare la “favola fanciullesca” a teatro, ma lo spettacolo è anche il frutto di un preciso momento storico, come indica l'inciso “correva in quel tempo.” Se la fata Morgana, che opera tramite Clarice e Leandro, è associata a Chiari, il suo “nimico” è il mago Celio, che ha mandato Truffaldino a corte a far ridere Tartaglia e ovviamente impersona Goldoni.⁸²

⁷⁹ Gozzi, 117.

⁸⁰ Gozzi, 116–17.

⁸¹ Gozzi, 106–7.

⁸² “Si noti, che nella inimicizia della fata Morgana, e di Celio mago erano figurate arditamente, e allegoricamente le battaglie teatrali, che correvano allora tra i signori due poeti Goldoni, e Chiari, e che nelle due persone pure della fata, e del mago, erano figurati in caricatura i due poeti medesimi.” Gozzi, 118. Nonostante non si possa negare che Gozzi mescola le tradizionali maschere dell'Arte alla carica spaesante della fiaba, così da poter “contrapporre a una realtà in rapida evoluzione, sconcertante, minacciosa, un mondo statico, del tutto svincolato dalle necessità concrete;” tuttavia, ironizzando su malattie effettivamente comuni nel XVIII secolo quali la sifilide e sull'influenza dei versi degli avversari

Ridicolizzando i suoi avversari e tessendo una seconda trama intertestuale con la commedia dell'arte (banalmente già nei nomi dei personaggi, ma soprattutto nella recitazione e improvvisazione), Gozzi ha così modo di esprimere la propria poetica. In primo luogo, se il teatro di Goldoni e Chiari cerca di essere il mondo, nella sua rappresentazione autentica di emozioni e situazioni, Gozzi è invece consapevole che il teatro non è il reale e anzi, è tanto più di successo quanto più è esplicitamente teatro. Questa è la finzione del fiabesco gozziano, in una scelta di poetica che naturalmente non esula dall'ideologia politica.⁸³ Un esempio testuale viene dal secondo atto dell'“Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” una volta che il principe e Truffaldino sono partiti alla ricerca delle melarance. Come già in “Le tre cetra” c'è l'unico viaggio transoceanico di tutto *Lo cunto de li cunti*, quando Ciommetiello va sull'Isola delle Orche alla ricerca dei tre cedri, qui c'è l'unico viaggio di tutte le fiabe teatrali gozziane. Così appaiono i personaggi viaggiatori:

Uscivano Tartaglia, e Truffaldino armati, come s'è detto, e uscivano con un corso velocissimo. Avevano un diavolo con un mantice, che, soffiando lor dietro, li faceva precipitosamente correre. Il diavolo cessava di soffiare, e spariva. I due cadevano a terra per l'impeto, con cui correvano, alla sospensione del vento.⁸⁴

Non c'è mimesi tra il teatro e il reale, ma l'illusione di verità già propria del fiabesco è unita all'artificiosità inevitabile della scena: se ci deve essere una tempesta in teatro, ci sarà un attore

sulla salute di un uomo, Gozzi (come già Basile) fa uso di una fiaba popolare per parlare ai suoi ascoltatori della contemporaneità e fa così satira. Salina Borello, *Effetto Cina. Le Fiabe di Carlo Gozzi tra Occidente e Oriente*, 30. Per uno scorcio sulla frequenza della sifilide nel Settecento, si pensi a *Histoire de ma vie (Storia della mia vita)* di Giacomo Casanova, scritto nella seconda metà del Settecento. Un altro elemento di costume che Gozzi trae dal suo quotidiano è il gioco di carte: il padre di Tartaglia è infatti un Re di Coppe.

⁸³ Nell'“Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*” ritroviamo quei “significati restaurativo-polemici gozziani (per cui la vittoria della fiaba sulla realtà è pur sempre la vittoria di un ideale ordine eterno che si impone sul disordine della storia in atto, carica di pericolosità eversiva).” Beniscelli, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, 28.

⁸⁴ “Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” in Gozzi, *Fiabe*, 127.

travestito da diavolo che, con un mantice, creerà un movimento d'aria che alluderà al vento.⁸⁵ Il testo gozziano prosegue esprimendo un “infinito obbligo” a Chiari, per aver mostrato nelle sue opere quanto non basti affermare di avere un ottimo cavallo per motivare un viaggio di trenta miglia. Gozzi lo fa direttamente con la finzione teatrale: “Ho infinito obbligo al signor Chiari dell'effetto efficacissimo, che faceva questa diabolica parodia. [...] Tartaglia, e Truffaldino dovevano fare duemila miglia per giungere al castello di Creonta. Il mio diavolo col mantice giustifica il viaggio meglio del cavallo del signor abate Chiari.”⁸⁶ Come già altrove, per di più, questa ripresa parodica di un testo di Chiari è per Gozzi l'occasione non solamente di dichiarare la sua estetica teatrale, ma permette anche di collegare la rappresentazione al fiabesco e a una delle sue caratteristiche principali. In una delle sue *Lezioni americane*—preparate per un ciclo di conferenze negli Stati Uniti nei primi anni Ottanta del Novecento—Calvino scrive che nel folklore, come nella fiaba, l'espressione del tempo è elastica e soggetta alle necessità narrative delle funzioni di quel racconto.⁸⁷ In altre parole, la dimensione cronotopica può essere dilatata o affrettata, si possono fare duemila miglia durante un cambio scena perché ciò che conta è l'arrivo del principe a destinazione; ma anche perché la malleabilità del tempo fiabesco è pure un'allegoria del tempo narrativo.

In secondo luogo, l'uso di un vocabolario relativo all'infanzia e retoricamente sminuente è la strategia poetica gozziana per includere l'Arte nel suo testo artistico e programmatico a un tempo. Ma se *L'amore delle tre melarance* è una “favola fanciullesca” perché ha la struttura di uno spettacolo improvvisato dai comici dell'Arte, essa è anche l'anteprima della nota tendenza ottocentesca ad associare il fiabesco all'infantile. Naturalmente, la commedia dell'arte e la fiaba si assomigliano nel loro uso di tipi fissi, ripetibili e malleabili, come sono le maschere nella prima e le funzioni proppiane

⁸⁵ Scannapieco, “Commento,” 306.

⁸⁶ “Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” in Gozzi, *Fiabe*, 127–28.

⁸⁷ “La relatività del tempo è il tema d'un folklore diffuso un po' dappertutto.” Italo Calvino, “Rapidità,” in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (Milano: Garzanti, 2012), 32.

nella seconda. Maschere come Pantalone o Tartaglia appaiono in tantissimi canovacci e sempre ricoprono gli stessi stereotipi. Tanto quanto fanno le funzioni fiabesche, le maschere possono essere interpretate diversamente dal loro pubblico, nel loro repertorio potenzialmente infinito e comunque prevedibile. Come osserva Sanguineti, se la cinque-seicentesca commedia dell'arte era in tutto paragonabile alla fiaba orale, che appunto non aveva autore ma solo ascoltatori, il teatro gozziano—a metà strada tra la drammaturgia d'autore e l'improvvisazione attoriale—fa coppia con la fiaba scritta, come infatti è la versione del 1772 di *L'amore delle tre melarance*, nella forma di un' "analisi riflessiva."⁸⁸ Tuttavia, contrariamente alle osservazioni di molti critici, sono del parere che l'operazione più innovativa presentata da Gozzi con il suo testo sia parlando di infanzia e fiaba (e commedia dell'arte). Così egli ha dunque preceduto i narratori fiabeschi ottocenteschi nella sua catalogazione della sua fiaba teatrale come puerile, sebbene non fosse questo il suo intento.

•••

Il ruolo cruciale che ha la commedia dell'arte nel fiabesco gozziano è messo più in luce con le metamorfosi femminili e la presenza in scena delle tre melarance. Si veda, per esempio, il dialogo tra Creonta, la proprietaria delle melarance, e i suoi aiutanti magici (la fornaia, la corda, il cane e il cancello). Essa parla "puntualissima col *testo* della favola fanciullesca" e domanda perché sia stata tradita; di rimando la fornaia, "esatta custode del *testo* della favola," risponde che le sono state

⁸⁸ "L'esaudimento delle aspettative fa corpo con la sorpresa del concreto incarnarsi del momento rappresentativo, e lo scatto improvviso della parola e dell'atto viene appunto a incarnare un'impaziente brama del lazzo preveduto, della battuta desiderata." Edoardo Sanguineti, "La maschera e la fiaba," in *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi* (Genova: Il melangolo, 2001), 10. Per quanto riguarda la fisicità del teatro d'Arte, vedi Beniscelli, che così commenta: "il teatro, in primo luogo, è una palestra di fatica, di applicazione, che si concretizza nella ripetizione infinita di gesti e parole." Alberto Beniscelli, "Gozzi, Goldoni, l'approdo delle memorie," in *Carlo Gozzi. Scrittore di teatro*, ed. Carmelo Alberti (Roma: Bulzoni Editore, 1996), 103–21. Nel suo essere un canovaccio prima e un testo stabilito poi (caratterizzato comunque da ampi spazi di manovra per gli attori), la prima fiaba gozziana sarebbe l'opera colpevole, suo malgrado, di quello che Piermario Vescovo vede come un cambiamento sostanziale nella fruizione della commedia dell'arte nei suoi ultimi anni di vita: dal plurale delle *commedie* dell'arte, che denotava nell'uso gergale le compagnie e gli attori, si passa alla *commedia* dell'arte al singolare, indicante il fenomeno nella sua totalità. Gozzi sarebbe "il responsabile del passaggio o del progressivo slittamento che conduce l'etichetta alla perdita dell'originale referenzialità gergale e che la reinveste a rappresentatività totalizzante." Piermario Vescovo, "La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta..." Riflessioni sull'ultimo Gozzi," in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, ed. Bodo Guthmüller and Wolfgang Osthoff (Roma: Bulzoni Editore, 1997), 122.

finalmente donate le scope che cercava.⁸⁹ La scena prosegue con risposte in rima della corda, del cane e del cancello. I due personaggi di Creonta e della fornaia hanno un ruolo propiano fondamentale nella fiaba teatrale, ovvero custodiscono le tre melarance e offrono un aiuto, rispettivamente. Potrebbe essere per questo, quindi, che entrambi fanno riferimento letterale al “testo” fiabesco, dimostrano anche la comprensione di Gozzi della fiaba: una struttura a maglie larghe che può essere associata al proprio materiale ma che ha una sua propria testualità. Usando versi martelliani, Gozzi fa contemporaneamente la parodia del teatro a lui contemporaneo e propone per il proprio teatro una “novità puerile”: “L’auditorio era contentissimo di quella mirabile novità puerile, ed io confesso, che rideva di me medesimo, sentendo l’animo a forza umiliato a godere di quelle immagini fanciullesche, che mi rimettevano nel tempo della mia infanzia.”⁹⁰ Usando l’accenno all’infanzia come posizione retorica, l’operazione gozziana è in realtà contrapporre al teatro realista del suo tempo, rappresentato dal parlare in versi, una drammaturgia basata sul fiabesco.

Le tre immense melarance sono l’oggetto fantastico scelto da Gozzi e sta alla maschera di Truffaldino scoprirle per primo. Nel viaggio di ritorno, egli perde il principe e ritrovandosi assalito da fame e sete prodigiose, decide di tagliare una alla volta le melarance per dissetarsi. Dimentico della necessità di essere accanto a una fonte d’acqua, Truffaldino ne taglia due. All’arrivo di Tartaglia, furioso per la perdita di due frutti, segue un lazzo particolarmente divertente tra le due maschere.

gli stupori, i riflessi, che faceva questo grottesco Principe sui gusci delle Melarance tagliate, e sopra a’ due cadaveri delle giovinette, non sono dicibili. Le Maschere facete della Commedia all’improvviso in una circostanza simile a questa fanno delle scene di spropositi tanto graziosi, di scorci, e di lazzi tanto piacevoli, che né sono esprimibili dall’inchiostro, né superabili da’ poeti.⁹¹

⁸⁹ “Analisi riflessiva della fiaba *L’amore delle tre melarance*,” in Gozzi, *Fiabe*, 130. Corsivo mio.

⁹⁰ Gozzi, 131.

⁹¹ Gozzi, 135.

Gozzi arriva all'indicibile, a un *non sequitur* della sua stessa opera: non si può scrivere dell'Arte, né la si può superare con un teatro diverso, la si può solo vedere sul palcoscenico. Molta della critica ha letto in questa scena il trionfo della commedia dell'arte in una messa in scena della diatriba sul teatro contemporaneo.⁹² La donna sopravvissuta, uscita da una melarancia “portentosamente cresciuta,” rappresenterebbe proprio la commedia dell'arte, alla quale infatti Tartaglia si unirà in matrimonio.

Sebbene la dimensione teatrale renda le metamorfosi meccaniche, ovvero le donne siano letteralmente prima contenute e poi escano dai frutti, e la stilizzazione delle maschere non consenta la fluidità tra i personaggi che invece è garantita nel medium letterario (essendo solo immaginari per i lettori e non attori in carne ed ossa), tramite il finto cambiamento di forma della sposa di Tartaglia lo spettacolo di Gozzi propone anche una riflessione sulla forma, non più testuale e scenica, ma precisamente corporale. Questo spettacolo indaga gli effetti delle interazioni tra corpi diversi (fiabeschi come le melarance, reali come Ninetta, estranei come Smeraldina), richiamando l'ipotesto basiliano e le funzioni già parte di *La fiaba dei tre frutti**. Le melarance sono l'oggetto fantastico scelto dall'autore, ovvero il simbolo più esplicito del legame con la fiaba.

Le melarance non solo richiamano, nel loro essere frutti da cui nascono donne, “Le tre cetra,” ma sono anche ciò che permette al principe di concludere la fiaba e sposarsi. Come osserva Calvino nelle note a una sua riscrittura di *La fiaba dei tre frutti**, geograficamente c'è tuttavia una certa confusione sulla natura delle melarance: non è chiaro se esse siano arance, arance amare, un ibrido tra la mela e l'arancia, o più semplicemente melagrane.⁹³ Vista la fortuna del titolo gozziano, ripetuto

⁹² Truffaldino scombina così le carte dell'interpretazione freudiana dell'eroe posto di fronte a triadi fiabesche. Non solamente è lui stesso a liberare le prime due donne, ma è lui a determinarne la fine, non dissetandole. “Era pur sempre Truffaldino a guidare e a risolvere il gioco: il trionfo della sua *naïveté* significava infatti la vittoria scenica della commedia dell'arte sulle ‘basse’ e ‘piagnucolose’ forme del teatro contemporaneo.” Beniscelli, “Gozzi, Goldoni, l'approdo delle memorie,” 108.

⁹³ “Nella versione abruzzese da me seguita, i frutti che contenevano le tre belle erano una noce, una nocciola, una castagna; altrove i frutti sono cocomeri, o cedri, o aranci, o mele, o melarance, o melangole (che significa in certi luoghi arance, in altri arance amare). Ho messo le melagrane come in una versione pisana.” Italo Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993), 1133 (in nota).

in tutte le riscritture cronologicamente successive, pare che con melarancia ci si riferisca alla melagrana, ovvero topos di ricchezza, diversità, fertilità e rinnovamento sia mitologico che religioso.

Per quanto riguarda la mitologia greca e specificatamente siciliana e della Magna Grecia. Nel mito, che apparirebbe già nell'omerico *Inno a Demetra*, la giovane Persefone (conosciuta anche come Proserpina o Kore) è catturata dal dio degli inferi e condannata a passare l'eternità accanto a lui. A seguito dell'intervento della madre, le è concesso di tornare sulla Terra. Prima di lasciare il marito però, continua il mito, Persefone si lascia distrarre e mangia proprio alcuni semi di melagrana che trova negli inferi. Questi semi la legheranno così per l'eternità al mondo dei morti, nel quale dovrà per forza tornare due stagioni all'anno. Secondo James Frazer, Persefone è il simbolo del ritorno della vita sulla terra, ovvero delle stagioni.⁹⁴ Nel suo *Nonostante Platone*, Cavarero legge lo stesso mito concentrandosi invece sulla relazione tra madre e figlia, una relazione interrotta nel momento in cui la ragazza è costretta a rimanere negli Inferi, sposa di Ade. La filosofa nota che il ritorno alla vita è posticipato da nessun'altro che Demetra, la quale richiede di vedere la figlia e non solo saperla in salvo. L'importanza dello sguardo nel mito permette a Cavarero di evidenziare il tradizionale potere generativo del femminile, ma anche la capacità femminile di non essere contenitore rigenerativo. Viene messa in luce la capacità e volontà di scelta.⁹⁵

⁹⁴ Persefone “can surely be nothing else than a mythical embodiment of the vegetation, and particularly of the corn, which is buried under the soil for some months of every winter and comes to life again, as from the grave, in the sprouting cornstalks and the opening flowers and foliage of every spring.” James George Frazer, *The New Golden Bough*, ed. Theodor Gaster (New York: Criterion Books, 1959).

⁹⁵ “il generare è esperienza solo femminile ma non è un processo automatico e necessitante di cui le donne siano mero veicolo [...]. [Il] mito di Demetra rivela una figura sovrana della soggettività femminile la quale decide, nella singolarità concreta di ogni donna, se generare o no, essendo il generare una prerogativa radicata nel suo potere.” Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, 66. Per altre letture del mito, vedi: Christine Downing, *The Long Journey Home: Re-Visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time* (Shambhala, 2001); Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1981). La melagrana compare anche nel Corano, nelle *Mille e una notte* e nel folklore persiano oltre che nella poesia. La fiaba persiana conosciuta come *Simorgh* parla, per esempio, di tre melagrane che, una volta mature, si devono trasformare in altrettante principesse destinate a sposare i figli del re. La perdita dei frutti per colpa di una mano celeste misteriosa dà però il via alla storia, che si sviluppa seguendo le traversie del principe Khorshid. “Simorgh; An Ancient Persian Fairy Tale,” accessed September 19, 2017, http://www.cais-soas.com/CAIS/Mythology/simorgh_story.htm. Una delle storie delle *Mille e una notte*, dal canto suo, narra di una melagrana usata come contenitore. “The Tale of the Envious and the Envid” in Muhsin Mahdi, ed., *The Arabian Nights*, trans. Husain Haddawy (London: Norton and Company, 1990), 101–14. Vedi infine il seguente articolo per uno studio

La scelta un frutto con una folta tradizione sia occidentale che orientale come la melagrana si intreccia nel testo gozziano all'effettiva provenienza di Ninetta: "ella narrava d'essere figliuola di Concul, Re degli Antipodi, e d'essere stata condannata con due sorelle dalla crudel Creonta, per incantesimo, nel guscio di una Melarancia, per ragioni tanto verisimili, quant'era verisimile il caso."⁹⁶ Come avviene nella fiaba persiana, la ragazza associata direttamente o indirettamente alla melagrana e di cui il principe si innamora è imprigionata con le sorelle; inoltre, Gozzi immagina che Ninetta venga dagli antipodi terrestri, concepibili come Gerusalemme, la Mesopotamia, o più vagamente, l'altra parte del globo terrestre. Sia che l'autore conosca la fiaba persiana, sia che l'origine esotica della donna rappresenti una facezia, la donna-frutto ha un forte legame con l'Oriente.⁹⁷ Dopo che sarà uscita dalla melarancia, sarà poi l'unico personaggio a subire trasformazioni in scena: a causa della sostituzione con Smeraldina, per evitare la morte si trasforma in una colomba, che ritorna alla forma umana alla fine dello spettacolo: "Si prendeva la colomba, si metteva sopra una tavola, si accarezzava. Si sentiva un piccolo gruppetto nel capo: ero lo spillone magico. Truffaldino lo strappava. Ecco la colomba trasformata nella Principessa Ninetta."⁹⁸ La rigenerazione continua di Ninetta richiama il generare femminile osservato da Cavarero: la nascita da corpo femminile, il ritorno della vita, può anche non avvenire, così come la vita della donna in quanto sposa di Tartaglia è costantemente posticipata e messa in dubbio.

Come già per "Le tre cetra," all'effettivo ciclo metamorfico si può inoltre sovrapporre la finta metamorfosi, ovvero la sostituzione della sposa che fa entrare in gioco Smeraldina. Essa è la

linguistico della melagrana nella raccolta araba: Erez Naaman, "Eating Figs and Pomegranates: Taboos and Language in the Thousand and One Nights," *Journal of Arabic Literature* 44, no. 3 (January 1, 2013): 335–70.

⁹⁶ "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*," in Gozzi, *Fiabe*, 136.

⁹⁷ Questo personaggio non è quindi più nordafricano come in "Le tre cetra," ma orientale. Quella è d'altro canto la moda, se si pensa ad esempio che la prima traduzione europea delle *Mille e una notte* è nel francese di Antoine Galland a partire dal 1704. Per approfondimenti sulle *Mille e una notte*, vedi il secondo capitolo.

⁹⁸ "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*," in Gozzi, *Fiabe*, 142.

serva della fata Morgana e nonostante sia l'aiutante della fata nella preparazione dell'inganno, non pare essere cattiva in sé, ma è anzi preoccupata di non riuscire nell'impresa di sostituire la donna-frutto, infilzandole lo spillone magico nel capo. Le sue ansie sono magicamente alleviate dalla fata, che se ne vuole servire per raggiungere Tartaglia, uccidere la nuova sposa e lui stesso, cosicché Clarice e Leandro possano salire al trono. Nell'«Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*» Smeraldina è una semplice pedina e perde quella cattiveria che era attribuita al suo personaggio nell'ipotesi basiliano; tuttavia, come in «Le tre cetra,» la schiava mette a rischio la vita di Ninetta. Sempre come nella fiaba di Basile, la finta metamorfosi—creduta vera dal principe—fa entrare Ninetta e Smeraldina nello stesso ciclo di trasformazioni, l'una dà la vita (e la morte) all'altra.⁹⁹

Accanto a ciò, considerando il testo del suo contesto storico, il nome della nuova sposa (Smeraldina mora) e il suo modo di parlare (alla sua seconda apparizione ai lettori viene detto che il suo «linguaggio era di Turca italianizzata») indicano una serva di origine orientale.¹⁰⁰ Si tratta cioè di un altro punto di contatto con Ninetta, originaria degli Antipodi. Paradossalmente meno fittizia, sebbene sia lei a ingannare Tartaglia e la corte, Smeraldina addita ai commerci della Serenissima, così come alle sue battaglie marittime contro la potenza mediterranea ottomana, che portano a fine Settecento non pochi schiavi e servitori d'oltremare. Se già nella Napoli d'inizio Seicento la presenza di una schiava di colore non era un fatto inaudito, certo non lo è negli anni di Gozzi, nonostante il confronto si sia acuitizzato nella sua componente religiosa. Secondo Salvatore Bono, è riconosciuta una schiavitù di turco-anatolici, magrebini e balcanici in terra cristiana.¹⁰¹

⁹⁹ «Un intreccio dunque di sguardi singolari, e perciò diversi, in una comune somiglianza già manifesta nell'origine: la nascita da donna.» Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, 65.

¹⁰⁰ «Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,» in Gozzi, *Fiabe*, 133. Nel Settecento tutta la costa nordafricana era controllata direttamente o indirettamente dall'impero ottomano. La Smeraldina di Gozzi sia mediorientale, ma come per Basile, il termine Mora ha uno spettro di significato molto ampio.

¹⁰¹ Secondo Bono può ipotizzare che «nei secoli XVI-XIX (sino al 1830) nell'ambito del mediterraneo siano stati coinvolti nella schiavitù 3-4 milioni di persone, fra cristiani, musulmani e altri.» Salvatore Bono, «Malta e Venezia fra corsari e schiavi (secc. XVI-XVIII),» *Mediterranea. Ricerche storiche* 3, no. 7 (2006): 214–15. Vedi anche Salvatore Bono, *Lumi e corsari: Europa e Maghreb nel Settecento* (Perugia: Morlacchi Editore, 2005).

Anche se l'estetica teatrale di Gozzi è legata al contingente nella misura della sua presa di posizione antilluminista contro il teatro contemporaneo, l'effettivo e finzionale cambiamento di forma zoologico-vegetale è il modo che Gozzi ha di includere quell'esotismo che faceva parte della fiaba europea. La sua parodia del contingente non fa ricadere il suo testo, suo malgrado, in una rappresentazione di caratteri e figure provenienti dal reale. Ricapitolando, il passo in più che compie Gozzi nel creare la prima delle sue fiabe teatrali rispetto agli spettacoli successivi è coniugare la fiaba con la commedia dell'arte. Impersonando le maschere tradizionali di cui conoscono bene il repertorio, i suoi attori accostano la materia della commedia dell'arte alle vicende già viste in Basile. Leggere "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*" con la storia delle trasformazioni di *La fiaba dei tre frutti** in filigrana evidenzia però anche la resilienza del fiabesco e il suo carattere di inesauribilità: questa fiaba permette di problematizzare l'appartenenza etnica, esprimere preoccupazioni antilluministe, discutere di un nuovo modo di fare teatro.

PARTE 3: ITALO CALVINO TRA MELAGRANE E MELE

Due riscritture letterarie di questa fiaba dalle metamorfosi fruttifere appartengono all'opera di Calvino. Nelle sue *Fiabe italiane*, l'autore reinventa due separati ipertesti di *La fiaba dei tre frutti**: "L'amore delle tre melarance (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue)" e "Il pastore che non cresceva mai." Entrambi presentano i motivi già visti in Basile e Gozzi e riflettono sui cambiamenti di forma mediatica, corporale, linguistica e sociale.

Il mio obiettivo è avvicinarsi al testo fiabesco e alle sue sensibilità, considerando tre problematiche. In primo luogo, l'intertestualità con "Le tre cetra" e "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*" per quanto riguarda la figura femminile—costante oggetto d'interesse del principe—e la sua trasformazione, coniugata all'interesse di Calvino per le strutture sociali e le dinamiche di liberazione dell'individuo. Secondo, l'espressione di una delle verità di *La fiaba dei tre frutti**, verità espressa dalla serva di colore e la sua relazione con la promessa sposa del principe.

Detto altrimenti, intendo riflettere sulla precisione ma anche contraddittorietà dell'operazione calviniana, che richiama lo *storytelling* orale in una dimensione scritta e letterariamente bene definita.¹⁰² Parlo di contraddittorietà in forza della frizione che c'è fra la consapevole operazione di riscrittura, messa in opera soprattutto con "L'amore delle tre melarance (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue)," di stretta affiliazione con "Le tre cetra" e "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*," e la ripetizione non problematizzata dell'espressione di pratiche di intolleranza, ovvero una fondamentale inconsapevolezza della metamorfosi invisibile tra la donna-frutto e colei che la sostituisce. In ultima istanza, mi concentro sulla riscrittura "Il pastore che non cresceva mai," la cui trama leggermente diversa (in particolare nell'assenza della serva) è il veicolo per un revisionismo fiabesco finalmente di emancipazione, che non solo riscrive ma transcodifica gli ipotesti di Basile e Gozzi con il proprio quadro socioculturale, ovvero dei primi anni Cinquanta italiani. In breve, "Il pastore che non cresceva mai" è una storia di metamorfosi e di ritrovamento dell'identità malgrado le costrizioni sociali.

Calvino si interessa alla fiaba fin dai primissimi anni Cinquanta del Novecento, con la pubblicazione di *Il visconte dimezzato* (1952), primo volume di quella che sarà poi chiamata *La trilogia degli antenati* (con *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*).¹⁰³ Nel 1954 inizia a collaborare con la casa editrice Einaudi per stilare la raccolta cui appartengono le sue riscritture di *La fiaba dei tre frutti**, pubblicata nel dicembre del 1956 con il titolo *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante cento*

¹⁰² Calvino è un narratore che "takes what he tells from experience — his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale." Walter Benjamin, "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov," in *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 364.

¹⁰³ Si tratta di una sperimentazione letteraria che mescola e contiene il *récit* cavalleresco, il romanzo settecentesco, il romanzo neorealista, il romanzo psicologico, la fiaba. *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente* sono rispettivamente del 1957 e 1959.

anni e trascritte in lingua dai vari dialetti. È questa la fatica di Calvino non solo più significativa nei riguardi del fiabesco, ma anche quella più esplicita dal punto di vista della creazione narrativa.¹⁰⁴

In quanto collettanea di fiabe scritte, il volume delle *Fiabe italiane* è il risultato di più di un secolo di strenne e catalogazioni di fiabe, il cui nome più conosciuto è senz'altro quello dei fratelli Grimm.¹⁰⁵ Tuttavia, la posizione in cui si trova Calvino quando inizia le ricerche per le sue *Fiabe italiane* è specifica. Da un lato Einaudi inizia una collana di fiabe prima internazionali e poi prettamente italiane in linea con tendenze nazionali contemporanee.¹⁰⁶ Dall'altro, Calvino ha inizialmente pochissime conoscenze fiabesche.¹⁰⁷ La raccolta si trasforma presto per Calvino in un'occasione di collaborazione con folkloristi italiani del tempo quali Giuseppe Cocchiara e di scoperta di un campo di studi e conoscenze a lui ancora poco familiare: un'opportunità per scrivere una personale raccolta di fiabe in un momento storico in cui la fiaba è vista principalmente come documento antropologico, ovvero da riportare nell'originale trascrizione dialettale con un pesante

¹⁰⁴ Altre fatiche letterarie relative al fiabesco sono, infine, il racconto "Un re in ascolto," presente in *Il sole giaguaro*, e alcuni racconti per l'infanzia pubblicati sul *Corriere dei piccoli* e il *Corriere della sera illustrato* tra gli anni Settanta e il decennio successivo, ora raccolti con il titolo *Storie per bambini* nel terzo volume del Meridiano Mondadori su Calvino *Romanzi e racconti*. In quanto critico letterario, utili indicazioni sulla poetica calviniana rispetto al fiabesco si trovano in "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)," presentato a varie conferenze a partire dal 1967 e pubblicato ora nella raccolta *Saggi* edita da Mondadori; "Definizioni di territori: il fantastico" (1970), pubblicato su *Le Monde* originariamente in francese in occasione dell'uscita del libro di Tzvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique* (*Introduzione alla letteratura fantastica*); "La mappa delle metafore" (1974), la relazione tenuta a Siviglia nel 1984 "La literatura fantástica y las letras italianas" (ripubblicato nei *Saggi 1945-1985* come "Il fantastico nella letteratura italiana") e infine nel saggio "Rapidità," parte delle sei *Lezioni americane* (1985).

¹⁰⁵ Per approfondimenti sulla collettanea dei fratelli Grimm, vedi la sezione "Le eroine fiabesche di Italo Calvino" nel secondo capitolo, mentre rimando al terzo capitolo per informazioni sulla ricerca folklorica ottocentesca e i suoi protagonisti nel contesto italiano, quali Gonzenbach e Pitrè.

¹⁰⁶ Durante il secondo dopoguerra "the gathering and transcribing of proverbs, sayings, folktales, fairytales, and novelle flourished in Italy, thanks to scholars and amateurs alike, who attempted to preserve the tone, diction, and spontaneity of the oral narrators even when the original material had been subject to a literary reworking." Lucia Re, *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement* (Stanford: Stanford University Press, 1990), 43.

¹⁰⁷ All'inizio il ruolo di Calvino doveva essere meramente compilativo ed è quasi per caso che lo scrittore diventa il narratore delle fiabe. Vedi la corrispondenza con Giuseppe Cocchiara, in particolare Italo Calvino, *Lettere (1940-1985)*, ed. Luca Baranelli (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000), 392 (in nota), il 16 aprile 1954. D'altro canto, ancora nel 1959 così racconta Calvino della propria produzione, dal *Sentiero dei nidi di ragno* alla *Trilogia degli antenati*, nell'occasione di un imminente viaggio (mai avvenuto) negli Stati Uniti: "My first book won a prize for unpublished novels in 1947 [...]. I published a great number of short stories [...]. Now I'm writing the third fantastic novel: *Il cavaliere inesistente*. But the more important work of mine is a big collection of Italian folk-tales [...]." "A Mateo Lettunich - New York," Calvino, 606, il 25 settembre 1959.

apparato filologico esplicativo, oppure alla stregua di letteratura infantile, che non sarebbe degna di considerazione intellettuale.¹⁰⁸ Con la sua opera, Calvino si propone di collezionare fiabe di tutte le regioni d'Italia e proporre ai lettori italiani qualcosa che possono considerare proprio.¹⁰⁹ Lo scrittore è alle prese con il complicato equilibrio tra imitazione e creazione, con lo scopo di aggiungere alla raccolta di fiabe la sua personale e preziosa nota d'autore pur conservando la natura dei testi, originariamente in dialetto.¹¹⁰

Nell'importante introduzione a tutta la raccolta, l'autore spiega proprio come egli si sia avvicinato alla materia fiabesca e quanto essa sia diventata parte integrante del suo sentire e del suo vivere: “per due anni ho vissuto in mezzo a boschi e palazzi incantati, col problema di come meglio vedere in viso la bella sconosciuta che si corica ogni notte al fianco del cavaliere [...]”¹¹¹ Molti anni dopo, nella redazione delle *Lezioni americane*, ritornerà sul tema declinandolo in un barthesiano *plaisir du text*, ottenuto dal maneggiare testi fiabeschi: “nel mio lavoro di trascrizione delle fiabe italiane [...] provavo un particolare piacere quando il testo originale era molto laconico e dovevo cercare di raccontarlo rispettandone la concisione e cercando di trarre da essa il massimo d'efficacia narrativa e suggestione poetica.”¹¹² Se in questo saggio sulla rapidità Calvino si riferisce alla percezione ed espressione della temporalità di un testo, che può appunto essere estremamente

¹⁰⁸ Calvino vuole scrivere un libro “i cui lettori dovevano potersi riconoscere nei personaggi e nelle situazioni narrate, quasi potessero accadere a loro stessi, immaginandosi vicende ed ambienti che avrebbero dovuto coinvolgere ed emozionare: un'antologia senza scrupoli filologici nella raccolta dei testi, con l'intento piuttosto di creare un insieme poetico armonioso, privo dei contrassegni dialettali ed aperto all'interpretazione più varia.” Chiara Mazzullo, “C'era una volta...Italo Calvino e le *Fiabe italiane*. Un'analisi di scopi, metodi e fonti” (Università di Venezia, 2013), 12–13. La svolta sull'infanzia a cui ho accennato nella sezione su Gozzi è, per Calvino, lo stereotipo con cui confrontarsi.

¹⁰⁹ “by transforming himself into a storyteller who told and retold the same tales, but imbued them each time with new motifs, characters, or twists of fate, could Calvino bequeath the rich and vast inheritance of future generations.” Gina E. Miele, “Italo Calvino's Spiderlike Web: Caught Between Folklore and Literature,” *Italica* 88, no. 2 (2011): 233–34.

¹¹⁰ “Over time, the two tasks of translation and rewriting or [...] the engagement with philosophy and poetry, became the *food for life* of Italo Calvino.” Miele, 233. Corsivo mio.

¹¹¹ Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 93.

¹¹² Calvino, “Rapidità,” 31.

conciso o dilatarsi a dismisura, l'autore ricorda comunque il procedimento di costruzione di un nuovo muro con vecchi mattoni di cui aveva scritto negli anni Cinquanta, in bilico tra le convenzioni e l'inventiva richiesti e necessari alla fiaba.¹¹³ I suoi criteri di lavoro per la creazione della raccolta partono dal rileggere e confrontare le molteplici versioni regionali di ogni fiaba, seguendo la distinzione per tipi della classificazione ATU. Accostando le varianti regionali (che a loro volta erano state raccolte da studiosi quali Gonzenbach, Pitré e Vittorio Imbriani a metà Ottocento), è lui stesso a scegliere quella che suona meglio, quella più vivace, e a trascriverla. Per ognuna delle duecento fiabe, quella di Calvino è un'opera di transcodifica che va da gemme culturali delle varie lande d'Italia a un testo unico, il quale riesce comunque a racchiudere, nelle scelte dei motivi e delle coloriture, la poetica d'autore.¹¹⁴ Il piacere testuale derivato dal lavoro di riscrittura e dalla lettura delle raccolte folkloriche è parte integrante del significato profondo attribuito da Calvino alle fiabe. Le fiabe sono vere, ci dice nell'introduzione alla raccolta: narrando, ha infatti confermato a sé stesso che le fiabe sono solo apparentemente di una terra altra, perché in realtà ci parlano di come siamo e com'è il nostro mondo. Il piacere del ritrovarsi nel proprio mondo, ovvero di leggere e narrare di atmosfere familiari che si nascono dietro il velo del fantastico è parte integrante del sistema fiabesco.¹¹⁵ Accanto a ciò, la distanza ironica è comunque inevitabile, almeno per quanto riguarda il fantastico novecentesco, come scrive lo stesso Calvino. Secondo lui “nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo.”¹¹⁶ La verità della fiaba

¹¹³ “sta al narratore [organizzare i motivi], tenerli su uno sopra l'altro come i mattoni d'un muro, sbrigandole con rapidità nei punti morti [...] e usando per cemento la piccola o grande arte sua.” Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 51.

¹¹⁴ “Cioè il racconto magico e meraviglioso, che di solito parla di re di paesi indeterminati.” Calvino, 16.

¹¹⁵ “We are always in the process of making and remaking ourselves and in many respects, the making and remaking of fairy tales charts our struggles to be at home with ourselves and at home with the cultures that affect us.” Jack Zipes, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films* (New York: Routledge, 2011), 4.

¹¹⁶ Italo Calvino, “Definizioni di territori: il fantastico,” in *Saggi*, ed. Mario Barenghi, vol. 1 (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995), 267.

risiede, dunque, nella maschera e nella persona dietro la maschera: nell'amore di un principe per una melagrana e nella rispecchiata insoddisfazione umana, nell'ostacolo magico di una sostituzione tramite metamorfosi e nella perdita della ricchezza che questa sostituzione richiama, in una soprannaturale crescita corporale e nella relativa crescita caratteriale e personale.

Mentre è indubbio che Calvino sia affascinato dal fantastico e dal fiabesco, in queste mie pagine si rinnova l'occasione per sottolineare l'importanza che ricopre la fiaba nella produzione calviniana. A causa della costante presenza di personaggi e atmosfere fiabesche nelle opere di Calvino, accoppiate a un interesse dello scrittore per una letteratura raffinata ma comprensibile da tutti i possibili lettori, ricca e onnicomprensiva, le *Fiabe italiane* sono spesso passate in secondo piano. Da un lato, questa raccolta è stata studiata in ambito folkloristico, per scoprire le doti di Calvino nelle vesti dello studioso di folklore e allontanare quindi le *Fiabe italiane* dalla letteratura; dall'altro l'opera è stata usata per ritrovare fonti socio-storiche nella sua narrativa calviniana non esplicitamente etichettata come fiaba, quindi limitando lo studio del testo alle sue caratteristiche etnografiche.¹¹⁷ Intendo invece continuare qui il lavoro di analisi testuale iniziato da studiose quali Chiara Mazzullo e Gina Miele: leggere alcune delle *Fiabe italiane* come testi letterari autonomi, seppur in un contesto (e come creazione) transazionale e invece metterli a confronto con gli altri testi che riflettono sulla stessa fiaba. Solo così è possibile esplicitare la creazione fiabesca calviniana, nel suo essere alternativamente adattamento di una storia sulle pratiche di intolleranza e il fondamento di un nuovo approccio autoriale sull'espressione femminile e della ricerca del significato.

¹¹⁷ Per la narrativa fiabesca di Calvino, si pensi alle atmosfere da fiaba in *Il sentiero dei nidi di ragno* come all'ambientazione di *Il barone rampante*, per arrivare a *Marcovaldo o le stagioni in città* (1963). Esempi recenti di questi trend sono i seguenti: Lorenzo Alunni, "Se una notte d'inverno un etnografo. Calvino e l'antropologia," *Doppiozero*, Ottobre 2015, <http://www.doppiozero.com/materiali/calvino-trentanni-dopo/se-una-notte-d-inverno-un-etnografo>; Giulia Pacini, "Arboreal and Historical Perspectives from Calvino's *Il barone rampante*," *Romance Studies* 31, no. 1 (2014): 57–68; Chiara Lentini, *Italo Calvino e il fantastico* (Roma: Youcanprint Self-Publishing, 2014).

“Le fiabe, si sa, sono uguali dappertutto,” scrive Calvino nell’introduzione alle *Fiabe italiane*, per spiegare che a parer suo non ha molto senso attribuire un luogo d’origine alle fiabe.¹¹⁸ Tuttavia egli si sente in grado di raggruppare un certo numero di racconti sotto il titolo di fiabe *italiane* “in quanto raccontate dal popolo in Italia, entrate per tradizione orale a far parte del nostro folklore narrativo.”¹¹⁹ Nonostante le influenze germaniche, francesi, dal mondo arabo-orientale che questo folklore narrativo ha subito, lo scrittore è affascinato da come effettivamente la fiaba trattenga in sé qualcosa del luogo della narrazione: è questo grado di specificità, lo scarto personale e geo-culturale, che la rende contemporaneamente unica ma ripetibile.¹²⁰ Tra le centinaia di fiabe raccolte, *La fiaba dei tre frutti** sarebbe quella più italiana di tutte, per il suo essere “una fontana di metamorfosi di gusto barocco (o persiano?), che meriterebbe d’essere tutta invenzione del Basile [...], una serie di metafore diventate racconto,” dalla ricotta al sangue, fino alla colomba che fa nascere cedri come melagrane e permette alla donna di sposare il principe.¹²¹ L’ipotesto per Calvino è programmaticamente “Le tre cetra” basiliane, scelto in forza dell’artisticità e maestria del racconto, oltre che per le ricerche fatte prima della pubblicazione delle *Fiabe italiane*. Anche il contesto di *La fiaba dei tre frutti** è ben concepito: una diffusione nel Mediterraneo cristiano, a cui segue, infatti, il definire la versione intitolata “L’amore delle tre melagrane (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue)” ad andamento

¹¹⁸ Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 17.

¹¹⁹ Calvino, 17. Nella presentazione natalizia del volume nel 1956, Calvino aggiunge che il popolo italiano “ha (o aveva, ma in tanti posti ha ancora) un’arte di raccontare fiabe (anche quando sono in fondo le stesse che in tutta l’Europa) piena di felicità, inventiva fantastica, di spunti realistici, di gusto, di saggezza.” Italo Calvino, *Sulla fiaba*, ed. Mario Lavagetto (Milano: Mondadori, 1996). Da questi e altri commenti si intuisce come Calvino sia interessato all’intersezione tra la generalità del fiabesco e le specificità delle letterature nazionali.

¹²⁰ L’autore non dimentica le influenze determinanti più storicamente che geograficamente: “Si dovrà dunque necessariamente indagare come uno dei momenti più importanti della vita ‘storica’ della fiaba, quello dell’osmosi tra fiaba ed epopea cavalleresca, che si può supporre abbia avuto un suo importantissimo epicentro nella Francia gotica e di lì abbia propagato la sua influenza in Italia attraverso l’epica popolare.” Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 46.

¹²¹ Calvino, 46.

più “classico.” La seconda, “Il pastore che non cresceva mai,” che invece reputo essere meno imitativa e più propositiva di dinamiche e significati nuovi, è definita una variante “curiosa.”¹²²

•••

La prima riscrittura è narrativamente molto vicina a “Le tre cetra”: dopo aver mischiato ricotta e sangue, il figlio di un Re va in cerca di una donna con tali caratteristiche cromatiche. Quando essa spunta da una melagrana (in quanto terza apparizione fra tre ragazze identiche), egli la perde a causa di una rivale—qui chiamata Brutta Saracina—che uccide la donna e la sostituisce. Una volta che la Saracina è al palazzo reale, l'apparizione di una palombella parlante e di un albero di melagrane ripristineranno l'ordine matrimoniale iniziale e la donna bianca e scarlatta riuscirà a sposare il figlio del Re e a vedere morire colei che li aveva ingannati. Come nei suoi ipotesti, la fiaba è quindi carica di trasformismo femminile, con il ciclo metamorfico zoologico-vegetale sempre presente, tanto effettivo quanto semplicemente immaginato, ovvero negli occhi del principe.¹²³

L'agente di tale finta trasformazione è sempre una donna diversa. Quando il figlio del re perde la sua ragazza bianca-come-il-latte-e-rossa-come-il-sangue, essa infatti scompare ai suoi occhi perché sostituita da una serva che, invece di raccogliere l'acqua a una fontana come le era stato ordinato, ferisce la ragazza con uno spillone e la uccide. Al ritorno del promesso sposo, si inscena tra lui e la nuova sposa un dialogo serrato, da leggere forse come ripresa delle atmosfere teatrali di Gozzi.¹²⁴ Così si legge:

-Eri bianca come il latte e rossa come il sangue; come mai sei diventata così nera? E la Brutta

Saracina rispose:

¹²² Calvino, 46.

¹²³ “In quest'esatto ritmo, in quest'allegria logica cui la più misteriosa storia di trasformazioni si sottomette, mi par di ravvisare una delle caratteristiche dell'elaborazione popolare della fiaba in Italia. Guardate quanto senso della bellezza in quelle comunioni o metamorfosi di donna e frutto, di donna e pianta [...]. Il segreto sta nell'accostamento-metafora.” Calvino, 46–47.

¹²⁴ “Come struttura miniteatrale, la fiaba scopre ancora le proprie origini rituali.” Edoardo Sanguineti, “La donna serpente’ come fiaba,” in *La donna serpente*, by Carlo Gozzi (Genova: Edizioni del teatro di Genova, 1979), 13.

È venuto fuori il sole

M'ha cambiata di colore.

E il figlio del Re: -Ma come mai hai cambiato voce? E lei:

È venuto fuori il vento,

M'ha cambiato parlamento.

E il figlio del Re: - Ma eri così bella e ora sei così brutta!

E lei:

È venuta anche la brezza,

M'ha cambiato la bellezza.

Basta, lui la prese in carrozza e la portò a casa.¹²⁵

Le battute dei due personaggi sono graficamente inserite come in un copione teatrale e lo scambio è rapido, arguto e ritmato, sia vocalmente (le sei battute della Brutta Saracina sono in rima baciata) che tematicamente. Come spiego in seguito, i riferimenti sono sempre agli agenti atmosferici, che tutto possono cambiare. Anche la chiusa, con l'uso del colloquiale "basta," ricorda un'atmosfera performativa.

In questo e altri passaggi, l'aggettivo "brutta" è da attribuire alla funzione proppiana che questo personaggio ricopre nella fiaba, più che al suo aspetto fisico e quindi a una degradazione qualitativa legata alla sua provenienza geografica: lei è l'ostacolo al matrimonio, è qualcosa che obbliga il principe a cambiare percorso. Mi pare, tuttavia, che il testo calviniano è interessato alla perturbazione dell'ordine costituito rappresentata dalla Saracina, più che qualunque sua origine. Non è mai chiamata schiava o serva, ma è presentata come una donna che va a prendere l'acqua a un pozzo per una "padrona," che la tratta effettivamente quale servitù. La sua caratteristica fondamentale è essere al servizio di qualcuno.

¹²⁵ "L'amore delle tre melarance (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue)," in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 621.

A quella fontana, ogni giorno andava a prender l'acqua la Brutta Saracina. Prendendo l'acqua con la conca, vide riflesso nell'acqua il viso della ragazza sull'albero [...]. E senza starci a pensar su, gettò la conca per terra e la mandò in cocci. Tornò a casa e la padrona: - Brutta Saracina! Come ti permetti di tornare a casa senz'acqua e senza brocca!¹²⁶

Una lettura intertestuale con la fiaba di Gozzi permette di confermare ancor più la lettura di questo personaggio come servitù, anche se la Saracina è molto più indipendente di Smeraldina, che agiva seguendo gli ordini della fata Morgana. Una serva, perciò, prende il posto della donna promessa al trono e inganna per lungo tempo il principe grazie alla falsa metamorfosi, così richiamando il carnevalesco bakhtiniano e il rovesciamento dell'ordine. Nel suo nuovo corpo di falsa sposa, la Saracina istituisce all'interno della fiaba calviniana, "a temporary suspension of all hierarchical distinctions and barriers among men and of certain norms and prohibition of usual life."¹²⁷ In "L'amore delle tre melagrane (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue)" Calvino racconta ancora una volta di una figura femminile fluida e capace di scivolare tra le forme che la trattengono. Altri prima di lui l'hanno fatto, ma questo autore è particolarmente sensibile alla capacità che ha la fiaba di fare un catalogo dei destini umani. In esse c'è tutto, compresa "la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale," come spiega nella già citata introduzione.¹²⁸ Se è vero che, come osserva Linda Hutcheon, in prove testuali molto più tarde quali *Se una notte d'inverno un*

¹²⁶ Calvino, 620.

¹²⁷ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), 15. "Bakhtin's grotesque body, that is, the body in the culture of the carnivalesque, is characterized by fluidity rather than sharp, impermeable boundaries, by a blurring of the division between inner and outer, by porosity or leakiness rather than contained and defined units." Charles Segal, "Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses*," *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5, no. 3 (1998): 12.

¹²⁸ Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 16.

viaggiatore (1979) Calvino farebbe uso della parodia in maniera fin troppo didattica e guidata, non è questo il caso per le *Fiabe italiane*, la cui parodia delle ingiustizie sociali è sottile ma efficace.¹²⁹

Oltre alla dimensione sociale, un'altra profonda ragione della forma ed esecuzione di questo adattamento dei tre frutti è da trovare nella sensibilità naturale di Calvino.¹³⁰ Fenomeni atmosferici quali il sole, il vento e la brezza hanno metaforicamente e parodicamente cambiato un candido frutto in una donna di colore hanno prodotto un cambiamento di forma. Il simbolismo fiabesco potrebbe indicare quindi la preoccupazione del trovare una natura diversa da come la si era lasciata: un frutto succoso e ricco come la melagrana, da cui era uscita la sposa candida, si è trasformato in un'entità oscura.¹³¹ Tale accento sul valore tanto vivifico quanto mortifero della natura sarebbe confermato dall'ultimo ciclo di metamorfosi, una volta che la Saracina vive al palazzo reale con lo sposo ingannato e dal simbolismo fruttifero. Tramite il sangue di una bianca palombella—che i lettori sanno essere la sposa bianca sotto mentite spoglie—nasce nel giardino del palazzo un albero di melograno. Questo albero è virtuoso, in quanto i suoi frutti, se mangiati, curano dai mali. Come ovvio, il popolo accorre e le melagrane finiscono presto: “Quest'albero aveva la virtù che chi stava per morire, mangiava una delle sue melagrane e guariva. E c'era sempre una gran fila di gente che

¹²⁹ “Parody, like irony, can [...] be said to require a certain institutionalized set of values—both aesthetic (generic) and social (ideological)—in order to be understood, or even to exist. [...] In parodically encoding a text, producers must assume both a shared cultural and linguistic set of codes and the familiarity of the reader with the text parodied; if they do not, or suspect that they should not make that assumption, we find those overly didactic texts of Calvino [...]” Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, 95. Un'altra, ma più debole, lettura del personaggio della Saracina deriva dal modo in cui lei si accorge dell'esistenza della rivale, ovvero vedendola rispecchiata in una pozza d'acqua. Nel vedere il riflesso della donna candida nella fontana e interpretandolo come il proprio riflesso, è una parodia del mito classico di Narciso, che trova proprio la morte cercando di raggiungere il sé stesso riflesso. La sua avversità nei confronti della donna-frutto potrebbe essere dunque letta come semplicemente mossa da invidia: “le fiabe trattano in tutte le sfumature il tema dell'invidia, tormentoso esito dell'avidità. Ricordiamo le sorelle invidiose di Cenerentola [...], come lo è la Mora, che infila uno spillone nell'orecchio della bella ragazza.” Daniela Bruno, *La fiaba perfetta. La lettura delle fiabe popolari e il loro uso in una visione psicoanalitica* (Milano: Francoangeli, 2016), 82.

¹³⁰ La ricerca sulla relazione tra Calvino e la natura è molto ampia. Vedi i seguenti due studi focalizzati sulla narrativa calviniana e il rapporto tra rurale e urbano: Adele Sanna, “The Hybrid ‘Biocitizen’ in Italo Calvino,” in *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature*, ed. Pasquale Verdicchio (Lanham: Lexington Books, 2016), 31–42; Vanna Zaccaro, “*Andar per Tracce*”: *Percorsi Di Lettura Su Italo Calvino* (Lecce: Pensa, 2010).

¹³¹ Il frutto raggiunge così lo status fiabesco di oggetto magico: “dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico.” Calvino, “Rapidità,” 29.

andava a chiedere alla Brutta Saracina la carità di una melagrana.”¹³² L’ultima di queste, che la Saracina vorrebbe conservare letteralmente per bellezza, viene consegnata grazie a un intervento del figlio del Re a una donna con il marito in fin di vita. Come accade in moltissime fiabe, questo è però un avvenimento non consequenziale. Il marito infatti risulta essere già morto e anche questa donna decide di conservare la melagrana, ovviamente per bellezza. Sarà però proprio dall’ultima melagrana che uscirà, ogni domenica di nascosto, la ragazza candida e scarlatta. Le metamorfosi sono pressoché infinite, in forza del trasformismo di questa figura femminile: melagrana, donna, colomba, albero, melagrana, e finalmente di nuovo donna.

Questa circolarità metamorfica e fruttifera che presenta il ritorno dell’uguale è, informa Calvino, completamente sua invenzione, in quanto nella versione abruzzese da lui consultata i primi tre frutti erano una noce, una nocciola e una castagna. La melagrana è quindi qui protagonista anche per gusto estetico personale e permette di individuare un’altra caratteristica del revisionismo fiabesco calviniano: una riscrittura che converge varie versioni per ottenere una fiaba che non solo rispetta le caratteristiche del modo fiabesco, ma è pure valida in quanto racconto in sé, in quanto letteratura.¹³³ Ritornando al legame tra la rappresentazione della relazione tra gli esseri umani e le melagrane e il sensibile occhio calviniano per la natura, è da osservare che l’apparentemente semplice sostituzione di noci e castagne con melagrane riflette l’atteggiamento che nei secoli è stato riscontrato nei confronti dei frutti da albero. Rifacendosi alla pittura e a letteratura rinascimentali, così come a *Lo cunto de li cunti*, Mazzoni dimostra che storicamente c’è stata confusione tra agrumi e mele, tutti genericamente visti come “golden fruits.” Data l’esotica natura delle arance nell’Italia

¹³² “L’amore delle tre melarance (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue),” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 622.

¹³³ Calvino descrive così la necessaria disposizione narrativa di un suo racconto: “al centro della narrazione per me non è la spiegazione di un fatto straordinario, bensì l’ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d’immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione di un cristallo.” Calvino, “Definizioni di territori: il fantastico,” 267. Sebbene questo passo sia stato scritto per rispondere a una domanda sull’intersezione tra la narrativa di Calvino e il fantastico, è possibile allargare la significazione a tutta la produzione, compresa quella delle riscritture fiabesche.

rinascimentale, accoppiata alla diffusione del mito delle mele d'oro e all'episodio biblico del frutto del peccato, nell'immaginario collettivo si tratta sempre dello stesso frutto.¹³⁴ Difatti, nonostante Calvino si limiti a definire Gozzi “poco sensibile a queste armonie,” ovvero in fondo incapace di ripetere il “ghirigoro barocco” basiliano, seguendo lo studio di Mazzoni è evidente che le melagrane calviniane sono le melarance gozziane.¹³⁵

Le mele(arance) sono, in conclusione, un frutto tanto desiderato quanto temuto e tale ambivalenza si può vedere anche nella fiaba calviniana. Ripensando ora alla finta metamorfosi e alla presenza della Saracina, il cui nome permette di ipotizzarne l'origine mediorientale, grazie all'approccio intertestuale è facile vedere la terminologia seicentesca di Basile tra le righe. In primo luogo, Calvino fa la parodia del testo seicentesco con l'ultima battuta già citata della Saracina, “m'ha cambiato la bellezza.” In secondo luogo, con la ripresa della dicotomia cromatica e somatica bianco/nero nelle parole del suo principe. Così scriveva Basile: “Tornato lo prencepe co na gran craaccata, e trovato na votte de caviale dove aveva lassato ne tinella de latte restaie pe no piezo fore de sentemiento; a la fine disse: ‘Chi ha fatto sto scacamarrone d'angresta a la carta riale [...]? chi have aparato de lutto chella casa ianchiata de frisco [...]?’”¹³⁶ Al di là del diverso gusto metaforico, quello di Basile sempre più verso la gastronomia (si parla di caviale) e l'artificio letterario (la schiava è nera come l'inchiostro), la ripresa del nome “Brutta Saracina” e la sua fisicità e i colori avvicinano molto la fiaba di Calvino a quella verità a cui accennavano “Le tre cetra,” ma anche “Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*”: l'avversario è una Mora ingannatrice di origine

¹³⁴ “The exotic nature of oranges in Renaissance Italy linked them to other mysterious fruits that were also only vaguely known at that time but that were thought to resemble oranges—notably, the golden apples picked by Hercules from the Garden of the Hesperides.” Cristina Mazzoni, “Of Blood Oranges and Golden Fruit: A Sacred Context for the ‘Rosarno Events,’” *California Italian Studies* 5, no. 1 (2014): 68.

¹³⁵ “L'amore delle tre melagrane (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue),” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 1133 (in nota).

¹³⁶ “il principe tornò con una grande cavalcata e trovata una botte di caviale dove aveva lasciato un secchiello di latte, restò a lungo senza fiato e alla fine disse: ‘E chi ha fatto questo sgorbio d'inchiostro sulla carta di pregio dove pensavo di scrivere i miei giorni più felici?’ “Le tre cetra,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 1008–9. La traduzione perde l'allitterazione del napoletano, soprattutto visibile nelle parole di Ciommetiello.

misteriosa. È certo legata tramite magiche trasformazioni alla donna uscita dal frutto. Nelle *Fiabe italiane*, l'identità tra la Saracina e il colore nero ritorna infine anche nella conclusione della storia, in cui lei stessa sceglie come condanna a morte una camicia di pece, nella quale essere bruciata viva. Calvino non coglie l'occasione di fare una parodia della simbologia negativa, perché scura (come la pece, l'inchiostro, o la pelle), associata alla Saracina. Ne è affascinato che ne ripete il metamorfismo zoologico-vegetale, ma lo scrittore non sfrutta l'opportunità di problematizzare la matrice di esclusione del personaggio più debole, una schiava di colore. La politica del visibile della donna Mora nelle *Fiabe italiane* continua a essere quella di *Lo cunto de li cunti* e “Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*.”¹³⁷

•••

Sebbene la inesauribilità della figura femminile si ritrovi anche nella seconda riscrittura calviniana, “Il pastore che non cresceva mai,” è questa fiaba e non quella precedente a presentare una più consapevole istanza di revisionismo fiabesco. Come nella cornice di *Lo cunto de li cunti*, un pastore viene maledetto da una donna per averla disturbata: egli non potrà crescere finché non troverà una “Bargagliana delle tre mele che cantano.”¹³⁸ Cominciano così le sue avventure alla ricerca di questa donna, a seguito del suggerimento della madre. Oltre a lei, il pastore entra in contatto con molti altri personaggi femminili, che gli forniscono gli oggetti magici: una pietra, un pettine d'avorio e della nebbia. Come nella fiaba gozziana, l'eroe riesce finalmente a trovare i tre frutti, che sono custoditi da una vecchia donna. L'uso degli oggetti magici gli permette di entrare in possesso della frutta, aprirla e incontrare la donna a lui destinata. Per raggiungere il lieto fine, dovrà però perderla a causa di Brutta-schiava, che tenta di uccidere la Bargagliana (ma non si sostituisce a lei) e lei si dovrà

¹³⁷ “Racial identities are constructed in and through the very process of their enactment.” Patrick Wolfe, *Traces of History. Elementary Structures of Race* (London: Verso, 2016).

¹³⁸ “Il pastore che non cresceva mai,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 89.

trasformare in pesce, albero di mele e legna da ardere. Nel finale, con l'unione fra il pastore e la donna avviene anche il sollevamento della maledizione ed egli può ricominciare a crescere.

Calvino stesso definisce la fiaba curiosa forse per l'aggettivazione e le scelte lessicali tutte dedicate al piccolo e minuto. A partire dall'apertura "C'era una volta un pastore piccino e dispettoso," si passa alle due "donnine" che gli offrono doni, al "finestrino" di un pozzo sul quale il pastore lascia la bella amata, alla richiesta di tagliare "pianino" la mela nella quale la Bargaglina è nascosta. Questo testo adatta e rivede alcuni passaggi già visti, come la maledizione iniziale, i tre doni e le conseguenti tre prove per raggiungere i tre frutti, il metamorfismo femminile, però manca la già fondamentale finta metamorfosi, cioè questa fiaba non presenta una donna di colore pronta a liberarsi della donna-frutto per prendere il suo posto.

Il femminile è dalla Bargaglina, che indica un agire femminile più accentuato rispetto ad altre versioni, in forza della presenza di un nome proprio, richieste accolte e riassunti narrativi. Accanto alla fluidità metamorfica (da mela, la donna diventa pesce, le cui lische fanno crescere un albero, dalla cui legna esce nuovamente la donna), la fiaba è la voce di questa figura femminile. La ragazza-frutto e le sue versioni metamorfiche hanno una voce anche in "L'amore delle tre melagrane (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue)," come indicano le battute sul vento e la brezza della Saracina, ma è solo in questa versione che viene data al personaggio femminile (in tutte le sue forme) capacità narrativa—in una situazione in cui non è la finta sposa a parlare, ma l'effettivo oggetto della ricerca amorosa. A parte l'aver un nome proprio, Bargaglina, la ragazza può esprimere il suo parere rispetto al simbolico taglio dei frutti che sigilla la sua prima apparizione.

Intanto il pastore aveva sete, e non avendo da bere pigliò una delle tre mele dalla gabbia e la tagliò. Sentì una vocina che disse: "Tagliami pianino, se no mi fai male." Il pastore tagliò pianino, mangiò mezza mela e mezza se la mise in tasca. Così arrivò a un pozzo vicino a casa

sua; mise la mano in tasca per mangiare l'altra mezza mela e ci trovò una donna piccina piccina.¹³⁹

Nella sua spiegazione di revisionismo mitico, Cavarero spiega che l'operazione si basa su un rivolgimento prospettico, alla ricerca di un ordine simbolico basato sulla differenza sessuale, in cui il soggetto femminile, "che ha deciso ora di guardarsi, si trova come un intero di mente e corpo che pretende un nome adeguato, il quale risuoni in un ordine simbolico dove il venire al mondo di singolarità incarnate [...] restituisca senso a ciascuna e a ciascuno."¹⁴⁰ Così il revisionismo fiabesco, nel quale—tramite la scrittura e l'espressione testuale della fiaba—possono nascere "singolarità incarnate."

Da un altro punto di vista, nel narrare fiabe tradotte dalla tradizione popolare dialettale, Calvino cerca di fare in modo che la fiaba parli da sé, ovvero senza troppi suoi interventi personali.¹⁴¹ A parte la complessità già dimostrata di tale trasparenza autoriale, più voluta che effettivamente attuata, si può interpretare la voce della Bargagliina come colei alla quale la voce narrante dell'autore implicito ha lasciato posto. Essa diventa così un suo alter-ego vocale. Al pari del racconto "Un re in ascolto," in cui Calvino immagina i pensieri di un uomo solo nel suo castello e il suo desiderio non solo di ascoltare, ma di sentire tutto, "le due voci vanno l'una contro all'altra, si sovrappongono, si fondono, così come le avevi già sentite unirsi nella notte della città, sicuro d'essere tu a cantare con lei."¹⁴² Se il re, a cui la voce narrante si rivolge alla seconda persona, pensa di aver sentito un canto di donna mentre in realtà è lui a parlare a sé stesso, così la Bargagliina rappresenta una vocalità incarnata, ma la vocalità del pastore che l'ha trovata, se non del suo autore.

¹³⁹ Calvino, 91.

¹⁴⁰ Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, 8.

¹⁴¹ "The absence of obvious interventions is due to Calvino's tendency to hide behind the narrative voices of his sources." Miele, "Italo Calvino's Spiderlike Web: Caught Between Folklore and Literature," 236.

¹⁴² Italo Calvino, "Un re in ascolto," in *Sotto il sole giaguaro* (Milano: Oscar Mondadori, 1995), 76–77.

In “Il pastore che non cresceva mai,” il momento del taglio della mela è una possibile metafora dell’unione forzata tra l’uomo e la natura così come dell’unione sessuale mal vissuta, specialmente se si considera la prospettiva femminile di questo racconto. La ragazza detta poi i termini del loro rapporto e il pastore li segue. In seguito, una volta che la Bargagliana è passata attraverso le sue trasformazioni zoologico-vegetali e riprende forma umana, è lei stessa che spiega al pastore la vicenda: come si chiama, come si è ritrovata nella mela, come è diventata pesce, come poi è diventata albero e infine una donna. Il potere narrativo deriva dal dare voce alle proprie azioni e dallo spiegarle; inoltre, il breve discorso della ragazza è fondamentale perché è solo dopo aver capito che cosa è successo che il pastore può ricominciare a crescere, sconfiggendo così la maledizione iniziale. Può ricominciare a vivere, “qua in mezzo, nel brulicare di rumori che si levano da ogni parte, nel ronzio della corrente, nel pulsare dei pistoni, nello stridere degli ingranaggi.”¹⁴³

Il ciclo metamorfico femminile visto in “Analisi riflessiva della fiaba *L’amore delle tre melarance*,” nel suo intrecciare simbolismo fruttifero al valore di un oggetto magico e la complessa relazione tra uomo e natura, passa in secondo piano nella seconda fiaba calviniana, tanto quanto evita completamente il discorso sull’appartenenza etnica e sull’intolleranza. “Il pastore che non cresceva mai,” nel suo concentrarsi più sull’eroe che sull’eroina (e nell’evitare la caratterizzazione etnica del doppio personaggio femminile), rappresenta più di altre fiabe il valore iniziatico del racconto fiabesco e il percorso di crescita dell’eroe.¹⁴⁴

Per concludere, ritorno all’introduzione calviniana, dove le fiabe italiane sono “storie diverse ma che [...] narrano dell’amore precario, che congiunge due mondo incongiungibili, che ha la sua prova nell’assenza; storie d’amanti inconoscibili, che si hanno davvero solo nel momento in cui si

¹⁴³ Calvino, 77.

¹⁴⁴ “Ogni storia che racconti come un individuo maturi, affrontando una serie di determinate prove, e giunga a un riconoscimento sociale e sessuale di adulto, è una fiaba, o una metamorfosi più o meno evoluta di una fiaba.” Sanguineti, “La donna serpente’ come fiaba,” 17. Così accade al pastore, che nel finale ritrova sé stesso tramite la voce della sua donna-frutto.

perdono.”¹⁴⁵ *La fiaba dei tre frutti** è effettivamente attraversata da una “trepidazione d’amore” e in un suo passaggio cruciale parla molto spesso di due amanti inconoscibili: Zoza e Tadeo, Ciommetiello e la fata cedrina, Tartaglia e Ninetta, il pastore e la Bargagliana. In forza delle metamorfosi zoologico-vegetali vissute dalla sposa, il principe e l’eroina si possono infatti vedere e amare nella loro forma umana solo per un momento. Se questo ragionamento è valido per “L’amore delle tre malagrane (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue),” lo è ancor più per la seconda fiaba calviniana analizzata in questa sezione. Come detto, infatti, nella versione classica, l’autore non evita di ripetere la rappresentazione di pratiche di intolleranza, mentre propongo di leggere “Il pastore che non cresceva mai” come momento di riflessione fondamentale fatta da Calvino sulla *Bildung* (da intendere come crescita e formazione) dell’eroe, le dinamiche di genere nella relazione tra due amanti e infine, l’importanza dell’espressione vocale femminile.¹⁴⁶

PARTE 4: I TRE FRUTTI SECONDO EDOARDO SANGUINETI

L’amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi è una fiaba teatrale scritta da Sanguineti, messa in scena da Ezio Toffolutti e diretta da Benno Besson. Presentata nell’estate del 2001 a Venezia, è una riscrittura di *La fiaba dei tre frutti** molto complessa e divertente, che prende il via dall’“Analisi riflessiva della fiaba *L’amore delle tre melarance*” di Gozzi e vi intreccia una forte critica alla televisione e un grande amore per il teatro, percepito quale l’ultimo e definitivo baluardo dell’evoluzione plurisecolare del fiabesco.

La trama dello spettacolo è praticamente la medesima del testo del 1772: il re di Coppe Silvio è il padre di Tartaglia, mortalmente afflitto da ipocondria incurabile e contemporaneamente oggetto

¹⁴⁵ Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 49.

¹⁴⁶ Si potrebbe addirittura ipotizzare che “Il pastore che non cresceva mai” sia una riflessione preliminare di quella che sarà la relazione tra Cosimo e Viola in *Il barone rampante*, che naturalmente è un *Bildungsroman* in cui fiaba, formazione dell’eroe e soggettività femminile si intrecciano. La scrittura del romanzo tra il 1956 e 1957, ovvero in maniera praticamente concomitante alle *Fiabe italiane*, potrebbe essere un altro fattore utile a una più estesa ricerca sul tema.

dell'invidia della cugina Clarice e del Primo Ministro Leandro. L'intervento della fata Morgana e del buffone Truffaldino fa guarire il principe ma aprono anche la strada alla sua spasmodica ricerca di tre melarance, in cui sarà contenuta la donna da sposare (Ninetta). La ricerca, la metamorfosi da vegetale a umano, la sostituzione con Smeraldina e falsa metamorfosi, la metamorfosi da umano ad animale sono le stesse dello spettacolo gozziano. Il finale è anche lo stesso per quanto riguarda il matrimonio tra Tartaglia e Ninetta, anche se la condanna di Smeraldina avviene in concomitanza con quella di Morgana, Clarice e Leandro, che avevano complottato l'inganno.¹⁴⁷ In queste pagine propongo un'analisi di questa fiaba considerandola come il risultato di un lavoro di gruppo. Essendo il revisionismo fiabesco visibile tramite un'accurata analisi del testo, e avendo in questo caso almeno tre persone che si occupano della riuscita finale, per capire l'operazione in atto bisogna osservare anche la scelta attoriale di Besson e i costumi di Toffolutti. Il revisionismo fiabesco è da intendersi quindi come l'accostamento dell'idea di travestimento di Sanguineti con l'impiego drammaturgico della fiaba. Nelle pagine a venire attesto che, oltre alla relazione fra travestimento e fiabesco, emerge dall'atto performativo della fiaba una specifica emancipazione femminile e una critica al patriarcato. Tale carica polemica non è forse voluta da tutti i partecipanti, ma sostengo che sia comunque ciò che traspare dal testo e lo inserisce in una tradizione che rimanda a "Il pastore che non cresceva mai" di Calvino e l'inesauribilità del metamorfismo femminile in tutte le opere qui analizzate.¹⁴⁸

Per Sanguineti il rapporto con il teatro inizia all'incirca negli anni Sessanta, nella forma della sua collaborazione con Luca Ronconi per la messa in scena di *Orlando furioso, un travestimento ariostesco*

¹⁴⁷ *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzzi* viene messo in scena per la prima volta il 28 luglio 2001 al Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio a Venezia, in collaborazione con La Biennale di Venezia Settore Teatro. Lo spettacolo ha un buon successo e il copione viene messa in stampa nello stesso anno, in un volume edito dallo stesso Sanguineti. Oltre alla regia di Besson e le scenografie di Toffolutti, ricordo Giorgio Spiller per le maschere, Emidio Benezzi per le luci e i seguenti attori: Paolo Serra, Lello Arena, Giovanni Calò, Orietta Notari, Mariangeles Torres e Nunzia Greco. Per l'elenco completo, vedi Edoardo Sanguineti, *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzzi* (Genova: Il melangolo, 2001), 16-17.

¹⁴⁸ "Facendo teatro accade spesso di non essere completamente d'accordo con un testo, ma lo si può sempre mettere in scena rispettandolo" e rivisitandolo, il principale autore della forza critica anti-patriarcale insita nel testo. Aldo Viganò and Benno Besson, "La comicità è una cosa seria. Conversazione con Benno Besson," in *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzzi*, by Edoardo Sanguineti (Genova: Il melangolo, 2001), 141.

(1969).¹⁴⁹ Con travestimento si intende una traduzione che va di pari passo a una mascherata, ma che comprende necessariamente una reinterpretazione, così come il riuso di una fonte. Secondo Franco Vazzoler si tratta di “parola travestita,” in quanto l’autore pone i fruitori della sua arte di fronte a un esercizio intellettuale non indifferente, senza però mancare di portare il riso in teatro tramite divertenti trovate linguistiche. Sanguineti ha l’obiettivo, forse contraddittoriamente, di generare delle emozioni intellettualmente fondate, alla ricerca di un teatro *engagé* che si opponga al medium televisivo, che invece unisce le masse sfruttando la loro omologazione.¹⁵⁰

•••

Un teatro affrontato in questa ottica non può che essere straniante e anti-naturalista, ovvero è già nella sua definizione pronto ad accogliere la fiaba, anch’essa straniante e mai realistica.¹⁵¹ In questo, Sanguineti testimonia la forte influenza di Gozzi, che aveva già affrontato la questione della finzione teatrale in relazione alla fiaba, tramite le maschere dell’Arte.¹⁵² Tuttavia, mentre Gozzi

¹⁴⁹ Oltre alla riscrittura dell’*Orlando furioso*, altri testi significativi per quanto riguarda il teatro e la poetica del travestimento, sono: *Faust, un travestimento* (1985), in cui l’autore mostra l’aspetto traduttivo della sua poetica di traslazione; *Commedia dell’inferno* (1989), frutto di un lavoro sulla *Commedia* dantesca, sulla quale Sanguineti lavora fin dalla sua tesi di laurea; *Macbeth Remix* (1998) e infine il lavoro basato sul testo di Luigi Pirandello *Sei personaggi.com*, uscito dopo *L’amore delle tre melarance*. Nel suo studio *Il chierico e la scena*, Vazzoler nota che se anche la poetica del travestimento non è esplicita già dal *Furioso*—anche se Sanguineti dichiarerà il contrario a posteriori—è indubbio che l’autore mostra da subito di “avere un rapporto organico con il teatro (istituzione e pubblico) e i suoi partecipanti.” Franco Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro* (Genova: Il melangolo, 2009), 14.

¹⁵⁰ “[La parola] rimanda costantemente ad un’altra, implicando un continuo esercizio di memoria nel lettore spettatore, ma senza rinunciare all’immediato godimento e divertimento delle soluzioni linguistiche e teatrali.” Vazzoler, 22. Questa poetica del travestimento è attuata precipuamente nel teatro ma è applicabile anche alla poesia in traduzione e a tutte le fatiche sanguinetiane legate alla performance. Il travestimento/traduzione di Sanguineti è una “normalizzazione [...], abbassamento dell’originale. Ma soprattutto attualizzazione nei modi, ancora, dello straniamento e della deformazione linguistica, come si conviene ai riti e ai miti, alle omologazioni e ai gesti clonati di una società massmediatica.” Rino Mele, “Drammaturgia sanguinetiana,” in *Ideologia e linguaggio*, by Edoardo Sanguineti (Salerno: Metafora edizioni, 1991), 65.

¹⁵¹ “In origine, [...] ‘dépaycé’ era un sinonimo stupendo di ‘travesti’. Questo *Faust* ‘travestito’ è un *Faust* ‘straniato’.” Edoardo Sanguineti, “Notizia,” in *Faust. Un travestimento*, ed. Niva Lorenzini (Roma: Carocci, 2003), 125.

¹⁵² Gozzi era promotore di una “scoperta del potere allusivo della vera arte teatrale, ben al di là del classicistico paradigma del rispecchiamento mimetico” nel rappresentare il lungo e difficile viaggio di Tartaglia e Truffaldino, vessati dal vento, con una loro corsa affannata sul palcoscenico. Scannapieco, “Commento,” 306. In generale, l’estetica teatrale di Sanguineti fondata sull’anti-mimesi ha naturalmente altre ispirazioni, fra tutti, Bertold Brecht. La personale poetica intertestuale sanguinetiana fa anche perno su “Le tre cetra,” in quanto secondo Sanguineti, il travestimento è un’ottima “parola barocca, purché depurata di ogni esclusiva inclinazione verso l’orizzonte del burlesco e del parodico, e restituita immediatamente a quella dimensione scenica dalla quale appare affatto inseparabile.” Sanguineti, “Notizia,” 2003, 124.

sceglie di scrivere un canovaccio in prosa, riservando solo ad alcuni momenti la versificazione, Sanguineti scrive tutto il suo testo in versi martelliani. Essi erano in Gozzi la ragione della malattia del principe, ma soprattutto rappresentavano l'arma principale della parodia gozziana contro il teatro contemporaneo. Sanguineti non li usa invece per allinearsi al pensiero di Gozzi, ma per rimettere a nuovo la polemica teatrale dell'ipotesto settecentesco. Se in Gozzi si usano maschere della commedia dell'arte e lazzi per fare ironia sul martelliano, usato nella drammaturgia del tempo, in Sanguineti si usa il metro di un'epoca parodizzata per fare ironia su una branca della spettacolarità che l'autore aborre, ovvero la televisione.¹⁵³ In un testo completamente privo di didascalie, non la parola attoriale deve essere tutto, ma anche il verso—il gruppo delle parole—deve occuparsi di essere la forma della parodia.¹⁵⁴

L'ipotesto gozziano, intrecciato senza dubbio agli altri nodi testuali di *La fiaba dei tre frutti**, sta contemporaneamente dietro e davanti al testo sanguinetiano, è il suo sfondo come la sua chiave interpretativa. Nella scena già gozziana in cui Silvio e Pantalone discutono della salute del principe, scrive Gozzi: "Pantalone lo consolava; rifletteva, che, s'era dipendente la guarigione del principe Tartaglia dal suo ridere, non si dovea tener la corte in mestizia. Si bandissero feste, giuochi, maschere, e spettacoli."¹⁵⁵ I giuochi e le maschere, che non guariranno comunque Tartaglia—il quale non riderà finché non arriverà Morgana—sono travestiti da Sanguineti in un elenco di comici di mestiere e politici ridicoli, ovvero i pagliacci della corte del Duemila: "Ma non serve il solletico, è

¹⁵³ "Sanguineti si propone di tracciare una linea [...] fra lo sviluppo del teatro borghese in Italia e l'onnipervasività di una simulacrale società dello spettacolo identificata nell'attuale egemonia dell'immaginario televisivo. È proprio questo, infatti, che viene posto sotto accusa dall'utilizzo del metro in questione." Mimmo Cangiano, "Il chierico dietro la maschera. Il travestimento come ritorno della Storia nel teatro di Sanguineti," in *On the Fringe of the Neoavanguardia. Ai confini della neoavanguardia. Palermo 1963 Los Angeles 2013*, ed. Gianluca Rizzo (New York: Agincourt Press, 2017), 218.

¹⁵⁴ Nel mancato uso delle didascalie "si afferma la pregnanza, l'immediatezza fonica, tattile di una parola essa si gestuale, nella sua duttile vocalità." Niva Lorenzini, "Introduzione. Il Faust di Sanguineti: la parola all'inferno," in *Faust. Un travestimento*, by Edoardo Sanguineti (Roma: Carocci, 2003), 14. Per la questione della parodia, Salina Borello intende una riscrittura del modello scelto degradandone (o comunque rimaneggiandone) la materia, mentre con "travestimento" la studiosa considererebbe invece un'appropriazione della materia del testo di riferimento, lavorando sullo stile. Rosalma Salina Borello, *L'amore delle tre melarance e i suoi travestimenti teatrali: da Gozzi a Sanguineti* (Roma: Adi editore, 2014), 8.

¹⁵⁵ "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*," in Gozzi, *Fiabe*, 116.

inutile Totò, / non c'è smorfia che tenga, non gli giova Charlot, / [...] Non gli reca letizia un Ferrara, un Mughini, / si commuove, è terribile, per De André, per Baccini.”¹⁵⁶ Nonostante i versi facciano riferimento ad eventi del contemporaneo, come l'allora recente morte del cantante Fabrizio De André, la riscrittura sanguinetiana tiene in piedi l'invettiva gozziana (anche se con scopo diverso) e smentisce quando è in fondo noto, ovvero “l'atemporalità tipica del genere fiabesco, svelandone la sua funzione di pretesto e di *maschera* per veicolare le idee estetiche e politiche dell'autore.”¹⁵⁷ Più precisamente, è proprio l'essere fuori dal tempo della fiaba che le permette di essere ripresa tanto nel 1772 quanto nel 2001 e avere ancora un senso per i suoi fruitori.

Un altro confronto testuale con il testo settecentesco permette di osservare più da vicino il dialogo con il medium della televisione. Nell'“Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” nel momento dell'incontro tra Tartaglia e Truffaldino, il comico non riesce a far ridere il principe e così, lo visita. Gozzi a suo tempo assicura che la scena sia “allegriissima”: “Truffaldino faceva dissertazioni fisiche satiriche, e imbrogliate, le più graziose, che s'udissero. Truffaldino fiutava il fiato al principe, sentiva odore di ripienezza di versi martelliani indigesti. Il principe tossiva, voleva sputare. Truffaldino porgeva la tazza; raccolto lo sputo, lo esaminava; trovava rime fracide, e puzzolenti.”¹⁵⁸ Trecento anni dopo, i “martelliani puzzolenti” non sono più contenuto, ma forma. Permettono a Sanguineti di ironizzare sui canali televisivi più conosciuti, colpevolizzandoli della salute del principe fiabesco.

TRUFFALDINO

Vi puzzan le gengive, lo stomaco è appestato:

¹⁵⁶ Sanguineti, *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzi*, 59. Cito sempre dall'edizione a stampa dello spettacolo, sebbene alcune rade battute differiscano tra questa e il copione utilizzato alla rappresentazione del 6 novembre 2001 al Teatro Eleonora Duse di Genova. Le immagini dello spettacolo qui inserite provengono da tale performance.

¹⁵⁷ Salina Borello, *L'amore delle tre melarance e i suoi travestimenti teatrali: da Gozzi a Sanguineti*, 4.

¹⁵⁸ “Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” in Gozzi, *Fiabe*, 119.

putrefatte le viscere, siete un cesso intasato.

E se proprio volete la mia schietta opinione,

la vostra è indigestione, ma di televisione.

TARTAGLIA

Fatemi un po' tossire, datemi un forte emetico:

vi sputerò anche l'anima, disperato e frenetico.

TRUFFALDINO

Ecco la tazza, e adesso, coraggio, vomitate:

di ogni laido marciume il ventre liberate!

Vedo un canale cinque, un quattro, un italia uno:

è tutto un blob infetto, velenoso, importuno:

consigli per gli acquisti, aste di sozze croste,

tu chiamami che io vengo, quizzoni a sei risposte...¹⁵⁹

Le quattro righe gozziane si trasformano in una pagina performativa, in cui Tartaglia rigetta non solo i canali televisivi Mediaset, ovvero la televisione privata del politico e imprenditore Silvio Berlusconi, ma anche le pubblicità, le televendite e i quiz televisivi. Il testo riflette il ruolo culturale fondamentale che Sanguineti attribuisce al teatro: non solo medium anti-televisivo, ma anche esso stesso un medium da ringiovanire.¹⁶⁰ Nel saggio accluso alla pubblicazione dell'*Amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzzi*, scrive Sanguineti quanto segue:

Il codice che qui si è portato al centro è, di necessità quasi, quello televisivo, che non può non assumersi come norma linguistica dominante della comunicazione spettacolare. Ma è

¹⁵⁹ Sanguineti, *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzzi*, 71.

¹⁶⁰ “[Il testo] va a colpire i meccanismi ‘persuasori’ dell’intrattenimento borghese come sviluppato in un ‘oggi’, inevitabilmente berlusconiano, condizionante la nostra percezione del reale.” Cangiano, “Il chierico dietro la maschera. Il travestimento come ritorno della Storia nel teatro di Sanguineti,” 219. Per la battaglia di Sanguineti contro la mercificazione del teatro e la necessità di nuovi testi, Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, 48–49.

norma che va ben al di là di ogni sistema di messaggi da scena o da schermo. Perché abbraccia l'intera esperienza immaginativa e informativa, dalla politica alla pubblicità, modellando, a tutti i livelli, la nostra percezione della realtà.¹⁶¹

Sebbene in altri spettacoli l'autore non abbia evitato, nel suo lavoro di collaborazione con la regia e scenografia, l'uso di video—per esempio nella *Commedia dell'inferno*—nell'*Amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzzi* il teatro è completamente parola e corpo, versi e attori.¹⁶² In forza della ripresa della fiaba, che per secoli è sia rimasta solo parola sia ha trattato di corpi trasformati, oppure per fortificare la parodia televisiva, il travestimento di questo spettacolo si fa “voce e gesto corporeo, straniandosi in azione. Il teatro di parola è travestimento di parola.”¹⁶³

Sempre a proposito di intertestualità e corpo, il testo sanguinetiano esplicita la relazione tra corpo e desiderio che era stata narrata da Basile nel Seicento. Non tramite metafore, ma nelle battute vogliose di Tartaglia, maledetto da Morgana e quindi impaziente di trovare i suoi tre frutti promessi: “O mele, o melarance! / ch'io v'entri nelle pance!” esclama, figurando verbalmente un'unione per penetrazione.¹⁶⁴ Pochi minuti dopo, il principe ribadisce il suo desiderio di consumo, doppiamente alimentare e sessuale, riferendosi alternativamente al frutto e alla donna, senza differenza: “In testa io ho melarance, nient'altro io tengo in mente, / e indegna è ogni altra femmina del mio ardore demente.”¹⁶⁵ I corpi degli attori portano dunque in vita una fiaba scritta. L'accento sul corpo e la sessualità che era stato depurato dalla fiaba di Calvino, confezionata anche per lettori bambini, e solo alluso nell'“Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*,” è qui esplicito. La relazione tra *eros*

¹⁶¹ Sanguineti, “La maschera e la fiaba,” 13.

¹⁶² “il teatro si trasforma in sala cinematografica, con proiezioni di immagini su maxischermo.” Sanguineti, 13.

¹⁶³ Niva Lorenzini and Edoardo Sanguineti, “Nota al testo seguita da un dialogo con l'autore,” in *Commedia dell'inferno. Un travestimento dantesco*, ed. Niva Lorenzini (Roma: Carocci, 2005), 112.

¹⁶⁴ Sanguineti, *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzzi*, 77.

¹⁶⁵ Sanguineti, 79.

e *thanatos* letta da Freud in *The Merchant of Venice*, dove Bassanio è di fronte a una triade legata al femminile come Tartaglia, si ripete nella fiaba sanguinetiana, se si pensa che l’“ardore demente” è infatti appaiato alla morte. Non solo la falsa sposa sarà condannata verbalmente a morte cinque volte, ma essa è sempre stata un pericolo e un ostacolo per il principe, funzionando così da agente castrante, quindi simbolicamente letale per il maschio (i personaggi Tartaglia, il Re di Coppe, Truffaldino, ma anche il loro autore).¹⁶⁶

•••

Come si è visto dalla trama, il ciclo metamorfico zoologico-vegetale a cui è soggetta Ninetta, la ragazza-frutto (e che comprende anche la falsa trasformazione con Smeraldina), è ancora presente. Come all’epoca di Gozzi, nel 2000 il costumista Toffolutti decide di coprire il viso di tutti gli attori con maschere facciali: esse rendono gli attori leggermente meno umani, ma sorprendentemente più espressivi, e naturalmente più comici. La scelta delle maschere porta alla luce la differenza corporale che caratterizza la falsa sposa sin da “Le tre cetra”: invece di indossare una maschera bianca e vestiti vagamente medievali, la sua maschera è marrone e il suo costume è orientalizzato, così da posizionare il personaggio in un ignoto e vago altrove orientale (figura 1.3). Nel suo testo, Sanguineti la fa chiamare da Morgana “O Smeraldina mora, turchetta mia zelante” e la dipinge più come l’aiutante della fata che altro, senza altri particolari commenti sulla sua provenienza geografica o il suo status sociale.¹⁶⁷ Anche l’eroe sanguinetiano contribuisce alla riuscita del ciclo, essendo egli in fondo un falso eroe, incapace quando non ammalato. Lo stesso si potrebbe dire per la conclusione della fiaba, in cui Sanguineti non risparmia il personaggio della serva alcuna crudeltà. In cui testo in

¹⁶⁶ Non mi trovo d’accordo con Griselda Pollock, che ritiene fiabe come questa qui in esame rare, però il suo uso della psicoanalisi lacaniana può essere d’aiuto nel comprendere ancora meglio il mistero rappresentato dalla serva di colore, che sta effettivamente facendo una mascherata: “If the theme of the femme fatale is based on the pairing of a beautiful and alluring surface that disguises a dangerous and horrifying—castrated and castrating—interior, cultural tales that deal with what is threatening in masculinity, rare as they are, disclose what Lacan called the phallic *parade* as opposed to the feminine *masquerade*.” Prefazione a Griselda Pollock and Victoria Anderson, *Bluebeard’s Legacy: Death and Secrets from Bartók to Hitchcock* (London: IB Tauris, 2009), xxiii.

¹⁶⁷ Sanguineti, *L’amore delle tre melerance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzi*, 95.

cui la parola è tutto, pare significativo che, come accennato, addirittura cinque personaggi proponano modalità di tortura e morte per Smeraldina: “le spalle via le scuoiamo, e il dorso, e giù le natiche” per Morgana, “dentro una vasca di pece ribollente” a parer di Pantalone, “con le gambe spezzate, sorretta da due grucce” è il suggerimento di Brighella (l’aiutante di Leandro) e infine Leandro la condanna parodicamente a leggere un poema epico.¹⁶⁸ Sarà il re Silvio a decretarne la morte sicura, semplicemente ordinando di farla sparire.



Figura 1.3: Il personaggio di Smeraldina in *L'amore delle tre melarance*. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzi di Edoardo Sanguineti (2001)

Considerando l'evidente stilizzazione a cui è soggetto il personaggio della schiava nei secoli di trasformazioni e il desiderio di Sanguineti di parlare del contemporaneo, per esempio con gli accenni alla televisione, sorprende che non si sia stato un revisionismo di Smeraldina. Inoltre, mi pare che l'autore non sfrutti al meglio una delle caratteristiche di Smeraldina, che invece le è propria almeno in Gozzi, se non anche in Basile: la capacità di fingere, la sua vicinanza con la falsificazione. Nonostante Sanguineti scriva che il teatro “è travestirsi. Qualcuno sta per un altro. In fondo mettersi in maschera [...] è questo il teatro. Non è la scena. Se l'elemento corporeo ha questo primato, è per

¹⁶⁸ Sanguineti, 111–12.

questa ragione: è perché è un trucco, è truccarsi. Il teatro è falsificazione,” in questo testo non si esalta per nulla la capacità della serva di fingere, ma anzi la sua maschera è pericolosa.¹⁶⁹

La messa in scena del testo, al contrario, esalta l'abilità di Smeraldina e la sua diversità diventa una ricchezza. Nella sua intervista con Aldo Viganò, il regista Besson afferma che, secondo lui, né Gozzi né Sanguineti sono particolarmente generosi nei confronti dei personaggi femminili, mentre a lui sono proprio questi personaggi a interessare: “A me piace sottolineare che nella commedia c'è una donna ‘mora’, Smeraldina, che minaccia tutto il mondo. [...] Smeraldina è una donna in rivolta. Il fatto che sia mora significa certo qualcosa.”¹⁷⁰ A quest'affermazione, poco più avanti nell'intervista ne segue un'altra relativa al suo continuo interesse per la critica alla società patriarcale, fatta ovviamente tramite le donne.¹⁷¹ La rappresentazione teatrale riflette queste parole, specialmente se si guarda alla conclusione dello spettacolo (figura 1.4).



Figura 1.4: Smeraldina e i cortigiani della corte di Re Silvio in *L'amore delle tre melarance*. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzi

¹⁶⁹ Franco Vazzoler, “La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti,” in Edoardo Sanguineti, *Per musica* (Milano: Ricordi-Micchi, 1993), 187.

¹⁷⁰ Viganò and Besson, “La comicità è una cosa seria. Conversazione con Benno Besson,” 140.

¹⁷¹ “Le donne di Sanguineti tendono a essere solo delle puttane o delle malvagie, e questo mi imbarazza non poco.” Viganò and Besson, 141.

L'inganno di Smeraldina è stato scoperto e i cortigiani la allontanano, spaventati e incattiviti. In risposta, con gesti e azioni mancanti nel testo di Sanguineti, la donna si spoglia e minaccia tutta la corte con i suoi spilloni magici. Ci sarà anche una vittima (Leandro, la cui testa umana diverrà equina), prima che il re intervenga. Smeraldina ha quindi, sulla scena, una capacità di agire molto diversa dalle sue precedenti caratterizzazioni. Quello che si può notare, tuttavia, è l'abilità di Besson di caricare il testo fiabesco di una forte voce femminile, che riesce a esprimersi nonostante tutto.

Una quindicina di anni prima di questo testo, Calvino scrive: "in un'epoca in cui altri media velocissimi e di estesissimo raggio trionfano, e rischiano d'appiattare ogni comunicazione in una crosta uniforme e omogenea, la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto."¹⁷² Sostituendo letteratura con arte (in senso lato), si può attribuire alla messa in scena di *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzi* questa capacità di dialogo tra le differenze, esaltandone le qualità e non i problemi. Senza dubbio, per Sanguineti "“traverstirsi” vuol [...] dire riportare l'oggetto nell'autenticità della contraddizione su cui esso stesso si fonda: straniarlo al fine di ricostruirlo come oggetto storico al di là della 'forma' in cui il testo stesso si presenta," considerando l'inconscio politico presente nel testo e la spinta anti-televisiva, e anti-capitalista dell'autore.¹⁷³ Eppure, con questo spettacolo il travestimento diventa revisionismo fiabesco e porta il testo su strade forse non immaginate dal suo autore. La figura femminile, in particolare Smeraldina, è l'incarnazione della verità che non si è persa nel corso di quattro secoli, proprio in forza di quelle effettive o inscenate metamorfosi di cui la donna stessa è stata oggetto. Solo la messa in scena di Besson ribalta il paradigma della serva di colore, tessendo un discorso intertestuale con l'ipotesto calviniano e *La fiaba dei tre frutti** fra epoche e media diversi.

¹⁷² Calvino, "Rapidità," 38.

¹⁷³ Cangiano, "Il chierico dietro la maschera. Il travestimento come ritorno della Storia nel teatro di Sanguineti," 220.

CONCLUSIONI

*La fiaba dei tre frutti** è una narrazione inesauribile e debordante. Scritta e rappresentata in quattro secoli diversi in tutto il territorio italiano, sembra che non ci sia mai stato un momento storico non pronto a recepirla. Nelle loro riscritture Basile, Gozzi, Calvino e Sanguineti fanno convergere rappresentazioni letterarie, miti classici e *topoi* religiosi, raffigurazioni antropologiche, ansie e preoccupazioni di natura psicoanalitica. Con l'obiettivo di esprimere sfaccettature e significazioni di quelle che Renato Aprile definisce "mercuriali metamorfosi," riguardanti passaggi di forma di personaggi femminili dall'animale al vegetale in una circolazione senza fine, il capitolo presenta l'analisi testuale di cinque testi appartenenti alla letteratura e al teatro e in dialogo con altri media, come la televisione e l'arte visiva.¹⁷⁴

Uno dei fili rossi ritrovabili in tutte le versioni prese in esame è la metamorfica figura femminile, mai stanca di riapparire in una nuova forma. Studiando il cambiamento di forma relativo al femminile, ho notato un costante parallelismo più o meno sessuale tra la frutta e il femminile che ha indicato, in questa carrellata di autori tutti uomini, che la frutta simboleggia ansie culturali e legate al maschile. In "Le tre cetra" esse sono derivate dal raccolto e dalla fecondità, generalmente naturale e relativa alla terra napoletana o più specificatamente femminile e riguardante una problematica prole meticcina. Nel testo teatrale di Sanguineti, tali ansie sono invece più legate alla dimensione psicoanalitica della perdita della mascolinità e del timore di cosa si nasconde sotto una scorza nera. Nell'"Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*" e nella fiaba di Calvino sulle melagrane, è possibile ritrovare tracce di entrambi le ansie suddette, sottolineando anche la caratterizzazione stereotipica e superficiale della falsa sposa: orientale, Mora, brutta, malvagia; mai nelle condizioni di liberarsi dell'impasse di essere diversa.

¹⁷⁴ Aprile, *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, xii.

In questo senso, la caratterizzazione geo-etnografica della falsa sposa con una donna di origine africana o mediorientale è vista non solo come costante contenutistica e tematica, ma lo studio delle metamorfosi, fatto di pari passo alla significazione linguistica, antropologica, psicoanalitica e sociologica di questo personaggio permette di capire che effettivamente la sostanza di questa fiaba riguarda le problematiche razziali e di confronto etnico. Nonostante le transcodifiche e le traduzioni, la sensazione di intolleranza non viene mai totalmente eliminata dalle riscritture di Gozzi, Calvino e Sanguineti, sulla scia di Basile, il primo a canonizzarla.¹⁷⁵ Secondo Calvino, in particolare, nelle fiabe di tradizione italiana la naturale crudeltà del fiabesco sarebbe smorzata da un'armonica chiosa finale.¹⁷⁶ Indubbiamente *La fiaba dei tre frutti** ha un lieto fine nella forma di nozze tra il principe e la sua sposa, ma Calvino non carpisce la verità di questa fiaba e la sua economia del visibile. Non si tratta solo, infatti, di una conclusione programmatica e parte del modo fiabesco. È invece importante riflettere sul profondo significato socio-simbolico che questa fiaba porta con sé e il metamorfismo inesauribile della figura femminile ne è il più chiaro e forte sintomo.

Il parallelismo tra la ricorrenza di una figura femminile metamorfica—con i suoi numerosi significati—e il metamorfismo della fiaba, tuttavia, permette di dedurre che questa figura è anche il sintomo di un'espressione narrativa anti-violenta, ovvero contraria al silenzio e alla sottomissione. “Il pastore che non cresceva mai” dello stesso Calvino—una fiaba più equa dell'altra versione calviniana che fa strada alla narrativa dell'autore di più ampio respiro, come *Il barone rampante*—e la messa in

¹⁷⁵ Il ruolo cruciale del femminile come repository di problematiche così come di soluzioni è noto anche ai *cultural studies*: “The conflict between those interpretations that read fairy stories in terms of telling us something of the social and historical conditions and those that read it in more structural and perhaps psychoanalytical terms converge in this particular form of cultural narrative and imagination that dramatizes particularly human emotions in relation to ordinary, everyday transactions that relate specifically to questions of the sex-gender system.” Prefazione a Pollock and Anderson, *Bluebeard's Legacy*, xxv.

¹⁷⁶ Così commenta nell'introduzione alla sua raccolta di fiabe, dopo aver discusso, fra le altre, di *La fiaba dei tre frutti**: “è raro che la fiaba italiana raggiunga la truculenza, e se è continuo il senso della crudeltà, dell'ingiustizia anche disumana, [...] la ferocia sanguinaria non è mai gratuita, e la narrazione non si sofferma a infierire sulla vittima, [...] ma corre verso la soluzione riparatrice. Soluzione che comprende la rapida, e qui sempre spietata, giustizia sommaria del malvagio.” Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 47.

scena teatrale di Besson esemplificano nel loro esistere la resilienza della fiaba stessa e fanno parte dello stesso filone critico. Soprattutto, sono istanze in cui in primo piano non c'è una preoccupazione patriarcale e fallocentrica di perdita della fecondità e del controllo. Concludendo, il femminile di *La fiaba dei tre frutti** si dimostra inesauribile in forza delle metamorfosi zoologico-vegetale continue tanto quanto la fiaba stessa e si fa metafora dell'opposizione al patriarcato fatta tramite la voce e il corpo.

Capitolo 2: Revisionismi del blu

Le fiabe hanno una diffusione reticolare e migratoria che le rende metamorfiche.¹ Fanno cioè parte di un'intricata rete in cui ogni nodo partecipa al migrare delle fiabe, forestiere e autoctone allo stesso tempo.² I nodi della rete sono i testi in cui si concretizzano ma anche metamorfezzano le fiabe.³ Inoltre, è il percorso narrativo dei personaggi femminili delle fiabe a essere metamorfico. Le donne si rigenerano, si sostituiscono l'una con l'altra oppure si sdoppiano, rendendo inesauribile la componente femminile narrata dai testi fiabeschi. Questo capitolo si occupa, in particolare, della migrazione della fiaba *Barbablù** e delle metamorfosi femminili nell'opera di tre autori europei contemporanei: Italo Calvino, Angela Carter e Catherine Breillat.

Propongo l'analisi di "Il naso d'argento" e "Le raccogliatrici di cicoria," pubblicate da Calvino tra le *Fiabe italiane*, il racconto del 1979 "The Bloody Chamber" di Carter e il lungometraggio *Barbe Bleue* (*Barbablù*) di Breillat, distribuito nel 2009.⁴ Tutti questi testi nascono sulla scia di *Le Deuxième*

¹ "[Fairy tales and folk tales] are narratives that have circulated for centuries in diverse forms (oral, literary, filmic) and that have, in the process of their circulation, crossed most of the ideological borderlines that that societies have erected to keep tribe from tribe and nation from nation. Fairy tales are fiction's natural migrants." Andrew Teverson, "Migrant Fictions. Salman Rushdie and the Fairy Tales," in *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, ed. Stephen Benson (Detroit: Wayne State University Press, 2008), 54.

² Le fiabe partecipano a "tangle webs whose many tendrils interlock and whose pattern changes depending from which one looks at them." Introduzione a Christine A. Jones and Jennifer Schacker, eds., *Marvelous Transformations. An Anthology of Fairy Tales and Contemporary Critical Perspectives* (Peterborough: Broadview Press, 2013), 37. Il concetto di rete fiabesca è una metodologia strutturata da Cristina Bacchilega, che la concepisce nel suo essere fatta di intrecci e connessioni non gerarchizzate ma comunque dipendenti dal peso di ogni nodo della rete, ovvero le condizioni storiche di ogni testo. "Proposing the fairy-tale web as a general site for critical inquiry into the genre's activity has a twofold purpose: to further the construction of a history and remapping of the genre that are not insulated from the power structures and struggles of capitalism, colonialism, coloniality, and disciplinarity; and to envision current fairy-tale cultural practices in an intertextual dialogue with one another that is informed not only by the interests of the entertainment or culture industry and the dynamics of globalization in a 'postfeminist' climate but also by more multivocal and unpredictable uses of the genre." Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 18.

³ Una figura letteraria che "embodies the condition of writing itself," la metamorfosi cambia costantemente ed evita di assestarsi, rappresentando quindi il riproporsi delle riscritture fiabesche. Marina Warner, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self* (OUP Oxford, 2004), 15.

⁴ Una nota terminologica: con *Barbablù** indico la fiaba che, come narrativa intertestuale e intermediale, si materializza nei testi da me analizzati mentre con l'appellativo *Barbablù* mi riferisco al personaggio protagonista. Inoltre, se la riscrittura di Perrault è sempre "La Barbe Bleue" (con il protagonista la Barbe bleue) il film di Catherine Breillat sarà indicato con *Barbe Bleue* e il suo protagonista con Barbebleue.

Sexe (Il secondo sesso, 1948) e lo studio di Simone de Beauvoir apre la strada alla teoria e pratica del secondo femminismo e, secondo Christine Shojaei Kawan, anche alla fiabistica.⁵ Calvino, Carter e Breillat scendono a patti con la consapevolezza che “fairy tales are not just entertaining fantasies, but powerful transmitters of romantic myths which encourage women to internalize only aspirations deemed appropriate to our ‘real’ sexual functions within a patriarchy,” come scriveva già Karen E. Rowe nel suo saggio del 1979, e vi trovano una soluzione in accordo con la propria poetica e il proprio tempo.⁶ Riscrivendo *Barbabliù**, si riallacciano al proto-femminismo delle narratrici di fiabe contemporanee Perrault, uno dei primi autori della fiaba, e continuano la pratica di revisionismo fiabesco.⁷ Nello specifico, le loro quattro riscritture pongono l’accento sulla potenzialità metamorfica di *Barbabliù** per quanto riguarda il femminile.

*Barbabliù** è una delle fiabe più narrate al mondo.⁸ Racconta di una donna e del divieto impostole da un uomo, sia esso il marito, un pretendente o il datore di lavoro.⁹ Infranta la

⁵ “In her discussion of the socializing effects of girls’ reading materials and her analysis of the “Cinderella” and the “Sleeping Beauty” tales as myths shaping female thought, behavior, and life expectations Beauvoir has laid the groundwork for feminist folktale scholarship; but it seems that her contribution is acknowledged only in passing.” Christine Shojaei Kawan, “A Masochism Promising Supreme Conquests: Simone de Beauvoir’s Reflections on Fairy Tales and Children’s Literature,” *Marvels & Tales* 16, no. 1 (2002): 40–41.

⁶ Karen E. Rowe, “Feminism and Fairy Tales,” *Women’s Studies: An Interdisciplinary Journal* 6, no. 3 (1979): 239.

⁷ “Tout comme les femmes auteurs de contes faisaient partie d’un mouvement profémministe dans les années 1690 (et Perrault fut influencé par ces femmes de lettres), Breillat s’en inspira et joua un rôle significatif dans la seconde vague de féminisme contemporain en France” (Tanto quanto le donne autrici di fiabe facevano parte di un movimento profemminista negli anni Novanta del Seicento [e Perrault] fu influenzato da queste letterate), Breillat ne prende ispirazione e gioca un ruolo significativo nella seconda ondata di femminismo contemporaneo in Francia). di Jack Zipes, “Un remake de *La Barbe bleue*, ou l’au-revoir à Perrault,” trans. Cécile Boulic, *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, no. 8 (2011): 81. Lo stesso si può affermare per Carter, mentre Calvino ha una posizione molto più complessa nei confronti del femminismo. Come spiego nella prima parte del capitolo, la mia ipotesi è che le sue fiabe abbiano tratti femministi. La traduzione in italiano di tutti i testi in francese è mia.

⁸ Rimando ai seguenti volumi antologici e critici per le altre numerose riscritture di *Barbabliù*: Maria Tatar, ed., *The Classic Fairy Tales* (New York: Norton & Company, 2017), 182–228; Angela Articoni, *La sua barba non è poi così blu... Immaginario collettivo e violenza misogina nella fiaba di Perrault* (Roma: Aracne, 2014); Shuli Barzilai, *Tales of Bluebeard and His Wives from Late Antiquity to Postmodern Times* (London & New York: Routledge, 2013); Heidi Anne Heiner, ed., *Bluebeard Tales From Around the World* (SurLaLune Press, 2011); Casie Hermansson, *Bluebeard: A Reader’s Guide to the English Tradition* (Jackson: University Press of Mississippi, 2009); Pollock and Anderson, *Bluebeard’s Legacy*; Mario Lavagetto and Anna Buia, eds., *Racconti di orchi, di fate e di streghe: la fiaba letteraria in Italia* (Milano: Mondadori, 2009); Maria Tatar, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives* (Princeton: Princeton University Press, 2004), 175–209; Jack Zipes, *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm* (New York & London: Norton & Company, 2001), 731–44;

proibizione, la fiaba prosegue con una lotta più o meno violenta tra la protagonista e il suo antagonista e si conclude con la vittoria dell'eroina.¹⁰ Se la *Fiaba dei tre frutti** è il repository e l'espressione di un'ansia maschile e patriarcale legata alla ripetizione del femminile e all'intolleranza per un'etnia diversa in forza della percepita pericolosità di questa, *Barbablù** è invece l'espressione fiabesca di un'ansia prettamente femminile. Nel primo capitolo, faccio riferimento alla violenza della rappresentazione del personaggio della schiava, che compie un atto di violenza nei confronti della donna uscita dal frutto ma è a sua volta messa in silenzio dalla narrazione.¹¹ Attesto anche che l'ansia derivata dalla sua presenza è dimostrata da una rappresentazione stereotipata. La sua feroce condanna è un'indicazione testuale delle dinamiche di intolleranza ed esclusione attuate nelle società a cui gli autori (Basile, Gozzi, Sanguineti e lo stesso Calvino) appartengono; si tratta di una preoccupazione dai connotati razzisti espressa da autori uomini, un'ansia maschile. Nelle riscritture di *Barbablù** qui in esame, l'espressione della differenza di genere—il maschile contrapposto al femminile, la sfera adibita all'uomo opposta a quella riservata alla donna—provoca e rinforza costantemente un'ansia che è nello specifico femminile: le costrizioni fisiche e mentali nelle quali si ritrova una donna sul punto di condividere la casa, e magari l'intimità, con un uomo, abbinate alla

Marina Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994), 240–71.

⁹ *Barbablù* è classificata alternativamente come tipo ATU 311 (il salvataggio da parte della sorella), 312 (l'assassino di una fanciulla) oppure 955 (lo sposo ladro). Delarue distingue inoltre il tipo 312 tra il tipo A, “la femme qui a visité la chambre défendue, condamnée à périr, est délivrée par ses frères ou ses parents” (la donna che è andata nella camera interdetta, condannata a morte, è liberata dai fratelli o dai genitori), e il tipo B, “deux sœurs emmenées par un être diabolique et condamnées à périr sont sauvées par l'intervention d'un être divin” (due sorelle portate via da un essere diabolico e condannate a morte sono salvate dall'arrivo di un essere divino). Paul Delarue and Marie-Louise Ténèze, *Le conte populaire français* (Paris: Maisonneuve & Larose, 1957), 182.

¹⁰ A proposito della funzione della connivenza, ovvero quando la vittima cade nell'inganno dell'antagonista, Vladimir Ja. Propp scrive: “Possiamo osservare che i divieti vengono sempre infranti mentre invece gli inviti insidiosi sono sempre accolti e messi in atto.” Propp, *Morfologia della fiaba*, 36.

¹¹ “Fairy tales are violent” è, infatti, l'incipit di un articolo sulla violenza nelle fiabe francesi del XVII secolo. Elizabeth Wanning Harries, “The Violence of the Lambs,” *Marvels & Tales* 19, no. 1 (2005): 54.

preoccupazione meta-testuale del ricadere in una tradizione di colpevolezza, sterile ripetizione e morte.¹²

Le metamorfosi di *Barbabliù** a firma di Calvino, Carter e Breillat non solo esprimono l'ansia femminile, ma vi rispondono configurando una differenza di genere positiva e rigeneratrice. Per loro, riscrivere significa catalizzare istanze problematiche che con il revisionismo fiabesco sono in grado di transcodificare e reinterpretare, nel tentativo di annullare o assuefare l'ansia. Queste riscritture sono “revisionismi del blu” perché gli autori fanno perno su mezzi non facilmente codificati o accettati nel loro presente. Calvino scrive fiabe con protagoniste intraprendenti, Carter propone una narrazione femminista che comunque mette in questione le dinamiche del desiderio e del potere tra uomo e donna, Breillat sconvolge le dinamiche familiari e femminili stabilite nei decenni precedenti al suo lungometraggio.

L'espressione testuale di *Barbabliù** più antica appare nel X secolo d.C. nell'opera persiana *Hazar afsana* (*Mille racconti*), confluita nel XIII secolo come cornice e storia portante nella raccolta letteraria *Alf lailah wa lailah* (*Le mille e una notte*).¹³ Quest'ultima è composta da fiabe indiane, persiane e arabe e arriva in Europa solo nel 1704, con una traduzione in francese di Antoine Gallant.¹⁴ La

¹² L'universo fiabesco si fa specchio di una situazione storica ormai ben attestata, in quanto “[while] it is true that some women are more vulnerable to violence than others [...] the fact is that no woman who is rational is ever utterly free of the fear of such violence, whether she has ever experienced violence herself or not. This fear, itself a form of psychological violence, takes its toll on women's lives.” Martha C. Nussbaum, “Women's Bodies: Violence, Security, Capabilities,” *Journal of Human Development* 6, no. 2 (July 2005): 168. Con violenza, Nussbaum intende lo stupro le molestie sessuali, ma anche mutilazioni genitali, aborto coattivo, infanticidio e femminicidio, stalking, denutrizione e minacce.

¹³ “It is certain that the *Hazar Afsana* supplied the popular title as well as the general scheme—the frame story of Shahrazad and Shahrayar and the division into nights – to at least one such collection, namely *The Thousand and One Nights*.” Introduzione a Mahdi, *The Arabian Nights*, XII. A proposito dell'affinità tra *Barbabliù* e *Le mille e una notte*, conosciuto in inglese anche come *The Arabian Nights* o *One Thousand and One Nights*, vedi Elizabeth Kuti, “Sheherazade, Bluebeard, and Theatrical Curiosity,” in *Sheherazade's Children. Global Encounters with the Arabian Nights*, ed. Marina Warner and Philip Kennedy (New York & London: New York University Press, 2013), 322–46.

¹⁴ “Le porteur de contes non seulement s'est imposé par sa culture et son esprit, mais il a profité des marges du texte pour reconstituer à sa manière ce qui lui a été dissimulé et, comme atteint par le charme des contes, il en a exhumé de nouveaux, n'hésitant pas même à en fabriquer” (Il trasportatore di racconti non solo si è imposto con la sua cultura e il suo spirito, ma ha sfruttato al massimo dei margini e limiti del testo per ricostruire a suo piacimento ciò che gli era stato nascosto e, come fosse preso dallo charme dei racconti, ne ha creati di nuovi, non esitando neppure a fabbricarne lui stesso). Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, 10. Galland traduce tra il 1704 e il 1717 i centinaia di racconti

cornice racconta del quotidiano omicidio della propria compagna da parte del sultano Shahrayar, in quanto a parer suo, nessuna donna è degna di fiducia dopo la prima notte di nozze, fino all'arrivo di Shahrazad e l'espedito di salvezza narrativo di quest'ultima, ovvero l'interminabile narrazione di storie e il brillante uso della suspense. La prima notte, Shahrazad non comincia però a raccontare sotto richiesta del sultano, ma piuttosto perché è stimolata da una domanda della sorella Dinarzad, provvidenzialmente chiamata a tenerle compagnia: "Then Dinarzad cleared her throat and said, 'Sister, if you are not sleepy, tell us one of your lovely little tales to while away the night, before I bid you good-bye at daybreak [...].' Shahrazad turned to King Shahrayar and said, 'May I have your permission to tell a story?' He replied, 'Yes'."¹⁵ La presenza della sorella per dare il via al racconto si combina all'alba, che invece vi pone fine. La sete di fiabe del re e la sua curiosità permetteranno a Shahrazad di continuare a raccontare ogni notte, interrompendosi sempre al momento giusto.¹⁶

Certe caratteristiche di questa fiaba permettono non solo di associare Shahrazad alla moglie di Barbablù, che erediterà la bruciante curiosità del re, ma anche di estrapolare elementi propri di *Barbablù**. La raccolta è infatti metamorfica: presenta cambiamenti di forma diegetici relativi alla magia e cambiamenti di forma extra-diegetici dovuti alla sua storia editoriale. Così come i suoi personaggi cambiano nel corso delle storie, *Le mille e una notte* cambia, si trasferisce e si riadatta nel tempo.¹⁷ In quanto strumento narrativo di contenimento e riassunto poetico, la cornice delle *Mille e*

e li intreccia, senza soluzione di continuità, a racconti forse di sua invenzione ma ispirati all'Oriente da lui visitato oppure a narrazioni trasmesse da Hannā Diyāb, un cristiano maronita originario di Aleppo. Ulrich Marzolph, "The Man Who Made the Nights Immortal. The Tales of the Syrian Maronite Storyteller Hannā Diyāb," *Marvels & Tales*, 2018. Richard Burton si ispirerà all'opera di Gallant e Diyāb per la sua traduzione in inglese del 1885, da cui derivano le traduzioni italiane.

¹⁵ Mahdi, *The Arabian Nights*, 16.

¹⁶ "But morning overtook Shahrazad, and she lapsed into silence, leaving King Shahrayar burning with curiosity to hear the rest of the story." Mahdi, 18.

¹⁷ "The *Arabian Nights* holds out for scrutiny an extraordinarily productive case of cross-fertilization, retellings, grafts and borrowings, overwriting, imitation, and dissemination back and forth between Persia, India, Iraq, Turkey, Egypt and Europe, and then back again into its homelands, over an extremely *longue durée*. The very concept of the sequence of narratives – the interlaced tales within the frame of a ransom tale – as well as individual story elements, became global nomads, travelled back and forth, camping and settling until they became indigenous throughout the world of literature." Marina Warner, *Stranger Magic: Charmed States & the Arabian Nights* (New York: Random House, 2011), 25.

una notte racchiude anche i temi di tutta la raccolta, come nota Warner: “alongside the wiles of women there is the injustice of tyrants, as well as the caprices of destiny, the perplexity of desire and the power of love, luck in money, and its opposite, misfortune.”¹⁸ Si racconta di uomini di potere e delle loro ingiustizie, che si risolvono spesso in violenza fisica come l’omicidio o lo stupro, ma anche della violenza fondata su strutture culturali patriarcali che permettono l’oppressione del femminile e l’associazione della donna con chi è colpevole.¹⁹ Infine, la raccolta presenta donne furbe e solidali l’una con l’altra, che sanno usare il linguaggio, le relazioni e il caso a loro vantaggio. In questo senso la fiaba di Shahrazad è un ipotesto per Calvino, Carter e Breillat. Tutti i loro testi si fondano sul fatto che una storia di donne—intese come personaggi, illustrazioni, figure storiche o voce narrante—è intrinsecamente legata al fiabesco. Da Shahrazad alle donne intervistate da Pitrè per raccogliere le sue fiabe siciliane; le donne hanno voce che è voce di fiaba.

*Barbablù** si è successivamente concretizzata in un’altra versione scritta, particolarmente influente, la francese “La Barbe Bleue” (La barba blu), presente nella raccolta di fiabe *Contes de ma mère l’Oye* (*Racconti di Mamma l’Oca*) del 1695.²⁰ In questo testo, una donna svela il terrificante

¹⁸ Warner, 8.

¹⁹ “[The] story of King Shahrayar and Scheherazade is revealing in its clear identification of a first wife as sexual transgressor and its insistence on a woman’s sexual duplicity ever after.” Tatar, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*, 63.

²⁰ La fiaba, riedita due anni dopo in *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (*Storie o racconti del passato con una morale*) riproduce in toto l’architettura generale di *Barbablù*. Paradossalmente, tanto è nota la fiaba quanto ne è ignoto l’autore. La paternità delle due raccolte di fiabe è infatti discussa dai critici: popolarmente attribuite a Charles Perrault (1628-1703), potrebbero essere anche mano del figlio Pierre Perrault Darmancour (1678-1700). Il ruolo delle *Histoires ou contes du temps passé* nella diatriba degli antichi e dei moderni fa pensare di più a Perrault padre, che così proporrebbe un’opera polemica o un manifesto in favore di una cultura nazionale, mentre le firme sui manoscritti e dettagli testuali (anche in un confronto con le altre opere di Perrault padre) portano la bilancia a pesare su Perrault figlio. Vedi l’Introduzione a Charles Perrault, *Contes*, ed. Tony Gheeraert (Paris: Honoré Champion, 2012), 33. Per approfondimenti, consiglio: Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires* (Paris: Gallimard, 1968); Marc Soriano, *Le dossier Charles Perrault* (Paris: Gallimard, 1972). Oltre a queste due opere del capostipite della critica su Perrault, vedi i seguenti studi, esempio di come la stessa scrittura dell’autore seicentesco si sia prestata a letture intertestuali: Florence Fix, *Barbe-Bleue et l’esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb* (Paris: Hermann, 2014); Ute Heidmann, “La Barbe bleue palimpseste,” *Poétique*, no. 154 (February 2012): 161–82; Annie Renonciat, “Et l’image, en fin de conte? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l’imagerie,” *Romantisme* 22, no. 78 (1992): 103–26; Introduzione a Marie-Catherine D’Aulnoy and Charles Perrault, *I racconti delle fate. Fiabe francesi della Corte del Re Sole e del secolo XVIII*, ed. Elena Giolitti, trans. Diego Valeri (Torino: Einaudi, 1956).

contenuto di una stanza il cui accesso le è stato proibito dal marito ma di cui le è stata confidata la chiave—una stanza piena dei cadaveri delle mogli che l’hanno preceduta. A causa della chiave macchiata di ineliminabile sangue, viene scoperta e rischia la morte per decapitazione per mano dello stesso sposo. Nel finale, si racconta del salvataggio da parte di due fratelli e della sorella Anne e la morte del marito omicida. Anche in questo caso, c’è la violenza della condizione di donne assoggettate alle imposizioni tradizionali del patriarcato e si riflette su che cosa sia una metamorfosi. L’incipit di “La Barbe Bleue” presenta, per esempio, il costante ma inevitabile cambiamento di prospettiva vissuto dalla moglie nei confronti del futuro marito.

Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne [...] ; mais par malheur cet homme avait la barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu’il n’était ni femme ni fille qui ne s’enfuit de devant lui. Une de des voisines, dame de qualité, avait deux filles parfaitement belles. Il lui en demanda une en mariage [...]. Elles n’en voulaient point toutes deux, et se le renvoyaient l’une à l’autre, ne pouvant se résoudre à prendre un homme qui eût la barbe bleue. [...] La Barbe bleue, pour faire connaissance, les mena avec leur mère, et trois ou quatre de leurs meilleures amies, et quelques jeunes gens du voisinage, à une de ses maisons de campagne [...] : enfin tout alla si bien, que la cadette commença à trouver que le maître du logis n’avait plus la barbe si bleue, et que c’était un fort honnête homme.²¹

Mentre in apertura il solitario uomo facoltoso è fuggito da tutte, e donne sposate e ragazze da marito, in seguito al suo generoso invito presso i suoi possedimenti la figlia più giovane comincia a pensare che il difetto di avere la barba di colore turchino sia in fondo trascurabile. Simbolo maschile

²¹ “C’era una volta un uomo che aveva belle case in città e in campagna, [...] ma per sua sfortuna quest’uomo aveva anche la barba blu: questa lo rendeva tanto brutto e terribile che non c’era donna o fanciulla che non scappasse alla sua vista. Una delle sue vicine, una gran dama, aveva due figlie belle al punto giusto. Lui ne domandò una in matrimonio [...]. Nessuna delle due lo volevano in alcun modo, e se lo passavano l’una all’altra non potendosi convincere a prendere come marito un uomo che avesse la barba blu. [...] La Barbe bleue, per fare conoscenza, le portò con la madre e tre o quattro delle loro migliori amiche, e alcuni giovani del vicinato, in una delle sue case di campagna [...]: tutto andò alla fine così bene, che la figlia minore cominciò a pensare che il proprietario della tenuta non avesse la barba poi così blu e che fosse un buon uomo onesto.” “La Barbe Bleue,” in Perrault, *Contes*, 201–3.

e patriarcale, la barba blu dall'antichità è stata anche associata al diavolo, all'Oriente visto dalla prospettiva orientalizzata e limitativa dell'Occidente.²²

Come dimostrano questi due ipotesti, *Barbabliù** è una narrazione sul potere e il pericolo della seduzione. Si tratta di seduzione polisemantica, nel suo essere seduzione di un partner occultata dalle regole matrimoniali, seduzione di quell'ignoto rappresentato dal divieto di usare una chiave e infine, la seduzione del proprio potere sugli altri. In *Secrets Beyond the Door*, Tatar evidenzia l'intrinseca ansia matrimoniale di questa fiaba: un'ansia della e per la coppia provata dalla protagonista, la quale diventa il cuore pulsante della narrazione e delle paure che la storia trasmette.²³ La studiosa sottolinea poi l'ultracentenaria tradizione di colpevolezza femminile. Come la biblica Eva e le classiche Pandora e Persefone la moglie di Barbablù è nel torto perché donna e perché curiosa: "Woman's intellectual curiosity [...] is easily translated into sexual curiosity and, from there, linked with deception, duplicity, and seductive sexuality. Yet it is also possible to read the story of the Fall in very different terms, as a story about the search for knowledge and about the collapse of a form of authority based on a willingness to be excluded from knowledge."²⁴ Detto altrimenti, *Barbabliù** è una fiaba che rinvia a paure ancestrali relativamente alla duplicità propria di ogni matrimonio così come all'inganno e al rischio che si nascondono dietro qualunque definizione del femminile. Tatar, tuttavia, insiste fin troppo sul matrimonio come etichetta di questo rapporto di coppia, che invece potrebbe essere visto al di là del legame nuziale. *Barbabliù** si è infatti anche concretizzata in testi, quali quelli a firma di

²² Nel presente della scrittura di Perrault, "the beard of Perrault's villain betokened an outsider, a libertine, a ruffian," basandosi anche sull'associazione linguistica tra *barbe* e *barbare* (barbaro). Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, 242–43. Il colore blu, da canto suo, ha una miriade di oscure associazioni, dal paradiso agli abissi, alla ricchezza sconfinata ma anche nascosta delle stanze del castello, dalla malinconia a ogni cosa che è rara. Vedi Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur* (Paris: Seuil, 2000).

²³ "Bluebeard can be seen as a particularly potent form of marriage counseling, one that employs melodrama and hyperbole to draw a map for thinking about the risks of romantic alliances sanctified by law." Tatar, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*, 6.

²⁴ Tatar, 62–63.

Calvino, Carter e Breillat, che mettono in questione la caduta dal paradiso terrestre come momento di perdita, leggendola come svolta fondamentale al cambiamento di ruoli nella coppia.

In questo capitolo, traccio una traiettoria di pensiero e analisi testuale che parte dal revisionismo del blu delle due *Fiabe italiane* di Calvino, dove l'espressione dell'autonomia femminile è ancora legata a un sistema di ruoli tradizionali, per arrivare al revisionismo del blu postmoderno di Breillat. La prima parte è dedicata a Calvino: partendo dall'ideologia comunista esperita in gioventù, lo scrittore la esprime in "Il naso d'argento" e "Le raccogliatrici di cicoria" in cui la comunità di donne ha un ruolo fondamentale per l'autonomia del femminile. In seguito, per "The Bloody Chamber," dimostro che Carter partecipa ai movimenti femministi a lei contemporanei e stravolge *Barbablù** esponendone le idiosincrasie, pur evidenziando il materno come elemento salvifico. In conclusione, discuto di come Breillat riceva l'identità culturale del XX secolo e nel suo *Barbe Bleue* del 2009 esaurisca il potenziale rivoluzionario del modello comunitario di Calvino e la solidarietà femminile di Carter, comunque rappresentando un'identità femminile metamorfica e autonoma.

PARTE 1: LE EROINE FIABESCHE DI ITALO CALVINO

Calvino non ha mai scritto una fiaba intitolata *Barbablù**. Esistono però due racconti, tra le duecento *Fiabe italiane* del 1956, in cui il simbolo della barba turchina viene sostituito con un naso argenteo e con l'intero fisico dello sposo omicida. Con "Il naso d'argento" e "Le raccogliatrici di cicoria," in cui Barbablù è un drago, Calvino metamorfizza *Barbablù**, passando dal topos dell'uxoricida e serial killer franco-orientale a due fiabe in cui un despota misterioso si contrappone a una famiglia nucleare femminile. Il contesto è quello letterario italiano degli anni Cinquanta e le due fiabe intrecciano almeno tre elementi: un'operazione di transcodifica da ipotesti francesi, italiani e tedeschi; il valore politico della comunità e della collaborazione tra chi lavora contro chi tiranneggia; infine, una dedica all'ingegnosità femminile. "Il naso d'argento" e "Le raccogliatrici di cicoria" sono la dimostrazione delle intenzioni poetiche e politiche alla base delle *Fiabe italiane*. Calvino mira a consolidare una

letteratura popolare, fatta senza intenzioni paternalistiche e con propositi di diffusione tra il popolo— “l’insieme delle classi subalterne e strumentali di ogni forma di società finora esistita” —e attuata con dedizione a partire dalle storie narrate dalle persone.²⁵

Il tempo della scrittura è fondamentale. Il 1956 è, infatti, uno degli anni più complessi della vita di Calvino nel suo essere un momento di fervente ripensamento del ruolo dell’arte nella vita politica del Paese e delle persone che lo abitano.²⁶ Mentre Francesca Serra nota le connessioni tra le *Fiabe italiane* e altre due opere scritte e pubblicate da Calvino negli stessi mesi—*Il barone rampante* e *La speculazione edilizia*—la studiosa manca di osservare la particolarità della lezione conservata nelle *Fiabe*. Lavorando sul fiabesco e con la tradizione popolare, Calvino non produce solo “un lavoro tecnico” per “superare un limite, rompere un tabù.”²⁷ Lo scrittore prende invece sul serio il suo materiale di lavoro, facendo della raccolta la matrice letteraria con cui interpretare quel suo credo che aveva già espresso esplicitamente altrove.

Noi crediamo che l’impegno politico, il parteggiare, il comprometersi sia, ancor più che dovere, necessità naturale dello scrittore d’oggi, e prima ancora che dello scrittore, dell’uomo moderno. Non è la nostra un’epoca che si possa comprendere stando *au dessus* [sic] *de la mêlée*

²⁵ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Torino: Einaudi, 1954), 363. Calvino concepisce il popolare, in realtà, in modo discontinuo. Se ritiene che la sua stessa raccolta letteraria sia popolare, ovvero proveniente dal popolo e con una fruizione popolare, associa anche le narrazioni orali al popolo. Inoltre, la collettanea ha successo commerciale, aggiungendo così un altro livello alla comprensione del suo status popolare. La sua fortuna sul mercato editoriale italiano è legata, fra le altre cose, alla diffusione dell’opera nelle scuole di tutta la penisola. Vedi Laura Detti, “Italo Calvino, la scuola e i ragazzi. Il carteggio tra lo scrittore e il suo giovane pubblico,” *History of Education and Children’s Literature* 4, no. 1 (2009): 1000–1036. Per una riflessione sulla relazione tra Calvino, Gramsci e la fiaba vedi Stephen Benson, *Cycles of Influence: Fiction, Folktale, Theory* (Detroit: Wayne State University Press, 2003), 71–74.

²⁶ “Nella morsa tra le speranze di rinnovamento aperte dal XX° congresso del PCUS [Partito Comunista dell’Unione Sovietica, ndr] del febbraio e la pietra tombale che sulle stesse calarono i carri armati sovietici entrando a Budapest all’inizio di novembre, si svolge la parabola ad alto contenuto esplosivo di questo anno zero, che tagliava a metà non solo la vita di Calvino, ma anche la storia del secolo scorso.” Francesca Serra, “Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo,” *Revue des Études Italiennes*, no. 1–2 (2011): 125. Tra il 1948 e il 1957 Calvino scrive anche numerosi interventi su giornali e riviste come *L’unità*, *Paese Sera* e *Il Contemporaneo*, così come discute in lettere private con vari intellettuali iscritti come lui al Partito Comunista Italiano (PCI).

²⁷ Serra, 130–31.

ma al contrario la si comprende quanto più la si vive, quanto più avanti ci si situa sulla linea del fuoco.²⁸

In queste righe Calvino afferma che lo scrittore riesce a raggiungere la linea del fuoco non più stando al di sopra della mischia ma compromettendosi e impegnandosi politicamente.²⁹ La modalità scelta, tuttavia, è la più inaspettata per l'epoca, ovvero una fiaba in cui l'eroina va proprio dove il fuoco è più caldo.³⁰

Se a Cesare Pavese è dedicata la prima edizione delle *Fiabe italiane* in forza della simile convergenza nella sua poetica tra ciò che proviene dal popolo e l'immaginare poetico, Calvino riconosce e valorizza in modo personale i processi di osmosi, scambio e contaminazione reciproca tra popolare, fiabesco e letteratura.³¹ Nelle *Fiabe italiane* si conguagliano artificiosità letterarie e il “popolare per destinazione e non solo per fonte.”³² Significativamente, la raccolta è l'ultima cianografia letteraria del pensiero politico di Calvino prima della sua definitiva uscita dal Partito

²⁸ “Il midollo del leone”, in Italo Calvino, *Saggi (1945-1985)*, ed. Mario Barenghi (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995), 20. Il discorso è letto il 17 febbraio 1955 al Pen Club fiorentino, su invito di Anna Banti e poi pubblicata su *Paragone Letteratura* nel giugno dello stesso anno.

²⁹ *Al di sopra della mischia* è infatti tradotto in italiano il libro *Au-dessus de la Mêlée* (1914) di Romain Rolland, a cui evidentemente Calvino fa riferimento.

³⁰ Il palazzo di Naso d'Argento è caratterizzato “da un gran chiarore, come un incendio.” “Il naso d'argento,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 93.

³¹ Solo la prima edizione delle *Fiabe* è dedicata a Pavese, collega di Calvino presso Einaudi per anni e deceduto nel 1950. “M'è caro porre in apertura del libro il ricordo di Cesare Pavese, la cui spinta a ricercare nelle scritture primitive il segreto d'ogni immaginare poetico si ripercuote—per altre vie dalle sue—anche in quest'opera.” Italo Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti* (Torino: Einaudi, 1956), xlviii. Nell'operazione di Calvino ritrovo risonanze con quanto scrive Andries in apertura al suo volume sulla letteratura popolare francese: “dépasant la vieille opposition entre littérature populaire et littérature savante, [de nouvelles approches] soulignent les processus d'osmose, d'échange, de contamination réciproque entre des textes destinés à des publics différents.” (superando la vecchia opposizione tra letteratura popolare e letteratura colta, dei nuovi approcci sottolineano i processi di osmosi, di scambio, di contaminazione reciproca fra testi destinati a diversi tipi di pubblico) Lise Andries, “La culture populaire en question,” in *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, by Lise Andries and Geneviève Bollème (Paris: Robert Laffont, 2003), 12.

³² Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 8.

Comunista Italiano.³³ Detto altrimenti, grazie a *Barbablù** Calvino occupa una posizione al limitare dei sentieri tradizionalmente battuti dagli scrittori militanti di sinistra.

Contemporaneamente, il revisionismo fiabesco è parte integrante del meccanismo narrativo che permette alle *Fiabe italiane* di resistere alla prova del tempo, anticipando istanze culturali e politiche proprie dei decenni successivi. Le fiabe hanno sempre una necessità intrinseca al rinnovamento che va oltre le mani e intenzioni dei loro stessi narratori.³⁴ L'obiettivo di queste pagine si risolve anche nel dimostrare come quell'individuo sempre uomo protagonista della saggistica e narrativa calviniana (si pensi ai termini maschili di scrittore e uomo moderno della suddetta citazione), è anche un individuo femminile. Ciò non accade tramite la rappresentazione del femminile come termine secondo rispetto alla norma maschile, spesso vista nella produzione calviniana seguente.³⁵ Nelle due riscritture calviniane di *Barbablù**, la donna diventa soggetto, non più seconda rispetto all'uomo. Sia Lucia che Mariuzza, le protagoniste delle due fiabe, sono esempi testuali del soggetto femminile visto dalla critica come catalizzatore dell'energia e delle istanze anti-patriarcali con le quali si può riscrivere *Barbablù**.³⁶ In questo senso, le due riscritture di Calvino diventano revisionismi del blu.

³³ Dopo mesi di ripensamenti e richieste di chiarificazione ai vertici del Partito dopo i fatti d'Ungheria, Calvino dà le dimissioni dal PCI nell'agosto del 1957. La "falsificazione della realtà" portata avanti dai vertici comunisti italiani è uno dei motivi del pubblico allontanamento tra lui e il PCI. Italo Calvino, "Cronologia," in *Romanzi e Racconti* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991), lvii. Vedi anche Domenico Scarpa, "Da Poznan alle Antille. Italo Calvino e il 1956," *Paragone Parte Letteratura Terza Serie*, no. 41 (1993); Paulette Dulac, "Italo Calvino: primi discorsi di letteratura e società (1948-1957)," *Chroniques Italiennes*, no. 3 (1985): 1-8.

³⁴ "The tales spill out from the covers of the volumes in which they appear, in different versions and translations, and escape from the limits of time that the narrative struggles to impose. They keep generating more tales, in various media, themselves different but alike: the stories themselves are shape-shifters." Warner, *Stranger Magic*, 7. La studiosa si riferisce alle *Mille e una notte*, ma tale analisi è valida anche per le *Fiabe italiane*.

³⁵ "Calvino's use of the Feminine serves to mark the space of the Other [...]." Kristi Siegel, "Italo Calvino's Cosmocomics: Qfwfg's Postmodern Autobiography," *Italica* 68, no. 1 (1991): 53.

³⁶ "The intended extricates herself from the plot and its (enclosure), assuming authority over its revisions and her inheritance [...] in other words, she employs a feminist revisionist strategy by escaping a fatally constrictive patriarchal script into new narrative possibility and as-yet unwritten story." Casie Hermansson, *Reading Feminist Intertextuality Through Bluebeard Stories* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 2001), 46.

Queste ipotesi sono delineate nelle pagine a venire come segue: allacciandosi al filo rosso dell'analisi testuale, presento in primo luogo gli elementi compositivi del testo calviniano, ovvero gli ipotesti principali e le spie testuali della transcodifica; in secondo luogo, le varie strategie di scrittura portano alla luce il metamorfismo dell'opera di Calvino e delle sue eroine fiabesche. Concentrarsi sul personaggio di Lucia in "Il naso d'argento" permette, in seguito, di esacerbare l'espressione della paura e della violenza del patriarcato sulla cittadinanza femminile insite in *Barbablù**. L'unione delle forze del lavoro come asserzione politica e la comunità familiare femminile come antidoto alla tirannia occupano le ultime pagine, nelle quali mi rifaccio anche alla fiaba "Le raccogliatrici di cicoria" a conferma intertestuale delle istanze ritrovate nel primo testo.

•••

"Il naso d'argento" racconta di una lavandaia e delle sue tre figlie che, a causa della loro povertà, si sentono costrette ad andare a servizio di un uomo molto distinto fermatosi alla loro porta. La prima ad andare è la figlia maggiore Carlotta, alla quale quest'uomo con un misterioso e innaturale naso d'argento dà in custodia tutte le chiavi della casa. L'unico divieto è usare una delle chiavi per entrare nella stanza di cui essa apre la porta. Alla prima occasione, tuttavia, Carlotta entra nella stanza proibita e vi trova, letteralmente, l'inferno. Naso d'Argento, il quale altri non è che il diavolo, capisce la situazione—nota una strinatura sulla rosa che aveva posato tra i capelli di Carlotta a sua insaputa—e butta la ragazza tra le fiamme infernali. La seconda figlia della lavandaia è il doppio di Carlotta e subisce la stessa sorte, con l'unica differenza nel fiore: non più una rosa, ma un garofano. Quando è il turno della terza sorella, Lucia, lei si dimostra più furba e fortunata. Per caso, lascia il suo fiore (un gelsomino) a rinfrescare in un bicchiere, quindi quando scopre la stanza dell'inferno, non ha segni tangibili che indichino la sua curiosità. Capito l'inganno, chiede poi al diavolo di portare della biancheria sporca alla madre e nasconde Carlotta tra gli stracci. Con questo stratagemma, la ragazza più giovane salva sé stessa e le due sorelle, magicamente uscite vive dall'inferno. Per evitare che il suo antagonista si insospettisca, fa persino finta di poter vedere da

lontano e chiede alle sorelle di gridare “Ti vedo! Ti vedo!” se capiscono che Naso d’Argento sta per rovistare tra la biancheria.³⁷ Lui pensa che sia Lucia a vederlo. La fiaba si conclude con un lieto fine: la madre e le figlie riunite, tutte salve dal diavolo. Una croce provvidenzialmente piantata di fronte alla porta di casa fungerà da garante.

Le *Fiabe italiane* di Calvino si posizionano a mezza via tra trascrizione, traduzione e invenzione; e “Il naso d’argento” gode particolarmente di questa triade.³⁸ La fiaba prende le mosse da “Il diavolo dal naso d’argento” che Dario Carraroli trascrive in italiano dal piemontese. Questo l’incipit: “C’era una volta una donna che aveva tre figliuole. La prima un giorno disse alla madre: ‘Dovessi pur andar a servire il Diavolo, voglio andar via di casa.’ Non passarono molti giorni che un uomo dal naso d’argento si presentò alla madre di questa ragazza e le disse: ‘So che avete tre figlie, vorreste lasciarne venire una al mio servizio?’.”³⁹ Per la propria versione, Calvino mescola alla fiaba piemontese elementi della fiaba in bolognese “La fola dèl Diavel” (La fiaba del diavolo) di Carolina Coronedi Berti e di quella del veneziano Giuseppe Bernoni.⁴⁰ Così dunque inizia “Il naso d’argento,” che per trama è davvero gemella dei tre ipotesti:

C’era una lavandaia ch’era rimasta vedova con tre figliole. S’ingegnavano tutte e quattro a lavar roba più che potevano, ma pativano la fame lo stesso. Un giorno la figlia maggiore disse alla madre: “Dovessi andare a servire il Diavolo, voglio andare via di casa.”

“Non dire così figlia mia,” fece la madre, “Non sai cosa ti può succedere.”

³⁷ “Il naso d’argento,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 96–98.

³⁸ Detto in altri termini, il lavoro di editore diventa presto inestricabile da quello di lettore e scrittore: “Si può anzi dire che soprattutto gli einaudiani Pavese, Vittorini e Calvino sono autori editori, ancor più che letterati editori, per la creatività che caratterizza gran parte del loro lavoro editoriale, e per i nessi sottili che legano entrambe le loro attività.” Gian Carlo Ferretti, *L’editore Cesare Pavese* (Torino: Einaudi, 2017), 38.

³⁹ “Il diavolo dal naso d’argento”, in Dario Carraroli, “Fiabe, novelle e tradizioni piemontesi,” ed. Giuseppe Pitrè and S. Salomone-Marino, *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* XXIII (1907): 72–73.

⁴⁰ Calvino commenta su Coronedi Berti e Bertoni in Introduzione a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 34–35.

Non passarono molti giorni e a casa loro si presentò un signore vestito di nero, tutto compito, e col naso d'argento.⁴¹

Cambiando leggermente il programmatico incipit fiabesco, Calvino rende il suo racconto meno deterministico e immotivato di quello di Carraroli. La figlia è la maggiore e non la prima, evitando così di indicare la prevedibile serialità delle fiabe. Si parla del lavoro faticoso della lavanderia e della fame come ragioni per lamentarsi e voler lasciare la casa materna. Anche la presentazione di Naso d'Argento cambia: mentre nella fiaba piemontese il legame tra diavolo e l'appendice nasale è indicato già nel titolo e sintatticamente "naso d'argento" è l'apposizione di "un uomo," in Calvino la descrizione è ascendente perché annunciata con ironia tragica dalla figlia maggiore e perché in forma ternaria.

Da queste prime righe, i lettori calviniani non conoscono ancora la sua identità ma il nome Naso d'Argento conserva la duplicità degli appellativi fiabeschi, arricchita da secoli di storia.⁴² Oltre a essere una maschera di protezione contro la peste e una protesi indossata dai malati di sifilide, l'oblungo naso argenteo diventa nel 1956 il nome del personaggio.⁴³ La sua identità è quindi una convergenza di usi storicamente attestati e del simbolismo di colui che porta la mala sorte. Essendo poi il naso anche simbolo fallico, su questo personaggio precipitano tutte le associazioni al patriarcato di *Barbabli**.

L'identità delle protagoniste è inquadrata dal loro ceto sociale, occupazione e stato di famiglia: una lavandaia sola con le sue tre figlie. L'umile lavoro deriva dal folklore veneziano, che Bernoni riporta in apertura: "Na volta ghe giera mario e mugier, e i gaveva tre fie, tute da maridar, e i

⁴¹ "Il naso d'argento," in Calvino, 93.

⁴² "L'attributo si reifica spesso in sostantivo, in nome proprio: Biancaneve, Testafina [...], non rappresentano se non l'elevazione di rango dell'insignificante." Stefano Calabrese, *Gli arabeschi della fiaba: dal Basile ai romantici* (Pisa: Pacini, 1984), 74.

⁴³ Sebbene l'uso delle protesi facciali per i medici che si occupavano di malati di peste decade nel XVIII secolo, ne rimane traccia in alcune maschere carnevalesche veneziane, oltre che in incisioni e reperti museali. Vedi Christine M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*, vol. 53 (Kirkville: Truman State University Press, 2000).

fava i lavanderi. Infatti un giorno passa de là un signor, e sto signor el se inamora de la putela più granda.”⁴⁴ I nomi propri e i tre fiori, duplice segno della curiosità delle ragazze e della subdola segretezza di Naso d’Argento, sono invece di provenienza bolognese.⁴⁵ “La fola dèl Diavel” è anche forse l’ispirazione per un ruolo più centrale dato alla figura materna, non accompagnata da marito: “Ai era una dona ch’ l’era arstà vedva cun quater fioli. El s’inznaven totti a lavurar, mo tant e tant en psevn’ andar dri, es pateven la fam.”⁴⁶ Le difficoltà del lavoro e di una vedova con figlie a carico saltano agli occhi di Calvino, anche se decide di risparmiare la donna di quel desiderio che nella fiaba bolognese le è attribuito, sperare di dare uno dei figli al diavolo. “Il naso d’argento” è priva di quella drammaticità narrativa, si sviluppa piuttosto con una testualità vivace e colloquiale, efficace nella sua brevità.

Oltre alle tre fiabe propostegli dal collaboratore Giuseppe Cocchiara, Calvino transcodifica nella sua narrazione le dinamiche sociali espresse dal sontuoso francese di “La Barbe Bleue” e le fosche mascherate raccontate dai fratelli Grimm in “Die Räuberbräutigam” e “Fitchers Vogel.”⁴⁷ Un *mélange* compositivo attentamente costruito, in cui la caratterizzazione delle protagoniste è la vera

⁴⁴ “C’erano una volta un marito e una moglie con tre figlie tutte da maritare, avevano una lavanderia. Un giorno passa di lì un signore e costui s’innamora della ragazza più grande.” “El diavolo,” in Giuseppe Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane* (Venezia: Tipografia Fontana-Ottolini, 1873), 16. Traduzione mia.

⁴⁵ I fiori sono una rosa, un garofano e un gelsomino. Per una panoramica del significato racchiuso nella scelta floreale nel folklore, vedi Luisa Rubini, “I trionfi di Viola: intersezioni e giochi prospettici fra letteratura e tradizione popolare,” in *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*, ed. Michelangelo Picone and Alfred Messerli (Ravenna: Longo Editore, 2004), 150–51.

⁴⁶ “C’era una donna che era rimasta vedova con quattro figli. S’ingegnavano tutti a lavorare, ma tanto e tanto facevano, che pativano la fame lo stesso.” “La fola dèl Diavel,” in Carolina Coronedi Berti, *Favole bolognesi* (Bologna: Forni, 1883), 111. Traduzione mia.

⁴⁷ Le due fiabe sono presenti in *Kinder- und Hausmärchen* di Wilhelm e Jacob Grimm, raccolta uscita per la prima volta in tedesco nel 1812. La trama di “Fitchers Vogel” (L’uccello strano) ricorda moltissimo “Il naso d’argento,” con uno stregone che si porta via le sorelle una a una, la proibizione di entrare di una camera, l’inganno che l’antagonista subisce nel finale. Gli elementi indimenticabili di questa fiaba sono l’uovo bianco dato alla ragazza da custodire e l’omonimo uccello in cui si metamorfizza l’eroina. “Die Räuberbräutigam” (Il fidanzato brigante) è invece ispirata al tipo ATU 955 e narra di un fidanzamento semi mortale: quando l’eroina va in visita al promesso sposo, si ritrova in un covo di briganti e assiste all’uccisione di una ragazza. Il giorno delle nozze, racconterà l’accaduto. In seguito, mi riferisco all’edizione Einaudi pubblicata nel 1951, quindi in presenza di Calvino e pochi anni prima il suo stesso lavoro sulla fiabistica italiana. Senza dubbio Calvino ha avuto accesso a questa versione. Vedi Jacob Grimm and Wilhelm Grimm, *Le fiabe del focolare*, trans. Clara Bovero (Torino: Einaudi, 1951).

spia testuale del revisionismo del blu. Le tre sorelle, nel loro sostituirsi in successione a casa di Naso d'Argento, rappresentano infatti tutte insieme l'unica, e ultima, coniuge dello sposo feroce. Esse sono l'espressione metamorfica del femminile, rivelatasi pure qui inesauribile nonostante i pericoli impersonati dal figuro con il naso metallico. Nonostante questa triade metamorfica sia presente in tutti gli ipotesti, Calvino è l'unico che a dipingerla con una ragione politica soggiacente.

La prima figura femminile a interagire con Naso d'Argento è Carlotta, che attraversa con lui i limitati spazi del racconto per raggiungere il castello.⁴⁸ All'arrivo, si percepisce subito qualcosa di non chiaro nell'aria confidenziale, l'offerta di controllo (Carlotta è "padrona") e l'inesplicabile divieto d'accesso. Questi sono elementi misteriosi che dipingono una relazione di falsa fiducia cui la ragazza deve sottomettersi: "Naso d'Argento la portò a vedere tutte le stanze, una più bella dell'altra, e d'ognuna le dava la chiave. Giunti alla porta dell'ultima stanza, Naso d'Argento le diede la chiave ma le disse: – Questa porta non la devi aprire per nessuna ragione, se no guai! Di tutto il resto, sei padrona, ma di questa stanza no!".⁴⁹ A questo tour immobiliare, mutuato da "La Barbe Bleue," Calvino accosta la triade di sorelle narrata dalle fonti italiane e dai Grimm.⁵⁰ In "Fitchers Vogel," infatti, una volta che la prima sorella ha disubbidito ed è stata sopraffatta dalla curiosità, il Barbablù della situazione è lesto ad affermare "Adesso andrò a prendermi la seconda."⁵¹ Dopo che infatti Carlotta è caduta vittima della propria curiosità, "Il naso d'argento" prosegue con la seconda sorella, che sostituisce in tutto la precedente: "Anche a lei mostrò la casa, diede tutte le chiavi e anche a lei

⁴⁸ "Il naso d'argento" si sviluppa tra la lavanderia, il "gran palazzo" e la strada "per boschi e montagne." "Il naso d'argento," in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 93.

⁴⁹ Calvino, 94.

⁵⁰ "Pour cette petite clef-ci, c'est la clef, c'est la clef du cabinet [...]: ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer [...]" (A proposito di questa piccola chiave, questa è la chiave dello studiolo [...]: apra tutto, vada dappertutto, ma le impongo di non entrarci [...]). "La Barbe Bleue," in Perrault, *Contes*, 203–4. Oltre a conoscere il francese, Calvino ha accesso alle traduzioni italiane delle fiabe di Perrault disponibili già dall'Ottocento.

⁵¹ "L'uccello strano," in Grimm and Grimm, *Le fiabe del focolare*, 169.

disse che tutte le stanze poteva aprire, tranne l'ultima."⁵² L'uso della congiunzione copulativa "anche" mette sullo stesso piano le due sorelle, indicando l'inevitabile scorrere degli eventi e la caduta nell'inferno della seconda ragazza.⁵³

Le aspettative non vengono rispettate con Lucia, il terzo personaggio della triade. Il metamorfismo del femminile si esprime non solo nei tre corpi delle sorelle, ma esiste nella resilienza di Lucia così come nella sua capacità di trovare soluzioni in mezzo alle difficoltà, di rinnovarsi nel suo stesso essere.⁵⁴

Alla mattina, quando Lucia s'alzò, andò subito a pettinarsi, e guardandosi nello specchio, vide il gelsomino. "Guarda un po', – si disse, – Naso d'Argento m'ha messo un gelsomino. Che gentile pensiero! Mah! Lo metterò al fresco", e lo mise in un bicchiere. Quando fu pettinata, visto che era sola in casa, pensò: "Adesso andiamo un po' a vedere quella porta misteriosa". Appena aperto, ecco le vien contro una vampa di fuoco, e vede tanta gente che bruciava, e, in mezzo a tutti, sua sorella la maggiore, e poi sua sorella la seconda. – Lucia! Lucia! – gridarono, – toglici di qui! Salvaci!

Lucia per prima cosa richiuse la porta per bene; poi pensò come poteva salvare le sorelle.

Quando tornò il Diavolo, Lucia s'era rimessa tra i capelli il suo gelsomino, e faceva finta di niente. Naso d'Argento guardò il gelsomino. – Oh, è fresco, – disse.⁵⁵

⁵² "Il naso d'argento," in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 94.

⁵³ L'associazione tra *Barbablù* e l'inferno non si limita alla riscrittura di Calvino. La fiaba portoghese *Terra sem música* (*Terra senza musica*, 1962) di Fernanda Botelho, per esempio, cita esplicitamente la *Commedia* di Dante per avvertire la protagonista Antónia del pericolo racchiuso della segreta del suo Barbablù. Patricia Anne Odber de Bauberta, "The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women's Writing," in *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, ed. Donald Haase (Detroit: Wayne State University Press, 2004), 134–38.

⁵⁴ L'entità metamorfica spesso presente nelle fiabe è anche ospite di entità che rivelano la ciclicità del tempo e dell'essere: "Metamorphosis, being a reversible transition between contrasted aspects of the same being, entails opposites an alternating aspect of unitary identities. In this perspective, a host of complex identities endowed with ambiguous features, to be found in folklore generally, reveal cyclical notions of time and being." Francisco Vaz da Silva, *Metamorphosis. The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales* (New York: Peter Lang, 2002), 6.

⁵⁵ "Il naso d'argento," in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 95.

Il personaggio di Calvino ha una mente brillante, la parola pronta, vede dove gli altri non possono e non perde la calma nonostante il pericolo. Inoltre, tramite la rappresentazione di azioni quotidiane, come il pettinarsi e il mettere a rinfrescare un fiore, Calvino trasla su un nuovo piano l'ansia femminile alla base della narrativa di *Barbabliù**. A questa fanno riferimento sia “Die Räuberbräutigam,” con la sua lunga marcia nel bosco e le traversie subite dalla sposa, sia il folklore italiano. Quale uomo sconosciuto chiederà in sposa le nostre figlie e come sarà la vita matrimoniale, si chiedono la vedova bolognese in “La fola del Diavèl” e i coniugi di Bernoni.⁵⁶ Senza essere esplicito ma senza negare nulla, Calvino permette alla sua eroina fiabesca di fronteggiare le paure del matrimonio e le violenze insite nel rapporto sessuale. Lucia apre la porta, percepisce cosa può succedere e chiusa la porta, si metamorfizza in una donna piena di risorse. Calvino gioca qui con il simbolismo della verginità femminile e il topos della deflorazione di una giovane, indicata dal sangue indelebile sulla chiave secondo la lettura di “La Barbe Bleue” proposta da Bettelheim.⁵⁷

Secondo lo studioso, *Barbabliù** non sarebbe una vera fiaba, “because with the single exception of the indelible blood on the key [...] there is nothing magical or supernatural in the story.”⁵⁸ Sebbene sia corretto che il sangue è l'unico elemento magico del racconto francese, Bettelheim non riconosce la trasformazione testuale plurisecolare che la fiaba ha subito, così come non dà spazio alle possibilità di espressione del “magico” e “soprannaturale” per rappresentare

⁵⁶ “– Potete dirmi se il mio fidanzato abita qui? – domandò la fanciulla. – Ah, povera bimba, – rispose la vecchia – dove sei incappata! In un covo di briganti. Tu credi di essere una sposa alla vigilia delle nozze, ma le tue nozze saran con la tua morte.” “Il fidanzato brigante,” in Grimm and Grimm, *Le fiabe del focolare*, 180. La perdita della verginità simboleggiata da fiori, dal sangue e dal rosso si intreccia negli ipotesti fiabeschi così come nella letteratura critica. “Even garbed in white, though, the pure Virgin relates conspicuously to roses, rosaries, and flowers in enclosed gardens.” Francisco Vaz da Silva, “Red as Blood, White as Snow, Black as Crow: Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales,” *Marvels & Tales* 21, no. 2 (2007): 248. Per un altro esempio testuale, ci si può riferire a “Fitchers Vogel,” in cui la perdita della purezza virginala porta a macchiare il simbolo di tale supposta qualità femminile, un candido uovo.

⁵⁷ “The key that opens the door to a secret room suggests associations to the male sexual organ, particularly in first intercourse when the hymen is broken and blood gets on it. If this is one of the hidden meanings, then it makes sense that the blood cannot be washed away: defloration is an irreversible event.” Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy-Tales*, 300–301.

⁵⁸ Bettelheim, 299.

quella stessa violenza matrimoniale. Il testo di Calvino risulta invece capace di esprimere metamorfismo testuale e corporale e soprattutto, il fantastico. “Adotto qui la distinzione propria della critica francese tra il ‘meraviglioso’ [...] e il ‘fantastico’ che implica una dimensione interiore, un dubbio sul vedere e sul credere,” commenterà l’autore nel 1984, aggiungendo che non sempre nella letteratura italiana la distinzione è congrua perché “in Italia il termine ‘fantastico’ ha un significato molto più esteso, che include il meraviglioso, il favoloso, il mitologico.”⁵⁹

Nelle *Fiabe* si verifica questo corto circuito di significato e il fantastico va a rappresentare tanto le forme semplici del fiabesco quanto quelle narrazioni che richiedono mente lucida e “controllo della ragione sull’ispirazione istintiva o inconscia.”⁶⁰ Nonostante narrativamente manchi lo spavento della chiave inspiegabilmente macchiata di sangue per l’eternità—“Ayant remarqué que la clef du cabinet était tachée de sang, elle l’essuya deux ou trois fois, mais le sang ne s’en allait point; [...] car la clef était Fée” scrive Perrault—Calvino trasferisce l’aggettivo francese su un piano extradiegetico.⁶¹ Non solamente la chiave è *fée*, ma lo è tutto il racconto.⁶² Invito in particolare a notare le parole usate per indicare l’antagonista dal naso metallico. Egli è chiamato Naso d’Argento fin dal titolo e così lo invoca la voce narrante finché Lucia non capisce che in realtà egli è il diavolo. Questa scoperta è un punto di non ritorno nella storia. Solo da qui la voce narrante si riferisce a lui in entrambi in modi, quindi il nome del padrone rispecchia la consapevolezza della sorella più

⁵⁹ “Il fantastico nella letteratura italiana,” in Calvino, *Saggi (1945-1985)*, 1677.

⁶⁰ Calvino, 1676.

⁶¹ “Avendo notato che la chiave dello stanzino era macchiata di sangue, la pulì due o tre volte, ma il sangue non se ne andava proprio; [...] in quanto la chiave era fatata,” “La Barbe Bleue,” in Perrault, *Contes*, 206.

⁶² Nelle note al testo si legge che nel XVII secolo la parola, passato prossimo nell’antico verbo *féer*, fungeva anche da aggettivo, indicando oggetti di una qualche potenza superiore e mantenendo il significato del verbo nel parlare di incantamenti prodotti dalla fate. Perrault, 206.

giovane.⁶³ La voce narrante si limita a usare il termine con la maiuscola “Diavolo” solo quando anche la madre capisce la verità, ovvero quando Lucia crea le condizioni per il lieto fine.

Senza nome in quasi tutti gli ipotesti, il personaggio è chiamato Lozla nella versione di Coronedi Berti. Da questa parola di etimo relativo alla luce e alla vista, Calvino fa nascere “Lucia.”⁶⁴ Nonostante l’autore non abbia alcuna affiliazione religiosa, tale nome richiama la martire siracusana santa Lucia. Vissuta alla fine del II secolo d.C. e patrona della vista, viene rappresentata nell’iconografia con due occhi su un piatto, come nell’omonimo ritratto di Artemisia Gentileschi dipinto intorno al 1640 (figura 2.1).⁶⁵ Oltre alla squisita tecnica compositiva, *Santa Lucia* si distingue da altre rappresentazioni della santa per i suoi ornamenti e oggetti: una palma indicante il martirio impugnata con decisione, un piatto con due occhi appena visibili e una corona di rose tricolore. Questo sottotesto pittorico, considerando anche i tre fiori portati in capo dalla santa, crea l’atmosfera intorno a “Il naso d’argento,” dove agli attributi legati alla virtù visiva si intrecciano alla scaltrezza della ragazza in “Fitchers Vogel,” che “era accorta e astuta.”⁶⁶

La risoluzione del dramma avviene grazie a un inganno giocato sul potere della vista. Altrettanto cruciale è il lavoro di Lucia e della sua famiglia. Chiedendo al diavolo di fare visita alla madre delle ragazze e di portarle degli stracci da lavare, l’eroina nasconde le due sorelle nel sacco e obbliga il loro nemico a portarle lui stesso in salvo. La fuga non sarebbe possibile senza l’attività

⁶³ Anche se le prime due ragazze capiscono e già conoscono la vera identità del loro padrone, il nome usato per lui continua a essere Naso d’Argento.

⁶⁴ Seguendo il dizionario compilato da stessa Coronedi Berti stessa, “lioza” significa lucciola, mentre “lozla” è una lacrimuccia. Carolina Coronedi Berti, *Vocabolario bolognese italiano* (Bologna: Stabilimento tipografico Monti, 1886).

⁶⁵ Storicamente, santa Lucia fu una vergine cecamente devota al Cristianesimo e per questo divenne vittima delle persecuzioni sui primi cristiani organizzate dall’imperatore romano Diocleziano. Vedi Marie Ferranti, *Lucia di Siracusa* (Roma: Corbaccio, 2008).

⁶⁶ “L’uccello strano,” in Grimm and Grimm, *Le fiabe del focolare*, 169. In Calvino, così Lucia spiega a Naso d’Argento la sua capacità sovrumana, in una brillante contraddizione del concetto di fiducia, esatta controparte della (s)fiducia riposta da Barbablù nella sua sposa: “Sì che mi fido, tanto più che ho questa virtù: che posso vedere da lontano, e, se fate tanto di posare il sacco da qualche parte, io lo vedo” “Il naso d’argento,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 96.

lavorativa del gruppo familiare, che qui si rivela cruciale. Il contrasto tra Naso d'Argento, un uomo facoltoso con numerose donne di servizio, e la famiglia nucleare, strettamente legata al proprio mestiere e alla propria attività fino alla fine, porta in primo piano una verità del reale contemporaneo ben nota a Calvino: la cesura tra ceti sociali e modi di vivere, così come l'eventuale sfruttamento da parte degli individui benestanti quali Naso d'Argento nei confronti di piccoli artigiani, quali Lucia e famiglia. Le fiabe sono vere perché parlano del vero, come aveva anche scritto anni prima Antonio Gramsci: “[il] folclore non deve essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio.”⁶⁷ Con le sue lavandaie contrapposte all'uomo dal naso d'argento, Calvino mette in letteratura questa lezione, credendo che “noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia.”⁶⁸ Lo scrittore mostra non solo quanto il popolare possa essere politico ma anche il valore politico di un lieto fine. “Il naso d'argento” si conclude, infatti, con l'eroina lontana dalle cupe stanze del suo aggressore: “Così la famiglia fu di nuovo riunita, e siccome Lucia s'era portata dietro anche tanti quattrini del Diavolo, potevano vivere felici e contente. Piantarono una croce davanti all'uscio, così il Diavolo non osò più avvicinarsi.”⁶⁹ L'autore mette in scena una riunificazione familiare, avvenuta grazie agli umili panni da lavare e consolidata dal denaro sottratto a Naso d'Argento; si tratta cioè di un programmatico finale fiabesco travestito da evento di valenza politica fondamentale per il Calvino della fine del 1956. La classe subalterna ha ricucito la distanza sociale che la divideva dalla classe di Naso d'Argento, non c'è stata tragedia, ma consapevolezza e risoluzione nonché la redistribuzione più equa del capitale tra ricchi e poveri. A sostegno di questa tesi, oltre alle idee di Calvino sulla possibilità di una letteratura socialista, ci si può riferire al conflitto di classe già esistente

⁶⁷ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 366.

⁶⁸ “Il midollo del leone,” in Calvino, *Saggi (1945-1985)*, 21.

⁶⁹ “Il naso d'argento,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 98.

tra la Barbe Bleue e la sua vittima. Sebbene nelle proprie note al testo l'autore affermi che la sua fonte principale non è la stessa usata da Perrault, la distanza e differenza di mezzi tra vittime e carnefice è il punto di contatto inaspettato con le volontà inspiegabili del personaggio francese.⁷⁰ Non si tratta più della storia di un borghese arricchito che tenta di entrare nelle grazie dell'aristocrazia impoverita di fine Seicento, ma della vicenda di una manzoniana Lucia che si libera del signorotto locale.⁷¹



Figura 2.1: Artemisia Gentileschi, *Santa Lucia* (1640 ca.)

L'altra riscrittura di *Barbablù** presente nelle *Fiabe italiane*, “Le tre raccogliatrici di cicoria,” è di provenienza calabrese e racconta di una povera madre con tre figlie, tutte raccogliatrici di cicoria.⁷² Un giorno, con l'intento di sradicare una cicoria particolarmente grande, la figlia maggiore Teresa si ritrova in una stanza sotterranea, abitata da un Drago. Per evitare di essere mangiata, Teresa

⁷⁰ “la vicenda non si modella sulle cronache di crudeli arbitri feudali come in Perrault ma sulle leggende teleologiche medievali.” Note a Calvino, 1089.

⁷¹ “bourgeois enrichi, il cherche, par son mariage, à pénétrer dans le cercle de l'aristocratie, mais les nobles, *in fine*, l'excluront de leur univers après l'avoir dépouillé de des biens” (“borghese arricchito, egli cerca con il proprio matrimonio di penetrare nella cerchia dell'aristocrazia, ma i nobili, *in fine*, lo escluderanno dal loro universo dopo averlo denudato dei suoi beni”), Introduzione a Perrault, *Contes*, 202 (in nota). A questo proposito, la critica ha anche letto l'abbondanza di oggetti nel castello e la dedizione dell'autore a elencarli come ulteriore sintomo del materialismo della Barbe bleue, un vero parvenu. Catharine Randall, “Bluebeard's Curiosity Cabinet: The Secret Heart of Textual Materialism,” *Romance Notes* 45, no. 1 (2004): 89.

⁷² “Le raccogliatrici di cicoria” sono la cento quarantaduesima fiaba del volume di Calvino. L'ipotesto principale è una fiaba di Letterio di Francia, ora in Di Francia, *Re Pepe e il vento magico. Fiabe e novelle calabresi*.

promette di consumare una mano umana, mentre il suo guardiano va a caccia. Una volta sola, la ragazza nasconde la mano ma la voce di quella la tradirà. Il Drago le taglierà la testa e nasconderà il cadavere in una stanza. Concetta, la seconda sorella, subisce la stessa sorte. La terza figlia Mariuzza, come Lucia in “Il naso d’argento,” trova invece una soluzione quando il Drago le intima di mangiare un piede umano: “il Drago andò a caccia. Mariuzza si lambiccava il cervello per trovare una via d’uscita. E le venne un’idea: prese il mortaio di bronzo e ci pestò il piede col pestello. Lo trituro fino fino; poi lo mise in una calza e si nascose la calza sotto le vesti, sul ventre.”⁷³ Il piede parlante, alla richiesta del Drago, risponde di essere sulla pancia della ragazza, salvando così la vita di Mariuccia ma anche obbligandola a unirsi in matrimonio con il Drago, alla ricerca di una sposa obbediente. Lei è però tutt’altro che obbediente e ubriaca subito il suo Barbablù per convincerlo a rivelarle dove sono i cadaveri delle sorelle, come resuscitarle e come ucciderlo. La fiaba si conclude naturalmente con il ritorno alla vita di Teresa, Concetta e i molti sfortunati cavalieri uccisi dal Drago, le nozze delle tre sorelle con tre prigionieri e la felicità generale: “Fecero un grande invito di nozze e tutti furono contenti, specialmente la mamma delle tre ragazze che non dovette più andare per cicoria.”⁷⁴

Questa fiaba si occupa del conflitto di classe tra protagonista e antagonista e presenta elementi simili a “Il naso d’argento” quali la stanza del mistero e il lignaggio femminile. Tre però sono le grandi differenze. In primo luogo, qui Barbablù non finge mai di essere un uomo rispettabile ma è sempre un assassino. Secondariamente, l’oggetto magico usato per scoprire l’obbedienza dalla ragazza non è un fiore ma sono membra umane parlanti. Infine, il lieto fine corrisponde al matrimonio delle tre sorelle con, rispettivamente, due re e un principe. “Il naso d’argento” racconta delle disavventure di una piccola famiglia artigiana che, dopo essere passata attraverso momenti di difficoltà, ritorna completamente in possesso dei propri beni e percepisce anche un certo profitto.

⁷³ “Le raccoglitrice di cicoria,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 781.

⁷⁴ Calvino, 783.

“Le tre raccogliatrici di cicoria,” invece, è la storia di una famiglia contadina e delle profonde difficoltà incontrate con il raccolto.

“[La] problematica che questo lavoro soprattutto muove in me, non è d’ordine linguistico, ma sulle origini del raccontare storie, del dar senso alle vite umane disponendo i fatti in un dato ordine.”⁷⁵ Così scrive Calvino in una lettera a Pier Paolo Pasolini nel 1955, mettendo in secondo piano la sua operazione linguistica e confessando che lui stesso sta scrivendo con materia fantastica per parlare della vita di tutte e tutti. Non solo la sua operazione linguistica non è affatto secondaria—si pensi al linguaggio delle due fiabe, molto crudo e sanguigno nella fiaba di origine calabrese, più pulito e fresco in quella piemontese—ma la sua operazione fiabesca si posiziona al di fuori del palcoscenico della narrativa contemporanea. Lo scrittore interpreta l’antica preoccupazione del legarsi in matrimonio, così com’è incastonata in *Barbabliù**, in termini marxisti, ovvero di lotta di classe, oppressione di chi lavora e unione delle forze popolari.⁷⁶ Calvino si posiziona all’interno di quella tradizione di scrittori ispirati all’ideologia marxista e presenti in Italia già dal secondo Ottocento, e inserisce la fiaba, con i suoi meccanismi narrativi e metamorfici, nell’equazione.

•••

“Il naso d’argento” e “Le raccogliatrici di cicoria” presentano un universo operoso e matriarcale, richiamando quell’ambiente femminile raccolto in cui nasce la narrazione fiabesca. Nella tradizione occidentale gli uomini, narratori come personaggi, sono dalla parte della ragione e della scrittura in opposizione alle donne, associate al naturale e orale. Sebbene i personaggi delle due fiabe

⁷⁵ “A Pier Paolo Pasolini - Roma”, Calvino, *Lettere (1940-1985)*, 432, il 9 maggio 1955.

⁷⁶ “il primo e più felice periodo del mio lavoro narrativo è durato fino a quando ho avuto da elaborare una materia che veniva dal basso già come racconto compiuto, la storia partigiana sentita raccontare la sera nei distaccamenti, già passata di bocca in bocca e con una sua impronta di meraviglioso-truculento popolare. Sono fenomeni che ormai accadono raramente [...]. Ma per la narrativa questo rapporto con il racconto orale è stato fondamentale [...]. Secondo me, l’opera di definizione attenta che il marxismo ha compiuto, in campo politico, dei rapporti tra masse e avanguardie dirigenti, tra spontaneità e coscienza volontaria, è esemplare per ogni tipo di rapporto tra spinte dal basso e operazioni ‘intellettuali’,” Calvino, 431–32. Da questa lettera è evidente il legame con il pensiero di Benjamin, già indicato nel primo capitolo, e la similitudine che si può riscontrare tra i racconti della Resistenza partigiana e le fiabe. Vedi Introduzione a Gabriele Pedullà, ed., *Racconti della Resistenza* (Torino: Einaudi, 2005).

di Calvino non raccontino direttamente la loro storia e in entrambi i casi ci sia un narratore esterno, il revisionismo dell'autore pone l'accento sulla relazione indissolubile tra la voce femminile che narra fiabe e la creazione di uno spazio opposto al sistema patriarcale. L'origine delle storie è sempre femminile e in questa potenza dell'origine si cela un possibile pericolo all'ordine costituito, per l'arma di riconoscimento e soggettività che può effettivamente diventare la narrazione. Proprio la lavanderia è uno dei luoghi adibiti a questo scambio. Già nel medioevo, "typical meeting places for women alone, like public laundries and spinning rooms, were feared to give rise to slander and intrigue and secret liaisons." Lo stereotipo delle lavanderie rimane fino all'Ottocento, essendo questi luoghi altrettanto comuni e frequentati da donne non sempre considerate rispettabili, come accade nel romanzo *L'Assomoir* di Émile Zola.⁷⁷ In "Il naso d'argento," il legame indissolubile tra le tre sorelle, tanto forte da andare contro il diavolo e formatosi nel temuto luogo d'incontro della lavanderia, diventa una ricchezza e un'attiva risposta al sistema sociale opprimente, ovvero la loro riscrittura della storia.

Accanto a questa riappropriazione della propria attività e del proprio fare, in entrambe le fiabe di Calvino c'è una crescita del potere della componente femminile a discapito di quella maschile. Mentre inizialmente Naso d'Argento ha grandiosi poteri, nel corso della fiaba essi si normalizzano e Lucia guadagna una certa influenza su di lui: il gelsomino che le era stato donato diventa duplice segno della sua finta ubbidienza e della sua fortunata astuzia, poi la sua voce è una e trina con quelle delle sorelle, infine una "bambola di stracci grande quanto lei" prende il suo posto e imbroglia il diavolo.⁷⁸ Il ritorno del nucleo familiare è in sé più forte di qualunque azione del diavolo. L'inesauribilità delle metamorfosi al femminile mostra la funzione salvifica del pensare di donna e della capacità di creare comunità nonostante una restrittiva società patriarcale. La soluzione

⁷⁷ Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, 35. *L'Assomoir* (*L'ammazzatoio*) viene pubblicato nel 1877. Uno dei romanzi più conosciuti dello scrittore francese, è probabilmente noto a Calvino.

⁷⁸ "Il naso d'argento," in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 97–98.

offerta in “Le raccogliatrici di cicoria,” da canto suo, fa perno sull’ambiguità insita nel linguaggio umano e sull’automatismo degli oggetti magici antropomorfizzati. Mariuccia ha abbastanza padronanza della lingua, del logos, da beffare il Drago. Tanto quanto la bambola non potrà tradire Lucia, il piede parlante non sarà in grado di affermare nient’altro che la verità, ovvero che si trova sulla pancia di Mariuzza: “Venne il Drago: ‘L’hai mangiato il piede?’ Mariuzza schioccò la lingua: ‘Sapeste quant’era buono! Mi lecco ancora le labbra!’ ‘Ora vediamo. Piede, dove sei?’ E il piede: ‘Sulla pancia di Mariuzza.’”⁷⁹

La narrativa calviniana successiva, si pensi agli *Amori difficili* e *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, presenta dinamiche di genere molto diverse.⁸⁰ Come scrive de Lauretis, il personaggio femminile è spesso in Calvino quello che deve essere pronto a ricevere e accogliere, ovvero la donna deve essere spettatrice della produzione di logos messa in atto dalla componente maschile del racconto, che la studiosa intende sia come personaggio che come autore.⁸¹ Al contrario, le due fiabe sono due esempi di testualità in cui la donna mette lei stessa in atto la rappresentazione. Ciò accade per esempio con il fantoccio cucito da Lucia e lasciato nel palazzo per ingannare Naso d’Argento: “La mattina, il Diavolo vide la ragazza in letto sprofondata sotto le coperte, e si mise in via col sacco in spalla. ‘Stamattina è malata.’”⁸² Quella finta virtù del vedere da lontano di cui Lucia si era gloriata è

⁷⁹ “Le raccogliatrici di cicoria,” in Calvino, 781.

⁸⁰ La raccolta *Gli amori difficili* è composta da racconti scritti tra il 1949 e 1967 ed esce per la prima volta in un volume indipendente nel 1970. *Se una notte d’inverno un viaggiatore* è invece del 1979.

⁸¹ “This vision of woman as passive capacity, receptivity, readiness to receive – a womb waiting to be fecunded by words [...] – is a notorious cliché of Western literary writing.” Teresa de Lauretis, “Calvino and the Amazons. Reading the (Post) Modern Text,” in *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 75.

⁸² “Il naso d’argento,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 98.

diventata una visione falsificata e falsificante per il suo antagonista, che pensa di essere il soggetto del proprio esistere, ma in realtà vi è sottomesso e manipolato.⁸³

In conclusione, le due fiabe raccontano di come le donne non sono persone curiose da condannare, ma sono persone con certe attitudini che sanno adattare a loro vantaggio. Le prime due sorelle si dimostrano forse troppo curiose, ma Lucia e Mariuzza dimostrano come la curiosità femminile non sia un peccato, ma una virtù. Di contro, di due antagonisti sono un uomo e un essere associato alla sfera maschile che interrompono il lavoro femminile e fanno violenza sulle donne. Sia “Il naso d’argento” che “Le raccogliatrici di cicoria” narrano di come un uomo, anche se desidera una donna, non può sempre averla. Entrambe le fiabe dicono che gli uomini violenti devono essere banditi dalle comunità che, con molti sforzi e astuzia, le donne hanno costruito per loro stesse. Il fatto che l’uomo possa ricredersi e mostrare un lato di sé più dolce e accondiscendente—Naso d’Argento, per esempio, si dimostra preoccupato di quella che gli è stata venduta come malattia di Lucia—non è comunque accettabile e anzi, egli verrà derubato delle sue ricchezze. Come in una beffa rinascimentale, il suo status sociale verrà messo in discussione con il pubblico sfoggio della sua vergogna, ovvero la croce piantata di fronte alla casa della famiglia nucleare femminile.⁸⁴ Quella che, pochissimi mesi dopo la scrittura si limiterà a essere un’utopia politica per Calvino, potrebbe non essere così immaginaria per chi legge.

⁸³ L’espedito è narrato anche in “Fitchers Vogel”: “[The heroine] sets a death’s-head (skull) adorned in her own bridal finery in the tower window to stand in for her, setting it to ‘watch’ the Bluebeard figure on his way. She thereby reendows the simulacrum with her gaze as it is presupposed by Bluebeard.” Hermansson, *Reading Feminist Intertextuality Through Bluebeard Stories*, 155.

⁸⁴ Cesare Segre, “L’area del comico: la beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento,” in *Notizie dalla crisi* (Torino: Einaudi, 1993), 83–97.

PARTE 2: LA BARBA BLU OPACA DI ANGELA CARTER

Nata Angela Olive Stalker, Carter si fa conoscere nel 1965 con la pubblicazione del suo primo romanzo *Shadow Dance*, usando il nome acquisito con il suo matrimonio.⁸⁵ Come evidenza la sua ampia produzione, Carter padroneggia la fiabistica, la letteratura medievale, il gotico, il postmoderno, il teatro, il cinema e la televisione, senza limitarsi a questioni della natia Inghilterra ma spaziando in Europa, Stati Uniti e Giappone.⁸⁶ Tutte le sue ispirazioni sono in costante dialogo tra loro, creando una sorta di unica testualità ibrida. La maggior parte dei libri di Carter cambia persino il titolo nel corso degli anni a seconda del Paese di pubblicazione, dimostrando come la sua narrativa sia già nel suo totale una materializzazione della *transtextualité* genettiana.⁸⁷ La fiaba, comunque, rimane prominente e se all'inizio della carriera si hanno già due romanzi quali *The Magic Toyshop* (1967) e *Several Perceptions* (1968), in cui Carter fa uso di motivi fiabeschi, e negli ultimi anni di vita la scrittrice cura due antologie di fiabe, è la seconda metà degli anni Settanta a vedere l'apogeo del revisionismo fiabesco carteriano. Non solo traduce le fiabe attribuite a Perrault, intitolando il volume *The Fairy*

⁸⁵ Nonostante si separi dal marito nel 1972, Carter non pubblicherà mai con un altro nome. Vedi: Edmund Gordon, *The Invention of Angela Carter* (London: Chatto & Windus, 2016); Sarah Gamble, *Angela Carter. A Literary Life* (New York: Palgrave Macmillan, 2006); Lorna Sage, *Angela Carter* (Oxford University Press, 1994).

⁸⁶ La sua bibliografia comprende otto romanzi, tre raccolte di racconti, due saggi, una sceneggiatura, quattro scritti teatrali, alcuni scritti per radio e una traduzione. La curiosità di Carter non ha veramente confini geografici, come dimostrano gli argomenti coperti negli articoli pubblicati per la rivista *New Society* negli anni Settanta e Ottanta, ora in Angela Carter, *Shaking a Leg. Journalism and Writings* (London: Chatto & Windus, 1997). Per un approccio intertestuale alla questione: "Traveling both reflected and fostered this insatiable intellectual curiosity. Carter's exposure to foreign languages in particular was an important source of inspiration that fed into her literary project of boundary crossings and reading against the grain. [...] Angela Carter's entire oeuvre, I believe, was indeed shaped by a *translational* and *transcreative* dynamic that underpins the development of literature worldwide [...]." Martine Hennard Dutheil de la Rochère, "From the *Bloody Chamber* to the Cabinet de Curiosités: Angela Carter's Curious Alices Through the Looking Glass of Languages," *Marvels & Tales* 30, no. 2 (2016): 285. Corsivo nell'originale.

⁸⁷ La raccolta di fiabe del 1990, *The Virago Book of Fairy Tales*, esce negli Stati Uniti con il titolo *The Old Wives' Fairy Tale Book* e il saggio oggi conosciuto come *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* era inizialmente intitolato *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. Robin Ann Sheets, "Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's 'The Bloody Chamber,'" *Journal of the History of Sexuality* 1, no. 4 (1991): 633 (in nota). Secondo Sheets, anche la stessa raccolta di fiabe qui in esame avrebbe avuto in origine un altro titolo: *The Bloody Chamber and Other Adult Tales*, che così espliciterebbe il volontario allontanamento dalla fiabistica per bambini (l'articolo della studiosa è però l'unica fonte di mia conoscenza a contenere quest'informazione). Sheets, 642. Per un'analisi dell'intertestualità interna alla raccolta di fiabe e "the theoretical arcs that emerge across the collection," rimando infine a Kimberly J. Lau, *Erotic Infidelities. Love and Enchantment in Angela Carter's The Bloody Chamber* (Detroit: Wayne State University Press, 2015), 5.

Tales of Charles Perrault, ma nel 1979 pubblica *The Bloody Chamber and Other Stories*.⁸⁸ Un'intera generazione di scrittori anglofoni, come Margaret Atwood e Salman Rushdie, è stata pure definita la “generazione Angela Carter” dato che “Carter’s extensive work on the traditions of the fairy tale—as author, editor, and critic—was preeminently influential in establishing a late-twentieth-century conception of fairy tales.”⁸⁹

Con la fiaba titolare “The Bloody Chamber,” Carter continua il revisionismo in blu iniziato da Calvino.⁹⁰ Le prossime pagine gettano luce sul rapporto intertestuale tra la fiaba di Carter e “Il naso d’argento,” che esce in una nuova traduzione inglese nel Regno Unito nel 1975.⁹¹ Carter non solamente “borrows bits and pieces from the repository of our collective literary and folkloric imagination to construct a story that challenges our understanding of characters and plots that have stood the test of time,” ma riscrive *Barbablù** con una madre *deus-ex-machina*, problematizzando lieto fine e relazionandosi con la fiaba, il femminismo, la pornografia e l’orientalismo.⁹² Il revisionismo

⁸⁸ “Carter’s Perrault is Carter’s radical reappropriation of Perrault for “children” of the 1970s.” Jack Zipes, “Introduction. The Remaking of Charles Perrault and His Fairy Tales,” in *Little Red Riding Hood, Cinderella, and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault*, by Angela Carter (New York: Penguin Books, 2008), xx. Per approfondimenti sulla traduzione, vedi: Hennard Dutheil de la Rochère, *Reading, Translating, Rewriting. Angela Carter’s Translational Poetics*; Martine Hennard Dutheil de la Rochère and Ute Heidmann, “New Wine in Old Bottles: Angela Carter’s Translation of Charles Perrault’s *La Barbe Bleue*,” *Marvels & Tales* 23, no. 1 (2009): 40–58; Ute Heidmann and Jean-Michel Adam, “Text Linguistics and Comparative Literature: Towards an Interdisciplinary Approach to Written Tales. Angela Carter’s Translations of Perrault,” in *Language and Verbal Art Revisited: Linguistic Approaches to the Literature Text*, ed. Donna R. Miller and Monica Turci (London: Equinox, 2007), 181–96.

⁸⁹ Introduzione a Stephen Benson, ed., *Contemporary Fiction and the Fairy Tale* (Detroit: Wayne State University Press, 2008), 2. Secondo Jack Zipes, “The Bloody Chamber” è, con *Transformations* (1971) di Anne Sexton, uno dei “most significant books that brought about a thoughtful, sensitive, and radical approach to the long entrenched tradition of patriarchal fairy tales.” Jack Zipes, *Relentless Progress. The Reconfiguration of Children’s Literature, Fairy Tales, and Storytelling* (New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2009), 121.

⁹⁰ *The Bloody Chamber and Other Stories* consta di nove racconti oltre a quello titolare, due dei quali sono in inediti nel volume del 1979. Tradotta in molte lingue, la raccolta esce in edizione italiana nel 1984 per i tipi di Feltrinelli, con il titolo *La camera di sangue e altri racconti* e tradotta da Barbara Lanati.

⁹¹ Italo Calvino, *Italian Folk Tales*, trans. Sylvia Mulcahy (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1975). Le *Fiabe italiane* sono tradotte in inglese per la prima volta da Louis Brigante nel 1959 in un’edizione illustrata priva di note e non escono in un’edizione britannica fino al 1962. L’edizione del 1975 è ancora manchevole di note e introduzione, oltre a presentare solo ventisette fiabe. La traduzione di George Martin del 1980 porrà fine allo squilibrio tra l’originale italiano e le versioni anglofone del libro di Calvino. È inoltre l’unica a presentare una traduzione di “Le raccogliatrici di cicoria.”

⁹² Tatar, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*, 115.

fiabesco di Carter è di un blu *opaco*, nel senso del termine offerto da Édouard Glissant. Secondo il filosofo, gli scrittori creano un sistema di relazioni in cui la molteplicità degli attanti—lingue, popolazioni o soggetti colonizzati—crea un'inevitabile opacità.⁹³ Una prospettiva che va oltre una concezione binaria del mondo al fine di creare una poetica della relazione. Il testo letterario è dove le idee di trasparenza e opacità si presentano più naturalmente.

the writer, entering the dense mass of his writings, renounces an absolute, his poetic intention, full of self-evidence and sublimity. Writing's relation to that absolute is relative; that is, it actually renders it *opaque* by realizing it in language. The text passes from a dreamed-of transparency to the *opacity* produced in words.⁹⁴

Una volta che uno scrittore (o una scrittrice) ha scelto con quali parole comporre la sua opera, esse portano il testo a essere ancor più opaco, avendo aumentato le relazioni tra l'assoluto e l'effettiva scrittura. Portando la teoria glissantiana nell'ambito della fiaba, è possibile leggere ogni istanza fiabesca, come "The Bloody Chamber," in quanto produttrice di opacità nei confronti dell'assoluto, cioè dell'ipotesto fiabesco di riferimento. Il testo di Carter presenta un'innumerabile quantità di relazioni intertestuali e interlinguistiche. Non solo è un racconto in inglese con elementi intertestuali diacronici e multilinguistici, ma anche le ideologie alla base del racconto si intrecciano e sono in relazione, essendo "The Bloody Chamber" una storia motivata da convinto femminismo ma consapevole del peso della tradizione patriarcale occidentale, attratta dalla pornografia e apertamente conscia dei limiti di quest'ultima. Il racconto presenta, infine, una critica dell'orientalismo cui è stato sottoposto nei secoli il personaggio di Barbablù, senza comunque sottrarsi agli stereotipi.

Questa la struttura dell'argomentazione. Dopo un accenno biografico e una ricognizione della trama di "The Bloody Chamber" e delle sue affiliazioni con il panorama artistico

⁹³ "Transparency no longer seems like the bottom of the mirror in which Western humanity reflected the world in its own image." Édouard Glissant, *Poetics of Relations*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010), 111.

⁹⁴ Glissant, 115. Corsivo mio.

contemporaneo, discuto qui di seguito in primo luogo del personaggio maschile e della sua affinità con il Naso d'Argento di Calvino, molto più vicino al personaggio carteriano dell'altro suo antenato, la Barbe Bleue francese. In secondo luogo, presento il personaggio femminile in relazione a una genealogia di donne, la voce narrante e il metamorfismo. Concludo con una riflessione sulla posizione presa dalla protagonista, che in forza dell'intervento materno assume un ruolo opaco, a metà strada tra l'*exemplum vitae* della madre e le imposizioni del marito.

•••

“The Bloody Chamber” si apre *in medias res*, durante il viaggio in treno che segue alle nozze tra una pianista diciassettenne e un facoltoso uomo di mezza età. Non viene rivelato nessuno dei due nomi propri, anche se conoscono il rango dell'uomo e lo stato sociale della ragazza. Lui è un marchese e lei si è recentemente diplomata al conservatorio di Parigi, è figlia unica ed è cresciuta con una madre vedova e un'anziana balia. “The Bloody Chamber” racconta di come, arrivati nella nuova dimora coniugale, la ragazza si ritrovi in compagnia del quasi sconosciuto marito, della sua silenziosa governante e dell'accordatore di piano non vedente Jean-Yves. Dopo due traumatici incontri di coppia presso il talamo nuziale, lo sposo si allontana per motivi di lavoro e lasciata sola, la pianista esplora il suo nuovo regno per scoprire, *ça va sans dire*, i cadaveri delle tre mogli che l'hanno preceduta. Nel finale la ragazza viene salvata dalla madre mentre è esposta come una vittima sacrificale alla spada del serial killer, deciso a punirla per la sua curiosità. Passato il pericolo e morto lo sposo, la pianista si sposa con Jean-Yves.

Già nella sua sinossi, questa fiaba è in conversazione intertestuale con molte entità letterarie, filosofiche e artistiche che esulano dal fiabesco.⁹⁵ Per quanto riguarda *Barbabliù**, la fiaba inglese “Mr.

⁹⁵ La curiosità della giovane protagonista, il suo giudaico-cristiano senso di colpa per aver scoperto il segreto del marito e la scampata morte per decapitazione trovano radici nella Bibbia, non solo nella figura di Eva ma anche nella martire Santa Cecilia. Esistono poi rimandi tra “The Bloody Chamber” e la letteratura e le arti pornografiche, come gli scritti di Donatien Alphonse François, Marquis de Sade (il quale dà anche il titolo aristocratico al protagonista) e il libro di Carter *The Sadeian Woman*, i racconti dell'orrore, il gotico, la letteratura simbolista di fine Ottocento e le teorie psicanalitiche di Freud e Lacan sullo sviluppo del desiderio femminile. *The Sadeian Woman* è “a key text for the understanding of Carter's fiction of the seventies, lurking in the background of everything else she wrote in this period.” Gamble, *Angela Carter. A*

Fox” e “La Barbe Bleue” hanno alla base le stesse funzioni proppiane di “The Bloody Chamber” e offrono spunti per l’ambientazione. A parte il viaggio in treno, la storia si svolge infatti all’interno di un castello fiabesco nel nord della Francia: “that magic place, the fairy castle whose walls were made of foam” scrive Carter.⁹⁶ I rimandi tra queste riscritture sono evidenti anche nell’uso di parole francesi senza soluzione di continuità, nell’opulenza della dimora e negli attributi dell’uomo, chiamato Marquis: “I could see the dark, *leonine* shape of his head and my nostrils caught a whiff of the opulent male scent of leather and spices that always accompanied him.”⁹⁷ La voluminosa e appariscente capigliatura e la scura silhouette di quest’ultima descrizione riportano alla mente il celebre incipit di Perrault a proposito della scandalosa barba blu.⁹⁸ Il sentore di cuoio e le spezie richiamano odori associati fin dall’Ottocento all’uomo benestante borghese, soprattutto britannico, così come fanno l’occholino alla cornice delle *Mille e una notte* e alle illustrazioni franco-anglofone di “La Barbe Bleue,” che mostravano un Barbablù sontuosamente vestito, tanto temibile all’occhio borghese europeo quanto una leonina bestia esotica.⁹⁹ Tale arzigogolata struttura intertestuale e

Literary Life, 157. A proposito dell’atmosfera da racconto dell’orrore o gotico, vedi: Gary Farnell, “The Gothic, the Death Drive and Angela Carter,” *Women: A Cultural Review* 25, no. 3 (July 3, 2014): 270–86; Tatar, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*, 108–31; Patricia Duncker, “Queer Gothic: Angela Carter and the Lost Narratives of Sexual Subversion,” *Critical Survey*, 1996, 58–68; Patricia Duncker, “Re-Imagining the Fairy-Tales: Angela Carter’s Bloody Chambers,” *Literature and History* 10 (1984). Infine, per le somiglianze tra la narrativa carteriana e il romanzo *La bas* di J.K. Huysmann, vedi Lau, *Erotic Infidelities. Love and Enchantment in Angela Carter’s The Bloody Chamber*, 20–21.

⁹⁶ “The Bloody Chamber,” in Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories* (New York: Penguin, 2015), 3.

⁹⁷ Carter, 2–3. Corsivo mio. Questa pervasiva ironia testuale dimostra quanto *The Bloody Chamber* rifletta sul suo essere una riscrittura di *Barbablù* in conversazione con secoli di arte, letteratura e storia: “The Marquis’s taste for the Symbolist painters is revealing. [...] What unites the painters to whom Carter refers — Rops, Moreau, Ensor, Gauguin, Fragonard, and Watteau — is the representation of women in mystical and religious settings concerned with the dichotomy between good and evil, spirituality and physicality, light and darkness.” Rosemary Moore, “The Reproof of Curiosity: Carter’s Revision of Bluebeard,” accessed November 4, 2018, <https://www.cabinetdesfees.com/2009/the-reproof-of-curiosity-carters-revision-of-bluebeard/>.

⁹⁸ Vedi la nota 21 per la citazione del passaggio nei *Contes* di Perrault, il quale precisa che sia donne adulte che ragazze sfuggivano alla vista di Barbablù. Carter invece traduce “God had also given him a blue beard, which made him look so ghastly that women fled at the site of him.” “Bluebeard,” in Angela Carter, *Little Red Riding Hood, Cinderella, and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault* (New York: Penguin Books, 2008), 5. Per la scrittrice è chiaro che il trauma di uno sposo feroce è imperituro, al di là dell’età anagrafica della vittima.

⁹⁹ Sebbene queste illustrazioni non siano i primi aiuti visivi alla fiaba perraultiana, che ha già almeno un frontespizio illustrato nel 1695, esse presentano un prominente orientalismo in concomitanza con l’apogeo dell’imperialismo

intermediale è infine metatestuale, come viene chiarito nella descrizione della morte del Marquis:

“And my husband stood stock-still, as if she had been Medusa, the sword still raised over his head as in those chock-work tableaux of Bluebeard that you see in glass cases at fairs.”¹⁰⁰ In sostanza, si tratta di un testo intriso di elementi postmoderni.

Nonostante il conclamato riferimento a *Barbabli** e alla sua diffusione in svariati contesti, quali le fiere della citazione, il legame tra “The Bloody Chamber” e “Il naso d’argento” è storicamente passato inosservato. Ciò è sorprendente se si considera la somiglianza tra l’occhio critico calviniano e l’acume letterario di Carter. Lettori per piacere e per professione, entrambi hanno contribuito letterariamente e criticamente al postmoderno, si sono dilettrati con le meccaniche di riproduzione letteraria e hanno rinnovato vecchie fiabe.¹⁰¹ Bacchilega, per esempio, osserva che per Calvino la fiaba rappresenta il destino umano in forma narrativa, “while for Carter it documents the resourcefulness and diversity of people’s—especially women’s—hard work.”¹⁰² Da un lato Calvino, in effetti, afferma quanto segue:

La letteratura fantastica, favolosa, allegorica, lirica, non è necessariamente legata a misticismi o a ricerche di segni di mondi ignoti. Direi che è più spesso il contrario. E anche quando crede d’essere a quel modo, se è poesia davvero, i suoi simboli non sono mai indistinti e oscuri, ma sono immagini non meno concrete, razionali, legate alla vita, di quelle della

britannico ed europeo in generale. Per alcuni esempi, vedi Tatar, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*, 17–52.

¹⁰⁰ “The Bloody Chamber,” in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 43.

¹⁰¹ Sebbene la conoscenza biografica tra i due autori non sia confermata, l’apparato critico è ricco di riferimenti al rapporto tra Carter e Calvino in forza delle loro somiglianze tematiche, di genere, di allineamento politico e perfino di abitudini intellettuali. Margaret Toyne cita *Ti con zero* di Calvino per dimostrare “the liberatory gap” offerto dall’immaginazione all’interno della narrativa postmoderna: “Italo Calvino, who shares many generic and thematic similarities with his contemporary, Angela Carter, offers one such possibility in his extremely compelling claim regarding the crucial role of imagination in otherwise impossible situations.” Margaret E. Toyne, “Eating Their Way Out of Patriarchy: Consuming the Female Panopticon in Angela Carter’s *Nights at the Circus*,” *Women’s Studies* 36, no. 7 (October 12, 2007): 478.

¹⁰² Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, 20–21.

letteratura realistica, tutta materata di minuti particolari, di notazioni ambientali ricavate dall'esperienza.¹⁰³

Dall'altro, così la narratrice inglese scrive nell'introduzione alla sua prima antologia di fiabe:

Although the content of the fairy tale may record the real lives of the anonymous poor with sometimes uncomfortable fidelity—the poverty, the hunger, the shaky family relationships, the all-pervasive cruelty and also, sometimes, the good humour, the vigour, the straightforward consolations of a warm fire and full belly—the form of the fairy tales is not usually constructed so as to invite the audience to share a sense of lived experiences.¹⁰⁴

Sebbene mi trovi d'accordo con Bacchilega, ritengo che si debbano analizzare “Il naso d'argento” e “The Bloody Chamber” per capire il senso dell'eco che rimbalza da Calvino, incapace di dimenticare la portata sociale delle fiabe e il loro essere poesia, a Carter, interessata alla struttura delle fiabe per la loro componente umana e materiale e il loro astrattismo.

L'umano e il materiale sono elementi intrinseci a *Barbablù**. Parimenti, la fiaba di Carter si concentra sulla dimensione umana di un matrimonio tra due persone completamente diverse per estrazione sociale, istruzione e genere, e sulla materialità di quest'unione: gli oggetti e la loro attrattiva, le difficoltà fattuali e di mezzi, la tangibilità dei corpi e l'effetto fisico delle loro interazioni.¹⁰⁵ Una delle prime descrizioni dello sposo racchiude già tutti questi elementi: “He was

¹⁰³ “Incontro con Calvino, intervista di Giuseppe Mazzaglia,” Italo Calvino, *Sono nato in America...Interviste 1951-1985*, ed. Luca Baranelli (Milano: Mondadori, 2002), 22, il 16 novembre 1957.

¹⁰⁴ Introduzione a Angela Carter, ed., *The Virago Book of Fairy Tales* (London: Virago Press, 1990), xi. Carter non divorzia mai completamente dal suo passato, ma lo percepisce, comprende, digerisce e rigenera, come nota Zipes: “If one analyzes [Anne] Sexton's poems and Carter's tales carefully, it becomes apparent that they had fully incorporated the canonical tales into their minds and bodies [...]. They took these tales and made them part of their lives, felt them, sensed them, digested them, and re-generated them to comment politically on the situation of women in their times [...]. It is only because they did not reject the canonical tales but worked through them to grasp how many of the problems in these tales, raised by these tales, were still with us that they were able to articulate their very particular positions [...].” Zipes, *Relentless Progress. The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*, 126.

¹⁰⁵ “Carter's fairy tales bear witness to the writer's fascination with materiality by means of stories that throw into relief with no dearth of corporeal details the countless longings and perils lurking within sexual liaisons of both familiar and bizarre kinds.” Dani Cavallaro, *The World of Angela Carter* (Jefferson: McFarland & Company, 2010), 100.

older than I. He was much older than I; there were streaks of pure silver in his dark mane. But his strange, heavy, almost waxen face was not lined by experience. Rather, experience seemed to have washed it perfectly smooth, like a stone on a beach whose fissures have been eroded by successive tides.”¹⁰⁶ La voce narrante rimarca la differenza d’età e offre ai lettori flash fotografici del Marquis, un uomo avanti con gli anni ma con il viso liscio, che viene descritto ricorrendo alla consistenza tangibile di un sasso roso dalla corrente marina.

Il marito è tanto misterioso quanto Naso d’Argento. Non viene nemmeno nominato fino all’inizio del terzo paragrafo e lì appare come pronome soggetto di una frase subordinata.¹⁰⁷ Nonostante le numerose descrizioni dei suoi averi e dei suoi gusti in termini di mogli e oggetti, per lui sullo stesso piano, i lettori non hanno davvero la possibilità di entrare nella sua psiche siccome persino la cartella con la scritta “*Personal*” che la protagonista trova poco prima di entrare nella camera insanguinata è deludente da questo punto di vista.¹⁰⁸ “Nothing in my life of family love and music had prepared me for these grown-up games and yet these were cues to his self that showed me, at least, how much he had been loved, even if they did not reveal any good reason for it” afferma la voce narrante, riferendosi alle poche cartoline trovate nell’imperscrutabile cartella personale.¹⁰⁹ Il castello è più pieno di indicazioni sugli accessori umani e inanimati scelti dal Marquis che di informazioni su di lui, ricordando in tal modo l’enigmatico uomo dal naso argenteo “vestito come al solito da gran signore” che si presenta alla porta della lavanderia di Calvino.¹¹⁰

¹⁰⁶ “The Bloody Chamber,” in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 3. Un altro momento di rappresentazione carnale occorre quando c’è contatto fisico tra gli sposi e i rispettivi oggetti, come nella descrizione della camicia da notte all’inizio del racconto.

¹⁰⁷ “[...] the wedding dress *he’d* bought me.” Carter, 2. Corsivo mio.

¹⁰⁸ La galleria espositiva di cui Marquis parla alla protagonista è “a treasure house filled by five centuries of avid collectors.” Carter, 17.

¹⁰⁹ Carter, 26.

¹¹⁰ “Il naso d’argento,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 95.

La rappresentazione delle suppellettili e benessere economico dei due Barbablù permette di individuare il più importante elemento in comune tra la scrittura di Carter e di Calvino: Marquis e Naso d'Argento sono una parodia della società capitalista contemporanea per i due scrittori. La marca personale del Marquis è datata dal tempo e luogo della sua creazione letteraria, ovvero la seconda metà degli anni Settanta a Londra. Nel 1972, Carter ritorna nella capitale britannica dopo un biennio trascorso in Giappone. Con occhi stranieri nota che l'afflato di liberazione sessuale e politica degli anni Sessanta si è già esaurito.¹¹¹ Una società falsamente permissiva si apre di fronte a lei, ricordando la finta libertà di cui gode la pianista di "The Bloody Chamber" quando le vengono consegnate le chiavi del castello: "Play with anything you find, jewels, silver plate; make toy boats of my share certificates, if it pleases you, and send them sailing off to America after me."¹¹² L'iperbole del passaggio letterario diminuisce in ampiezza al confronto con le reazioni di Carter espresse sul suo presente in vari articoli pubblicati sulla rivista *New Society*. Considerando che i due argomenti ricorrenti sono la liberazione della donna e la nascente moda punk, si capisce come per lei non ci sia soluzione di continuità: il capitalismo è impersonato da un misogino *dominator* e il Marquis ne è l'espressione fiabesca. Così scrive Carter nell'articolo "Year of the Punk" del 1977:

These babes in bondage, with coiffures and cosmetic effect as from an eighteenth-century madhouse, like a street theater version of the *Marat/Sade*. And the French Revolution offers us an interesting example of self-conscious sartorial Bad Taste in another period of conflicting ideologies: the 'victim-style' of the Directory, chalk-white face, convict hair-cut

¹¹¹ "[Returning] now from two years in the trim dementia of Japan, where structured permissiveness has always been the preferred structure for the exercise of enlightened fascism, I can see innumerable signs of change here—but no signs of growth." "Fin de Siècle," in Carter, *Shaking a Leg. Journalism and Writings*, 155. L'articolo è del 1972.

¹¹² "The Bloody Chamber," in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 19. La parola *play* riflette il desiderio del Marquis di possedere la pianista in forza della giovinezza e inesperienza di quest'ultima. In altre parole, lei rappresenta il mito della vergine e perciò non ha potere decisionale. "Religious mythology offers women access to the symbolic order on condition that they retain their virginity. Elevated into this sense of transcendence, women nevertheless are left at a political impasse; in a role that might *appear* empowering but which is relative to their simultaneous demarcation." Anja Müller, *Angela Carter. Identity Constructed/Deconstructed* (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997), 68.

and the scarlet ribbon tied, or the red line painted, round the neck as a tribute to the guillotine. There is nothing new under the sun.¹¹³

L'abbigliamento punk riprende gli elementi estetici del decadentismo sadiano e degli aristocratici tra l'*ancien régime* e la Rivoluzione francese, privandosi tuttavia della carica rivoluzionaria di liberazione di genere che Carter attribuisce proprio a de Sade, nel suo separare le funzioni riproduttive dalla sessualità femminile.¹¹⁴ Inoltre, la nuova moda assottiglia le distanze tra varie classi sociali senza creare vera equità. La povera pianista può infatti avere il controllo di tutte le numerose stanze del castello, ma il suo abbiente marito avrà sempre il coltello, o la spada, dalla parte del manico. Il Marquis prova sadistica gioia nell'imporre alla moglie una collana girocollo troppo stretta, la "red line painted" della citazione, esplicitamente legata all'epoca del Terrore in "The Bloody Chamber," così come è consapevole che la ragazza ha accettato di sposarlo per sfuggire a una condizione di povertà.¹¹⁵ Persino il suo viaggio di lavoro a New York è un'indicazione del suo appartenere alla comunità maschile di capitalisti e uomini di potere di cui Naso d'Argento è un fiabesco antenato.

La fiaba di Carter si fonda sulla differenza storicamente e socialmente costruita tra uomini e donne, maschile e femminile, come affermerà qualche anno dopo la stesura Carter stessa, descrivendo la propria poetica in relazione al suo essere donna e puntando il dito sul parallelo tra strutture sociali e strutture fiabesche: "It turned out to be easier to deal with the shifting structures

¹¹³ "Year of the Punk," in Carter, *Shaking a Leg. Journalism and Writings*, 118.

¹¹⁴ "Sade's work concerns the nature of sexual freedom and is of particular significance to women because of his refusal to see female sexuality in relation to its reproductive function, a refusal as unusual in the late 18th century as it is now." Angela Carter, *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History* (London: Virago Press, 1979), 1. La prospettiva carteriana è stata ampiamente discussa, in quanto contiene anche opinioni controverse e non facilmente condivisibili. Vedi: Gina Wisker, "Speaking the Unspeakable: Women, Sex, and the Dismorphmythic in Lovecraft, Angela Carter, Caitlín R. Kiernan, and Beyond," in *New Directions in Supernatural Horror Literature* (Springer, 2018), 209–234; Merja Makinen, "Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality," *Feminist Review* 42, no. 1 (1992): 2–15.

¹¹⁵ "A choker of rubies, two inches wide, like an extraordinary precious slit throat. After the Terror, in the early days of the Directory, the aristos who'd escaped the guillotine had an ironic fad of lying a red ribbon round their necks as just the point where the blade would have sliced it through, a red ribbon like the memory of a wound. And his grandmother, taken with that notion, had her ribbon made up of rubies; such a gesture of luxurious defiance!" "The Bloody Chamber," in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 6.

of reality and sexuality by using sets of shifting structures derived from orally transmitted traditional tales.”¹¹⁶ La rappresentazione fiabesca di un ambiente domestico femminile e del mondo esterno vissuto solo dall’uomo, narra di un sistema basato sulle distinte funzioni attribuite ai due sessi. “Collective beliefs, the power of institutions, and the influential opinions of others aid the shaping of individual selfhood according to the conditions set by this system,” scrive Anja Müller, per poi aggiungere che “[transforming] maleness into masculinity, femaleness into femininity, this system delimits the possible spectrum of human experience according to the two biological sexes.”¹¹⁷ In “The Bloody Chamber” Carter esplicita tale binomio contrapponendo i colori bianco e rosso per descrivere rispettivamente due ambienti, la casa materna dell’infanzia e il castello dell’uomo, e per indicare la metamorfosi dall’innocenza vergine alla cosiddetta dissolutezza di una donna troppo curiosa. Un binarismo opprimente e vincolante per lo sviluppo dell’identità femminile.

Nel primo paragrafo di tutta la storia, la narratrice ricorda della casa materna a Parigi una “white, enclosed quietude,” bianca come il vestito che indossa al teatro d’opera con il promesso sposo e la madre, come la vestaglia portata sul treno e come il vestito semitrasparente che il marito le impone nel castello.¹¹⁸ Candidi sono infine i capelli della madre. La purezza, cui tradizionalmente sono associati il colore bianco e la verginità femminile, è più volte rimarcata nel testo grazie ad associazioni tra la pianista e l’infanzia, è però presto sporcata dal vermiglio che viene legato inevitabilmente al Marquis.¹¹⁹ Il vestito da sposa arriva in una scatola con un fiocco rosso, l’anello di matrimonio (un opale) risiede su un manto di velluto cremisi, la collana girocollo è fatta di rubini,

¹¹⁶ “Notes from the Front Line,” in Carter, *Shaking a Leg. Journalism and Writings*, 38. Il saggio viene pubblicato nel 1983 nel volume curato da Michelene Wandor *On Gender and Writing*.

¹¹⁷ Müller, *Angela Carter. Identity Constructed/Deconstructed*, 38.

¹¹⁸ “The Bloody Chamber,” in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 1.

¹¹⁹ Il mondo dell’infanzia si allontana come un “child’s toy,” la ragazza indossa un “kid glove” e lo scontro tra la madre e il Marquis si risolve “as though a curious child pushed his centime into the slot and see it all in motion,” paragonando implicitamente il racconto della voce narrante, e quindi della pianista, all’azione di una bambina. Carter, 7, 8, 43.

rosse diventano le lenzuola dopo il primo rapporto sessuale e infine la camera dei segreti è rossa (di) sangue. La vicinanza con il colore rosso è cruciale per la protagonista, che sente una soprannaturale unione tra sé stessa e la collana. Quando la veste, per la prima volta nella sua vita ritirata percepisce il potenziale della corruzione.

Questa relazione tra bianco e rosso è successivamente approfondita da numerosi riferimenti ai gigli, candidi fiori dal polline rossastro, in cui il bianco del materno si caratterizza di freudiane pulsioni di sesso e morte. Inizialmente il marito è paragonato a un giglio perché “[possessed] of that strange, ominous calm of a sentient vegetable, like one of those cobraheaded, funeral lilies whose white sheaths are curled out of a flesh as thick and tensely yielding to the touch as vellum.”¹²⁰ In seguito, sono gigli i fiori che la ragazza trova nella sua camera da letto e che la sovrastano per la loro associazione funeraria, ricordando i tre fiori che Naso d’Argento deposita fra i capelli delle tre sorelle per avere un segno della loro disubbidienza. Infine, la voce narrante carteriana paragona il corpo del Marquis, con la sua pelle bianca e le sue oscene maniere di seduzione, a un giglio che macchia le dita del colore della curcuma. Dopo il primo incontro presso il letto nuziale in cui lui ha svestito la ragazza con eccitata freddezza, la pianista infatti ricorda di sentire ripugnanza “for his white, heavy flesh that had too much in common with the armfuls of arum lilies that filled my bedroom in great glass jars, those undertakers’ lilies with the heavy pollen that powders your fingers as if you had dipped them in turmeric. The lilies I always associate with him; that are white. And stain you.”¹²¹ I gigli non sono semplicemente soverchianti, ma l’esistenza carnale del marito è più travolgente dei fiori, che diventano i gigli usati dagli impresari funebri e sporcano la pelle tanto quanto un uomo

¹²⁰ Carter, 4.

¹²¹ Carter, 12.

può far sporcare una donna la prima notte di nozze. Infine, i fiori vengono menzionati nel passaggio postcoitale come carne viziata, simboleggiando così anche la ragazza.¹²²

•••

Nonostante tutto, nella fiaba è possibile trovare una risposta creativa a tutto ciò che il Marquis e la camera insanguinata rappresentano. Di nuovo c'è innanzitutto il suo essere un breve *mémoir* finzionale alla prima persona, narrato dall'ultima giovane moglie. "I remember how, that night, I lay awake in the wagon-lit in a tender, delicious ecstasy of excitement" è l'incipit a tutto il racconto.¹²³ Suo è sempre il punto di vista, sue sono le associazioni tematiche per tramandare la propria storia, "He was rich as Croesus" per esempio spiega a proposito del Marquis.¹²⁴ Sua è la riflessione conclusiva sulla condizione di giovane vedova risposata.¹²⁵ Tutta la vicenda risulta essere

¹²² "Those somnolent lilies, that wave their heavy heads, distributing their lush, insolent incense reminiscent of pampered flash." Carter, 15. La caduta del sistema simbolico fallocentrico è presente anche nella genealogia femminile mortifera messa insieme dal Marquis con i suoi quattro matrimoni. La sua prima moglie è una cantante d'opera che, con grande ironia tragica, la protagonista va a vedere cantare a teatro con il padre: "My first opera; I had heard her sing Isolde. With what white-hot passion had she burned from the stage! So that you could tell she would die young. [...] And my father, still alive (oh, so long ago), took hold of my sticky little hand, to comfort me, in the last act, yet all I heard was the glory of her voice." Da questa prima esperienza al teatro d'opera, la storia sembra già scritta per la pianista, che sente di essere inevitabilmente passata da un'infanzia in compagnia di un uomo amante del teatro e dei sigari a una giovinezza con un altro uomo, altrettanto amante di teatro, sigari, e di donne con un talento musicale: "The cigar glowed and filled the compartment with a remembered fragrance that made me think of my father, how he would hug me in a warm fug of Havana, when I was a little girl [...]" Carter, 5, 8. Il riferimento all'opera di Richard Wagner tramite il personaggio di Isolde è similmente una spia testuale, in quanto *Tristan und Isolde* (1865) è l'opera che la pianista e il Marquis vedono insieme a teatro.

¹²³ "The Bloody Chamber," in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 1. A proposito della narrazione alla prima persona, nell'articolo "An I for Truth" (1977) l'autrice polemizza con l'ideologia alla base del *romance* e della letteratura rosa pubblicata sulle riviste di grande diffusione. Osservando la ricorrenza della prima persona narrativa, Carter scrive che quest'uso impone un'omogeneizzazione dei soggetti "The 'I's are a homogeneous, upper-working, lower-middle, socially cohesive mass. There are no blacks, no trade union members, no dossers, freaks, unemployed manual workers, or socially discordant elements." "An I for Truth," in Carter, *Shaking a Leg. Journalism and Writings*, 457. Il suo redigere "The Bloody Chamber" alla prima persona è una diretta risposta a questa moda.

¹²⁴ "The Bloody Chamber," in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 5. L'uso di Creso come elemento comparativo non è casuale: "For the West, daydreams of Eastern plentitude have operated in tension with images of Oriental tyrants who stood as threshold guardians of those riches. The daydreams date back at least to the ancient world's perception of the Lydian king Croesus (c. 560-546 BCE) whose territorial acquisitions reputedly brought him so much booty that his wealth became proverbial." Danielle M. Roemer, "The Contextualization of the Marquis in Angela Carter's 'The Bloody Chamber,'" *Movels & Tales*, 1998, 97.

¹²⁵ Per questo motivo Tatar dedica esplicitamente il proprio libro alla figura della moglie: "it is the wife who is put on trial with a prohibition, and it is the wife who must contend with the consequences of transgressive behavior. Because 'Bluebeard' so often explores the complexities of her behavior, I will lead with her side of the story." Tatar, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*, 4.

un lungo flash-back dei due giorni che seguono al matrimonio. Le uniche frasi al tempo presente sono la prima e l'ultima e la narratrice vi riflette sulle conseguenze delle sue prime sfortunate nozze e il significato carnale e morale delle sue azioni.

La protagonista è inoltre la figura più giovane di una triade femminile, frutto tanto di una storiografia extra-diegetica quanto della successione generazionale diegetica. Il personaggio più anziano è la balia, spesso ricordata per le sue opinioni tradizionaliste e in fondo cieche di fronte al pericolo. Nel momento in cui la madre si mette in viaggio per salvare la giovane dal suo marchese sanguinario. Si racconta che l'anziana donna, scandalizzata, è morta poco dopo la vicenda: "My poor old nurse, left scandalized at home—what? Interrupt milord on his honeymoon? —she died soon after."¹²⁶ Tale passaggio di corpi permette di leggere il metamorfismo non solo come il passaggio dall'innocenza alla curiosità peccaminosa, ma come qualcosa che destabilizza l'afflato di morte del Marquis. Inoltre, la successione di donne è un invito ad accettare che il corpo cambia e invecchia. Le tre donne di età diverse di "The Bloody Chamber" rappresentano la biologica trasformazione corporale e il passare degli anni.¹²⁷

Il fondamentale punto mediano della metamorfosi è il personaggio della madre, in cui si fondono attributi della generazione precedente e le volontà ascrivibili a quella successiva: sposatasi lei stessa per soldi, è restia a permettere alla figlia di fare lo stesso. In sintonia con la teoria femminista concentrata sul materno e sulla riappropriazione di questa funzione dalla strumentalizzazione fattane dal sistema patriarcale, Carter racconta di una *mater familias*, della sua giovane figlia e della vecchia serva che alla fine ritrovano l'indipendenza dalla ricchezza e accumulazione rappresentata dall'uomo, in forza del loro scegliere se e come essere madri. Già nel 1976 Carter racconta dell'importanza del materno nel suo articolo autobiografico "Mother Lode,"

¹²⁶ "The Bloody Chamber," in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 44.

¹²⁷ Nel suo articolo di riflessione autobiografica sull'influenza del femminismo sulla propria opera letteraria, "Notes from the Front Line" (1983), la scrittrice associa il suo femminismo all'età anagrafica, "growing into feminism was part of the process of maturing." "Notes from the Front Line," in Carter, *Shaking a Leg. Journalism and Writings*, 37.

così come riflette su questa funzione genitoriale femminile, e il suo mito d'origine, in *The Passion of New Eve* (1977) e *The Sadeian Woman* (1979).¹²⁸ Mentre queste narrazioni danno adito a una lettura che sottolinea la separazione tra biologia e genere, così da evitare una visione costrittiva della femminilità, la riscrittura carteriana di *Barbabliù** propone qualcosa di diverso.¹²⁹ La potente figura in questa narrativa fiabesca è, infatti, una donna capace di superare le costrizioni sociali, economiche e psicoanalitiche legate al materno ma è anche una donna orgogliosa di essere madre.

“The Bloody Chamber” comincia con una breve conversazione tra la pianista e la madre, che le domanda se sia sicura di amare il Marquis. Questa timida inquisizione è solo l'inizio dell'azione materna nel racconto di Carter.¹³⁰ La prima immagine arriva persino prima della descrizione leonina del Marquis. Leggiamo di come la pianista si immagina la madre nei primi momenti di separazione dalla figlia, rassettando la camera dell'infanzia e provando “all the half-joyous, half-sorrowful emotions of a woman on her daughter's wedding day.”¹³¹ Di fronte a quest'immagine materna, la ragazza sente il peso della perdita, nell'aver cessato di essere la figlia della donna per diventare la moglie dell'uomo. La reazione emotiva della ragazza e la figura materna presentano in parallelo le stesse emozioni di gioia e dolore.

La seconda sostanziale presenza testuale della madre arriva con la telefonata che la pianista decide di farle in un momento di solitudine. Grazie a questa brevissima conversazione, la pianista

¹²⁸ In “Mother Lode,” Carter racconta dell'assetto patriarcale della sua casa dell'infanzia. A proposito dei due libri di Carter che precedono *The Bloody Chamber and Other Stories*, vedi Susan Sellers, *Myth and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction* (New York: Palgrave Macmillan, 2001), 107–27; Merja Makinen, “Sexual and Textual Aggression in *The Sadeian Woman* and *The Passion of New Eve*,” in *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism* (London: Longman, 1997), 149–65.

¹²⁹ Per una lettura critica dell'opposizione e separazione tra natura e donne nella produzione di Carter, rimando a Nicole Ward Jouve, *Female Genesis: Creativity, Self, and Gender* (New York: St. Martin's Press, 1998), 141–62.

¹³⁰ Una risposta alla figura attenta ma incapace di Calvino: il suo personaggio della madre non sarà in grado di salvare la figlia: “La madre l'avrebbe lasciata andare subito, ma c'era quel naso d'argento che non le piaceva. Chiamò in disparte la figlia maggiore e le disse: – Guarda che in questo mondo uomini col naso d'argento non ce ne sono: sta' attenta, se vai con lui te ne potresti pentire.” “Il naso d'argento,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 93.

¹³¹ “The Bloody Chamber,” in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 1.

potrà essere salvata in extremis dalla furia del marito. Si scoprirà infatti sul finire della narrazione che la madre si incupisce al sentire le lacrime della figlia per una semplice decorazione casalinga e prende subito il treno per raggiungere il castello. Si tratta però di una conversazione povera di parole significative, che tende all'aporia.

I telephoned my mother. And astonished myself by bursting into tears when I heard her voice.

No, nothing was the matter. Mother, I have gold bath taps.

I said, gold bath taps!

No; I suppose that's nothing to cry about, Mother.

The line was bad, I could hardly make out her congratulations, her questions, her concern, but I was a little comforted when I put the receiver down.¹³²

Inizialmente ci sono lacrime, poi la vuota ripetizione di un accessorio per il bagno, infine si accenna ai problemi di comunicazione. Le poche parole che sono effettivamente pronunciate dalla madre—l'osservazione a proposito del pianto e le congratulazioni—non vengono nemmeno trascritte. È dunque una comunicazione a-verbale, al di fuori del sistema simbolico del Padre e contenuta nel sistema simbolico della madre.

Nella conclusione, la madre arriva a cavallo come un'amazzone salvifica. Ricordando quest'ultima apparizione genitoriale, la voce narrante parla di telepatia materna: "I can only bless the—what shall I call it? —the *maternal telepathy* that sent my mother running headlong [...]. I never heard you cry before, she said, by way of explanation. Not when you were happy. And who ever cried because of gold bath taps?"¹³³ Questo passaggio rappresenta il punto culminante del revisionismo fiabesco di *Barbabliù** per quanto riguarda l'impiego della figura materna e si struttura su

¹³² Carter, 23.

¹³³ Carter, 44.

vari livelli. In primo luogo, è il racconto portato avanti dalla voce narrante della ragazza, che ha ricordato tutta la vicenda e nel presente fittizio della narrazione, si sforza di trovare le parole giuste. Si domanda retoricamente come dovrebbe definirla, se non telepatia materna, e usa il corsivo. Tale accorgimento stilistico, seguendo la lettura che ne fa Nancy K. Miller a proposito della narrativa femminile francese, permette in “The Bloody Chamber” all’eroina, alla narratrice e all’autrice di riappropriarsi di un significato altro per indicare qualcosa di personale.¹³⁴ In secondo luogo, l’enfasi grafica è parte del revisionismo fiabesco, in quanto reinterpreta la drammatica attesa della moglie perraultiana in una conversazione tra madre e figlia. Un testo già comune a varie culture e generazioni è diventato personale.

•••

La patriarcale oggettivazione dei corpi e l’ossessione per lo sguardo sono negati tramite l’entrata in scena della madre, così come il suo arrivo pone fine all’appropriazione mercantile del corpo femminile. Detto ciò, il materno femminismo non è sufficiente a generare un lieto fine soddisfacente. La fiaba si conclude con il matrimonio con il cieco Jean-Yves e una misera sistemazione familiare: la pianista, il marito e la madre condividono il castello appartenuto al Marquis, donano quasi tutta l’eredità dello sposo feroce e aprono una scuola di musica. L’ultimo paragrafo di tutto il racconto comincia con: “We had a quiet life, the three of us.”¹³⁵

Questa narrazione sottotono e lo stesso esistere e narrare della pianista rappresentano un fondamentale punto di contatto nella rete metamorfica della fiaba. La ragazza si ritrova in una posizione liminare rispetto alla madre e al Marquis, è in una rete relazionale con loro ma ne è anche

¹³⁴ “a way of marking what has already been said, of making a common text one’s own.” Nancy K. Miller, *Subject to Change. Reading Feminist Writing* (New York: Columbia University Press, 1988), 29.

¹³⁵ “The Bloody Chamber,” in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 44. Leggo in questa conclusione anche un’interpretazione del finale di “La Barbe Bleue” che Carter vede come una scelta di sicurezza economica: “the consolations [Perrault] offers are not those of fantasy and the dream but of worldly security seen as such.” Postfazione a Carter, *Little Red Riding Hood, Cinderella, and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault*, 77. La postfazione è simile per forma e temi all’articolo “The Better to Eat You With” apparso nel 1976 su *New Society*.

separata, e la sua storia ha un finale “opaco” o radicale: “If marriage holds together the power of patriarchy, the scopophilic objectification of women, their exchange as commodities, [...] as Carter suggests, then her dramatic turn from the conclusion of Perrault’s ‘Bluebeard’ [...] may also be her most *radical*.”¹³⁶ Mentre nel suo studio Kimberly Lau scrive che la mancanza di una vera salvezza in “The Bloody Chamber” trova una soluzione all’assoggettamento femminile solo nel suo essere parte di una raccolta di racconti, riputo che sia proprio questo opaco lieto fine a sostanziare il revisionismo del blu carteriano.¹³⁷ L’opacità si ha nelle scelte compiute dalla pianista, nell’orientalismo che avvolge tanto il Marquis quanto la madre, nell’estetica cromatica del castello e della relazione tra la ragazza e Jean-Yves. Se è vero che “Glissant locates *opacité* as a means of preserving the irreducible kernel of identity that maintains what is diverse, what is culturally specific,” la proposta di Patrick Crowley di leggere l’opacità teorizzata da Glissant al di là del contesto postcoloniale che l’ha generata trova in “The Bloody Chamber” un perfetto esempio testuale.¹³⁸ Nella scrittura della pianista c’è una forma di inestricabile resistenza all’essere, eppure lei può essere la narratrice solo in forza delle sue relazioni con la madre, il Marquis e Jean-Yves.¹³⁹ Inoltre, tramite la sua scrittura, Carter presenta un esempio di poetica relazionale *à la* Glissant inclusiva anche del genere femminile (mentre il filosofo si limitava al genere maschile), ovvero aprendosi alla possibilità di autori, narratori e lettori donne.

Carter crea un giovane personaggio femminile che non fa esattamente né quanto vuole il Marquis né quanto la madre aveva immaginato per lei.¹⁴⁰ Non incarna la fantasia sessuale del marito,

¹³⁶ Lau, *Erotic Infidelities. Love and Enchantment in Angela Carter’s The Bloody Chamber*, 36. Corsivo mio.

¹³⁷ L’indagine della studiosa si basa sull’insieme di fiabe raccolte in *The Bloody Chamber and Other Stories*, che si darebbero significato l’un l’altra. Ritengo che la fiaba qui in esame abbia invece un suo finale conclusivo e significativo. Lau, 41.

¹³⁸ Patrick Crowley, “Édouard Glissant: Resistance and *Opacité*,” *Romance Studies* 24, no. 2 (July 2006): 106.

¹³⁹ “There is opacity now at the bottom of the mirror, a whole alluvium deposited by populations, silt that is fertile but, in actual fact, indistinct and unexplored even today, denied or insulted more often than not, and with an insistent presence that we are incapable of not experiencing.” Glissant, *Poetics of Relations*, 111.

¹⁴⁰ La ragazza non segue il suo percorso prestabilito nemmeno in termini psicoanalitici. Il tradizionale sviluppo femminile via il complesso di Edipo (Freud) e in assoggettamento alla Legge del Padre (Lacan) sono sfatati grazie al personaggio di Jean-Yves, che è cieco, e la presenza narrativa di specchi e della madre fino alla fine. Lau, *Erotic Infidelities*.

come si intuisce già quando la voce narrante, una volta viste le illustrazioni pornografiche delle *Adventures of Eulalie at the Harem of the Grand Turk* nella libreria del castello, ammette che “Yet I had not bargained for this.”¹⁴¹ Eppure, la ragazza non è nemmeno completamente fredda alla sado-masochistica seduzione dell’uomo né tanto meno al tradizionale segreto della stanza chiusa a chiave. Una volta che le ha mostrato le chiavi del castello, il marito vede nel volto della giovane moglie una “promise of debauchery” e la pianista non riesce a rimanere impassibile a questa provocazione, ma anzi si accorge di essere spaventata dalla propria natura: “I hardly recognized myself from his descriptions of me and yet, and yet—might there not be a grain of beastly truth in them?”¹⁴² La mancanza di un partito preso determina infine l’assenza di una ovvia dualità tra un sistema di sorveglianza e controllo al maschile e uno al femminile. Il castello non sarà il dominio dell’uomo come non lo sarà completamente della donna, forse evitando in tal modo l’esistenza di un oppressore.¹⁴³ Il significato ultimo della fiaba carteriana è il frutto di relazioni emerse e sommerse, al centro del crocevia tra restrizione ed esagerazione, razionalità e istinto, maschile e femminile.

Un secondo esempio dell’opacità relazionale si presenta quando “The Bloody Chamber” orientalizza il Marquis e contemporaneamente lo pone in contrasto a una figura materna pure orientalizzata.¹⁴⁴ Essendo la donna una cittadina del mondo, abituata fin dall’infanzia a ricchezze

Love and Enchantment in Angela Carter’s The Bloody Chamber, 32–36. Sheets racconta invece dei luoghi testuali in cui Carter richiama esplicitamente la pornografia pittorica e letteraria e scrive soprattutto che la scrittrice “does [...] seek to escape from dichotomies altogether,” e si posiziona esattamente in mezzo al del dibattito femminista sul ruolo della pornografia nei movimenti di liberazione della donna. Sheets, “Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter’s ‘The Bloody Chamber,’” 642.

¹⁴¹ “The Bloody Chamber,” Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 14.

¹⁴² Carter, 18.

¹⁴³ Citando il panottico di Michel Foucault e la trappola dello sguardo insita nei sistemi di sorveglianza, Müller osserva che nemmeno un rovesciamento dei ruoli—la donna che diventa colei che sorveglia—è una vera soluzione in quanto “both men and women are trapped in the power structures supporting this order [...] a simple role-reversal fails: it reinstates gender-difference and deepens the already existing schism between the sexes.” Müller, *Angela Carter. Identity Constructed/Deconstructed*, 55.

¹⁴⁴ Ricordo che *Orientalism* di Edward Said esce nel 1978. Per approfondimenti, vedi: Roemer, “The Contextualization of the Marquis in Angela Carter’s ‘The Bloody Chamber’”; Aidan Day, “Angela Carter’s Fairy Orientalism: Overture and Incidental Music for A Midsummer Night’s Dream,” *Marvels & Tales* 26, no. 1 (2012): 11–29; Sarah Artt, “Ambulant

accessibili agli europei in viaggio in Oriente, i due personaggi non appaiono infatti così diversi. Lei ha familiarità con la violenza e le armi quanto il Marquis, avendo in gioventù colpito a morte una tigre con una pistola. Inoltre, il passaggio in cui sono brevemente presentati tali eventi associa inoltre anche linguisticamente questo incredibile personaggio femminile al marchese.¹⁴⁵ Nondimeno, proprio questa pressoché completa similitudine è la spia della loro divergenza: la madre assomiglia a un animale maestoso e rapace mentre il marito è bianco come un giglio, oltre a essere una donna fiera del suo essere una nutrice, ovvero con una natura completamente opposta a quella mortifera del Marquis. Secondo Charlotte Crofts la consapevolezza antimperialista carteriana rafforzerebbe il suo femminismo. L'esperienza in Giappone, nello specifico, le avrebbe permesso di essere in grado di vedersi con gli occhi dell'Altro e diventare una dei "many feminist writers and artists who have found Orientalism a useful paradigm for deconstructing white male subjectivity."¹⁴⁶ Nonostante il brillante studio di Crofts contenga delle verità, rimane il fatto che il Marquis non è uno stereotipico uomo dell'Oriente, ma è una convergenza di simboli del maschile transnazionali e transculturali. Per di più, la sua principale avversaria è una donna che pare aver imparato a essere intraprendente solo perché è cresciuta lontana dalle quiete bianche stanze parigine.

La soluzione del dramma, ovvero la combinazione della morte del Marquis, dell'eredità e del matrimonio tra la ragazza e l'accordatore di piano, è infine rappresentata cromaticamente e in particolare, con una scelta di colori opachi. Il castello, ovvero ciò che era dell'uomo ma che diventa di proprietà e uso della ragazza, è un luogo ambiguo, non associabile completamente né al bianco né

Fetish': The Exotic Woman in 'Black Venus' and 'Master,'" in *Angela Carter: New Critical Readings*, ed. Sonya Andermahr and Lawrence Phillips (London: Continuum International Publishing Group, 2012), 177–85.

¹⁴⁵ "My eagle-featured, indomitable mother; what other student at the Conservatoire could boast that her mother had outfaced a junkful of Chinese pirates, nursed a village through a visitation of the plague, shot a man-eating tiger with her own hand and all before she was as old as I?" La conclusione della domanda retorica è quasi uguale a una delle frasi usate per descrivere il marito, "he was older than I." "The Bloody Chamber," in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 2–3.

¹⁴⁶ Charlotte Crofts, "The Other of the Other': Angela Carter's 'New-Fangled' Orientalism," in *Re-Visiting Angela Carter. Texts, Contexts, Intertexts* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 93–94.

al rosso. La costruzione è verde e porpora: “a mysterious, amphibious place, contravening the materiality of both earth and the waves.”¹⁴⁷ La fronte della pianista è stata poi macchiata magicamente dalla chiave della stanza segreta; finché vive, la ragazza avrà sulla sua fronte bianca un segno rosso indelebile anche con l’uso di cosmetici. Purtroppo, il suo secondo marito non potrà mai vedere quello che potrebbe essere, letteralmente, il segno della vergogna. “No paint nor powder, no matter how thick or white, can mask that red mark on my forehead; I am glad he cannot see it” ammette la narratrice, per poi concludere “not for fear of his revulsion, since I know he sees me clearly with his heart—but because it spares my shame.”¹⁴⁸ Anche all’interno della relazione tra i due giovani, perciò, il dicromatismo perde di significato ma i colori sono polisemantici: il rosso a indicare l’accettazione della seduzione e della decadenza, il bianco come simbolo della vita vissuta sotto gli occhi di tutte e tutti e un ritorno alla morigeratezza prima del Marquis. La cecità e la chiaroveggenza di Jean-Yves, infine, rappresentano la possibilità di una conclusione relazionale, in cui padronanza e vergogna convivono. Il finale è insoddisfacente perché ancora in svolgimento, una soluzione narrativa a ciò che nota Frank Kermode: “Men, like poets, rush ‘into the midst,’ in media res, when they are born; they also die in mediis rebus, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems.”¹⁴⁹ Gli uomini, ovvero gli esseri umani, sono sempre a metà. Carter, in quanto donna ed essere umano, propone un finale non compiuto od opaco per dare un senso all’antica narrazione di *Barbabliù**.

Per rispondere alla tendenza critica di non prendere sul serio la sua produzione fiabesca spinge Carter a dichiarare in un’intervista alla British Broadcasting Corporation il seguente:

The questions that I’ve asked myself, I think they have much to do with reality. I would have really liked to have the guts and the energy, and so on, to be able to write about, you know,

¹⁴⁷ “The Bloody Chamber,” in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 9.

¹⁴⁸ Carter, 45.

¹⁴⁹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Oxford: Oxford University Press, 1966), 7.

people having battles with the DHS but I...I haven't. I've done other things. I mean, I'm an arty person, okay? I write overblown purple self-indulgent prose.¹⁵⁰

Rimanendo attenta alla situazione politica dei suoi giorni, per esempio nel riferimento al Department of Homeland Security (DHS), la scrittrice sottolinea che scrivere con una prosa pomposa non le impedisce di parlare della realtà, come infatti fa in “The Bloody Chamber.” Nella fiaba la terza via a una realtà opprimente è l'opacità della posizione della protagonista rispetto alla sessualità mortifera e ingiusta del marito, i desideri materni, così come lo è l'opacità della narrazione fra orientatismi, colori e segni.

PARTE 3: IL CORPO BLU DI CATHERINE BREILLAT

“As the past becomes more and more unlike the present, and as it recedes even more quickly in developing countries than it does in the advanced, industrialized ones, more and more we need to know who we were in greater and greater detail in order to be able to surmise what we might be.”¹⁵¹ Così Carter scrive nei primi anni Novanta, puntando il dito sull'importanza di considerare il passato per ripensare il futuro, specialmente in “Paesi industrializzati,” usando la terminologia carteriana, come il Regno Unito, l'Italia e la Francia. Questa relazione tra un sempre più lontano passato e le sue conseguenze sulle nostre identità a venire è anche alla base della riscrittura di *Barbabliù** proposta da Breillat. Il lungometraggio *Barbe Bleue* (*Barbabliù*) del 2009 interagisce intertestualmente con “La Barbe Bleue,” “The Bloody Chamber” e i due racconti di Calvino pubblicati nelle *Fiabe italiane*.¹⁵² In una

¹⁵⁰ “Nothing Sacred (1970-1990),” *In Their Own Words: British Novelists* (British Broadcasting Corporation, 2010).

¹⁵¹ Introduzione a Carter, *The Virago Book of Fairy Tales*, x.

¹⁵² Prodotto da Flach Film, il film è co-prodotto dal canale televisivo franco-tedesco ARTE, che nei primi due decenni del Duemila sponsorizza film fiabeschi che possano avere una risonanza con l'immaginario collettivo. Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 222. Il cast artistico principale è il seguente: Dominique Thomas (Barbebleue), Lola Créton (Marie-Catherine), Daphné Baiwir (Anne), Marilou Lopes-Benites (Catherine), Lola Giovannetti (Marie-Anne), Isabelle Lapouge (la madre). A proposito del cast tecnico ricordo che Breillat firma la sceneggiatura e la regia, Pascale Chavance è la tecnica del montaggio, Vilko Filac il direttore della fotografia, Olivier Jacquet il progettista di produzione e Marie-Laure Valla la scenografa.

parola, è un film postmoderno per la varietà di fonti e riferimenti così come per la doppiezza delle sue trasformazioni meta e intertestuali.¹⁵³ La relazione con “La Barbe Bleue” è testuale, conclamata e personale. Il rapporto con le transcodifiche letterarie novecentesche “The Bloody Chamber,” “Il naso d’argento” e “Le raccogliatrici di cicoria” rileva soprattutto l’attenzione di Breillat per gli effetti del passato sul presente. Un’approfondita analisi permette, dunque, di vedere la produzione della regista all’interno di una conversazione transnazionale su come usare il fiabesco per rappresentare corpi e le loro metamorfosi, riscrivere testi fondativi, e interagire con vari media. In sostanza, attraversando la pluritestualità di *Barbabliu**, il film compie una riflessione sulle dinamiche di vittimizzazione proprie delle società capitaliste patriarcali e sulle conseguenze di tali dinamiche sulle future generazioni di donne.¹⁵⁴

Breillat inizia la sua carriera con il romanzo *L’homme facile* (1965), per poi trasferirsi quasi completamente nel mondo del cinema come attrice, sceneggiatrice e soprattutto regista.¹⁵⁵ La sua prima opera di regia, *Une vraie jeune fille* (*L’adolescente*, 1976), è una trasposizione cinematografica del romanzo scritto negli anni Sessanta e questa posizione intermediale sarà caratteristica di tutta la produzione di Breillat. Lo stesso *Barbe Bleue* è diretto e scritto dalla regista, oltre a presentare una sua considerevole presenza nella preparazione dei costumi e della scenografia. Un secondo elemento

¹⁵³ “As I read postmodern transformations of the fairy tale, I want to argue that they are doubling and double both affirmative and questioning, without necessarily being recuperative or politically subversive. As literary texts, cartoons, movies, musicals, or soap operas, postmodern fairy tales reactivates the [...] mythopoetic qualities by providing news readings of it, thereby generating unexploited or forgotten possibilities from its repetition.” Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, 22.

¹⁵⁴ Nella sua analisi delle dinamiche di lettura interne al film, Bacchilega parla di una chiamata alla riflessione sul sé, ovvero “the uneasy recognition that empowerment and integration of self often take place at the expense of others in a culture that normalizes and erotizes violence.” Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 98.

¹⁵⁵ Mentre *L’homme facile* (*L’uomo facile*) non è mai stato prodotto con audio in italiano, gran parte del resto della produzione di Breillat è disponibile in traduzione o ha, talvolta, una relazione diretta con l’Italia. Il suo primo ruolo da attrice è, per esempio, in *Ultimo tanto a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci, mentre la sua prima prova da sceneggiatrice è per il regista francese Michel Boisnord, nel suo film *Catherine et Compagnie* (*Un letto in società*, 1975). A oggi, Breillat ha firmato la regia di quindici film, di cui ha anche spesso pubblicato un libro, più di trenta sceneggiature e un testo teatrale. Per approfondimenti, vedi: Catherine Breillat and Claire Vassé, *Corps Amoureux entretiens avec Claire Vassé* (Parigi: Denoël, 2006), 11–59; Claire Clouzot, *Catherine Breillat. Indécence et pureté* (Cahiers du cinéma, 2004).

importante dell'opera di Breillat è l'influenza del personale, come la sua esperienza di essere un'adolescente con una sorella maggiore e l'aver rapporti eterosessuali. I suoi film sono dedicati all'esposizione della sessualità, il rapporto tra sessi e la violenza emotiva e carnale come inevitabile componente del rapporto di coppia. Tale ovvia associazione con la pratica e teoria femminista di considerare il valore politico di tutto ciò che è anche personale—nel senso di ciò che riguarda tanto sfera sessuale quanto la posizione di ogni soggetto nelle strutture societarie come la famiglia e la coppia—è richiamata implicitamente da Breillat in un'intervista del 2011.¹⁵⁶ La regista parla dell'istinto e dell'importo politico del suo lavoro: "It took me a long time to realize that when I work instinctively, I am working politically. [...] Through the reactions of the audience, the reactions of society, the political import of the film is revealed [...]"¹⁵⁷ Nella stessa intervista, tuttavia, Breillat tocca i tasti più problematici della sua poetica, ovvero l'approccio visivamente e narrativamente esplicito ai suddetti temi e la rappresentazione cinematografica della violenza fisica.¹⁵⁸ Per questo, e in concomitanza con l'emergenza di regie di spirito simile nel cinema francofono, la critica definisce la quasi totalità delle sue opere estreme, erotiche o pornografiche.

La presenza costante di corpi nudi e la loro pesante corporeità dentro e fuori dallo schermo è, in particolare, un punto d'interesse per un cinema considerato espressamente francese.¹⁵⁹ "In

¹⁵⁶ "Negli anni '70 venne coniato lo *slogan* 'il personale è politico', col quale si tentava di affermare la costruzione dominante, e quindi la politicità, delle relazioni uomo-donna, e il ruolo che a quest'ultima viene assegnata [sic] all'interno delle mura domestiche." Alessandra M. Straniero, "Il personale è politico?: note a margine sulla sessualità come discorso pubblico nell'era berlusconiana," in *Sessismo democratico. L'uso strumentale delle donne nel neoliberismo*, ed. Anna Simone (Milano: Mimesis, 2012), 135.

¹⁵⁷ Elena Oumano, ed., *Cinema Today. A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from around the World* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011), 219.

¹⁵⁸ È la stessa regista ad affermare di non apprezzare la pornografia e che "[to] shoot naked women in a film [...] has nothing necessarily to do with pornography." Oumano, 219. Eppure, non riconosce apertamente l'estetica e la poetica che un testo pornografico o erotico finisce per racchiudere, al di là delle intenzioni registiche, come nota Douglas Keesey a proposito della scena di stupro nel film *A ma sœur!* (*A mia sorella!*, 2001): "it could be argued, *contra* Breillat, that the rape scene in *A ma sœur!* is problematic in terms of the subject positions it encourages the viewer to take up." Douglas Keesey, "Split Identification: Representations of Rape in Gaspar Noé's *Irréversible* and Catherine Breillat's *A Ma Sœur!*/*Fat Girl!*," *Studies in European Cinema* 7, no. 2 (December 2010): 101.

¹⁵⁹ L'appartenenza alla cultura francese ma il suo stato internazionale di persona dello spettacolo ha recentemente avuto conseguenze proprio per quanto riguarda la violenza sessuale, sebbene fuori dallo schermo. Un'intervista alla podcast

many ways nudity is almost expected from a French film; an indication of both its maturity constructed through concepts of art cinema and the notion of Frenchness as libertinage, as something clandestine, licentious and sexy,” scrive Gary Needham, mentre per Troy Bordun la regista è colei che “crafts melodramatic features that contain scenes bordering on pornography and horror; her cinema is largely indebted to the erotic literary tradition in her country.”¹⁶⁰ Nonostante proprio Bordun citi Carter nel quadro della sua tassonomia del pornografico, *Barbe Bleue* non viene mai associato alla poetica di Breillat appena accennata, soprattutto a causa del suo essere una fiaba.¹⁶¹

Al contrario, i primi due decenni di questo secolo rappresentano un momento critico per Breillat, ovvero una nuova e dichiarata attenzione per le fiabe letterarie, i loro adattamenti cinematografici e i luoghi testuali dove trovare un punto d’incontro fra il cosiddetto *extreme cinema* e il fiabesco.¹⁶² Si tratta di un sostanziale cambiamento di rotta poiché la scrittura e produzione di *Barbe*

statunitense *Murmur*, non più disponibile sul web ma descritta nel dettaglio da un articolo sul blog *IndieWire* del marzo 2018, riporta per esempio il seguente commento di Breillat: “Women mustn’t be afraid to speak out, but still, you can’t resort to #MeToo about verbal violence. Of course, if you’re fourteen, verbal violence can be the same as actual physical aggression, but when you’re twenty-five or thirty and you go to a man’s hotel room, you know the game, [...] Feminism can go too far, into a kind of respect that’s unnecessary, but of course rape is a crime, attempted rape is a crime. They must be harshly punished and condemned, and they aren’t always.” Michael Nordine, “Catherine Breillat Says Asia Argento Is a ‘Traitor,’ Harvey Weinstein Isn’t That Bad, and She’s Against #MeToo,” *IndieWire* (blog), March 29, 2018, <https://www.indiewire.com/2018/03/catherine-breillat-asia-argento-harvey-weinstein-jessica-chastain-me-too-1201945040/>.

¹⁶⁰ Gary Needham, “Closer Than Ever: Contemporary French Cinema and the Male Body in Close-Up,” in *Mysterious Skin. Male Bodies in Contemporary Cinema*, ed. Santiago Fouz-Hernández (London: I.B. Tauris, 2009), 128; Troy Bordun, *Genre Trouble and Extreme Cinema. Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema* (New York: Palgrave Macmillan, 2017), 10.

¹⁶¹ “Angela Carter [...] observes that pornography, up to the time of her writing, has been produced by men and correspondingly aims at the sexual fantasies of men. Breillat echoes this position on erotic art.” Bordun, *Genre Trouble and Extreme Cinema. Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*, 104–5.

¹⁶² La cinematografia di Breillat, come quella del regista Abdellatif Kechiche, è associata all’*extreme cinema*: “Extreme cinema is a challenge on all fronts: the difficult-to-stomach content, the play with formal and aesthetic codes, and the refusal of many filmmakers to craft films within a pre-established generic category or categories.” Bordun, 5. Vedi: Mattias Frey, *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today’s Art Film Culture* (Rutgers University Press, 2016); William Brown, “Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship,” *Projections* 7, no. 1 (2013): 25–42; Eleri Butler, “Catherine Breillat: Anatomy of a Hard-Core Agitator,” *Peep Shows: Cult Film and the Cine-Erotic*, 2012, 57–69; Eugenie Brinkema, “Celluloid Is Sticky: Sex, Death, Materiality, Metaphysics (in Some Films by Catherine Breillat),” *Women: A Cultural Review* 17, no. 2 (2006): 147–170.

Bleue si estende per quasi cinque anni.¹⁶³ Altresì, nel 2010 Breillat presenta al pubblico il suo secondo film fiabesco *La Belle Endormie* (*La bella addormentata*) e da allora avrebbe in cantiere un lungometraggio ispirato a *La bella e la bestia**, completando così una trilogia di riscritture fiabesche.¹⁶⁴

L'obiettivo di queste pagine è portare in superficie le conseguenze che ha la plurisecolare ossessione fiabesca dell'opposizione violenta tra uomo e donna sul cinema di fiaba del terzo millennio. Come scrive Zipes, gli esseri umani hanno sia bisogno del passato sia di andare oltre: "we must recognize [the past's] anachronistic features that may weigh upon us, and we must work through them and their ramifications to start anew."¹⁶⁵ In *Barbe Bleue*, le ramificazioni della dicotomia maschio-femmina si notano nelle esperienze socioculturali proprie dell'adolescenza femminile e nell'uso fatale della forza. L'opera di Breillat accetta, in altre parole, che un atto di indipendenza raggiunta tramite la violenza (anche fatale) scatena inevitabilmente altra violenza. Il revisionismo fiabesco in chiave carteriana diventa qui un'arma a doppio taglio, perché la genealogia di donne non è in *Barbe Bleue* solo vitale ma anche mortale per le scelte compiute dalla controparte femminile. Essere sorelle e madri permette di essere autosufficienti dallo sposo-padre-padrone ma non di vivere in una società non violenta. La famiglia nucleare matriarcale dipinta da Calvino e poi sfruttata da Carter per salvare la propria protagonista è, in *Barbe Bleue*, un ostacolo alla sopravvivenza della

¹⁶³ Il lavoro su *Barbe Bleue* si prolunga all'incirca tra il 2006 e il 2009 a causa dell'emorragia cerebrale sofferta da Breillat dopo solo due settimane di lavoro: "J'étais à quinze jours du tournage et là j'ai fait cette hémorragie cérébrale qui fait que [je n'ai pas fait *Barbe Bleue*. Bon, l'hémorragie cérébrale on [ne] sait pas même si on va se remettre debout et c'est évident, j'avais très peur de *Barbe Bleue*, c'était une malédiction. Donc, puis je voulais faire aussi *Une vieille maitresse*, et puis on a besoin de prouver au cinéma français qu'on est vivant, [...] donc j'ai fait mon plus gros film, qui est *Une vieille maitresse*. [...] Et puis [...] je voulais faire *Barbe Bleue* absolument." (Le riprese erano iniziate da quindici giorni e allora mi è venuta questa emorragia celebrare che non mi ha permesso di fare *Barbe Bleue*. E con un'emorragia celebrare non si sa nemmeno se ci si rimette in piedi e naturalmente avevo molta paura di *Barbe Bleue*, era una maledizione. Dopo volevo anche fare *Une vieille maitresse*, e poi uno ha anche bisogno di provare la cinema francese che è vivo [...] e dunque ho fatto il mio film più importante, che è *Une vieille maitresse*. [...] E dopo [...] volevo assolutamente fare *Barbe Bleue*). *Entretien à Catherine Breillat d'Olivier Bombarda* (Berlino, 2009). Quest'intervista dimostra inoltre il posto fondamentale che biograficamente riveste il film qui in esame.

¹⁶⁴ "I want to make a trilogy of fairy tales, and this film will be produced by ARTE." Catherine Breillat and Maria Garcia, "Rewriting Fairy Tales, Revising Female Identity. An Interview with Catherine Breillat," *Cineaste*, 2011, 35.

¹⁶⁵ Zipes, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, 12.

moglie di Barbablù. La famiglia è una costruzione da superare e distruggere. Nel finale, la figura femminile arriva a sostituire la figura del coniuge feroce, si metamorfizza in un corpo blu.

Il revisionismo del blu di Breillat porta all'esaurimento quel rinnovamento fiabesco al femminile, ovvero le metamorfosi della fiaba e della donna. Nelle pagine seguenti, i lettori troveranno in primo luogo un'analisi dell'espressa intertestualità con "La Barbe Bleue" e in seguito l'esposizione dei luoghi del testo filmico in cui si concretizza la genealogia femminile, il suo rinnovamento e la sua distruzione. Segue la conclusiva esposizione dell'emergenza del corpo blu della figura femminile e dei meccanismi testuali che permettono di esprimere il movimento metamorfico cui sono soggetti i due coniugi.

•••

Barbe Bleue è strutturato su due livelli narrativi. Il primo livello è un racconto-cornice ambientato tra il XVII e XVIII secolo e incentrato sulle due sorelle adolescenti Marie-Catherine e Anne. Quando esse si ritrovano improvvisamente orfane di padre, nella più completa indigenza, sono costrette dalla madre a entrare nelle grazie del signorotto locale, Barbe Bleue, fino a che la minore Marie-Catherine non lo sposa ed entra a far parte della ripetizione seriale propria di *Barbablù**. Nella conclusione della cornice, che corrisponde a quella del film, lo sposo feroce muore e il film offre una glorificazione visiva della vittoria di Marie-Catherine sullo sposo, infine decapitato. Nel secondo livello narrativo, ovvero in un racconto parallelo, Breillat racconta una storia ambientata negli anni Cinquanta del Novecento che rispecchia la cornice non solo per le due protagoniste bambine dai nomi speculari, Catherine e Marie-Anne, ma anche perché le due bambine esplorano una soffitta e leggono "La Barbe Bleue." Nel loro finale, per desiderio o per errore una delle due bambine viene spinta dalla sorella e cadendo da una grande altezza, perde la vita.

Il riuso della fiaba seicentesca "La Barbe Bleue" è il primo elemento del revisionismo fiabesco di Breillat. "La Barbe Bleue" è ricordata di frequente dalla regista come una delle sue prime

e più costanti ispirazioni e viene ripresa nel film tramite la scelta dei luoghi e dei costumi.¹⁶⁶ Parte del lungometraggio è infatti girata negli interni ed esterni di un effettivo castello, il Châteaux de Villemonteix, così come alcuni degli abiti dei protagonisti sono d'epoca.¹⁶⁷ La lettura del libro fatta da Catherine nel secondo racconto è inoltre una *mise en abyme* dell'ipotesto francese, così come la storia di Marie-Catherine è una sua riscrittura. Questa doppia conversazione intertestuale con “La Barbe Bleue” permette di radicalizzare il racconto paternalistico alla terza persona di Perrault.¹⁶⁸ Detto altrimenti, il film è in grado di parlare molto di Perrault in entrambi i racconti senza però dargli veramente spazio. Si creano piuttosto le condizioni per una produzione vocale femminile che vada oltre la classica funzione di narratrice concepita dallo scrittore.¹⁶⁹ “La semplice verità del vocalico [...]” scrive Cavarero, “comunica i dati elementari dell'esistenza: l'unicità e la relazionalità, ma anche la differenza sessuale e l'età [...]”.¹⁷⁰ Il canto di donna di *Barbe Bleue* è uno dei pochi supporti musicali al testo e l'analisi dei suoi progressivi usi dimostra l'aumento costante ma anche

¹⁶⁶ A proposito del seicentista, Breillat “has stated in different interviews that the tale had always been a favorite of hers and her older sister in her youth, and that the idea for a filmic adaptation of ‘Bluebeard’ had been percolating in her head for at least twelve years before she set out to realize the film. Zipes, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, 50. In un'intervista pubblicata nel 2006, in effetti, Breillat accenna a *Barbebleue* nel corso di una risposta sulle canzoni misogine: “[...] C'est aussi pour ça que je comprends très bien le couple victime-bourreau, que je vois combien c'est un couple puissant. Un couple dont je pense néanmoins—et même si j'adore *Barbe-Bleue*—qu'il faut rompre les liens...” (è anche per questo che capisco molto bene la coppia vittima-carnefice, che ne vedo la potenza. È comunque una coppia di cui penso—e anche se adoro *Barbe-Bleue*—che bisogna rompere i legami...). Breillat and Vassé, *Corps Amoureux entretiens avec Claire Vassé*, 264.

¹⁶⁷ “La cape de Barbebleue [...] c'est un tissu de XVIIIème (siècle)” (il mantello di Barbebleue [...] è un tessuto del XVIII secolo). *Entretien à Catherine Breillat d'Olivier Bombarda*, min 0:20. Nella stessa intervista, Breillat commenta sulla ricchezza dei costumi in generale, soprattutto rispetto al ristretto budget totale del film.

¹⁶⁸ “Just as the two young ‘protagonists’ assume control over the narratives of their lives, for better or worse, Breillat radicalizes Perrault’s tale to comment on the oppression of young women [...]” Zipes, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, 52.

¹⁶⁹ L'autore dei *Contes de ma Mère l'Oye* imbastisce la sua battaglia tra gli antichi e i moderni che interessa la Francia alla fine del XVII secolo: “ce frontispice [...] représente la situation d'énonciation fictive sur le conte. Tous les éléments y sont signifiants : le personnage principal de la gravure est une femme, anonyme et sans âge, mais de condition modeste, sans doute une paysanne ; c'est à elle qu'est dévolu le rôle de la conteuse ; [...] elle raconte de mémoire [...] et représente ainsi cette culture nationale dénigrée par les savants” (“questo frontespizio [...] rappresenta la situazione d'enunciazione finzionale del racconto. Tutti gli elementi sono significativi: il personaggio principale dell'incisione è una donna, anonima e senza età ma di condizione modesta, senza dubbio una popolana; è a lei che è dato il ruolo di narratrice; [...] lei racconta con la propria memoria [...] e rappresenta così quella cultura nazionale denigrata dai letterati”). Postfazione a Perrault, *Contes*, 411–12.

¹⁷⁰ Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Milano: LaFeltrinelli, 2003), 14.

inesorabile della presa di posizione femminile su una storia secolarmente dettata dall'uomo, la sua verità. Si nota una progressione di significato nell'occorrenza della voce cantante femminile, dalla dipendenza all'indipendenza sia di natura emotiva che economica.

La prima occasione di sentire voci femminili nell'atto di cantare è l'immagine di apertura, un bassorilievo riccamente intarsiato su cui appaiono in sovraimpressione alcuni dei titoli di testa. Al cambio scena, l'effettivo coro di voci bianche è presentato agli spettatori: un gruppo di bambine e ragazze con il capo coperto canta in un angolo di una grande stanza.¹⁷¹ Dopo questa prima visione d'insieme ma anche di conformità, il canto femminile si risente quando Marie-Catherine e Anne sono tornate a casa della madre vedova, non potendo più permettersi di rimanere in collegio. Anne suona il piano accompagnandosi con la voce, mentre Marie-Catherine dice addio al cadavere paterno e poco dopo, mentre la casa viene svuotata per pagare i debiti. La canzone al pianoforte è il brano popolare francese "Aux marches du Palais" (Sugli scalini del palazzo), in cui si racconta di una ragazza che decide di dedicare il suo amore a un povero calzolaio. Riprendendo solo la prima strofa, Breillat mette l'accento sulla scelta compiuta dalla ragazza.¹⁷² A questo punto, le due sorelle hanno già una posizione e personalità distinta anche se sono ancora lontane dall'essere soggetti autosufficienti. Una volta sposata, Marie-Catherine ripeterà la stessa canzone cantata dalla sorella e infine, il canto del coro femminile sarà l'ultimo suono prima dei titoli di coda, a sostegno della scena con Marie-Catherine, ora in possesso del castello e sola con la testa decapitata del marito. La voce,

¹⁷¹ Il coro usato nel film è il Jeune Choeur du Limousin, un coro di voci femminili locale.

¹⁷² "Aux marches du palais. / Aux marches du palais. / Y a une tant belle fille, oh là, / Y a une tant belle fille. / Elle a tant d'amoureux. / Elle a tant d'amoureux. / Qu'elle ne sait lequel prendre, oh là. / Qu'elle ne sait lequel prendre. / C'est un p'tit cordonnier. / C'est un p'tit cordonnier. / Qu'a eu la préférence, oh là. / Qu'a eu la préférence." (Sugli scalini del palazzo / Sugli scalini del palazzo / C'è una ragazza tanto bella / C'è una ragazza tanto bella / Ha molti pretendenti / Ha molti pretendenti / E non sa chi scegliere / E non sa chi scegliere / Il povero calzolaio / Il povero calzolaio / Avrà la preferenza / Avrà la preferenza) Catherine Breillat, *Barbebleue* (Flach Film, 2009), min 0:16, min 0:51. Come accennato, la canzone in realtà continua per varie altre strofe ma in entrambi le scene viene cantata solo fino a questo punto. Il coro invece canta l'antico canto di liturgia cristiana *Kyrie Eleïsson*, traducibile dal greco con *Signore abbi benevolenza*.

che non può esistere senza la fisicità del corpo che la emette, dà forza a Marie-Catherine e reitera la sua futura metamorfosi a corpo blu.¹⁷³

Il canto di donna è un segno sonoro che il focus primo e ultimo della regista non è per Barbablù o “La Barbe Bleue” ma “on the fragility of women’s material conditions with no man looking after them, the limited options that women had to improve their economic lot, what the two sisters make of their experience of loss.”¹⁷⁴ In questo senso si ritrovano pure in filigrana le due fiabe di Calvino, in cui l’autore aveva messo in luce l’importanza della rimozione della figura di potere per l’autosufficienza della controparte femminile. Un gruppo di donne si contrappone al violento patriarca e la più giovane ha la meglio sul suo sposo feroce in accordo con la progressione vocale.

•••

A differenza di quanto avviene nelle *Fiabe italiane* e nel racconto inglese di Carter, Breillat introduce una genealogia femminile mortifera e improntata sulla sopravvivenza di un singolo individuo femminile invece che dell’intero gruppo. Il metamorfismo del femminile è in questo film fondato sulla minaccia e il mistero del doppio. I parallelismi tra la cornice e il secondo racconto, le sbavature di una storia nell’altra e il legame tra Breillat e la sua tecnica del montaggio sono tutti elementi che confermano *Barbe Bleue* come unitaria narrazione di rivalità nel rapporto tra due figure femminili.¹⁷⁵ La plurima presenza di corpi femminili, doppi ma anche specchi gli uni degli altri, dà

¹⁷³ “Capace di organizzare non solo il canto, ma anche il testo poetico, se non il *testo* in generale e dunque anche la scrittura, la voce viene in questo caso soprattutto caricata di un ruolo eversivo rispetto ai codici disciplinanti del linguaggio.” Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, 17.

¹⁷⁴ Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 89.

¹⁷⁵ Con sbavature intendo quei riferimenti intertestuali diegetici che sono *de facto* segmenti della cornice narrati come fossero parte del secondo racconto e viceversa, cioè riferimenti incrociati. A proposito della sorellanza, Wheatly fa notare che anche le suore (le *consorelle*) del collegio del film si liberano di Marie-Catherine e Anna, rifiutandole. Catherine Wheatley, “The New Eve: Faith, Femininity and the Fairy Tale in Catherine Breillat’s *Barbe Bleue/Bluebeard* (2009),” *Studies in European Cinema* 10, no. 1 (March 1, 2013): 76.

luogo a una metamorfosi che è eliminazione e sostituzione.¹⁷⁶ La dedizione alla morte di Barbablù incorpora anche l'ultima moglie Marie-Catherine e la contagia del suo spirito.¹⁷⁷

Si tratta di una scelta di contenuto ma anche di cinematografia, portata avanti dalla tecnica del montaggio Pascale Chavance. “The editor has an incredibly important role,” afferma Breillat, “I’m not there at all because creation is always a solitary process. I’m there only when she needs me because of *the twinness of creation*, so then she can call on me.”¹⁷⁸ Sottolineando la preminenza del lavoro solitario, Breillat accenna anche al gemellaggio della creazione filmica sua e di Chavance. Lavorano insieme ma parallelamente, le azioni di una hanno conseguenze sulle azioni dell'altra. Considerando anche la relazione tra le due sorelle nella cornice di *Barbe Bleue* e tra le due bambine negli anni Cinquanta, tutte e tre le coppie interagiscono con *Barbablù**, fisicamente, letterariamente e cinematograficamente.¹⁷⁹ Le tre coppie si scontrano, si arrabbiano e prendono decisioni pericolose, rileggendo in tal modo la fiabistica tradizionale a proposito delle relazioni tra sorelle.¹⁸⁰

¹⁷⁶ “The shadow of the doppelgänger above all reveals that the threat to personhood comes from bodily manipulation and psychological multiplicity, the monstrous threat of the ‘many-in-the-one’.” Warner, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*, 165.

¹⁷⁷ Secondo Zipes, la doppia narrazione è così inequivocabilmente sullo stesso piano che non può trattarsi di una cornice. Si ha solo un “estrangement effect.” Zipes, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, 51. A mio parere, è importante mantenere la struttura della cornice perché dimostra la preminenza simbolica delle azioni di Marie-Catherine nei confronti del marito, ovvero la sua presa di posizione contro l'ansia femminile propria di *Barbablù*.

¹⁷⁸ Oumano, *Cinema Today. A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from around the World*, 117. Enfasi mia. Chavance collabora con Breillat fin da *A ma sœur!*.

¹⁷⁹ Bordun riflette sul tropo della ripetizione analizzando invece *A ma sœur* e *Sex Is Comedy* (2002), che oltre a ripetere esplicitamente una scena di sesso del primo film, presenta varie situazioni in un ci sono doppi, *Doppelgänger*, e riferimenti incrociati. Bordun, *Genre Trouble and Extreme Cinema. Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*, 180–87.

¹⁸⁰ “Le sorellastre abbondano nelle fiabe che hanno per protagoniste figlie femmine. Si tratta, per definizione, di una sorellanza al negativo, nella quale [...] prevale il conflitto basato sull'opposizione binaria tra la sorella buona e la sorellanza cattiva,” Monika Wozniak, “La vendetta di Cenerentola: la sorte meschina delle sorelle cattive nelle fiabe,” in *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, ed. Claudia Cao and Marina Guglielmi (Firenze: Franco Cesati Editore, 2017), 84. Per uno studio sul tema della sorellanza nel resto del cinema di Breillat, vedi il capitolo “Sisters as one soul in two bodies” in Douglas Keeseey, *Catherine Breillat* (Manchester: Manchester University Press, 2009). Dal canto suo, Bacchilega legge le dinamiche tra le sorelle come “multiple versions of one another, externalizing competitive responses to gender acculturation in different historical contexts,” Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 87.

La prima spia testuale è in concomitanza al funerale del padre di Marie-Catherine e Anne, immortalato nel piccolo cimitero del paese con le piangenti sorelle e la madre. Dall'inquadratura della famiglia rimasta senza la figura maschile, si passa a una scena nella storia ambientata negli anni Cinquanta in cui Marie-Anne e Catherine stanno parlando di funerali e di quale casa abiteranno una volta che il padre sarà morto.¹⁸¹ Eppure, "La Barbe Bleue" che queste ultime stanno leggendo non parla di funerali. In effetti, nella fiaba di Perrault l'unica istanza di morte è caratterizzata dalle moglie uccise. Nel film, dunque, Breillat monta le scene come se le due bambine stessero assistendo all'altra narrazione, reagendo ad essa. Grazie al montaggio, i corpi di Anne e Marie-Catherine si metamorfizzano nei corpi di Marie-Anne e Catherine.

La seconda sbavatura avviene in merito a una macabra risata: prima si vede Barbebleue ridere al commento della giovane moglie a proposito della sua barba blu, poi nella cornice si vede Catherine che ride senza motivo.¹⁸² Il terzo riferimento incrociato è nel momento della scoperta dei cadaveri muliebri, che viene effettuata da Catherine e non dalla sua controparte Marie-Catherine.¹⁸³ Questa scena presenta forte intertestualità con "the walls of this stark torture chamber" narrati da Carter, frase che sembra descrivere anche il film a lei postumo in quanto scrive che "they gleamed as if they were sweating with fright."¹⁸⁴

¹⁸¹ "CATHERINE: Et après, quand Dieu, il aura le temps, il va l'emmener dans le ciel. C'est pour ça que les morts, on les enterre dans la terre. Dieu a beaucoup de travail ! (E dopo, quando Dio avrà tempo, lo porterà in cielo. È per questo che i morti li interriamo in terra. Dio ha troppo da fare!)
MARIE-ANNE : Tu crois que papa va mourir ? (Pensi che papà morirà?)" Breillat, *Barbebleue*, min 0:19-0:20.

¹⁸² "J'aime bien mieux que votre barbe est bleue." (Preferisco che la sua barba sia blu) Breillat, min 0:41-0:43. Questa battuta è evidente riferimento sia al testo di Perrault che al significato fiabesco del colore turchino della barba.

¹⁸³ Qui c'è una citazione visiva di *Barbe-Bleue* (1901) di George Méliès, in cui la scena della scoperta dei cadaveri comincia al buio ma viene illuminata da una finestra aperta proprio come in *Barbe Bleue*. In varie interviste, la regista ha espresso la sua fascinazione per il cinema muto: "I feel deeply inspired by silent cinema," Oumano, *Cinema Today. A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from around the World*, 172. Nel film, effettivamente, ci sono molte inquadrature in cui si vedono Marie-Catherine e Barbebleue salire o scende le scale a passo lesto o addirittura le scene in cui la corsa per le scale viene ripetuta in sede di montaggio tre o quattro volte. Queste istanze fanno pensare al cinema muto, dove è ricorrente non solo il topos della corsa ma anche la ripetizione di scene simili. Jonathan Auerbach, "Chasing Film Narrative: Repetition, Recursion, and the Body Cinema," *Critical Inquiry* 26, no. 4 (2000): 798–820.

¹⁸⁴ "The Bloody Chamber," in Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, 28.

Nonostante il film lasci trasparire una certa pena per Barbebleue riesce comunque a dimostrare che la camera insanguinata è il repositario simbolico di tutte le paure del femminile relative al matrimonio e alle relazioni di coppia.¹⁸⁵ La segreta è visitata da una bambina che ripete le parole “[Je n’ai] pas peur” come un rituale per sopravvivere all’orrore.¹⁸⁶ Il contatto casuale tra Catherine e uno dei cadaveri mentre la protagonista cammina fra i corpi senza vita di coloro che l’hanno preceduta, il contatto tra il corpo di chi vive e di chi muore, segnala la continuità della carne ma anche la vitalità di chi ha ancora l’afflato vitale per entrare e uscire dalla stanza; “[by] inserting herself into the ‘Bluebeard’ storyworld, Catherine asserts her own boldness and transgressive desire to be alive in the ‘bloody chamber’.”¹⁸⁷

La corporeità che costituisce tutta la cinematografia di Breillat—secondo cui “[un] film se fait avec la chair, les corps des acteurs et les acteurs et leur corps veulent faire le film avec le metteur en scène” —si riconfigura all’interno del discorso fiabesco giocando sul significato etimologico di metamorfosi. Questo termine in greco significa cambiamento di forma; in *Barbe Bleue* è declinato sul cambio di forma corporale dalla vita alla morte.¹⁸⁸ Quello che Breillat definisce altrove un corpo abbandonato, cioè il corpo dell’attore percepito e riempito di significato da chi fa la regia, ottiene in questa scena nella camera insanguinata un significato multiplo.¹⁸⁹

¹⁸⁵ “Tout le monde me regarde comme un monstre. Je m’en rends bien compte et à force, je deviens un monstre” (Tutti mi vedono come un mostro. Io non me ne rendo bene conto e più passa il tempo, più io divento un mostro”) Breillat, *Barbebleue*, min 0:32. Zipes osserva che il mostruoso omicida è dipinto da Breillat ironicamente, come un intellettuale solitario. Zipes, “Un remake de *La Barbe bleue*, ou l’au-revoir à Perrault,” 83.

¹⁸⁶ “Non ho paura, non ho paura, non ho paura.” Breillat, *Barbebleue*, min 1:03:00-1:04:00.

¹⁸⁷ Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 91.

¹⁸⁸ “Un film si fa con la carne, i corpi degli attori e gli attori e i loro corpi vogliono fare il film con il regista.” Catherine Breillat, “Rencontre au corps : *Après la répétition* (Ingmar Bergman, 1984),” in *La rencontre : Au cinéma, toujours l’inattendu arrive*, ed. Jacques Aumont (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007), 2.

¹⁸⁹ “C’est ce corps abandonné, ce corps où on ne pèse plus la personne de l’acteur qui est possédé. Est-ce qu’il est possédé par le metteur en scène ? Certainement ! C’est en ce sens que je ne dirige pas mes films, que je ne dirige pas mes acteurs, mais je pense que c’est un acte de possession [...]” (è questo corpo abbandonato, questo corpo dove non si pesa più la persona dell’attore che è posseduto. È posseduto dal regista? Naturalmente! È in questo senso che io non dirigo i miei film, che non dirigo i miei attori, ma penso che sia un atto di possesso). Breillat, 3.

Lo scivolamento della genealogia femminile verso la morte porta, nell'ultimo riferimento incrociato, all'effettiva morte di una delle sorelle: Marie-Anne cade in un buco, dalla soffitta dove si trovava con la sorellina, e muore. Nel racconto-cornice, anche Anne è appena scomparsa dalla narrazione, non avendo risposto al grido di aiuto di Marie-Catherine.¹⁹⁰ Anne e Marie-Anne scompaiono nella propria storia. *Barbe Bleue* è una narrazione che non permette alla seconda sorella di esserci. Se si pensano ad altri due attributi che rendono Anne un personaggio liminare, la sua idea di giustizia e la sua forte amicizia con un'altra ragazza in età da marito che frequenta il castello di Barbablù, si può concludere che la sorella maggiore della cornice rappresenta almeno ciò che viene perduto quando si contrae un matrimonio.¹⁹¹ Soprattutto, il destino di Anne/Marie-Anne permette di riconoscere la fatale genealogia femminile e il metaforico corpo blu di Marie-Catherine.

•••

Nel corso del film si sviluppa una figura femminile unica e solitaria che si allontana precocemente dalla madre ed è libera dalle sorelle. Una Barbablù donna. Breillat non sta solo riflettendo sugli effetti traumatici che la violenza dell'uomo adulto ha sulle giovani menti femminili in una società patriarcale, considerando *Barbablù** “as a traumatic site for girls specifically, one that may work to empower them to be bold in the face of psychic and social challenges” che continua a “reproduce and naturalize an ‘eat or be eaten’ violence at work in patriarchal nuclear family power

¹⁹⁰ “Anne! Ma sœur Anne ! Ne vois-tu rien venir ?” (Anna! Anna, sorella mia! Non vedi arrivare nulla?). Breillat, *Barbebleue*, min 1:12:00. La battuta è ripresa testualmente da “La Barbe Bleue,” in Perrault, *Contes*, 207.

¹⁹¹ “both girls are aware of social injustice in their world, but they show their resentment in different ways: Anna, the older, by presenting herself as well mannered and docile in public, while lashing out with her mother; the younger Marie-Catherine by articulating in private and public settings her outrage, loss, and determination to become rich.” Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 87. A proposito dei rapporti di Anne al di là del circolo della famiglia, ricordo che la ragazza è spesso ripresa nell'atto di conversare animatamente e affettuosamente con una delle altre pretendenti di Barbebleue, Ida, e che i suoi unici incontri di natura sessuale o romantica con un uomo si limitano a due conversazioni con lo scudiero di Barbebleue, chiaramente respinto da Anne nonostante la sua insistenza. Ritengo che il personaggio non sia sviluppato abbastanza per motivare una vera analisi, ma ci si potrebbe rifare agli studi sul *queer* nel cinema di Breillat, quali Maria San Filippo, “‘Art Porn Provocateurs’: Queer Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham,” *The Velvet Light Trap*, no. 77 (2016): 28–49; Needham, “Closer Than Ever: Contemporary French Cinema and the Male Body in Close-Up”; Liza Johnson, “Perverse Angle: Feminist Film, Queer Film, Shame,” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30, no. 1 (2004): 1361–1384.

dynamics.”¹⁹² Piuttosto, la regista prefigura un effettivo universo in cui le dinamiche di potere proprie delle famiglie nucleari in seno a società patriarcali generano una figura praticamente inaccettabile, pronta a fagocitare tutto e tutti. Questa figura, rappresentata da Marie Catherine, ha un percorso di crescita che copre tutta la durata del film fino a una completa sostituzione tra i due coniugi e l’eliminazione delle sorelle, come si è visto. Non solamente “Marie-Catherine ‘fuses’ with the rebarbative wild-man” ma “this identification becomes a source of strength for Marie-Catherine, a rage against oppression that she uses to counteract Bluebeard’s violence.”¹⁹³ Oltretutto, la lettura del corpo di Marie-Catherine come corpo blu è motivata dalla poetica corporale di Breillat e dalla ricorrenza di elementi metamorfici. La regista afferma che lei stessa decide la composizione dell’immagine al centimetro dato che “it depends on the sets, the locations, and how the bodies fit in the screen.”¹⁹⁴ La trasformazione della figura femminile si osserva nel vestito di Marie-Catherine, cambiato in occasione delle nozze, e nelle inquadrature di Barbebleue, le quali mostrano il cambiamento della percezione che la giovane sposa ha del marito.¹⁹⁵

Da un certo punto di vista, l’età anagrafica sia di Marie-Catherine che della sua alter ego Catherine indica il loro essere un’adolescente e una bambina, ovvero persone ancora lontane dal matrimonio nel presente di Breillat. Mentre l’astensione da riferimenti espliciti alla sessualità ricorda “Il naso d’argento” e “Le raccogliatrici di cicoria,” in cui Lucia e Mariuzza sono rappresentate come donne di servizio e mai è indicata l’occorrenza di rapporti, tale astensione permette al film di

¹⁹² Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 98.

¹⁹³ Keesey, “Split Identification,” 104.

¹⁹⁴ Oumano, *Cinema Today. A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from around the World*, 21. Come afferma parlando del pubblico dei suoi film, perfino nell’ambito delle considerazioni riguardo ai film in pellicola e in digitale, il corpo umano è al centro del suo pensiero: “I prefer the digital version if you know how to use it and it’s not too high definition [...] the ratio is wrong on wide-screen televisions, so human figures look wrong, whereas the image comes over far better on computer and cell phone screens.” Oumano, 193.

¹⁹⁵ Alla vista di Marie-Catherine, la sorella la chiamerà “transfigurée,” trasfigurata. Breillat, *Barbebleue*, min 0:36. A questa scena, cui viene dedicato molto tempo e spazio, è anche l’ultima volta che si vede la madre di Marie-Catherine e Anne.

partecipare al discorso teorico anglosassone sulla *girlhood* e il cinema dedicato a essa.¹⁹⁶ La protagonista dei cosiddetti *teen films* dei primi decenni del terzo millennio, di cui *Barbe Bleue* fa indubbiamente parte, è indipendente ma è anche assoggettata a una logica gerarchica e consumista.

In questi film, essa occupa una posizione di confine tra infanzia ed età adulta e rimane un oggetto sessuale. *Barbe Bleue*, partecipando a questa logica, convoglia l'idea di un rapporto sessuale tramite la messa in scena e una coda alla trama di "La Barbe Bleue." In totale, ci sono tre scene simboliche indicative della perdita della verginità e dell'infanzia subita da Catherine/Marie-Catherine.¹⁹⁷ Con questi tre momenti, il film di Breillat si collega alla conversazione transnazionale a proposito del ruolo delle ragazze dei film di ispirazione fiabesca. Athena Bellas ritiene che ci sia ancora spazio filmico e narrativo per una capacità d'azione incentrata sul femminile in questa sua lotta apparentemente impari con il maschile adulto, "The Bluebeard tale [...] often becomes a space to represent feminine adolescent agency in the face of adult male violence," e sebbene tale tesi non venga contraddetta da *Barbe Bleue*, il film fa anche riferimento al doloroso e traumatico passaggio dall'infanzia all'età adulta.¹⁹⁸

La prima scena concerne la chiave insanguinata ed è un revisionismo della già citata analisi di Bettelheim. Discutendo della macchia di sangue, lo studioso scrive che "Bluebeard is a tale about the destructive aspects of sex," riferendosi alle conseguenze fisiche e psicologiche che un primo approccio alla sessualità può avere su bambine e bambini.¹⁹⁹ Come se stesse rispondendo allo

¹⁹⁶ "I [...] acknowledge that the texts emerge within a Western, mainstream, post-feminist popular media culture. [The filmic texts'] narratives and *mise-en-scènes* are populated with elements common to postfeminist media, such as fairy tale romance, consumerism and commodity culture, makeovers, fashion, [...]. The girl [...] occupies a contradictory and almost impossible space within postfeminist visual culture. She is girl-powerful and framed by narratives of freedom and choice, but she also needs to cleave to the strictures of an appropriate feminine adolescent identity in order for that power to be read as positive." Athena Bellas, *Fairy Tales on the Teen Screen* (New York: Palgrave Macmillan, 2017), 8–9.

¹⁹⁷ "Breillat displaces or puts sex somewhere else, outside of eroticism and sexual arousal into critical thought." Bordun, *Genre Trouble and Extreme Cinema. Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*, 108.

¹⁹⁸ Bellas, *Fairy Tales on the Teen Screen*, 137.

¹⁹⁹ Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy-Tales*, 301.

psicoanalista, Breillat mostra una Marie-Catherine lordata dal sangue trovato dal suo *Doppelgänger* nella camera segreta solo quando il marito tiene in mano la chiave e mai prima, in una serie di inquadrature che mantengono la chiave di fronte al viso della ragazza e rendono visibile la macchia di sangue sul suo vestito (figura 2.2).



Figura 2.2: La chiave e il vestito di Catherine insanguinato in *Barbebleue*

La forma fallica della chiave impugnata da Barbe Bleue, ritorna poco dopo quando Marie-Catherine chiede che il marito, per decapitarla, scambi la sciabola con il coltello lasciato sul tavolo del pranzo, la cui tovaglia sarà a sua volta reminiscente del sangue.²⁰⁰ Infine, un'inquadratura della coppia con qualche goccia di effettivo sangue sulla gola di Marie-Catherine e il coltello sguainato del marito conclude gli episodi reminiscenti di un primo rapporto sessuale in forza della presenza del sangue versato a simboleggiare la rottura dell'imene e il coltello sguainato come simbolo degli effetti anatomici sul fallo durante un rapporto. Marie-Catherine è pronta a diventare Barbablù.²⁰¹

Questo percorso verso il blu va poi oltre i tre rapporti sessuali simbolici. Inizialmente sottoposta all'autorità del collegio religioso, rappresentato dalla Madre Superiora e Sœur Barbe, Marie-Catherine appena è sola con Anne esprime il suo desiderio di liberarsi violentemente di una di

²⁰⁰ Breillat, *Barbebleue*, min 1:12:00.

²⁰¹ Breillat, min 1:14:00.

loro.²⁰² La conversazione è ricca di segnali d'inquietudine: una musica bassa, consapevolmente usata da Breillat per stimolare le emozioni del pubblico e una percezione soggettiva ed emotiva, la visione del castello di Barbablù e la prima spiegazione all'interno del film a suo riguardo, e infine i desideri di morte della Madre Superiora che contemporaneamente ripetono e prefigurano la morte di tutte le mogli uccise dai Barbablù.²⁰³

Arrivate alla dimora materna, Marie-Catherine sviluppa una vicinanza dopo la morte con il padre e sussurra parole dolci al defunto genitore con una significativa pausa tra le ultime due frasi: "Papa chère, [tu es] beau comme ça. [Tu as] l'air beaucoup plus jeune. Tu ressembles à une statue. Une statue tellement froide. Tu n'es plus intimidant. Je t'aime."²⁰⁴ La recitazione di Lola Créton dimostra che solo la morte ha permesso al suo personaggio di riavvicinarsi al padre. Il piano americano mostra il letto e il bianco cadavere del padre nella parte inferiore dell'inquadratura e il corpo della ragazza nerovestito nella metà superiore. Visivamente, rimane un grande spazio vuoto nella parte alta dello schermo, lasciando i corpi dei due attori vicini, in basso nell'immagine. Con questa scena si gettano inoltre le basi per l'evidente traslazione psicoanalitica che avviene tra il padre e Barbebleue già raccontata in "The Bloody Chamber": Marie-Catherine è attratta dallo sposo come lo è dal padre, mentre quella timidezza e quel timore che lei stessa provava per il genitore prima della sua morte è sentita dalle ragazze della comunità nei confronti di Barbebleue.²⁰⁵

²⁰² "Et la Mère Supérieure, je la ferai étrangler. Je la suspendrai par les cheveux, je la regarderai crever sans se taire." (e la Madre Superiora, la farò strangolare. La appenderò per i capelli e la guarderò morire senza zittirsi). Breillat, min 0:10. Il nome della seconda suora, Suora Barba, è un appellativo che accenna a chi sarà la prossima figura d'autorità incontrata dalla ragazza.

²⁰³ "What I do have are very low bass frequencies that are barely audible because these frequencies calm and arouse the audience's imagination. It takes the audience out of the realm of realism and into the subjective realm." Oumano, *Cinema Today. A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from around the World*, 28.

²⁰⁴ "Caro papà, come sei bello così. Hai l'aria più giovane. Sembri una statua. Una statua freddissima. Non mi fai più paura. Ti voglio bene." Breillat, *Barbebleue*, min 0:17.

²⁰⁵ "ANNE: La pauvre, c'est terrible ce Barbebleue. Il est si laid. Je la plains." (Povera, questo Barbebleue è terribile. Così brutto. Mi dispiace per lei). Breillat, min 0:36.

L'elevazione di Marie-Catherine a corpo blu continua in occasione della prima visita al castello del ricco pretendente, quando la ragazza si ritrova testimone della decapitazione di un'anatra nel corso dei preparativi per il pranzo. L'animale che verrà poi mangiato a pranzo è lungamente ripreso dalla cinepresa con il suo saltellante corpo decapitato. Nella stessa sequenza viene pure mostrata la vicinanza fisica e di carattere tra Marie-Catherine e Barbebleue: sono due persone solitarie, che non apprezzano la folla ma hanno un appetito feroce. Il primo piano della coppia intenta a divorare l'anatra già vista morire e l'incredibile appetito dei due ormai promessi sposi confermano che la consumazione dell'anatra fosse metaforica delle azioni di un Barbablù.²⁰⁶ Una delle successive conversazioni tra Catherine e Marie-Anne a proposito della natura del matrimonio toglie ogni dubbio. Secondo la sorella minore, alle nozze segue l'atto cannibalistico di un'orchessa o di Barbablù stesso: "Et le mariage pour Barbebleue, c'est difficile parce que Barbebleue, il tue les enfants. Il a une grosse, énorme marmite où il cuit les enfants dedans. [...] et avec une grande louche il récupère la fille. Et après, il la mange."²⁰⁷ Queste sue affermazioni hanno radici più profonde della mente fantasiosa di una bambina, essendo il cannibalismo un topos riconosciuto di *Barbablù** e molte altre fiabe, come osserva già Calvino con "Le raccogliatrici di cicoria."²⁰⁸ Se la critica femminista, a partire da Kristeva con *Soleil Noir* (*Sole nero*, 1987), parla di cannibalismo malinconico come una delle

²⁰⁶ Questa scena è un'altra citazione del film muto *Barbe-Bleue*, che pure presenta una scena ambientata in cucina in cui si vedono cibi e bevande fuori misura e soprattutto si accenna alla morte: un cuoco cade in un pentolone e quando qualcuno tenta di aiutarlo, ne vengono tirati fuori solo i vestiti.

²⁰⁷ "E il matrimonio per Barbebleue è difficile perché Barbebleue, lui uccide i bambini. Lui ha un'enorme grossa pentola dove cuoce i bambini [...] e con un grande mestolo recupera la ragazza. E dopo, la mangia." Breillat, *Barbebleue*, min 0:39. La particolare scelta dell'edizione di *Contes de Fée* usata nel film indica un revisionismo della fiaba che costruisce sulla narrazione di Perrault qualcosa di personale per Breillat. Il libro contiene infatti una delle illustrazioni della fiaba *Le Petite Poucet*, una fiaba che aggiunge alla violenza patriarcale di *Barbablù* istanze cannibalistiche. Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 88.

²⁰⁸ Il cannibalismo di cui fa uso il drago-Barbablù può essere letto come il radicato terrore di dover incorrervi nel caso di una pessima annata. Nelle note, Calvino spiega che questa variante cannibalica di *Barbablù* ha fonti anche siciliane e toscane, dunque il timore dell'obbligo alla consumazione di carne non è un motivo isolato nemmeno in Italia. Note a Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 1147. In "Die Räuberbräutigam" dei Grimm la prima vittima del personaggio eponimo è uccisa, tagliata a pezzi e cosparsa di sale e se a questa preparazione cannibalistica segue comunque la liberazione della promessa sposa protagonista, lei stessa riracconterà l'uccisione e il taglio delle membra. "Il fidanzato brigante," in Grimm and Grimm, *Le fiabe del focolare*, 181–82.

spiegazioni psicoanalitiche della relazione tra madre e figlia e legge in maniera costruttiva il topos dell'alimentazione di carne umana o la sua proiezione, non c'è spazio per quello in *Barbe Bleue*.²⁰⁹ La costituzione di Marie-Catherine a corpo blu implica anche un completo rovesciamento delle dinamiche descritte da Catherine: non sarà Barbebleue a mangiare la sposa.

Una volta unita in matrimonio con Barbebleue, Marie-Catherine occupa ormai il ruolo del coniuge. Rifiutatasi di dormire in un lettino ai piedi del letto a baldacchino del marito, impone che le sia data una stanza di sua scelta, segreta e solo di sua proprietà. Il bisogno del Marquis carteriano di avere molteplici segreti e segrete è a questo punto completamente rovesciato. “Ici sera mon endroit secret. Personne [ne] pourra y aller” dichiara tronfiamente sdraiata sul letto, con aria di sfida diretta verso il marito.²¹⁰ Poco dopo, il film presenta una scena notturna che è l'apice di quest'ascesa. Capovolgendo le visite notturne compiute da Naso d'argento per depositare un fiore sulle sue vittime, in *Barbe Bleue* è la ragazza a osservare il suo Barbablù svestito, nell'unica occorrenza di nudità in tutto il lungometraggio. Mentre la cinepresa ha offerto un'inquadratura di Marie-Catherine nella sua stanza da sola, sontuosamente vestita e con lo sguardo fiero, all'uomo è dedicato un piano americano con una carrellata orizzontale che circonda il letto a baldacchino e lo ingabbia nella sua solitudine, mentre lui tiene gli occhi bassi. Sul fondo si può scorgere il viso della moglie, intenta a osservarlo (figura 2.3).²¹¹ I primi piani del corpo nudo hanno un significato specifico nel medium cinematografico e nella produzione di Breillat e in *Barbe Bleue*, non solo gli unici primi piani offerti di questa sequenza riguardano le estremità corporali di Marie-Catherine (il collo e i piedi), ma la

²⁰⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir: dépression et mélancolie* (Paris: Gallimard, 1987). Vedi anche: Toye, “Eating Their Way Out of Patriarchy”; Tanya Jones, “Baby and I Were Baked in a Pie. Cannibalism and the Consumption of Children in Young Adult Literature,” in *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature* (Jefferson: McFarland & Company, 2014), 30–46.

²¹⁰ “Questo sarà il mio spazio segreto. Nessuno ci potrà andare.” Breillat, *Barbebleue*, min 0:46.

²¹¹ Breillat, min 1:00:48.

mancanza di una visione totale del corpo di lei risulta in una sorta di solletico per gli spettatori, cui sarà offerto solamente l'aspetto malinconico del marito.²¹²



Figura 2.3: Barbebleue a torso nudo osservato da Catherine in *Barbebleue*

La morte di Barbebleue, infine, coincide con la vittoria del femminile e il suggellamento della metamorfosi. Lui ha preso il posto della carne mangiata dai coniugi, dato che ora la sua testa tagliata riposa su un piatto d'argento di fronte a Marie-Catherine e sulla stessa tavola dove erano stati consumati i pasti durante il film.²¹³ Nella logica di *eat or be eaten*, la figura femminile ha il potere ma si ritrova anche a essere, perversamente, colei che consuma.²¹⁴ Si tratta, inoltre, di una metamorfosi del testo fiabesco. Questa scena conclusiva non compare infatti in “La Barbe Bleue,” ma svolge la stessa

²¹² “When the close-up becomes its own autonomous shot it threatens the coherence and the unity of the film’s invisible construction, it separates itself from the chain of meaning inherent in classical editing structures as a series of spatio-temporal rules and challenges.” Needham, “Closer Than Ever: Contemporary French Cinema and the Male Body in Close-Up,” 133.

²¹³ Per la composizione di colori e le posizioni dei corpi, questa inquadratura è stata letta come una citazione della storia biblica di Giuditta e Oloferne così come rappresentata pittoricamente nel Rinascimento italiano. Zipes, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, 50–53; Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 95–97.

²¹⁴ Sempre prendendo in considerazione le immagini, questa dolorosa ascensione a corpo blu è in realtà già raccontata con la prima inquadratura di tutto il film. Il bassorilievo su cui appare il titolo del film è a sfondo blu e al centro si staglia una figura femminile seduta su una collina, il cui punto focale è a sua volta occupato da una testa umana. Ai lati, si vedono due corpi maschili vestiti da soldati, senza testa come lo sarà Barbebleue. Il soggetto femminile, vittorioso oltre la morte, sovrasta i corpi maschili che nella tradizione l’hanno dominato, tanto nel bassorilievo quanto in *Barbe Bleue*.

funzione delle due strofe con la morale. La prima è dedicata alla curiosità, un piacere sfuggente e ammaliante. La seconda morale, senza dubbio in contraddizione con la prima strofa, pone *Barbablù** nel passato e sottolinea come al giorno d'oggi non ci sono mariti così crudeli.²¹⁵ Nella scena di *Barbe Bleue*, Marie-Catherine ha lo sguardo perso mentre accarezza la testa del marito. Sta pensando che, in fondo, la sua curiosità non è soddisfatta? Ed è stata una vera vittoria, considerando che per raggiungere la posizione di potere ha distrutto il proprio nucleo familiare e il legame con la sorella? Mantenendo l'occhio della cinepresa sulla sua attrice, Breillat invita a ripensare alla storia che si è appena consumata, come fanno le due strofe con la morale di “La Barbe Bleue.” Non è possibile, insomma, fornire un'interpretazione unitaria del film di Breillat, che metamorfizza *Barbablù* anche per quanto riguarda il finale.

Descrivendo la scena della scoperta dei cadaveri delle mogli di Barbebleue, Breillat afferma, in un'intervista del 2010: “As a very young girl, I was drawn to the image of the [murdered] wives hanging in the room—I love this image of the eternally fresh blood that was like a mirror under them. That, to me, is a vision of the eternity of women.”²¹⁶ Tale dichiarazione riassume il credo della regista nei confronti del suo film. Per Breillat, la violenza del patriarcato è parte integrante di *Barbablù* tanto quanto lo è la ripetizione inesauribile del femminile.

²¹⁵ “La curiosité, malgré tous ses attraits, / Coûte souvent bien des regrets; / On en voit, tous les jours, mille exemples paraître. / C’est, n’en déplaît au sexe, un plaisir bien léger; / Dès qu’on le prend, il cesse d’être. / Et toujours il coûte trop cher. / AUTRE MORALITE / Pour peu qu’on ait l’esprit sensé / Et que du monde on sache le grimoire, / On voit bientôt que cette histoire / Est un conte du temps passé. / Il n’est plus d’époux si terrible, / Ni qui demande l’impossible, / Fût-il malcontent et jaloux. / Près de sa femme on le voit filer doux; / Et, de quelque couleur que sa barbe puisse être, / On a peine à juger qui des deux est le maître.” (La curiosità, nonostante tutte le sue attrattive / produce vari rimpianti; / ne vediamo mille esempi tutti i giorni. / Si tratta, al di là del sesso, di un piacere sfuggente; / dato che appena lo si ha, cessa di esistere. / E costa sempre troppo. / ALTRA MORALE / Finché abbiamo la mente lucida / e il mondo conosce l’enigma, / si capisce che questa storia / è una fiaba di molto tempo fa. / Ci sono più sposi così terribili; / e, di qualunque colore sia la sua barba, / è difficile dire chi dei due sia al potere). “La Barbe Bleue,” in Perrault, *Contes*, 209–10. Per approcci critici sulla traduzione di “La Barbe Bleue,” vedi: Introduzione a Christine A. Jones, *Mother Goose Refigured: A Critical Translation of Charles Perrault’s Fairy Tales* (Detroit: Wayne State University Press, 2016); Bryan Kuwada, “How Blue Is His Beard?: An Examination of the 1862 Hawaiian-Language Translation of ‘Bluebeard,’” *Marvels & Tales* 23, no. 1 (2009): 17–39; Claire-Lise Malarte-Feldman, “The Challenges of Translating Perrault’s ‘Contes’ into English,” *Marvels & Tales*, 1999, 184–198.

²¹⁶ Catherine Breillat and Melissa Anderson, “Q&A with Bluebeard’s Catherine Breillat,” *Village Voice*, 2010, 3.

CONCLUSIONI

In questo capitolo, l'analisi dei meccanismi di riscrittura, traduzione e intermedialità delle opere di Calvino, Carter e Breillat porta alla luce una serie di problematiche condivise dai tre autori relativamente a *Barbablù**. Nell'universo di questa fiaba, raccontando di chi è diverso per genere o classe sociale si raggiunge lo scioglimento del dramma. Tutte le riscritture di questa fiaba esprimono tale differenza e la rappresentano in modo positivo o occultante. Nei secoli gli autori hanno cioè dato voce a chi è messo in silenzio oppure hanno violato l'identità dei soggetti rappresentati. La violenza insita a molte fiabe in *Barbablù** si intreccia dunque a un suo elemento caratteristico, ovvero il rapporto di coppia: chi è partner diventa Altro, chi è sconosciuto diventa inconfondibile, chi è soggetto diventa protagonista.

Calvino, Carter e Breillat affrontano tutto ciò dando spazio e voce al femminile. In prima istanza, investigano le potenzialità del metamorfismo tanto di *Barbablù** quanto della figura femminile nella cultura dell'Europa occidentale. In seconda istanza, i tre autori riflettono sul ruolo della famiglia e sulle dinamiche di ripetizione narrativa della componente femminile all'interno del nucleo familiare e della relazione con il Barbablù di turno. In terza e ultima istanza, essi si interrogano sulla suddetta ansia provata dalle donne alle soglie di una relazione con un uomo rappresentate della violenza insita nella società patriarcale nei confronti delle sue componenti femminili. Calvino riscrive *Barbablù** in due delle sue *Fiabe italiane* del 1956, "Il naso d'argento" e "Le raccogliatrici di cicoria." Rifacendosi all'ipotesto di Perrault e a due riscritture dei Grimm, lo scrittore interpreta la metamorfosi del femminile come un antidoto contro la tirannia. Carter, nel suo racconto del 1979 "The Bloody Chamber," dimostra come la figura della madre possa diventare l'anello mancante della metamorfosi, delineando un percorso di formazione fiabesco al femminile compiuto in forza di una genealogia di donne. Breillat, con il suo lungometraggio *Barbe Bleue* (2009), rivede il significato della genealogia femminile: mentre due sorelle leggono ad alta voce "La Barbe

Bleue,” altre due sorelle incontrano l’uomo dalla barba blu e ne vivono il fascino sulla propria pelle. Il finale a sorpresa espande la violenza insita in questa fiaba a vittime insospettabili.

Calvino, Carter e Breillat non sono gli unici autori nel panorama culturale dell’Europa occidentale a essersi preoccupati di rapporto tra i generi, sottomissione e indipendenza della donna, violenza carnale in relazione alla fiaba di *Barbablù**.²¹⁷ La scrittrice belga Amélie Nothomb, per offrire un esempio recente, ha scritto nel 2012 il romanzo *Barbe Bleue* che è in dialogo almeno con “The Bloody Chamber” nella rappresentazione orientalizzata del Marquis.²¹⁸ Fatti di cronaca recenti hanno inoltre riportato il nome dell’uomo dalla barba turchina sulle testate giornalistiche, associandolo ai ricorrenti femminicidi, in Italia come altrove.²¹⁹ La pluralità di scritture, nella rete fiabesca in cui viviamo, è tuttavia una caratteristica della fiaba che invece di invitare l’osservazione di ogni nuova transcodifica, può portare la critica ad avere una corretta visione d’insieme, dentro la quale inserire analisi testuali puntuali di alcune specifiche opere.

Scandagliando i passaggi fondamentali di tre testi prodotto della modernità, ho cercato di capire il modo in cui questi testi letterari e cinematografici sono raccontati nel loro presente e nella loro rete di influenze. Tanto la tessitura lessicale e sintattica quanto il contesto socioculturale sono fondamentali per sottolineare le diverse e rinnovate strategie narrative con cui la fiaba può continuamente essere ripetuta ed essere soprattutto veicolo di una messa in questione della società

²¹⁷ Il nome stesso Barbablù ha varcato i confini della fiaba. Dalla cronaca nera alla storia del pensiero fino alla botanica, è appellativo per criminali, complessi psicologici, uomini dalla doppia faccia e piante. Vedi: Dirk C. Gibson, *Serial Killers Around the World: The Global Dimensions of Serial Murder* (Bentham Science Publishers, 2014); Leonard Wolf, *Bluebeard, the Life and Crimes of Gilles de Rais* (New York: C. N. Potter, 1980); Dennis Bardens, *The Ladykiller: The Life of Landru, the French Bluebeard* (London: P. Davies, 1972). Bluebeard è infine il nome di una pianta. Del 2014 è un manuale di aiuto esempio della tendenza di usare le fiabe per una personale crescita psico-fisica, andando completamente al di là della loro dimensione artistica. Cfr. Benini and Malombra, *Le fiabe per...affrontare gelosia e invidia. Un aiuto per grandi e piccini*, 127–42.

²¹⁸ Amélie Nothomb, *Barbebleu* (Paris: Albin Michel, 2012). A parte la curiosa coincidenza di una similitudine biografica (entrambe le scrittrici trascorrono importanti anni formativi in Giappone, prima di ristabilirsi in Europa e scrivere le due riscritture di *Barbablù*), sia Carter che Nothomb dipingono un uomo solo, associato al consumo di cibo, al collezionismo necrofilo, all’Oriente. Per i molti approfondimenti possibili, rimando a Mayako Murai, “Passion and the Mirror: Angela Carter’s Souvenir of Japan” (British Comparative Literature Association, University of Wolverhampton, 2015); Jean-Michel Lou, *Le Japon d’Amélie Nothomb* (L’Harmattan, 2011).

²¹⁹ La Redazione, “Barbablù contro il femminicidio - Popolis.it,” accessed February 27, 2019, <https://www.popolis.it/barbablu-contro-il-femminicidio/>.

patriarcale. Il revisionismo del blu di questi tre autori, in particolare, mette in crisi la tradizionale dicotomia tra uomo e donna osservando il potere metamorfico di quest'ultima nel corso degli ultimi sessanta anni. È attuato tramite l'uso narrativo di ciò che non è accettabile, ovvero che sta fuori dagli schemi contemporanei. In Calvino è la scrittura di fiabe e il ricorso a una narrativa fantastica negli anni Cinquanta, in Carter è la posizione opaca scelta e assunta dalla protagonista, che sceglie una posizione relazionale tra i due poli della madre e del marito. Infine, in Breillat è la rappresentazione di un rapporto familiare non più sostenibile di fronte alla crudeltà e violenza insita in *Barbabliù**; dunque, il suo revisionismo del blu è anche quello che trasforma la figura femminile in corpo blu. In sostanza, gli autori qui studiati rileggono, riscrivono e ricodificano *Barbabliù** accentuando il capitale di liberazione femminile e femminista al suo interno. Con Calvino, Carter e Breillat *Barbabliù** diventa una fiaba contro il patriarcato.

Capitolo 3: La vecchiaia sorella

Questo capitolo esplora la relazione tra la rappresentazione della vecchiaia e la sfera femminile in riscritture intermediali di *La bella e la vecchia**. Ascrivibile al tipo ATU 877, questa fiaba presenta quattro motivi fondamentali: il raggiro di un re da parte di due anziane che gli fanno credere di essere due giovani; la susseguente scoperta della verità; la metamorfosi magica di una delle donne in una giovane; e infine, la morte della seconda donna che, rimasta anziana, si fa spellare viva per eliminare la propria pelle e così ringiovanire. Il nodo fiabesco più influente e antico di *La bella e la vecchia** è uno dei racconti di *Lo cunto de li cunti*, “La vecchia scortecata” (la vecchia scorticata). La fiaba di Basile è in relazione intertestuale con molti testi successivi appartenenti alla letteratura, al cinema e al teatro in Italia nonché in Europa. Oltre a “La vecchia scortecata,” in questo capitolo prendo in esame le fiabe “Von dem König, der eine schöne Frau haben wollte” (Il re che voleva una bella moglie, 1870) di Gonzenbach, “Donna Peppa e Donna Tura” pubblicata da Pitre nel 1888, “Le tre vecchie” dalle *Fiabe italiane* di Calvino, il lungometraggio di Garrone *Tale of Tales* (2015) e infine, lo spettacolo teatrale *La scortecata* di Dante, in tour dal 2017.¹

*La bella e la vecchia** si riallaccia a *La fiaba dei tre frutti** e a *Barbablù** in forza dello sposalizio tra un’eroina o un eroe e una persona dalle caratteristiche indesiderate, in questo caso un’anziana donna. Le tre fiabe trattano delle dinamiche di relazione che si creano nel momento in cui due persone entrano in un rapporto personale che getta anche luce su un’intera società e cultura. In altre parole, sono fiabe che raccontano di unioni matrimoniali e delle loro caratteristiche quando si tratta di esogamia—lo sposalizio con qualcuno al di fuori del proprio gruppo—come esemplificano già la schiava Mora negli spettacoli teatrali di Gozzi e Sanguineti e l’arricchito Marquis di Carter. Nel caso

¹ Secondo una catalogazione ministeriale del 1975, in Italia ci sarebbero solo cinque varianti moderne provenienti da regioni del centro e sud Italia: Toscana, Abruzzo, Molise, Calabria, Campania e Sicilia. Alberto M. Cirese and Liliana Serafini, eds., *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti* (Roma: Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, 1975), 213. Sia la fiaba veneziana di Giuseppe Bernoni, cui si ispira Calvino per la sua riscrittura, che il recente lavoro di stampo internazionale di Garrone vanificano però la catalogazione.

di *La bella e la vecchiaia**, si tratta dell'ansia culturale ispirata dalla vicinanza carnale con la vecchiaia e delle conseguenze di questa ansia sulle esperienze dei personaggi legati al femminile.

Le tre fiabe sono espressioni cugine di un'altra inesauribile fiaba, *La bella e la bestia**, che “has an emotional ferocity that encodes messages about how we manage social and cultural anxieties about romance, marriage, and ‘the other’.”² Queste parole di Tatar possono spiegare anche le suddette tre fiabe sulla differenza. La studiosa continua la sua meditazione su *La bella e la bestia** con una serie di domande altrettanto indovinate: “How do power and wealth figure in the calculus of marriage? What is the value of beauty? Of charisma? Of charm? What are the limits of forgiveness and compassion? How does marriage change family dynamics and vice versa?”³ Nelle loro rispettive riscritture di *La bella e la vecchiaia**, Basile, Gonzenbach, Pitrè, Calvino, Garrone e Dante offrono una risposta a una o più di queste domande. La grande differenza con *La bella e la bestia** risiede nel fatto che in *La bella e la vecchiaia** l'unica figura maschile significativa è il marito (manca la figura del padre, al contrario importante in *La bella e la bestia**) e l'attenzione di tutti i testi è per la componente femminile della fiaba. C'è una speciale cura per quanto accade alle donne e per il significato del femminile durante una trasformazione corporale, qui riguardante l'invecchiamento o il ringiovanimento. Tale preminenza del femminile è in concomitanza con l'altro elemento principe di *La bella e la vecchiaia**: la tarda età e l'imperitura ansia sociale legata alla vecchiaia. Non solo nella fiaba non c'è alcuna aspettativa per la reazione che il re avrà quando capisce che la donna oggetto del suo interesse amoroso è anziana, come invece accade alla donna che si sposa con una bestia, ma la vecchiaia è sempre una caratterizzazione umana ineluttabile e identitaria.⁴

² Maria Tatar, “Introduction: The Odd Couple in Tales as Old as Time,” in *Beauty and the Beast. Classic Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World* (New York: Penguin Books, 2017), ix. *La bella e la bestia** è associata ai tipi ATU speculari 400–413 e 425–444 in cui la bestialità è rispettivamente nella donna e nell'uomo.

³ Tatar, x.

⁴ In *La bella e la bestia**, la bestia sarà scoperta e apprezzata dalla sposa: “To understand the wondrous dimension of *monstrum* we must focus on the husband as ‘not human’, either because he is invisible [...], unusual [...], animal, or

Esaminare la vecchiaia nei testi fiabeschi significa prendere in considerazione innanzitutto il valore del tempo. Nel loro essere combinazioni di motivi e funzioni, le fiabe sono caratterizzate contemporaneamente da stabilità e dinamismo temporali e narrativi. Secondo Max Lüthi, la fissità e coerenza della fiaba sono espresse, per esempio, nella preferenza ad avere vari stadi distinti del metamorfismo piuttosto che un cambiamento graduale e nell'uso ripetuto di incipit e conclusioni identici nelle varie riscritture. Eppure, la suddivisione della narrazione in compartimenti stagni temporali è anche ciò che permette alla fiaba di essere mobile e dinamica, nel suo passare da un punto a un altro, non solo nel tempo ma anche geograficamente e fisicamente—cioè da un luogo a un altro e da un corpo a un altro.⁵ Così accade al tempo della storia e dei personaggi: il racconto è al di là di precisazioni temporali e i personaggi non subiscono il passare degli anni né il loro aspetto peggiora; nondimeno, nelle fiabe lo stesso personaggio può essere prima giovanissimo e poi vecchissimo. La donna che prima inganna e poi sposa il re in *La bella e la vecchia** è un'istanza testuale della compresenza di staticità e dinamismo.

L'infruttuoso tentativo di ringiovanire della seconda donna via la scorticatura cutanea, tuttavia, indica che la vecchiaia femminile è l'unica mostruosità inaccettabile nell'universo fiabesco. Sebbene esistano personaggi anziani più o meno repellenti nella fiabistica e nel folklore di molte culture, la vecchiaia femminile è diversa da quella maschile.⁶ Nelle culture occidentali (dall'Italia alla California), un uomo anziano è spesso sinonimo di saggezza, conoscenze nascoste e ricchezza intellettuale. Una donna anziana è invece altrettanto spesso l'antagonista, è dotata di oggetti e potere

object-like [...]. There is a mystery to be solved, a wonder to be appreciated [...].” Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, 167 (in nota).

⁵ Lüthi, *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*, 70–75.

⁶ Allan Chinen ha per esempio raccolto fiabe di diverse culture del mondo con protagonisti anziani. Secondo lo studioso “fairy tales about ‘old’ protagonists reveal the psychology of maturity. Elder tales symbolize the developmental tasks individuals must master in the second half of life [...]. Elder tales do not speak of growing *up*, they deal instead with growing old, and most importantly, with *growing*—psychologically and spiritually.” Introduzione a Allan B. Chinen, *In the Ever After: Fairy Tales and the Second Half of Life* (Wilmette: Chiron Publications, 1994), 2–3. Chinen non considera differenze di genere nella rappresentazione dell'anzianità.

magici che se non sono distruttivi sono imperscrutabili e carichi di potenziale pericolo, oppure ancora è marginalizzata perché non è più giovane, fertile e sessualmente attiva.⁷ Quando non è associata al malessere dell'eroina o dell'eroe, una donna anziana nelle fiabe è unicamente vecchia, dimostrando che sebbene le età umane non esistano nelle fiabe, c'è una morale legata unicamente alla tarda età femminile.

La vecchiaia non è solo mostruosa tanto quanto la deformità magica di una bestia, ma è anche intollerabile. Mettere a confronto *La bella e la vecchia** e *La bella e la bestia** evidenzia l'applicazione di due pesi e due misure riguardo la vecchiaia come sinonimo di alterità: la mostruosità del corpo in decadenza di una donna anziana è un ostacolo insuperabile per il re di *La bella e la vecchia**, mentre per quanto sia lontana dall'universo conoscitivo dell'eroina, la bestialità maschile sarà in fondo accettata e perfino amata da Belle o a Psiche (protagoniste dei due ipotesti fondamentali di *La bella e la bestia**), fondandosi sul termine *monstrum*, ovvero portento straordinario.⁸ In quanto essere non più ascrivibile a una categorizzazione etero-normativa (perché non più donna sessualizzabile), né in molti casi benestante o pulito, l'anziana è abietta e si situa in una zona liminare, al di fuori delle categorie socialmente accettabili: “[the] one through whom the abject exists is thus an *outcast* who places (is placed), *separates* (is separated), *situates* (is situated) and therefore wanders, instead of recognizing himself, desiring, belonging, or refusing.”⁹ Se questa convergenza tra anzianità

⁷ “[T]he sexual objectification of the youthful female body has presented particular problems for the aged female body subjecting these bodies to the indignity of becoming sexless or even aggressively anti-sexual, marked by decay, with older women doomed to covet a young body.” Rebecca-Anne C. Do Rozario and Deb Waterhouse-Watson, “Beyond Wicked Witches and Fairy Godparents: Ageing and Gender in Children’s Fantasy on Screen,” in *Ageing, Popular Culture and Contemporary Feminism. Harleys and Hormones*, ed. Imelda Whelehan and Joel Gwynne (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 235.

⁸ Vedi Maria Tatar, ed., “Cupid and Psyche,” in *Beauty and the Beast. Classic Tales about Animal Brides and Grooms from Around the World* (New York: Penguin Books, 2017), 7–16; “La Belle et la bête,” in Gabrielle-Suzanne Babot de Villeneuve, *La jeune américaine et les contes marins*, ed. Elisa Biancardi (Paris: Champion, 2008).

⁹ Julia Kristeva, “Approaching Abjection,” trans. John Lechte, *Oxford Literary Review* 5, no. 1–2 (1982): 130.

femminile e l'abiezione così come è letta da Kristeva è stata già indagata, manca ancora un'analisi sull'abiezione nel fiabesco.¹⁰

La mia analisi è incentrata su una dicotomia intrinseca a *La bella e la vecchia**. La fiaba presenta, infatti, due narrative sovrapposte: la prima esemplificata dal titolo che le dà la classificazione di Aarne, Thompson e Uther, *The Old Woman Who Was Skinned**, e la seconda indicata dal titolo da me attribuito. Tramite la loro nomenclatura, i tre folkloristi sottolineano la parte della trama riguardante il personaggio femminile più sfortunato. “La vecchia scortecata,” la fiaba ottocentesca di Pitrè e il film di Garrone intendono *La bella e la vecchia** secondo queste linee, accentuando la solitudine e il rancore provati in relazione alla vecchiaia. Nell'interpretazione di Basile, Pitrè e Garrone, la donna vecchia rimane principalmente una personificazione dell'abiezione. Nonostante l'importante ruolo ricoperto nelle fiabe dalla voce narrante femminile—associata a una donna avanti con gli anni che racconta storie e quindi permette alla fiaba di esistere—in queste come in altre riscritture fiabesche, il corpo che ospita ed emana questa voce è spesso raccontato nella sua fragilità e bruttezza, se non completamente eliminato per dare spazio narrativo e simbolico a corpi giovani e rigeneranti.¹¹ Tale continuata e intermediale marginalizzazione dell'anzianità permette di stabilire un parallelo tra il soggetto-anziano e il soggetto-donna. “The double jeopardy of ageism and sexism in the periodization of female age classes cannot be overstated” scrive per esempio Rita Caviglioli a proposito di romanzi italiani del secondo Novecento, notando anche che “[the] notion of ‘age appropriateness’ has been instrumental in limiting women’s choices by studding their lives with

¹⁰ Per approfondimenti sulla vecchiaia e l'abiezione e un'applicazione critica della teoria di Kristeva, anche al di là della tarda età, vedi: Chris Gilleard and Paul Higgs, “Ageing Abjection and Embodiment in the Fourth Age,” *Journal of Aging Studies* 25, no. 2 (2011): 135–142; Aine O’Healy, “Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema,” *California Italian Studies* 1, no. 1 (2010): 1–19; Martine Beugnet, “Screening the Old: Femininity as Old Age in Contemporary French Cinema,” *Studies in the Literary Imagination* 39, no. 2 (2006): 1–20.

¹¹ “Older fairy tales prominently feature old women’s voice, but although films and television make women’s bodies visible, these media often render them marginal, disempowered or pathologized.” Do Rozario and Waterhouse-Watson, “Beyond Wicked Witches and Fairy Godparents: Ageing and Gender in Children’s Fantasy on Screen,” 233. Le studiose notano che anche la vecchiaia maschile può subire una rappresentazione parziale e debilitante quando punta sulla perdita di potenza propria dell'uomo in giovane età.

unripe longings and lost opportunities.”¹² Nelle riscritture fiabesche di Basile, Pitre e Garrone, la sorte narrativa delle due protagoniste, perfino troppo anziane per vivere apertamente nella comunità, riflette le stesse costrizioni d’età per le donne.

Una differente lettura di *La bella e la vecchia** riguarda il rapporto che si instaura tra le due protagoniste, cioè l’anziana metamorfosata in giovane (*la bella*) e l’anziana che si fa scorticare (*la vecchia*). Piuttosto che usare come perno della fiaba le tragiche conseguenze che hanno il matrimonio con il re e i canoni di bellezza e giovinezza imposti alle donne, alcune riscritture di *La bella e la vecchia** agevolano l’espressione del rapporto di coppia tra le due donne, dipingendo così una vecchiaia sorella, non nemica e contrastata. In tal modo, diventa possibile esplicitare, da un lato, la rappresentazione fiabesca della sorellanza (ovvero l’associazionismo tra donne e il rapporto tra sorelle), dall’altro, la relazione tra la vecchiaia e il femminile. Intendo dunque dare anche spazio a narrative dell’invecchiamento fiabesche nonché femministe, postulando in particolare che le fiabe di Gonzenbach, Calvino e Dante mettono in luce dinamiche di solidarietà e relazione comunitaria tra donne o personaggi associati al femminile. Il revisionismo fiabesco delle loro opere accentua la solidarietà tra i personaggi femminili e la ricchezza ritrovabile negli ultimi anni di vita umana e pone le tre riscritture in linea con lo scandalo dell’anacronismo proposto da Mary Russo, ovvero un rischio creativo che si fa strumento di critica sociale.¹³

Il capitolo è suddiviso in due grandi sezioni: la prima è dedicata a espressioni deformanti del vecchio a firma di Basile, Pitre e Garrone, la seconda alle operazioni di rinnovamento fiabesco portate avanti da Gonzenbach, Calvino e Dante. In tutte le riscritture la metamorfosi del femminile è tanto vana e mortale (per il personaggio che si fa scorticare) quanto efficace (per il personaggio che diventa giovane grazie a un incantesimo), ma rispettivamente in “Von dem König, der eine schöne

¹² Rita Caviglioli, *Women of a Certain Age. Contemporary Italian Fictions of Female Aging* (Madison: Faileigh Dickinson University Press, 2005), 37.

¹³ Vedi Mary Russo, “Aging and the Scandal of Anachronism,” in *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, by Kathleen Woodward (Bloomington: Indiana University Press, 1999), 20–33.

Frau haben wollte,” “Le tre vecchie” e *La scortecata* la potenzialità della trasformazione corporale dà luogo a momenti di rigenerante sorellanza. Nel suo insieme il capitolo ha tre principali punti d’interesse: (i) la rappresentazione della vecchiaia femminile in fiabe italiane di respiro europeo; (ii) la tensione narrativa e poetica esistente tra la figura di donna anziana propria della fiabistica e la globalizzazione di rigidi standard di bellezza femminile così come è espressa dal metamorfismo del corpo femminile, che oscilla tra la giovane e la vecchia età; (iii) infine, l’espressione dell’associazionismo tra personaggi femminili anziani e le loro comunità di sostegno.

PARTE 1: LA SOLITUDINE DELLA VECCHIAIA SECONDO BASILE, PITRÈ E GARRONE

Nonostante le differenze di medium, tempo e lingua, Basile, Pitre e Garrone riscrivono *La bella e la vecchia** reiterando in maniera simile lo stereotipo della vecchiaia femminile come una mostruosità ripugnante e inaccettabile. Rispettivamente in “La vecchia scortecata,” “Donna Peppa e Donna Tura” e *Tale of Tales*, l’anziana donna non può far altro che essere scorticata in solitudine in quanto rappresenta un affronto per coloro che la circondano ma anche tutto ciò che deve essere superato, sostituito e messo in disparte. Nelle prossime pagine metto in risalto i passaggi testuali in ognuno dei tre testi riferiti alla descrizione della vecchiaia femminile, poi quelli dedicati alla prima metamorfosi, cioè al riuscito cambiamento corporale della prima sorella in una giovane attraente, e infine, i momenti in cui si tratta della seconda—mancata ma tanto desiderata—metamorfosi. Tramite l’analisi di questi passaggi-chiave, con questa prima parte propongo un necessario contraltare alla sezione su Gonzenbach, Calvino e Dante al fine di definire le principali coordinate dell’espressione più dominante e duratura della vecchiaia femminile nel fiabesco quale sintomo di morte e strumento di parodia. Parodia è qui da intendere come strategia di riscrittura sia intertestuale che sociale, nel senso

offerto da Genette e ben riassunto da Massimo Fusillo, ovvero “quel ludico che si pone a metà fra la polemica violenta della satira e l’omaggio dotto del serio.”¹⁴

“La vecchia scortecata” di Basile è l’ultima fiaba della seconda giornata di *Lo cunto de li cunti* e racconta delle tragiche conseguenze di una competizione tra due anziane sorelle.¹⁵ Costrette dall’ingente povertà a vivere a ridosso del castello del re di Roccaforte in un “basso,” l’abitazione popolare angusta e a livello stradale tipica del napoletano, due vecchie donne iniziano quasi per caso a incuriosire il loro re: si lamentano spesso di qualunque cosa possa cadere dalle alte mura del castello e questa loro presunta delicatezza spinge il re a credere che al loro posto ci sia una virginea e soave giovane donna. Accortesi dell’inganno inscenato a loro insaputa, le due sorelle non si preoccupano di contraddire il monarca, piuttosto continuano il trucco mostrandogli un unico dito attraverso il buco della serratura. Essendo stato ben succhiato per otto giorni, il vecchio dito può passare per il dito di una persona così come il re se la immagina. In tal modo, una delle sorelle riesce a entrare nella camera del re e a trascorrere la notte con lui, con il favore del buio e dell’iperbolico desiderio sessuale monarchico. La luce di una candela permette tuttavia al re di capire il tranello e per vendetta, intima ai suoi servitori di gettare la vecchia ospite dalla finestra. Un albero di fichi allevia la caduta della sfortunata donna che viene così ritrovata da un gruppo di fate. Le risate infinite di queste ultime, magicamente, fanno diventare la già vecchia una donna tanto perfetta che il re di Roccaforte non può fare a meno di chiederla in moglie. Il pranzo di nozze è finalmente il momento in cui le due sorelle si ritrovano e soprattutto, quello in cui la donna rimasta anziana non riesce a capire cosa possa essere successo alla sorella e si lascia rodere dall’invidia. Prendendo alla lettera la

¹⁴ Massimo Fusillo, *L’immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema* (Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2019), 24.

¹⁵ Per una contestualizzazione dell’opera nella vita e nella poetica di Basile, vedi la sezione “I cedri di Giambattista Basile” nel primo capitolo.

frase stizzita della sorella non più anziana, “Me so’ scortecata,” la sorella ancora in tarda età si fa effettivamente scorticare da un barbiere, portando così a termine il *cunto*.¹⁶

L’anzianità delle due donne, cui mai è attribuito un nome proprio, è indicata già dal breve riassunto posto in apertura della fiaba: “Lo re de Roccaforte se ’nnamora de la voce de na vecchia, e, gabbato da no dito rezocato, la fa dormire con isso [...]. Ma l’altra sore ’nmediosa de la fortuna de la soia, pe farese bella se fa scortecare e more.”¹⁷ Mentre al personaggio maschile è attribuito un titolo nobiliare e un nome, le sue controparti femminili sono definite solo dall’età. Il fatto che prima si nomini un’unica sorella e si faccia riferimento alla seconda sorella solo in seguito possono essere fattualmente attribuiti all’ignota autorialità dei sommari presenti in *Lo cunto de li cunti*.¹⁸ Tuttavia, la frase citata rimane un’indicazione di poetica dal punto di vista dell’interpretazione della tarda età. In breve, il re è infatuato da una voce che per errore e per beffa gli ricorda una giovane, ma che appartiene a una persona anziana.¹⁹ Dunque l’anzianità è il concetto focale di tutto il racconto. Ne è prova anche il titolo della fiaba, “La vecchia scortecata,” in cui si accostano due aggettivi sostantivati che esprimono tanto la vecchiaia come identità fondamentale del femminile e quanto la scorticatura come sorte per coloro che non accettano tale identità.

Nell’introduzione al racconto, ovvero quel costante ritorno narrativo al *cunto*-cornice, la narratrice Iacova offre poi una chiave di lettura che implica la presenza del vecchio: “Lo maliditto

¹⁶ “Mi sono fatta scorticare.” “La vecchia scortecata,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 214–15. Nelle note, Rak spiega che i barbieri nel Seicento fungevano da semi-medici e si potevano occupare di varie operazioni che oggi farebbe un chirurgo. Anche in questo caso, la scorticatura è un’iperbole di un’operazione medica.

¹⁷ “Il re di Roccaforte si innamora della voce di una vecchia e, ingannato da un dito succhiato, la fa dormire con lui [...]. Ma l’altra sorella, invidiosa della sua fortuna, per farsi bella si fa scorticare e muore.” Basile, 198–99.

¹⁸ “We don’t know if Basile authored the synopses introducing each of his fifty tales.” Armando Maggi, *Preserving the Spell. Basile’s ‘The Tale of Tales and Its Afterlife in the Fairy-Tale Tradition* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015), 19–20. Ogni *cunto* è provvisto di un breve sommario e di un’introduzione, in cui la narratrice di turno commenta la fiaba precedente e offre un breve commento su quella che sta raccontando lei stessa, esattamente come accade nel *Decameron* boccaccesco.

¹⁹ Per una riflessione sulla relazione tra realtà e apparizione in Basile, vedi Ansani, “Beauty and the Hag: Appearance and Reality in Basile’s *Lo cunto de li cunti*.”

vizio, ‘ncrastato con nui altre femmene, de parere belle [...]’ è una maledizione cui non si può sfuggire, che porta anche a una morte dolorosa e che, soprattutto, affligge coloro che sono più anziane.²⁰ Secondo Iacova—voce narrante e alter ego dell’autore implicito—è proprio la tarda età a dovere essere più criticata della giovane età. Tutto ciò non solo è metatestualmente parodico, dato che la stessa Iacova e le altre nove narratrici riunite da Tadeo nella cornice sono donne vecchie e rivoltanti, ma è anche un riferimento intertestuale al topos seicentesco dell’invettiva contro una donna anziana e alla comune pratica retorica della descrizione del grottesco femminile.²¹ Oltre a esserci esempi di questa “fortunata satira contro la donna” in testi di autori contemporanei a Basile, nello stesso *Lo cunto de li cunti* lo stilema abbonda.²² In “L’orza” (L’orsa), per esempio, un proclama reale fa accorrere donne da ogni parte perché “comme se tocca sto tasto della bellezza non c’è gliannola ce se dia venta, non c’è orca marina che ceda: ogne una se picca, ogne una ne vo’ la meglio! e si lo schiecco le dice lo vero ’ncorpa lo vitro, che non fa naturale, e l’argento vivo, ch’è puosto a la storza.”²³ Facendo uso dello specchio, strumento tipicamente barocco che riflette e aumenta il reale a dismisura ma ne deforma anche l’apparenza, Basile dipinge la gara per la femminilità come una competizione al ribasso: le donne sono prima di tutto esseri grotteschi che tramano per ingannare chi le guarda.

²⁰ “Il vizio maledetto, incastrato in noialtre femmine, di voler sembrare belle [...]” “La vecchia scortecata,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 198–99.

²¹ L’anziana Iacova, per esempio, è soprannominata *squaquarata* (merdosa) per richiamare il Carnevale e il comico popolare. La parodia deriva dal corpo anziano: “I corpi [...], prima ancora delle voci delle narratrici, sono nella *descriptio* ingiuriosa [...], dispositivi atti a suscitare il riso, premessa e viatico per gli *exploits* successivi affidati alla narrazione dei singoli racconti.” Rubini, “I trionfi di Viola: intersezioni e giochi prospettici fra letteratura e tradizione popolare,” 142–43.

²² “nntroduzione,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 30 (in nota). Il luogo comune è ripetuto in una delle egloghe e in sei *cunti* e solo una volta la vecchiaia è relativa al maschile. “Examples of the grotesque woman in Italian literature can be found in Dante’s ‘femmina balba’ (*Purgatorio* 19.7-9, 16-21), Ariosto’s Alcina (*Orlando furioso* 7.73.1-74.4), Macchiavelli’s ‘lavandaia’ in his letter to Luigi Guicciardini [...]” Ansani, “Beauty and the Hag: Appearance and Reality in Basile’s *Lo cunto de li cunti*,” 93. Vedi anche Canepa, “From the Baroque to the Postmodern,” 265 (in nota).

²³ “quando si tocca quest’argomento della bellezza non c’è bubbone che si dia per vinta, non c’è orca marina che si arrenda: ognuna si impunta, ognuna vuole avere la meglio! e se lo specchio le racconta la verità da la colpa al vetro, che non la riflette com’è, e all’argento vivo, che è stato spalmato di traverso.” “L’orza,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 360–61.

Il dipinto di Bernardo Strozzi *La vanità* funge qui da perfetto sottotesto pittorico. Nel quadro seicentesco (figura 3.1), una donna—la cui anzianità è connotata dalla pelle non più tesa e dai candidi capelli—si adorna di fronte a uno specchio, aiutata da due giovani dame di compagnia. Il suo sguardo è desideroso e sconfitto allo stesso tempo ed è mostrato a chi guarda tramite lo specchio in cui la donna è riflessa. L’abbondanza di gioielli e oggetti che la circondano stride con la nudità del petto e delle spalle della donna, la quale ci viene dunque mostrata in tutta la sua fragilità, debolezza e isolamento. Si può immaginare la donna di Strozzi al posto di una delle “orche marine” di Basile.



Figura 3.1: Bernardo Strozzi, *La vanità* (1637)

Nell’opera di Basile, una donna avanti con gli anni è rappresentata come malvagia e problematica proprio in quanto anziana, dunque vicina alla morte. Essa porta sfortuna, dimostrando come i concetti di vecchiaia e morte precipitino l’uno sull’altro, confondendosi. In particolare, in “La vecchia scortecata,” le due “vecchiarelle” sono come segue:

lo riassunto de le desgrazie, lo protacuollo de li scurce, lo libro maggiore della bruttezza: le quale avevano le zervole scigliate e ’ngrifate, la fronte ’ncrespata e vrogolosa, le ciglia storcigliate e restolose, le parpetole chiantute ed a pennericolo, l’uocchie guize e scarcagnate, la facce gialloteca ed arrappata, la vocca squacquareata e storcellata e ’nsomma la varvea

d'anneccia, lo petto peluso, le spalle co la contrapanzetta, le braccia arronchiate, le gambe sciancate e scioffate e li piede a crocco.²⁴

In una descrizione che scansiona il corpo femminile da capo a piedi, ai problemi dati dall'età come la "fronte 'ncrepata" (fronte rugosa) o la "facce arrappata" (faccia grinzosa), Basile accosta caratteristiche fisiche date dalla condizione economico-sociale delle due donne e possibili attributi presenti fin dalla nascita, come il "petto peluso" (petto peloso), i quali privano i due personaggi della loro femminilità.²⁵ L'irsutismo, in particolare, è un elemento di grande fascinazione e spettacolarizzazione per i contemporanei dell'autore, che lo impiega qui per accentuare la sua descrizione parodica dell'invecchiamento femminile.²⁶ Come spiega Jazmina Cininas, l'eccessiva peluria sul corpo femminile appartiene alle meraviglie barocche dell'epoca così come è motivo d'angoscia: "Anxieties reach their zenith when female hair growth exceeds not only the social parameters set for her gender, but also those for her species."²⁷

La vecchiaia rappresentata da Basile diventa un'insopportabile mostruosità, un limite insormontabile che però continua a minacciare chi si mette in relazione con lei: "[a]bjection is without doubt a frontier, but it is above all ambiguity. Because, although it demarcates, it does not

²⁴ "il riassunto delle disgrazie, il protocollo delle deformità, il libro mastro della bruttezza: avevano i ciuffi dei capelli scompigliati e irti, la fronte rugosa e bernoccoluta, le ciglia arruffate e setolose, le palpebre spesse e ciondoloni, gli occhi vizzi e scalcagnati, la faccia gialliccia e grinzosa, la bocca spernacchiata e storta e insomma la barba da caprone, il petto peloso, le spalle con la contropancetta, le braccia storte, le gambe storpie e sciancate e i piedi a uncino." "La vecchia scortecata," in Basile, 198–201.

²⁵ Per il procedimento parodico dietro a questo passaggio, che ribalta la descrizione stilnovista della donna amata con un "hypertrophic parodic style," vedi Canepa, "From the Baroque to the Postmodern," 266.

²⁶ Due casi celebri di irsutismo femminile all'epoca di Basile sono le tre figlie di Petrus Gonzales e l'abruzzese Maddalena Ventura. La meraviglia e incomprendimento per la loro eccessiva peluria, che le pone al limite tra maschile e femminile ma anche animale e umano, determina inoltre una serie di ritratti a loro dedicati. Vedi, in particolare, *Ritratto di Antonietta Gonzales* (1595) di Lavinia Fontana e *Maddalena Ventura con il marito e il figlio* (1631) di Jusepe de Ribera. Si può parlare di metamorfosimo diffuso: "Early Christianity had sharply divided humans from animals, shifting bestiality from a minor sin to ,the worst of all sexual sins, but contemporary difficulties in distinguishing apes from new exotic peoples, and the resurrection of ancient texts that routinely described gods and heroes transforming into animals meant that the boundaries were less clearly defined in the sixteenth century." Jazmina Cininas, "Wolf Girls and Hirsute Heroines: Fur, Hair and the Feminine," *PAN: Philosophy Activism Nature* 8 (2011): 32–33.

²⁷ Cininas, 30.

radically detach the subject from what menaces it—on the contrary, it shows it to be in perpetual danger.”²⁸ Quando il re di Roccaforte passa la notte con la donna, una seconda descrizione indica, per esempio, che questa donna può essere odorata prima di essere vista. L’abiezione non può mai davvero scomparire: “lo shiauro de la vocca soia, l’afeto de le tetelleche e la mofeta de chella brutta cosa.”²⁹ Inoltre, quando attributi visivi sono menzionati, Basile si rifà all’eccessiva peluria corporea oppure al sistema cromatico già osservato nell’analisi di “Le tre cetra”: chi è epidermicamente scura è brutta, ripugnante e moralmente condannabile. Quando è ancora vecchia, la prima sorella è una “negra vecchia,” mentre la seconda, che non lascerà mai il suo stato d’anzianità, è un “nigro scuorzo,” ovvero un torsolo nero.³⁰ Abiezione massima, la vecchiaia racchiude in sé tutte le alterità concepibili al tempo di Basile, come persone di colore o donne non più fertili.

In *Lo cunto de li cunti* la vecchiaia è una bruttura sociale oltre che della persona. Come scrive Zipes, la fiaba partecipa al processo di incivilimento borghese dal XV secolo fino ai giorni nostri.³¹ Per lo studioso, il discorso fiabesco si sviluppa e cresce in concomitanza con la nascente ideologia borghese: le relazioni di potere e di classe sono alla base delle fiabe letterarie della prima modernità.³² In “La vecchia scortecata,” si legge di uno scontro tra un principe, ovvero un uomo molto in alto nella piramide sociale, e una popolana. La disparità di mezzi e posizione sociale tra i due personaggi non si riduce solamente alla loro classe sociale e vicinanza con il potere, ma è anche determinata dal

²⁸ Kristeva, “Approaching Abjection,” 132.

²⁹ “le esalazioni della sua bocca, la puzza delle cosine da solleticare e il fetore di quella brutta cosa.” “La vecchia scortecata,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 206–7.

³⁰ Basile, 206, 216. Nella sua analisi di “Le tre cetra,” Maggi nota che gli insulti nei confronti della schiava Mora provengono da una posizione sopraelevata, in senso geografico o di classe. Maggi, *Preserving the Spell. Basile’s The Tale of Tales and Its Afterlife in the Fairy-Tale Tradition*, 100. Lo stesso si può dire del personaggio che rimane e anziano e più povero della donna metamorfosata.

³¹ “the individual tale was indeed a *symbolic act* intended to transform a specific oral folk tale [...] and designed to rearrange the motifs, character, themes, functions and configurations in such a way that they would address the concerns of the educated and ruling classes of late feudal and early capitalist societies.” Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion* (New York: Methuen, 1988), 6.

³² Zipes, 8.

loro genere sessuale. È altresì in ragione del loro essere donne che le sorelle si sentono obbligate ad accettare le *avances* del sovrano, il quale potrebbe effettivamente portare loro benessere e mobilità sociale.

Riassumendo, la metamorfosi che ringiovanisce è sia un lasciapassare per i regni della femminilità e della raffinatezza sia una subitanea scalata sociale. Grazie al “riso a crepafecate” (risate a crepancia) di alcune fate di passaggio— “Laughter is a way of placing or displacing abjection,” scrive Kristeva—la donna caduta sull’albero di fico è soggetta a una complessa “fatazione” che la fa diventare giovane, attraente, ricca, nobile, virtuosa, benivolata e fortunata: “la vecchia se trovaie ’n terra, seduta a na seggia de velluto [...]; la facce soia era tornata de fegliola de quinnece anne [...]. Era po’ così ’ncircciata, sterliccata e sforgiosa, che vedive na maestà.”³³ La trasformazione corporale procede a ritroso e permette alla donna di tornare quella di un tempo. Questa metamorfosi interessa però forme che sono al di là delle membra umane: oltre che cambiare pelle, la donna cambia status sociale, rappresentato dalla “seggia de velluto” e dai monili di cui lei si trova vestita.

La vicenda riguardante la seconda sorella si sviluppa sulle stesse linee, dato che per convincere il barbiere a scorticarla la donna invoca la fortuna di quest’ultimo (egli potrà guadagnare molto denaro dalla scorticatura) e il tentato cambiamento viene promosso dall’alto al basso, ovvero partendo dalla testa. Il risultato però è tutt’altro che soddisfacente: “se ne iezero contrapuntianno lo colascione de chillo cuorpo fi’ a la rosa de lo vellicolo, dove, essenole mancato co lo sangue la forza, sparaie da sotto no tiro de partenza.”³⁴ Tramite la metafora barocca del contrappunto di uno strumento musicale, Basile racconta di come il lavorio corporale questa volta non abbia successo e,

³³ “la vecchia si trovò a terra, seduta su una sedia di velluto [...]; la sua faccia era tornata quella d’una ragazza di quindici anni [...]. E poi era così agghindata, elegante e lussuosa che ti sembrava una maestà.” “La vecchia scortecata,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 210–11. Vedi anche Kristeva, “Approaching Abjection,” 130.

³⁴ “se ne andarono contrappuntando il colascione di quel corpo sino alla rosa dell’ombelico, dove, essendole mancato con il sangue la forza, sparò di sotto un tiro di partenza.” “La vecchia scortecata,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 216–17.

essendo privo di magia, sia una metamorfosi che porta alla morte, dopo un conclusivo peto che sancisce l'appartenenza di questo personaggio femminile all'ambito basso corporeo e linguistico.³⁵

Entrambe le metamorfosi sono narrativamente e retoricamente iperboliche ed entrambe fanno perno sul sentimento d'invidia, concetto alla base di molti *cunti* e ampiamente discusso al tempo di Basile, come indica anche il dipinto di Strozzi.³⁶ Pasquale Guaragnella attribuisce le metamorfosi e la presenza di una coppia di donne, soggette a due trasformazioni speculari, alla divisione tra *anima* e *animus* riconosciuta dalla filosofia junghiana.³⁷ Secondo Canepa, invece, la trasformazione in giovane donna rappresenta il nuovo che arriva, se si considera il valore purificatorio della risata e l'operazione letteraria di rinnovamento promossa dall'autore.³⁸ Infine, Antonella Ansani osserva che nel costruire una narrativa che passa dalla bruttezza alla bellezza, cioè dalla misera verità dell'umano alla falsità dei cosmetici e dei belletti, Basile si rende sostenitore del falso e dell'apparenza.³⁹

³⁵ Il corpo della donna è paragonato a un colascione: “nel Cinquecento e Seicento, sorta di liuto con manico lungo d'uso popolare spec. nell'Italia meridionale.” “Colascione,” Dizionario italiano De Mauro, accessed May 2, 2019, www.internazionale.it.

³⁶ Il *cunto* si conclude poi con un verso in napoletano liberamente ispirato dall'*Arcadia* (1480-1504) di Jacopo Sannazzaro proprio dedicato all'invidia: “*la n'vidia, figlio mio, se stessa smafara.*” (l'invidia, figlio mio, strugge sé stessa). “La vecchia scortecata,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 216–17.

³⁷ “La femminilità, nel meccanismo fiabesco, s'impone come *sdoppiamento*: sdoppiamento tra figura della bellezza e figura della bruttezza, tra la figura della felicità e quella della tristitia: in breve, tra quella della giovinezza e quella della vecchiezza. Grande sdoppiamento psicanalitico tra un'*anima* femminile, fatta di dolcezza e di virtù, e un *animus* maschile, che si annida in ogni donna, e che coincide non per nulla con il vizio dell'animosità, con il vizio insano di emulare i comportamenti di chi ha realizzato la fortuna: in breve, coincide con l'invidia.” Pasquale Guaragnella, “Eros, vecchiezza, metamorfosi. Su una fiaba di G.B. Basile,” *Lares* 52, no. 4 (1986): 548. La critica di riferimento per una lettura psicoanalitica delle fiabe ispirata alle teorie di Carl Gustav Jung è in Marie-Louise Franz, *Il femminile nella fiaba*, trans. B. Sagittario and N. Neri (Torino: Bollati Boringhieri, 2007).

³⁸ “the old, wretched hag who by provoking ‘carnavalesque’ laughter is herself miraculously renewed is a symbol for the dynamic power of the archaic, ‘unembellished’, ‘poor’, popular culture that provides Basile with his raw material and that in the course of *The Tale of Tales* is magically given new life.” Canepa, “From the Baroque to the Postmodern,” 275 (in nota).

³⁹ Considerando che anche nella retorica seicentesca un discorso troppo adornato e pieno di metafore era considerato falso, nel senso che copre la nuda verità, Basile sostiene la posizione opposta: “with [the sister’s] death the traditional and valued principle of the ‘naked truth’ that she represents dies as well, while the world of appearances and of baroque rhetoric (represented by her ‘beautiful’ sister) triumphs.” Ansani, “Beauty and the Hag: Appearance and Reality in Basile’s *Lo cunto de li cunti*,” 94.

Tutti questi approcci sono validi, anche se mi preme sottolineare che la rappresentazione deformante della vecchiaia di Basile e la magica metamorfosi che permette al personaggio di passare da un'età all'altra derivano pure dal culto barocco della novità. La novità non è infatti solo in termini letterari e di genere ma è interna al racconto, cioè risiede nell'estrema vecchiaia delle due donne e nella loro trasformazione. La metamorfosi permette al nuovo di emergere ed è essa stessa una meraviglia.⁴⁰ La riscrittura di Basile, per di più, si fonda sull'abbiezione attribuita alla vecchiaia femminile, una condizione di talmente basso profilo da poter essere derisa ed essere la base per una serie di ulteriori parodie. Varie analisi socioeconomiche hanno dimostrato che, dal basso Medioevo alla prima modernità, lo stato di donna anziana, povera e sola era uno dei più miseri. Allontanate dalle case o dai campi in cui lavoravano per anzianità e prive di un marito o di prole, donne come i due personaggi di Basile non erano spesso nemmeno elencate nei registri delle imposte e raggiungevano lo stato di mendicanti.⁴¹ Perciò, la prima metamorfosi magica ha ragion d'essere in funzione del fatto che la vecchiaia è una tale mostruosità fisica e sociale. La trasformazione è così ancora più spettacolare e stupefacente.

Come in *La bella e la bestia**, in questa fiaba la bellezza è interiore, ovvero potrebbe essere trovata dentro il corpo umano e al di sotto della pelle. La disperata scelta finale della seconda sorella permette però di distinguere i due tipi fiabeschi sulla base delle conseguenze che può avere la bellezza nascosta sulle donne e sugli uomini. La speranza che ci sia effettivamente della bellezza racchiusa nelle proprie membra porta una delle due figure femminili alla morte. Un circolo vizioso che spinge i personaggi femminili a cercare ossessivamente la bellezza e la giovinezza pure in circostanze sfavorevoli ma che le sottopone anche, allo stesso tempo, a pesante critica sociale per

⁴⁰ "As imitation of nature and the early Renaissance search for classic harmony and proportion are progressively abandoned in favor of artificial modification, metaphoric creation, dissonance, rarity, disproportion, and sensationalist novelty, the monstrous acquires a privileged place at the heart of mannerist experimentalism and baroque literature and culture." David Castillo, *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011), 24.

⁴¹ Caviglioli, *Women of a Certain Age. Contemporary Italian Fictions of Female Aging*, 39.

questa stessa ricerca. Inoltre, la vicinanza tra le due sorelle, che i lettori non possono distinguere l'una dall'altra al di là della loro sorte corporale, permette di leggere le loro vicende come sorelle: dato che la prima metamorfosi è un dono inaspettato e immeritato (nell'universo di Basile), la seconda metamorfosi non potrà andare a buon fine e chi è vecchia dovrà rimanere tale. In “La vecchia scortecata,” il ritorno alla giovinezza della prima donna serve a sottolineare l'inutilità delle azione e la generale stoltezza della seconda donna. Come ricorda qualche decennio prima di *Il cunto de li cunti* il pittore Giorgione, con il cartiglio tenuto sul petto dalla donna del ritratto *La vecchia*, la vecchiaia è il risultato del tempo che passa. Quest'opera del primo Cinquecento (figura 3.2) transcodifica in pittura il sentimento alla base di “La vecchia scortecata”: la vecchiaia è una condizione ineluttabile ed è sgradevole come una donna vecchia. In termini fiabeschi, se un personaggio può sfuggirle perché magicamente metamorfosata, l'inclemenza del tempo non si lascerà scappare anche l'altro personaggio, copia del primo. Ciò significa che in *Lo cunto de li cunti*, la sorellanza diventa un problema piuttosto che una risorsa.



Figura 3.2: Giorgione, *La vecchia* (1506 ca.)

•••

Nel suo volume *Fiabe e leggende popolari siciliane* (1888), Pitrè raccoglie e trascrive l'ipertesto di *La bella e la vecchia** di Basile e transcodifica le rappresentazioni visive del vecchio offerte sia da Strozzi che Giorgione con la sua fiaba “Donna Peppa e Donna Tura.”⁴² Le protagoniste titolari di questa fiaba sono due anziane sorelle che vivono in povertà e isolamento. Quando uno dei servitori del Re scambia per acqua insaponata la schiuma dell'acqua gettata dalla loro finestra, nella sua immaginazione la casa di Peppa e Tura si trasforma in un'abitazione benestante. In seguito a tale equivoco, il servitore informa il Re di aver visto una casa in cui “cci ha ad essiri 'na picciuotta bedda” e il sovrano chiede di conoscere questa sconosciuta bellezza.⁴³ In viaggio verso il palazzo reale, Tura ha poi un incontro fortuito con un “fataciuni” (un uomo dai poteri magici) che la trasforma in una bella e giovane ragazza, permettendole di essere accettata dal Re.⁴⁴ Così mutata, Tura non mostra alcuna pazienza o pietà per la sorella rimasta anziana e le consiglia di farsi scorticare, offrendole il denaro per pagare il barbiere. La scena della scorticatura di Peppa conclude il racconto, accanto a un commento senza cuore di Tura e un dittico formulaico: “La Donna Tura come 'ntisi ca sa suoru a

⁴² Pitrè è uno dei folkloristi italiani più conosciuti e prolifici. Medico di formazione, già dagli anni Sessanta dell'Ottocento inizia a raccogliere e trascrivere canti e racconti popolari nella natia Palermo (oltre a esibirne vari artefatti) e gradualmente stabilisce i termini pratici e teorici della ricerca folklorica italiana, da lui chiamata demopsicologia (la psicologia del popolo). I suoi interlocutori preferiti sono donne e uomini appartenenti ai ceti meno abbienti, come marinai e contadini. Intervistandoli, Pitrè riesce a raccogliere un'incredibile quantità di materiale folklorico, che pubblica come *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* in una ventina di volumi tra il 1868 e il 1913. A proposito del metodo di trascrizione: “Pitrè and a small number of associates sat down with the tellers, asked them to recite a tale and either took it down by dictation or wrote it down from memory shortly afterward. Hence we have the approximation of a performance but not the thing itself.” Joseph Russo, “The Sicilian Folk Tales of Giuseppe Pitrè,” in *The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales of Giuseppe Pitrè*. (New York: Routledge, 2009), 22. Oltre a queste pubblicazioni dedicate a costumi, tradizioni, racconti scritti e cantati di Sicilia, Pitrè impiega lo stesso metodo in Toscana e fonda la rivista *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, in cui sono stampate anche molte delle fiabe rilette da Calvino nelle sue *Fiabe italiane* e in generale, fiabe di respiro internazionale. Pitrè partecipa anche sia all'Esposizione Industriale (1881) di Milano che all'Esposizione Nazionale (1891–2) a Palermo. Sul finire della sua carriera di folklorista, Pitrè viene nominato senatore del Regno d'Italia del 1913 e possiede una conoscenza profonda tanto del folklore siciliano quanto delle dinamiche di trasmissione della cultura popolare nelle società umane. Jack Zipes, “The Indomitable Giuseppe Pitrè,” in *The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales of Giuseppe Pitrè* (New York: Routledge, 2009), 5.

⁴³ “ci dev'essere una bella ragazza.” “Donna Peppa e Donna Tura,” in Giuseppe Pitrè, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, ed. and trans. Bianca Lazzaro (Roma: Donzelli Editore, 2016), 86–87.

⁴⁴ “Comu scinnú, era n'ncuzzata di ciantu; n'nta mentri passa n'n fatasciuni, la vittì accussì, e cci spijau —‘Figgia mia, chi hai ca arora cianci?’” (Mentre scendeva aveva le lacrime agli occhi e in quel momento passò una fata maschio che vedendola in quello stato, le chiese: ‘Figliola, che hai, perché piangi?’). Pitrè, 90–91.

via mortu, s'arricriau e dissi: —‘Mi la livai armenu di ’n cuoddu.’ / Chidda murú / E lo cunto finíu.’⁴⁵

L'introduzione all'anzianità femminile in questa riscrittura in siciliano avviene con il tradizionale incipit fiabesco: “Cc'èrunu 'na vota 'nta 'na casa dui suoru, vecci tuttidui e bruttuna, ca mancu si putièvunu guardari: una si ciamava Donna Peppa e una Donna Tura.”⁴⁶ Prima di essere nominate, le donne sono descritte nel loro aspetto fisico, che le lega tanto quanto la sorellanza. Anche la loro posizione è fondamentale: esse sono “'nta 'na casa,” ovvero fisicamente dentro un'abitazione. Si può dedurre, dunque, che i nomi comuni attribuiti alle due sorelle le trasformano in leggende senza tempo: sempre ci sarà stata una donna Peppa o una donna Tura, tanto anziana da rimanere sepolta viva nella sua povera abitazione. Con il proseguire del racconto, la vecchiaia ritorna nella voce di Peppa, la quale ha una “vuci tanta brutta di vèccia,” e nella loro prima apparizione pubblica, cioè quando il servitore fa loro visita per invitare una di loro al palazzo reale: “lu criatu si vidi davanti du' vecci bruttuna, ca un cc' èrunu li pariggi: l'occi abbusicciati; vistuti malauriusi.”⁴⁷ Prive dell'iperbole barocca, queste descrizioni risultano ancora più crude nella loro indicazione del vecchio che si estende oltre le membra umane e raggiunge il vestiario, reputato qui utile a dipingere un quadro completo di abbruttimento.

Nella fiaba di Pitрэ, come in quella di Basile, la vecchiaia è sinonimo di abbruttimento fisico e sociale. Tura, per di più, è ben consapevole della sua condizione. Brutta, vecchia e povera sono infatti gli aggettivi che attribuisce a sé stessa quando interrogata dal *fataciuni*. Proprio quest'uomo-fata

⁴⁵ “Donna Tura, appena seppe che la sorella era morta, si sentì sollevata e disse: ‘E così me la sono levata di torno’. / Quella morì / E la storia finì.” Pitрэ, 94–95.

⁴⁶ “Cerano una volta, in una casa, due sorelle, tutte e due vecchie e così brutte che manco si potevano guardare: una si chiamava Donna Peppa e l'altra Donna Tura.” Pitрэ, 86–87. I due nomi sono i diminutivi di Giuseppa e Salvatora. Secondo Luisa Rubini, l'appellativo “donna” indica un grado sociale e d'istruzione più alto di “gnà” o “gnura,” anche se è evidente che nella fiaba di Pitрэ la vecchiaia è sinonimo di povertà di mezzi. Vedi Luisa Rubini, “Introduzione,” in *Fiabe Siciliane*, by Laura Gonzenbach, ed. Luisa Rubini and Vincenzo Consolo, trans. Luisa Rubini (Roma: Donzelli Editore, 1999), xx.

⁴⁷ “voce così brutta da vecchia [...]. [...] il servo si trova davanti due vecchie così brutte che non ce n'erano uguali: gli occhi scavati, vestite come due straccione.” “Donna Peppa e Donna Tura,” in Pitрэ, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, 88–89.

è la chiave di volta del racconto, essendo colui che cambia l'aspetto della donna prima che lei si incontri con il sovrano, evitandole la caduta dalla finestra già in Basile. Così avviene la metamorfosi:

[...] iu nun sugnu cosa di compàriri: brutta, vèccia, comu 'na spillacciuna. — “Nenti, figgia mia, vidi can un cci si' làita; si' tanta bedda! ...” e chistu si nni iju. Da veru, 'nta 'n mumentu la fici addivintari 'na picciuttedda bidduna, vistuta 'n pampina d'aranciu, cina di cosi d'oru e diamanti, anedda, spilluna, cullani e tanti cosi priziusi. Idda, comu si vitti accusi pulita, si fici tutta allèira, e acciana 'nt'â carrozza.⁴⁸

La magia è nascosta nelle parole noncuranti dell'uomo-fata, che con il suo “bedda” previene la trasformazione. La donna diventa giovane, bella e vestita riccamente, assumendo l'aspetto di qualcuno che forse lei non era mai stata—mentre il personaggio basiliano era ritornato a uno stato di gioventù. Un'altra caratteristica importante del suo nuovo status è l'essere “pulita.” Oltre a indicare evidentemente la mancanza di sporcizia e accesso ad acqua fresca, lo stato di pulizia richiama qualcuno che è “leggiardo, esquisito, bello, [...] cortese, civile,” secondo il dizionario di siciliano di metà Ottocento pubblicato dallo stesso editore di Pitirè.⁴⁹ Infine, la metamorfosi verso il pulito significa l'allontanamento dallo sporco, il rifiuto, l'impuro. A parere di Kristeva, il massimo segno dell'abiezione è l'oggetto lasciato perdere, cioè lo scarto della società.⁵⁰ L'impiego dell'arte magica di un *fataciuni* permette a Tura di lasciarsi alle spalle l'angusta abitazione in cui c'era solo acqua sporca e trasferirsi in un alloggio dove ci sarà davvero acqua insaponata, lei non dovrà lavorare e sarà ben accetta dal sovrano, perché ormai bella e ricca. La metamorfosi da anziana a giovane consente a Tura

⁴⁸ “come faccio a presentarmi, così brutta, vecchia, e pezzente’. ‘Macché, figliola, tu non sei brutta; guarda come sei bella! ...’ e se ne andò. E in un attimo, la fece diventare per davvero una ragazza bellissima, con un abito lindo e pinto come una foglia d'arancio, tutta ricoperta d'oro e diamanti, di anelli, spillone, collane e tante cose preziose. Lei, vedendosi così graziosa, si fece tutta allegra e montò in carrozza.” Pitirè, 90–91.

⁴⁹ Antonino Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano* (Palermo: Giuseppe Pedone Lauriel Editore, 1868), 776.

⁵⁰ Kristeva, “Approaching Abjection,” 127.

di cessare di essere uno sporco scarto, compiere una scalata sociale e avere accesso alla modernità e al benessere, rappresentati dall'acqua e dalla carrozza.

L'allontanamento dalla sua condizione d'abiezione iniziale sancisce anche la separazione emozionale e morale dalla sorella. Tura non sente infatti alcuna obbligo nei confronti di Peppa e la inganna, raccontandole di una scorticatura mai avvenuta.

— Figgia mia, mi fici scurciari; paiai a 'nu varvieri, e chiddu mi scurciau; pacèenza, tanticcia di duluri ma

Cu' bedda vo' pariri,

Duluri vo' sintiri.

Anzi su la vuoi fari tu, chiama 'nu varvieri; fatti scurciari; ccà cci sunu li dinari [...].⁵¹

In questo passaggio, la voce della sorella ormai giovane prende il posto della voce narrante, imbastendo una storia parallela provvista perfino di dittico finale, cioè Tura racconta una fiaba nella fiaba che segue le stesse regole del racconto in cui è contenuta. Da un desiderio iniziale, si passa a una peripezia, per raggiungere un lieto fine. La menzogna di Tura risulta poi essere, a posteriori, un'anteprema della metamorfosi mancata cui si sottopone Peppa, che prima dovrà pregare il barbiere di scorticarla, poi dovrà sottoporsi al dolore dei primi tagli e infine morirà sotto i ferri: “Chiddu sicutava, ma comu arrivau 'nta la gula e cci taggiau la cannarozza, la Donna Peppa muriu.”⁵²

Stilisticamente, anche la presenza di un proverbio in rima nella menzogna di Tura richiama la fine tragica di “Donna Peppa e Donna Tura” e fa da specchio alla conclusione. Mentre nella fiaba dentro la fiaba si afferma che è necessario soffrire per essere belle, nel finale raccontato dall'autore implicito non c'è più alcuna finzione e la sofferenza diventa morte.

⁵¹ “Mia cara, mi sono fatta scorticare; ho pagato un barbiere e lui mi ha scorticato; ci vuole pazienza, fa un poco male, ma / Chi bella vuole apparire / Dolori deve patire / Anzi, se lo vuoi fare pure tu, chiama un barbiere e fatti scorticare, eccoti qua i denari [...]” “Donna Peppa e Donna Tura,” in Pitrè, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, 92–93.

⁵² “Quello continuò, ma arrivato al collo, le tagliò la gola e Donna Peppa morì.” Pitrè, 94–95.

Questa fiaba è un esempio di una rappresentazione deformante dell'anzianità femminile in quanto reitera lo stereotipo dell'anziana donna incattivita e pronta a tutto per ringiovanire. “Donna Peppa e Donna Tura” è priva di lieto fine rassicurante, come già “La vecchia scortecata.”⁵³ Il revisionismo fiabesco di Pitrè risiede nell’inserire lo stereotipo della vecchiaia nel quadro della ricerca folklorica ottocentesca. L’intento dell’intellettuale siciliano o di folkloristi quali Jacob e Wilhelm Grimm è portare alla luce, classificare e conservare filologicamente le conoscenze e le storie diffuse fino ad allora oralmente dalla voce del popolo, o *Volk*.⁵⁴ Alla fine del XIX secolo, tuttavia, la ricerca di costumi e tradizioni popolari è anche uno sforzo di acculturazione patriottica, una complessa serie di azioni simboliche atte a collegare la donna agli stati-nazione emergenti e un coloniale esercizio positivista. Per quanto l’attitudine di Pitrè sia pacifica e diretta principalmente da un desiderio di documentazione scritta di cultura orale, la rappresentazione della vecchiaia femminile in “Donna Peppa e Donna Tura” è espressione delle suddette dinamiche.⁵⁵

⁵³ “this whole tale deviates from the conventional, reassuring fairy-tale ending in which fortune blesses the unfortunate.” Canepa, “From the Baroque to the Postmodern,” 281.

⁵⁴ La posizione dei Grimm è a metà strada tra l’antropologia culturale, la filologia, l’espressione letteraria personale e il patriottismo. Rimaneggiando racconti del popolo, compendi di fiabe popolari scritti da accademici e operando un’importante ripulitura linguistica, i Grimm offrono una strenna di fiabe legata alle idee romantiche di letteratura popolare e autenticità. La raccolta *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1850) “was not really intended to be read for pleasure at all by the children and households of its title; it was a learned work setting out to reconfigure the cultural history of Germany along lines that would emancipate it from the monopoly of classical and French superiority.” Warner, *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*, 55. Vedi anche Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales* (Princeton: Princeton University Press, 1987).

⁵⁵ “Italian folklorists, such as Giuseppe Pitrè, searched for the authentic expressions of Italy’s ‘backward’ inhabitants, in the popular culture of, for example, Sicilian songs or rituals, that is, in a pacific vision of Italian peasants as embodied in an *oral* tradition of nativist lore.” Suzanne Stewart-Steinberg, *The Pinocchio Effect: On Making Italians, 1860-1920* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 261. La critica in realtà si è divisa sull’intenzionalità di Pitrè in quanto trascrittore di fiabe popolari. È stato notato che la catalogazione folklorica di fine Ottocento produce una visione del mondo dualista e il metodo di Pitrè sarebbe fondato su dicotomie quali moderno e primitivo, sofisticato e semplice, urbano e rurale, letterario e non letterario: “he viewed certain Sicilian practices characteristic of rural folk as survival of an exotic African or primitive European past. The result, of kind of ‘us/not us’ configuration of the rural Sicilian, not only provided a convenient context for Pitrè’s theoretical/evolutionary agenda, but implied a moral discrimination based on sets of oppositions [...]” Nancy Triolo, “Mediterranean Exotica and the Mafia ‘Other’ or Problems of Representation in Pitrè’s Texts,” *Cultural Anthropology* 8, no. 3 (1993): 307. Zipes ritiene invece che “Pitrè’s romanticism led him to become more intentional, rational, and comprehensive in his research and resulted in his producing a huge treasure of materials that do not romanticize the Sicilian people or lead to their ‘romanticization’.” Zipes, “The Indomitable Giuseppe Pitri,” 7.

Pitrè è specialmente consapevole degli sforzi di acculturamento portati avanti dal Regno d'Italia, oltre a essere stato un convinto patriota che nel 1860 si arruola volontario per combattere sotto Giuseppe Garibaldi.⁵⁶ Come noto, nei primi decenni della monarchia italiana è riscontrabile uno sforzo culturale per “creare gli italiani,” ovvero far corrispondere alla presenza di uno stato-nazione a un popolo che si senta unito nella sua nazionalità. La decisione di pubblicare le fiabe narrate dai suoi conterranei siciliani nasce dunque in Pitrè in seguito a un desiderio paradossale: mantenere vive narrazioni popolari raccontate oralmente e diffonderle in tutto il neonato regno per un pubblico di lettori appartenenti alla classe media, che appunto fruiranno le fiabe in una versione scritta e stampata.⁵⁷ In questo senso, raccogliere prove testuali del folklore locale siciliano può essere interpretato sia come una partecipazione di Pitrè all'istruzione dei neonati italiani sul loro passato pre-risorgimentale sia come un memento della non italianità di *Fiabe e leggende popolari siciliane* e delle sue altre raccolte di fiabe.⁵⁸

⁵⁶ Zipes, “The Indomitable Giuseppe Pitrè,” 3. Il generale Giuseppe Garibaldi (1807-1882) guida la cosiddetta “spedizione dei Mille” nel 1860 e militarmente contribuisce all'istituzionalizzazione del Regno d'Italia.

⁵⁷ La scelta linguistica del siciliano, accanto a esplicite valutazioni filologiche e persino testuali—in alcune fiabe della raccolta Pitrè fa menzione della gestualità usata dai suoi interlocutori per sottolineare elementi del narrato—rende il lavoro di Pitrè fondamentale per la fiabistica, in particolare per quanto riguarda il rapporto e passaggio dall'oralità alla scrittura: “quando Giusepper [sic] Pitrè firma i *loro* testi (delle narratrici/narratori analfabeti) con la *sua* penna dichiarando l'identità della persona reale da cui ha ascoltato la storia compie, evidentemente, una scelta scientifica ed etica di altissimo statuto simbolico: lo studioso ascoltatore, spettatore, della performance indica la fonte e quindi insiste sull'acquisita esperienza che ha consegnato l'autorità del raccontare a chi narra.” Milena Bernardi, “La raccolta completa di fiabe e la poetica della *sua* voce narrante,” *Ricerche di Pedagogia e Didattica* 11, no. 3 (2016): 82. A differenza di altre fiabe però, “Donna Peppa e Donna Tura” non ha una narratrice o narratore esplicito, ma è stata raccolta dal folklorista Carlo Simiani nella zona di Ragusa. Questa condizione di anonimato narrativo e la relazione intertestuale con Basile (indicata pure da Pitrè nell'apparato bibliografico) a mio parere aprono le porte a un'analisi intertestuale che si focalizzi solo sulla dimensione scritta dei due testi.

⁵⁸ Da un lato, è vero che “If the nation was to grow, Italy had to give up its diversity of cultures and languages and become a single nation.” Alessandra Avanzini, “Pinocchio: A Bildungsroman?,” *Annali Online Della Didattica e Della Formazione Docente* 8, no. 12 (2017): 14. Dall'altro, “There was a nationalistic push for Italians to learn about their country. Some wished to salvage the traditions that were already vanishing with unification and urbanization. Others had a longing for an idealized Rousseauesque peasantry because [...] there was a negative psychological reaction to late-nineteenth-century industrialization which spurred nostalgia for the mythologized image of authentic peasant life.” Vivien Greene, “The ‘Other’ Africa: Giuseppe Pitrè's Mostra Etnografica Siciliana (1891–2),” *Journal of Modern Italian Studies* 17, no. 3 (2012): 291.

L'approccio al popolare e allo studio del folklore di Pitrè trova contemporaneamente le sue radici nel positivismo ottocentesco e nelle allora recenti teorie evoluzioniste darwiniane.⁵⁹ Il popolo dell'isola di Sicilia, in particolare, nel XIX secolo mantiene ancora nei suoi costumi, racconti, lingua e tradizioni; alcuni tratti che, in una visione evoluzionista, sono andati perduti altrove perché sostituiti con altri tratti più moderni e continentali. Come scrive Vivien Greene a proposito di tutti gli sforzi di classificazione folklorica di Pitrè: “while important for their stewardship of folklore, these explorations further ingrained prejudices regarding the ‘retrograde’ nature of Sicily.”⁶⁰ Nel leggere “Donna Peppa e Donna Tura,” ci si può infatti domandare quale sia il valore metaforico delle figure di potere, come il voluttuoso e capriccioso Re, dato che esse portano sulla scena nazionale personaggi e costumi propri della Sicilia, terra per secoli comandata da pochi signori privi di iniziativa. Inoltre, la concezione continentale di una Sicilia politicamente e culturalmente retrograda è inevitabilmente intrecciata alla presenza militare di Garibaldi e dei suoi soldati nell'isola, i quali avrebbero impersonato, almeno per alcuni siciliani, una nuova, promettente e politicamente più giusta Italia.⁶¹

Nel folklore cantato che Pitrè ben conosce, proprio Garibaldi diventa una potente figura cui vengono attribuiti poteri magici e la capacità di uscire indenne da situazioni pericolose. Per esempio, nel canto popolare *Vinni cu vinni* (*Venne e venne*), il famoso generale è associato a una *fataciuni*: “Fu pri chist’omu cu la fataciuni / Ca la Sicilia fu libbira arretri.”⁶² Se in “Donna Peppa e Donna Tura,” la

⁵⁹ *Of the Origin of the Species* di Charles Darwin viene pubblicato in inglese nel 1859 e già nel 1869 appare in italiano a cura di Giovanni Canestrini e Leonardo Salimbeni.

⁶⁰ Greene, “The ‘Other’ Africa: Giuseppe Pitrè’s Mostra Etnografica Siciliana (1891–2),” 293.

⁶¹ “il profondo malcontento delle masse popolari delle campagne e delle città aveva certamente le sue radici nella complessiva condizione di subalternità propria di una società classista, ma si alimentava anche di oscure aspirazioni palinogenetiche di riscatto sociale da una plurisecolare condizione di miseria che rivolgevano la protesta contro il governo prima ancora che contro le classi dominanti. In Sicilia, Garibaldi fu proprio colui che “accese la miccia”, nel senso che con le sue imprese per primo suscitò nel popolo la consapevolezza di essere, o poter essere, una nazione.” Sergio Todesco, “Garibaldi e il folklore. Il popolo siciliano e l’epopea risorgimentale,” *Dialoghi Mediterranei*, 2018, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/garibaldi-e-il-folklore-il-popolo-siciliano-e-lepoepa-risorgimentale/print/>.

⁶² “Fu per quest’uomo con la sua magia / che la Sicilia fu liberata.” Citato in Todesco. Traduzione mia.

metamorfosi ringiovanente di Tura può avere luogo solo grazie a un uomo-fata chiamato *fataciuni*, allora si può dedurre che in questa fiaba sulla vecchiaia femminile Tura è simbolo letterario della nuova Italia e del progresso che può arrivare grazie a *fataciuni*, ovvero Garibaldi. Peppa invece impersona la Sicilia, lasciata indietro come non fosse in grado di recepire il progresso.

Va poi ricordato che la missione di educazione alla nuova nazione italiana è particolarmente femminizzata. Non solo la nazione è associata alla donna, ma la creazione di nuovi cittadini “emphasized women’s roles as reproducers of the children of the new nation and as their educators.”⁶³ Nella fiaba, quale posto possono però occupare donne molto in là con gli anni, che hanno superato la fase riproduttiva e non possiedono nemmeno l’educazione sufficiente per svolgere ruoli considerati patriottici, per esempio l’insegnante? Oltre ad essere contrassegnate dall’età e il ceto sociale, Peppa e Tura sono nubili e per questo al di fuori del terzo fondamentale ruolo societario del femminile, ovvero essere sposate.⁶⁴ La loro mancata caratterizzazione, cioè il loro posizionarsi sul limitare della società in quanto povere e non istruite anziane donne nubili, le rende abbiette e in quanto tali, scarti. Il doppio movimento metamorfico cui sono soggette le due donne è però fondamentale, dato che esprime in forma fiabesca una differenziazione dei destini che esalta il mutamento della prima e condanna la ricerca di cambiamento della seconda. Coloro che rimangono al passo con i tempi, accettano il nuovo sistema politico e la modernità come la metamorfosata Tura, possono partecipare alla nuova e “pulita” nazione. Coloro che invece non salgono sulla carrozza del progresso, sono più suscettibili di una rappresentazione sminuente e separatista e possono essere associati con più facilità a società considerate retrograde.

⁶³ Caviglioli, *Women of a Certain Age. Contemporary Italian Fictions of Female Aging*, 41. Vedi anche il capitolo “Fare le italiane” in Michela De Giorgio, *Le italiane dall’Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali* (Bari: Laterza, 1992), 3–38.

⁶⁴ “Late nineteenth-century bourgeois society viewed women’s marriage as a behavioral milestone [...]. These codes separated married and single women’s experiences and opportunities within different modes of their common ‘minority status’, requiring them, much like children, not to venture beyond the thresholds of life passages.” Caviglioli, *Women of a Certain Age. Contemporary Italian Fictions of Female Aging*, 43–44.

La fiaba di Pitrè racconta del magico viaggio corporale che può sostenere una donna anziana quando, e solo se, un'altra donna anziana è disposta a vivere una vicenda di segno opposto. La menzogna di Tura come fiaba nella fiaba e la fatale scorticatura di Peppa sono elementi doppi, cioè che ripetono altri elementi del racconto ribaltandoli. Alla magia del *fataciuni* e la felicità di un personaggio fa da contrappunto la materialità e consequenzialità del rasoio di un barbiere. La felicità è una finzione e la fiaba funge da riempimento per qualcosa che non c'è, come la giovinezza e la ricchezza.⁶⁵ Oltretutto, si tratta di “un fantastico ridimensionato, ridotto a momento traslato di una realtà, letta in chiave tipicamente umana e contingente,” in tal modo “offrendo l'immagine di un vissuto, non certo fantastico, ma filtrato da un preciso contesto.”⁶⁶ Per concludere, nella fiaba “Donna Pepa e Donna Tura” Pitrè trascrive e dà voce letteraria a una storia in cui la magia della metamorfosi rappresenta la modernità e il cambiamento subitaneo portato dall'alto sul popolo siciliano. In questo senso l'autore assume il punto di vista dei suoi interlocutori e connazionali nel 1860, ovvero all'alba dell'unificazione e prima che lo Stato unitario mostrasse un volto diverso da quello del magico Garibaldi. Tramite il *fataciuni*, il folklorista revisiona anche il testo di Basile e la rappresentazione seicentesca della vecchiaia come orrido corporale e momento di fluidità tra il femminile e il maschile in forza dell'irsutismo. Nella riscrittura di Pitrè, infatti, la vicinanza tra la donna che riesce a tornare giovane e una figura fluida nel genere, un uomo-fata, permette la metamorfosi. Contemporaneamente, in “Donna Peppa e donna Tura” la vecchia tecnologia del barbiere che Peppa tenta di usare a proprio discapito risulta obsoleta e porta alla fine della povera donna e del vecchio, dando all'autore l'opportunità di imbastire anche una rappresentazione che si fa portavoce delle istanze della nuova nazione e separa inesorabilmente i due personaggi femminili.

•••

⁶⁵ Zipes, “The Indomitable Giuseppe Pitrè,” 17.

⁶⁶ Rita Cedrini, “Prefazione,” in *Fiabe e leggende popolari siciliane*, by Giuseppe Pitrè (Palermo: Il Vespro, 1978).

Il terzo esempio che propongo di una solitaria nonché deformante rappresentazione della vecchiaia femminile è una delle fiabe raccontate da Garrone nel suo ottavo lungometraggio *Tale of Tales* (2015).⁶⁷ Il film è suddiviso in otto sequenze e, riflettendo la struttura di *Lo cunto de li cunti*, la prima e l'ultima sequenza fungono da cornice presentando saltimbanchi e giocolieri che, come faceva in vita lo stesso Basile, intrattengono regine e re. Questi ultimi diventano poi i protagonisti di tre fiabe che affrontano tre fasi della vita di una donna: dall'adolescenza di Violet e il suo desiderio di indipendenza dal controllo paterno si passa dall'età adulta e alla lotta per la maternità della regina di Longtrellis, per arrivare alla vecchiaia delle due sorelle Dora e Imma.⁶⁸ Transcodificando la cornice e quattro fiabe di Basile in tre narrazioni cinematografiche e contemporaneamente intrecciando temporalmente le tre vicende, mescolando temi e personaggi, *Tale of Tales* dipinge la vecchiaia femminile in accordo con “La vecchia scortecata” e “Donna Peppa e Donna Tura.”⁶⁹ Seppur portatore di una sensibilità più vicina al presente e più consapevole di Basile e Pitre dell'effetto discriminatorio che può avere una rappresentazione troppo parziale della tarda età, Garrone

⁶⁷ Garrone è un regista italiano di fama internazionale. Dopo aver cominciato la sua carriera con il cortometraggio *Silhouette* (1996) ed essersi dedicato brevemente alla pittura, firma la regia di lungometraggi quali *Gomorra* (2008) e *Reality* (2012), entrambi vincitori del Grand Prix al Festival di Cannes. Regista pluripremiato in Italia, Germania, Francia e Stati Uniti, dal 2000 è anche a capo della casa di produzione Archimede. La sua cinematografia è influenzata dall'arte visiva così come dal neorealismo italiano. Di produzione italo-francese e finanziato anche da RAI Cinema e dall'Apulia Film Commission, *Tale of Tale* viene presentato al Festival di Cannes nel 2015 senza ricevere premi, mentre è premiato per la miglior sceneggiatura ai Golden Globes e per miglior scenografia, costumi e sonoro dalla Società Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani lo stesso anno. Il film è girato in inglese e anche la distribuzione italiana mantiene l'inglese nel sottotitolo. Al cast artistico internazionale, si affianca un cast tecnico eterogeneo, seppur prevalentemente maschile: la colonna sonora è di Alexandre Desplat, i costumi, la fotografia di Peter Suschitzky, il montaggio di Marco Spoletini, le scenografie di Dimitri Capuani e i costumi di Massimo Cantini Parrini. *Tale of Tale* è il primo film apertamente fiabesco di Garrone, sebbene tratti fantastici e immaginifici siano già presenti in film come *L'imbalsamatore* (2002). Per approfondimenti biografici e di poetica, vedi “Matteo Garrone,” in Peter Bondanella and Federico Pacchioni, *A History of Italian Cinema*, 2nd ed. (Bloomington: Indiana University Press, 2017), 579–90.

⁶⁸ “Invece che i soliti eroi senza macchia e senza paura, le tre storie hanno come protagoniste tre donne, colte in tre fasi della vita: una ragazzina sognatrice, una madre viscerale e gelosa, una vecchia ingenua. Tutte e tre dovranno attraversare prove difficili, da cui usciranno drammaticamente trasformate.” “Racconto Dei Racconti. Pressbook,” 2015. Nello stesso pressbook, le tre storie sono intitolate “La regina” (a proposito della maternità), “Le due vecchie” e “La pulce.”

⁶⁹ A parte il *cunto* cornice, vedi “Lo polece” (la pulce), “La cerva fatata,” “La vecchia scortecata” e “Viola” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 108–23, 182–220, 310–23. In generale, il film è in stretto dialogo intertestuale anche con testi non direttamente legati al fiabesco, quali la pittura olandese del Settecento. Per un'analisi dei più importanti legami intertestuali e le “strategie dell'adattamento” di Garrone, vedi Thea Rimini, “Il tessitore di fiabe: Garrone e *Il racconto dei racconti* (dalla sceneggiatura al film),” *Between* VII, no. 14 (2017): 1–32.

propone un revisionismo fiabesco che aspira a reinventare il cinema fantasy italiano ma non il discorso sulla vecchiaia femminile.

La seguente analisi della storia di Dora e Imma, le protagoniste della riscrittura di *La bella e la vecchia**, dimostra che l'attenzione del film per la vita femminile veicola più l'interpretazione del regista e del cast tecnico che un'effettiva prospettiva femminile. La combinazione tra l'intertestualità propria del revisionismo fiabesco e l'uso accorto di elementi tipici del cinema—le scelte attoriali, i costumi, il trucco e gli effetti speciali, l'ambientazione, la colonna sonora e il montaggio—tende a reiterare stereotipi sia appartenenti al fiabesco sia propri dell'industria cinematografica occidentale relativi alla bellezza femminile, così come permette a Garrone di iperbolizzare le conseguenze dell'ansia provocata dallo stigma della tarda età. Se è vero che per il regista “imitating reality is not interesting, but interpreting reality is,” *Tale of Tales* racconta di una realtà in cui essere donne anziane è una disgrazia che non può essere dimenticata ma permette di essere dimenticate.⁷⁰

La prima apparizione delle due donne avviene nella terza sequenza del film. Dora e Imma sono due sorelle che vivono in isolamento da innumerevoli anni nella loro buia lavanderia-tintoria. La loro monotona e simbiotica esistenza è interrotta quando il re di Strongcliff, ovvero un annoiato, celibe e assetato di sesso uomo di mezza età interpretato da Vincent Cassel, si infatua di una voce misteriosa che egli attribuisce alle due donne. In tal modo è battezzata la sua prossima conquista amorosa e, come nell'ipotesto basiliano, le due sorelle si beffano dell'uomo mostrandogli un dito succhiato per giorni. In seguito, una di loro passa la notte con lui ma viene gettata dalla finestra a causa dell'età, che il re trova rivoltante, poi una fata rende possibile la metamorfosi grazie al latte del suo seno, spianando la strada per il matrimonio tra il re e la donna ringiovanita.⁷¹ Una volta scoperta la sconvolgente metamorfosi di Dora e mancate l'appoggio sperato, Imma, che rappresenta la

⁷⁰ Oumano, *Cinema Today. A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from around the World*, 36.

⁷¹ “You tricked me, you witch!” esclama il re, simulando un conato di vomito quando le guardie defenestrano la disgraziata Dora. Matteo Garrone, *Tale of Tales* (Archimede Films & Le Pacte, 2015), min 1:04:00.

sorella più ingenua, invidiosa e confusa, si fa scorticare da un pellettiere. Nella conclusione della fiaba, che coincide con la sequenza finale di tutto il film, l'assenza di pietà di Dora per la sorella però le si ritorce contro. Mentre gli spettatori vedono la spellata e sanguinante Imma camminare inesorabilmente verso il castello, la trasformazione di Dora si esaurisce, invecchiandole la pelle e costringendola a nascondersi agli occhi del re di Strongcliff e della comunità.

La rappresentazione della vecchiaia è costruita su vari livelli meta-cinematografici. Per cominciare, il trucco, i costumi e le protesi facciali sono fondamentali per rendere questa vecchiaia un'iperbole del naturale invecchiamento umano. Le due attrici che impersonano Dora e Imma, Hayley Carmichael e Shirley Henderson rispettivamente, non sono ancora cinquantenni al momento della lavorazione del film ma recitano con protesi facciali che le rendono donne vecchissime, la cui pelle incartapecorita è cadente, rugosissima e coperta di macchie. Portano vestiti polverosi e sfilacciati e hanno voci stridule. La colonna sonora, che sottolinea musicalmente con un brano composto da brevi note dai toni tanto invitanti quanto misteriosi lo spazio separato abitato dalle due sorelle, la colorazione dell'immagine in grigio e toni scuri e la povera disposizione interna della loro casupola contribuiscono a creare uno spazio unico e isolato per queste due donne. Dora e Imma paiono due eremite ormai anche moralmente abbruttite dall'età e dalla solitudine. Quando il re di Strongcliff cerca di invitarle a uscire allo scoperto offrendo loro una preziosa collana, la cinepresa si sofferma prima sulle loro dita golose che sui loro visi e lentamente mostra agli spettatori queste due mostruosità che si litigano il gioiello per guardarsi in uno specchietto e si gloriano della loro fortuna (figura 3.3), senza considerare che il re dissoluto vorrà qualcosa in cambio.⁷²

IMMA: "You don't think we have to give it back?"

DORA: "To the king? No..."

⁷² Questa scena è stata letta anche come un'espressione dello stadio dello specchio di Jacques Lacan: "the two sisters had created a 'mirror-stage' effect that made them visible and as a private occurrence (they were visible only to each other)." Armando Maggi, "Identity and hope in Matteo Garrone's adaptation of Giambattista Basile's tale «The old woman who was skinned» read in the light of Gabriel Marcel's and Ernst Bloch's philosophy," *Between VII*, no. 14 (2017): 7.

IMMA: “How good is he to us...”

DORA: “[It] makes us look more beautiful. Don’t you think?”

IMMA: “Nobody ever sees us, always shut up inside here.”

DORA: “I see you, silly. There...I’ll keep this.”⁷³

In questa scena, lo spostamento dello sguardo della cinepresa dal basso verso l’alto, dalle mani alla testa, rende ancora più spettacolare l’anzianità dei due personaggi—che nella tradizione occidentale si misura soprattutto dalla condizione del viso—ed effettivamente esprime una relazione di mutuo sostentamento tra le due donne, che fomentano le rispettive paure e desideri, “I see you, silly,” senza però veramente trovarvi una soluzione. Infine, il binomio di vecchiaia e povertà già esplorato da Basile e Pitre è recepito e confermato da Garrone, che vi aggiunge la ritualità religiosa della preghiera serale che Dora e Imma fanno l’una accanto all’altra. Quest’attitudine religiosa sarà in seguito usata per esacerbare la solitudine di Imma. Durante la metamorfosi subita da Dora il montaggio, infatti, intermezza le sue scene con riprese di Imma. Rimasta sola, prega per la sorella e si stende a letto insonne: ha perso la sua compagna di vita perché il re si è infatuato di una donna che non esiste.⁷⁴

L’abiezione della vecchiaia è rinforzata dal costante confronto con la giovinezza. Se il dialogo citato pone l’accento sul soccorso morale che Dora può offrire a Imma, la successiva tragica serie di avvenimenti separa le due sorelle sfruttando la loro età come motivo di odio e facendo ricadere l’opera di Garrone fra i film che seguono piuttosto che contravvenire alle regole del *fairy-tale cinema* occidentale, precipuamente prodotto dai Walt Disney Studios.⁷⁵ *Tale of Tales* si ispira alle convenzioni

⁷³ Garrone, *Tale of Tales*, min 0:31:00.

⁷⁴ Garrone, min 1:02:00-1:03:00.

⁷⁵ “the fairy tale as interpreted by Disney has so saturated mainstream Euro-North American culture and gained such legitimacy through market dominance and repetition that his versions *Peter Pan*, *Pinocchio*, ‘Cinderella’, ‘Snow White’ (ATU 709), and other tales have become the modern source text with which any newer adaptations must engage [...]” Pauline Greenhill and Eve Matrix Sidney, “Introduction: Envisioning Ambiguity: Fairy Tale Films,” in *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity* (University Press of Colorado & Utah University Press, 2010), 7.

del cinema fantasy, cercando di raggiungere un pubblico il più ampio possibile.⁷⁶ In questo senso, utilizza anche la scopofilia tipica dei film fantasy contemporanei.⁷⁷ Detto altrimenti, il film non riesce mai a liberarsi dalle ossessioni per la giovane bellezza femminile che contraddistinguono lo sguardo cinematografico hollywoodiano.⁷⁸ Questa riscrittura di *La bella e la vecchia**, in particolare, si apre su una scena orientalizzante in cui un gruppo di giovani donne giace esausto intorno a un lago artificiale e in cui il re di Strongcliff cerca invano di soddisfare il suo desiderio sessuale, inciampando tra corpi inermi. La cinepresa indulge voyeuristicamente sulle bianche membra femminili, creando uno standard visivo che sarà inevitabilmente corrotto dall'apparizione di Dora e Imma. Poco dopo, viene anche offerto un breve scorcio della stanza da letto del re, sui cui muri sono appesi unicamente ritratti di donne bellissime: in altre parole, il re vede sui muri esattamente quello che lo sguardo dello spettatore incontra nel film grazie al montaggio e al movimento della cinepresa. A questi due gruppi di giovani e attraenti donne si contrappongono visivamente e narrativamente le due vecchie e brutte sorelle. Mettendo infatti a confronto *La vecchia* di Giorgione (figura 3.2) e le immagini di *Tale of Tales* (figura 3.3) salta all'occhio la somiglianza tra Dora, Imma e l'anziana dipinta. Il passaggio narrativo che propone il film—dalle giovani donne con le quali si sollazza il re di Strongcliff e la decrepita

⁷⁶ Intervistato da Italo Moscati, Garrone afferma di aspettarsi per il suo film “un percorso mondiale.” Matteo Garrone, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati* (Roma: Castelvecchi Editore, 2016), 15. Detto ciò, sia l'ambientazione che il tempo del film possono essere determinati. Da un lato, *Tale of Tales* ricorda il Seicento barocco nei costumi e nella musica diegetica, dall'altro, le *locations* sono tutte nel centro e nel sud Italia. Alcuni esempi: le grotte di Castellana, la riserva naturale Monte Rufeno, la città “del tufo” Sorano, il parco naturale Terra delle Gravie, il castello normanno a Gioia del Colle, Civita, il castello di Roccasalegna, il castello di Donnafugata. Anche l'apporto delle film commission regionali non è indifferente, rendendo paradossalmente il film un prodotto Made in Italy: “Destinato al mercato internazionale, *Il racconto dei racconti* si fa ambasciatore del brand Italia, attraverso una sapiente fusione con l'*heritage* nazionale di breve e lunga data: la letteratura, il cinema d'autore, la maestria artigianale, le bellezze architettoniche e paesaggistiche.” Giulia Lavarone, “Fantasy, *film-induced tourism* e patrimonio nazionale. *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone,” *La Valle Dell'Eden* 30 (2017): 121.

⁷⁷ “There is an increasing drive in Hollywood film to reimagine fairy tales to reflect and (re)produce anxieties about (female) ageing [...]” Do Rozario and Waterhouse-Watson, “Beyond Wicked Witches and Fairy Godparents: Ageing and Gender in Children’s Fantasy on Screen,” 245.

⁷⁸ “[...] the mass of mainstream film, and the conventions within which it has consciously evolved, portray a hermetically sealed world which unwinds magically, indifferent to presence of the audience, producing for them a sense of separation and playing on their voyeuristic phantasy.” Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16, no. 3 (1975): 8. Sebbene si possa essere in disaccordo con la concezione di un film “indifferente” al suo pubblico, in quanto ora più che mai i film sono un prodotto da vendere e comprare, è indubbio che *Tale of Tales* faccia forza sulla fantasia voyeuristica del suo pubblico.

coppia da cui si fa beffare—esprime lo stesso timore e la stessa consapevolezza provati nel Cinquecento: l'inevitabilità e orrore del tempo che passa.



Figura 3.3: Imma e Dora in *Tale of Tales* (2015) di Matteo Garrone

Tutto il film è una riflessione sull'equilibrio naturale tra forze opposte. “Every desire, every action, corresponds to another. A violent desire such as yours can only be satisfied with violence and there will be a cost,” chiosa un negromante alla regina di Longtrellis.⁷⁹ Sebbene al principio della storia di Dora e Imma non ci sia violenza fisica, dal montaggio e i movimenti di camera è già evidente che a ogni azione ne corrisponde una di segno opposto: come alla vita corrisponde la morte, così alla giovinezza corrisponde la vecchiaia. La stessa metamorfosi della vecchissima e sporca Dora in una giovane splendente è un altro esempio di questa ricerca di equilibrio e contrasto tra opposti anche al di là della trama, dato che Dora trasformata non è più interpretata da Carmichael ma da un'attrice di vent'anni più giovane, la ex modella Stacy Martin. Le protesi facciali e il trucco avrebbero potuto invecchiare fittiziamente una persona di qualunque età, ma questa scelta di cast artistico esaspera la distanza corporale e d'immagine tra vecchiaia e giovinezza come età

⁷⁹ Garrone, *Tale of Tales*, min 1:28:00. In un altro momento del film, lo stesso chiromante ricorda alla regina che “[t]he equilibrium of the world must be maintained.” Garrone, min 00:07:00. Un esempio testuale dalla storia “La regina” è la morte di un drago e del re di Longtrellis per bilanciare la nascita del tanto desiderato figlio e un altro bambino partorito in contemporanea dalla donna vergine scelta per partecipare all'incantesimo.

fiabesche, oltre a sottolineare il fatto che il “maturo” corpo di Carmichael può essere dimenticato al confronto con l’indimenticabile giovinezza di Martin.⁸⁰

L’effettiva trasformazione corporale di Dora nel film ha luogo grazie al latte materno di una donna di passaggio. La magia risiede nel ribaltamento dell’effetto naturale tipico di una caratteristica unicamente femminile, ovvero l’allattamento. Evidentemente creando un nuovo motivo per la fiaba di *La bella e la vecchia**—in Basile la metamorfosi è frutto di una risata, mentre in Pitrè è resa possibile dalle parole di un *fataciuni*—Garrone sceglie di giocare anche con il simbolismo della maternità e soprattutto della carità, una virtù altrettanto tipicamente femminile nella tradizione occidentale. Dora non ricorderà la meccanica della sua metamorfosi, “I don’t know what happened. I fell asleep and when I woke up, I had changed my skin” confida a Imma quando si incontrano al pranzo di nozze, ma letteralmente rinasce grazie all’allattamento offerto da un’altra donna e inizia una nuova vita.⁸¹ Al posto della risata delle fate di Basile e delle noncuranti parole dell’uomo-fata di Pitrè, c’è un gesto carico di simbologia legata al corpo femminile come origine della vita. Nella medesima conversazione, Dora rende esplicito un risultato implicito della metamorfosi: aver cambiato pelle le permette di essere accettata da un re che, lui stesso non più giovane, cerca di dimenticare la morte e dunque le dà accesso a ricchezza e potere in forza della sua età. “Now you don’t have to worry about a thing, I’ll take care of you. Anything you want, it’ll be yours” promette infatti Dora

⁸⁰ Alla luce della conversazione intertestuale tra *Tale of Tales* e il cinema hollywoodiano, questa sostituzione dell’attrice può anche essere interpretata come una parodia fiabesca del trattamento ricevuto da attrici anziane nel cinema, le quali sono messe da parte prima e più spesso dei colleghi. Eppure, nel mettere in piedi questa critica, Garrone fa lo stesso. Non si può negare che il suo film rimanga ambiguo al riguardo.

⁸¹ Garrone, *Tale of Tales*, min 01:36:00. Quest’uso del motivo dell’allattamento permette a *Tale of Tales* di partecipare attivamente alla ripetizione e creazione del fiabesco. Si potrebbe persino affermare che Garrone crea del folklore filmico, ovvero “a kind of artificial folklore-like phenomenon that only exists cinematically, that is, in fictional films. Filmic folklore may behave *like* ‘proper’ folklore does, but it is entirely a construct for the camera.” Sharon R. Sherman and Mikel J. Koven, “Introduction. Popular Film as Vernacular Culture,” in *Folklore / Cinema. Popular Film as Vernacular Culture* (Logan: Utah State University Press, 2007), 3. A proposito dell’allattamento come simbolo di carica femminile, vedi per esempio il quadro *Carità romana* di Peter Paul Rubens (1612), in cui una donna vestita di rosso dà il seno a un uomo in catene.

all'ancora anziana Imma.⁸² Una promessa tragica, dato che l'unico desiderio di Imma è essere giovane e bella quanto la sorella e vivere questa nuova vita insieme all'unica persona che davvero conosce.⁸³ In altre parole, tanto rigenerante era stato il latte della donna che ha aiutato Dora, tanto distruttive saranno le parole di conforto per Imma.

Inoltre, la metamorfosi magica derivata dall'allattamento si esaurirà essa stessa. Il sistema di premio e punizione proprio di alcune riscritture di *La bella e la vecchia**— “la seconda sorella viene punita perché vuole imitare la prima” —ha una ricaduta anche su Dora (nelle riscritture di Basile e Pitrè, invece, la sorella che subisce la riuscita metamorfosi era colei che supera l'ostacolo della vecchiaia e vive felice e contenta con il suo neo-marito).⁸⁴ Entrambi in fondo vittime, le due sorelle di *Tale of Tales* sono una lo specchio dell'altra. In primo luogo, la reazione del re è la stessa quando scopre di aver passato la notte con una donna anziana e quando si accorge che Imma è rimasta a palazzo dopo le nozze. “What? No! Her, again! [...] Out of my sight!” grida alla vista dell'anziana Imma, chiaramente confondendola con la vecchia Dora.⁸⁵ In secondo luogo, nella scena conclusiva in cui i nobili protagonisti delle tre storie sono riuniti per l'incoronazione di Violet a regina e tutti sono intenti ad ammirare un trapezista che cammina su una corda tesa in cima al castello, Dora si accorge che la sua pelle sta velocemente invecchiando (figura 3.4). Temendo che il re possa notare questa sua inaccettabile condizione, lascia il castello di corsa. L'ultima immagine di *Tale of Tales* però non è la maledetta Dora, o tanto meno la coraggiosa Violet, appena sfuggita a un violento orco, ma

⁸² Garrone, *Tale of Tales*, min 01:37:00.

⁸³ Quando Dora scopre che Imma si sta nascondendo nelle stanze reali come per assorbire tutto quello che la sorella ha magicamente ottenuto, Imma ammette “I thought maybe I could sleep here. I'm tired of being alone,” ma quando la sorella le intima di andarsene, sottintendendo che il re non accetterà mai la sua presenza e il suo aspetto, Imma aggiunge “I want to become young, too. I want to, I want to.” Garrone, min 01:41:00.

⁸⁴ “Note,” in Laura Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, ed. Luisa Rubini, trans. Vincenzo Consolo and Luisa Rubini (Roma: Donzelli Editore, 1999), 539. Nelle sue note, Rubini fa riferimento alla fiaba di Emma Perodi “Donna Peppa e donna Tura,” pubblicata nella sua raccolta *Al tempo dei tempi... Fiabe e leggende delle Città di Sicilia* (1909) come esempio letterario di finale doppio.

⁸⁵ Garrone, *Tale of Tales*, min 01:43:00.

il trapezista in cima al castello. Il regista relega così la nuovamente vecchia Dora e il femminile in generale ai margini fisici e visivi di una società in cui uomini come il re di Roccaforte, impaurito della suo stesso invecchiamento, hanno il potere. Iniziano e concludendo il film con intrattenitori di corte, Garrone definisce i due gruppi antropologici fondamentali di *Tale of Tales*: i nobili e i loro intrattenitori.⁸⁶ Fondamentalmente abiette, Dora e Imma non appartengono ai due gruppi e sono relegate nell'ombra. I loro tentativi di scalata sociale o emancipazione di genere sono vani, richiamando alla mente la futilità che traspare dal dipinto di Strozzi (figura 3.1).



Figura 3.4: Dora e il re di Strogcliff in *Tale of Tales*

In *Tale of Tales*, Garrone dipinge una vecchiaia ispirata agli ipotesti di Basile e Pitre e amplificata nella sua mostruosità grazie al medium cinematografico. Nella sua rilettura di *La bella e la vecchia**, il regista transcodifica in linguaggio cinematografico quegli stessi “corpi deformati” già presenti nel tessuto narrativo di *Lo cunto de li cunti*.⁸⁷ Oltre a ciò, ripete la tematica dell’abiezione della vecchiaia femminile. Come in Basile si legge “la vecchia, tiratose tutte le rechieppe de la perzona e

⁸⁶ Così come la scelta di aver artigiani e artisti come protagonisti di altri suoi film rifletterebbe l’interesse di Garrone per la rappresentazione del fare arte, in *Tale of Tales* gli artisti tessono le fila della trama. Gregory Pell, “Matteo Garrone’s High Art of Low Culture,” *Italica* 88, no. 2 (2011): 265–67.

⁸⁷ Rimini, “Il tessitore di fiabe: Garrone e *Il racconto dei racconti* (dalla sceneggiatura al film),” 6.

fattone no rechippo dereto le spalle legato stritto stritto co no capo de spao, se ne venne a la scura,” così nel film *Dora* chiede a Imma di incollarle e stirarle sul corpo la pelle in eccesso prima di andare a incontrare il re.⁸⁸ In un’intervista del 2016, il regista dichiara di aver scelto di lavorare su Basile in forza della modernità di quest’ultimo: “Pensiamo ad esempio al racconto delle due vecchine. Tratta un tema di una modernità straordinaria: la ricerca della bellezza, della giovinezza, a tutti i costi. In pieno Seicento, Basile parla di lifting, di una donna che cerca di stirarsi la pelle per tornare a essere giovane.”⁸⁹ Si tratta però di una “modernità” che non considera le sensibilità contemporanee al momento di lavorazione di *Tale of Tales* rispetto alle pressioni sociali sentite dalle donne per poter essere accettate da un uomo o dalla società. Certamente è accurato affermare che “in Basile’s tale Garrone also found an unsettling and misogynistic view of female identity as intrinsically unstable and transient, an identity that swiftly moves from visibility to invisibility, from deserving praise to deserving scorn and insult,” ma che cosa sceglie di fare il regista con tale consapevolezza?⁹⁰ Benchè *Tale of Tales* sia indubbiamente un’iperbole di gusto barocco, è un film che opta per uno specifico tipo di rappresentazione dal repository culturale della vecchiaia fiabesca in Occidente, reiterando così una retorica di *ageism* che si afferma in tutto questo filone fiabesco.

PARTE 2: LA VECCHIAIA SORELLA DI GONZENBACH, CALVINO E DANTE

“La vecchia scortecata,” “Donna Peppa e Donna Tura” e la storia di Dora e Imma in *Tale of Tales* sono attraversate da due forze sensoriali opposte. Da un lato, c’è lo sguardo maschile e della comunità patriarcale alla quale le due anziane si sottomettono, nascondendosi in casa proprio perché

⁸⁸ “la vecchia, dopo aver stirato tutte le rughe del corpo e averne fatto un nodo dietro le spalle legato stretto con un capo di spago, se ne venne al buio [...]” “La vecchia scortecata,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 206–7. Vedi anche Garrone, *Tale of Tales*, min 01:01:00.

⁸⁹ Garrone, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, 13.

⁹⁰ Maggi, “Identity and hope in Matteo Garrone’s adaptation of Giambattista Basile’s tale «The old woman who was skinned» read in the light of Gabriel Marcel’s and Ernst Bloch’s philosophy,” 2.

avanti con gli anni e rifiutate. Tramite questo sguardo vengono scoperte ma sarà sempre lo sguardo dell'uomo al potere a riabilitare una di loro, una volta che la prima donna si sarà metamorfosata in una giovane. I due personaggi femminili sono in balia dello sguardo maschile sia al livello narrativo-tematico sia a quello cinematografico. Eppure, contemporaneamente, *La bella e la vecchia** tratta della voce della donna e della sfera femminile: il suono vocalico attrae il re e se non sono la risata o voce di fate a innescare l'incantesimo di ringiovanimento, lo è il latte materno. Le donne rispondono dunque al potere dello sguardo con la voce, per quanto possono. Nei secoli, il revisionismo fiabesco permette a questa voce, così fioca in Basile, Pitrè e Garrone di diventare più forte, anche in riscritture a loro contemporanee.

La presente sezione discute delle transcodifiche di Gonzenbach, Calvino e Dante. Riscrivendo *La bella e la vecchia**, i tre autori trovano dinamiche di solidarietà e associazionismo laddove l'anzianità è tradizionalmente legata a stereotipi limitativi e limitanti. Nei loro testi, la vecchiaia è una sorella e non una condanna. Risulta utile associare i tre testi al concetto di scandalo dell'anacronismo proposto da Russo, come accennato in apertura del capitolo. Partendo dall'etimologia greca di *ana-cronismo*, ovvero contro il tempo, la studiosa sostiene che fare un anacronismo è rischiare e dunque, essendo la vita femminile strettamente legata allo scorrere del tempo e ad attività che possono essere unicamente associate a un momento (come la maternità, possibile da e solo fino a un certo punto), un'azione anacronistica diventa un segno vitale, un rischio generativo.⁹¹ Creando inter- e meta-testualmente momenti di comunità e sorellanza tra donne più o meno anziane, i tre autori qui in esame corrono un rischio che vale la pena esaminare in modo approfondito.

⁹¹ "It is negation, the against-time, the ana-chronism which propels the mindful and embodied soul into life." Russo, "Aging and the Scandal of Anachronism," 22.

Gonzenbach pubblica la sua prima e unica raccolta di fiabe *Sizilianische Märchen (Fiabe siciliane)* nel 1870.⁹² Questa collettanea in tedesco, stampata in due volumi a Lipsia su invito di Otto Hartwig, raccoglie fiabe ascoltate da Gonzenbach tra Messina, Catania e le pendici dell'Etna.⁹³ “Von dem König, der eine schöne Frau haben wollte” (Il re che voleva una bella moglie) è la riscrittura di *La bella e la vecchia*.*⁹⁴ Con questa fiaba, Gonzenbach è in grado di impostare una narrativa che esiste grazie alla relazione tra donne giovani e anziane, sia diegeticamente che extra-diegeticamente. Il discorso fiabesco della scrittrice è in grado di appropriarsi di un'arte sovversiva, che proponga cioè mondi e stili di vita alternativi, e secondo Zipes, è proprio la seconda metà dell'Ottocento la culla di questa sovversione. Gonzenbach può essere inserita nella categoria di autori che “generally told their stories from the perspective of the oppressed lower classes [...]. [I]t is their intense discontent with domination and the dominant discourse which propelled them to invert and subvert the world with hope in their tales.”⁹⁵ Nella sua fiaba, Gonzenbach inverte la dinamica del racconto così come si era già cristallizzata con Basile—la riscrittura di Pitre verrà pubblicata solo diciotto anni dopo—e sovverte l'ideologia patriarcale sulla bellezza e giovinezza femminili.

Mettendo a confronto tre traduzioni di “Von dem König, der eine schöne Frau haben wollte” prodotte tra gli anni Sessanta del Novecento e i primi anni del terzo millennio in italiano e in inglese, intendo presentare un altro esempio testuale in cui, come già accade alle *Mille e una notte*,

⁹² Gonzenbach è principalmente conosciuta per la raccolta di fiabe qui in esame. Di famiglia svizzera germanofona immigrata in Sicilia, cresce nella comunità internazionale messinese e come la sorella Magdalena, è una donna molto istruita e intellettualmente attiva. Rubini, “Introduzione,” xvii. Per approfondimenti, vedi anche Luisa Rubini and Luisa Rubini Messerli, *Fiabe e mercanti in Sicilia: la raccolta di Laura Gonzenbach, la comunità di lingua tedesca a Messina nell'Ottocento* (Milano: Olschki, 1998).

⁹³ “Intorno al 1867-68, [...] prende corpo in Hartwig l'idea di pubblicare (in appendice a due corposi tomi sulla Sicilia medievale e moderna) *alcune* fiabe del luogo, con cui avvalorare la sua ipotesi circa il ruolo decisivo rivestito dall'epoca normanna nella storia (anche linguistica) isolana, e sconfessare in subordine talune sconsiderate tesi di storici locali, accesi sicilianisti e/o fautori dell'autonomismo.” Rubini, “Introduzione,” xvii. Corsivo nell'originale.

⁹⁴ Nella prima edizione in tedesco, la fiaba è la numero settantatré, anche se questa catalogazione non è autoriale ma del folklorista Reinhold Köhler. “Von dem König, der eine schöne Frau haben wollte,” in Laura Gonzenbach, *Sizilianische Märchen*, ed. Otto Hartwig (Leipzig: Endelmann, 1870), 93–95.

⁹⁵ Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 101.

“contact or translation zones may be flashpoints for conflict and indeed fields of protracted oppression, but they are also areas of mingling and interfusion, of a process of Creolisation.”⁹⁶ Detto altrimenti, analizzare l’una accanto all’altra “zone di traduzione” della fiaba di Gonzenbach, soprattutto quando differiscono, permette di esaltare momenti o significati che rimarrebbero altrimenti in ombra. Le tre traduzioni dal tedesco prese in esame appartengono a Renata La Racine (1964), Luisa Rubini (1999) e Zipes (2004) e sono tutte espressamente traduzioni anziché adattamenti. Si tratta di un revisionismo fiabesco collettivo che però esiste solo perché l’operazione è già in nuce nell’edizione tedesca di Gonzenbach, l’unica che infatti pubblica la raccolta a proprio nome.⁹⁷ Considerando inoltre il fatto che la fiaba della scrittrice è già una trascrizione e una traduzione dal siciliano orale all’alto tedesco scritto, la seguente analisi comparativa si fonda sulla consapevolezza che il tradurre è “a form of active, productive reading of foreign texts that re-enchanted language and stimulated imagination and creativity.”⁹⁸

La fiaba si apre con il desiderio titolare di un monarca di trovare una bellissima moglie. Un servo fedele viene incaricato della ricerca. Dopo molto viaggi, l’uomo ha un incontro fortuito con una donna misteriosa, che gli offre da bere senza rivelargli di avere ottant’anni e di vivere con un’altra donna altrettanto anziana. Nuovamente interpellate dal servo, che ormai porta con sé una richiesta d’incontro formale da parte del re (nonostante nessuno dei due abbia mai visto direttamente le due donne), loro affermano di essere giovanissime ma di non poter stare alla luce del

⁹⁶ Warner, *Stranger Magic*, 26.

⁹⁷ La Racine, Rubini e Zipes sono presentati nelle tre pubblicazioni come traduttori e curatori, mai come autori. Per la traduzione del 1999, inoltre, l’editore Donzelli fa un importante appunto: “Si trattava di effettuare una retroversione dal testo tedesco, a sua volta trasposizione di trascrizioni di documenti orali in siciliano, senza però mortificare la dimensione di narrazione e del racconto. Si decise perciò di affidare a Luisa Rubini la traduzione dal tedesco, e di sottoporla poi, per una ‘riletture’, alla sensibilità narrativa di Vincenzo Consolo, che ne restituisse il timbro siciliano (ma senza la forzatura di intonazioni falsamente sicilianiste).” “Nota dell’editore,” in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, ix.

⁹⁸ Hennard Dutheil de la Rochère, *Reading, Translating, Rewriting. Angela Carter’s Translational Poetics*, 300. Rubini stessa impiega il termine “traducibilità” in una sua pubblicazione che indaga la comprensione interculturale del folklore tra Italia e Germania. Vedi Luisa Rubini, “Della ‘traducibilità’ del folklore. Figure e aspetti della mediazione culturale tra Italia e Germania nell’Ottocento,” *La Ricerca Folklorica* 33 (1996): 51–57.

sole: una di loro potrà incontrarsi con il re solo se completamente al buio. Una volta soddisfatta tale richiesta, il re fa appena in tempo a unirsi in matrimonio con lei che si accorge della vera età della sua nuova sposa. La donna è così gettata immediatamente dalla finestra, ma rimasta appesa per caso a un chiodo, viene notata da un gruppo di fate e da loro trasformata in una ragazza. Come negli altri ipotesti analizzati, il re è a questo punto ben lieto di sposarsi con una donna così giovane e bella, però la seconda donna non accetta la fortuna della compagna metamorfosata e per trovare anch'essa la sua bellezza, si fa scorticare a morte.

“Von dem König, der eine schöne Frau haben wollte” comincia con il desiderio dell'autorità maschile: “C'era una volta un re che voleva sposarsi.”⁹⁹ A questo bisogno affettivo irrazionale corrisponde la sete del suo servo, ovvero un bisogno fisiologico. La situazione iniziale è quindi quella di una mancanza, raddoppiata dalla doppia figura maschile: al re manca una moglie, al suo servo manca l'acqua. L'attenzione della voce narrante per quanto succede dentro la casetta da cui è misteriosamente apparsa l'acqua tanto desiderata dal servo permette, tuttavia, di spostare i due uomini in secondo piano. I lettori possono infatti sapere prima dei due personaggi chi sono davvero le donne che hanno offerto l'acqua. Questo primo passaggio in apertura del racconto, se in Rubini è succinto, nelle traduzioni di La Racine e Zipes si amplia e i due traduttori danno invece molto spazio temporale e narrativo alla ricerca della futura moglie per il re, creando aspettativa per qualcosa che è già parte del testo. Non solo è questa prima azione, cioè l'offerta dell'acqua, che porterà la donna di fronte al re, fuori dalla sua finestra e infine a essere metamorfosata, ma soprattutto è l'intervento proprio di una donna anziana che permette al desiderio reale (e lo scopo dell'intera fiaba) di essere esaudito. Infine, ritardare narrativamente l'entrata in scena della vecchiaia ha indubbiamente un

⁹⁹ “Il re che voleva una bella moglie” (1999), in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, 388. La Racine traduce con “aveva intenzione di sposarsi.” “Il re che voleva una bella moglie,” in Laura Gonzenbach, *Tradizione popolare nelle fiabe siciliane*, trans. Renata La Racine (Messina: Casa Editrice D'Anna, 1964), 183. Zipes similmente scrive che “there was a king who wanted very much to get married.” “The King Who Wanted a Beautiful Wife,” in Laura Gonzenbach, *Beautiful Angiola. The Great Treasury of Sicilian Folk and Fairy Tales Collected by Laura Gonzenbach*, trans. Jack Zipes (New York: Routledge, 2004), 263.

risultato comico, in quanto dà l'impressione che la richiesta del sovrano sia tanto assurda che l'unica risposta può venire da una donna ottantenne.

Le due donne possono essere viste come le effettive protagoniste del racconto. Esse sono inizialmente presentate senza giudizi intrinseci, ma un dettaglio importante è la loro occupazione. Sono filatrici e per questo hanno le mani bianche e morbide.

Nella casina abitavano due donne molto vecchie, una aveva ottant'anni e l'altra novanta, e vivevano del loro lavoro di filatrici. Quando il servo chiese un po' d'acqua, l'ottantenne si alzò, aprì appena un'anta della finestra e gli porse l'acqua. Per il molto filare però le mani diventano bianchissime e delicate, e appena il servo vide la bianca mano, pensò: “Deve essere una bella ragazza se ha una mano così bianca e fine.”¹⁰⁰

In questo passaggio, Rubini attribuisce il colore e la delicatezza delle mani a una mera fattualità, mentre nella sua traduzione La Racine scrive che “[a] furia di filare, si sa, le mani si fanno bianche e morbide.”¹⁰¹ La traduzione del 1964 sottolinea dunque la popolarità del mestiere delle due donne e qui l'indicazione della loro occupazione non è solo un ulteriore elemento che può arricchire la comprensione dei due personaggi, ma con l'intercalare “si sa” questo passaggio rimanda alla familiarità che i primi lettori di Gonzenbach potevano avere con un tale mestiere. Si potrebbe persino dedurre che si tratta di un pubblico al femminile, composto da donne che sono loro stesse filatrici e riconoscono bene il particolare della mano morbida. Ciò significa che quella comunità di donne che tessono trame ricostruita da Gonzenbach, sia sulla base di effettivi costumi e tradizioni siciliani sia in forza del suo progetto letterario (la scrittrice intervista donne per le sue fiabe e quindi le invita a ritessere trame plurisecolari), rispecchia extra-diegeticamente tutte le donne che tessono

¹⁰⁰ “Il re che voleva una bella moglie” (1999), in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, 388.

¹⁰¹ “Il re che voleva una bella moglie” (1964), in Gonzenbach, *Tradizione popolare nelle fiabe siciliane*, 183. La traduzione di Zipes è neutra: “Due to all her spinning, her hands had become very white and fine [...]” “The King Who Wanted a Beautiful Wife,” in Gonzenbach, *Beautiful Angiola. The Great Treasury of Sicilian Folk and Fairy Tales Collected by Laura Gonzenbach*, 263.

trame e fili per vivere.¹⁰² Inoltre, il filare dei due personaggi è metaforico in quanto è tale azione a portare avanti il racconto.¹⁰³ Il servo, infatti, si impressiona a vedere la mano così bianca ed è lì che decide di aver trovato la sposa giusta per il suo monarca.¹⁰⁴

Una volta che le donne sono interpellate dal servo, esse mentono come le loro controparti in tutte le riscritture già viste: “Siamo due povere ragazze e viviamo del lavoro delle nostre mani.”¹⁰⁵ Una bugia immotivata dalla narrazione e dovuta in primo luogo alla vergogna sociale e all’abiezione dell’essere anziane. Eppure, da notare è il fatto che in questo caso la seconda frase è ironica perché è vera. La donna che risponde alla richiesta del servo vive effettivamente grazie al suo filare parole come stracci. Detto altrimenti, in tutte le *Sizilianische Märchen* si presta una particolare attenzione per il lavoro e le attività quotidiane femminili. Benché siano due donne molto anziane anche per il terzo millennio, le due donne tessono la propria trama.¹⁰⁶

La terza e ultima istanza in cui è descritta la vecchiaia femminile avviene quando la donna di ottanta anni si incontra con il re, che accetta di fare celebrare il matrimonio prima di passare la notte insieme alla donna. In questa scena si riscontra la prima definizione dispregiativa del femminile in tarda età e il confronto tra le varie traduzioni può mostrare quelle aree della lingua in cui si esprime la cultura, come in liberi spazi di manovra. Sia *La Racine* che *Rubini* creano una narrazione che

¹⁰² In una lettera di Gonzenbach a Hartwig, la scrittrice ammette: “Desidero anche dirle, che ho fatto tutto il possibile per riprodurre le fiabe così fedelmente come mi furono narrate. E tuttavia non ho potuto riprodurre il fascino particolare che risiede nel modo di raccontare delle siciliane.” Citata in Rubini, “Introduzione,” xxi. Nonostante sia documentato almeno un narratore uomo, Gonzenbach usa il plurale “siciliane.” Per aumentare ulteriormente la catena di comunicazione al femminile qui creata, ricordo che *La Racine* è una delle nipoti di Gonzenbach sposatasi con François Laurent *La Racine* nel 1868.

¹⁰³ In italiano, esiste naturalmente anche l’espressione deonomastica “ai tempi che Berta filava,” che infatti associa il filare femminile all’atto del raccontare. La popolarità dell’espressione, in alcuni casi riferita proprio a una donna anziana, dovrebbe essere poi indagata in relazione alla fiaba *La bella e la vecchia**.

¹⁰⁴ Nella traduzione di *La Racine*, la metafora del filare continua con il servo, che racconta al re “per filo e per segno” quanto ha visto. “Il re che voleva una bella moglie,” in Gonzenbach, *Tradizione popolare nelle fiabe siciliane*, 183.

¹⁰⁵ “Il re che voleva una bella moglie” (1999), in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, 388.

¹⁰⁶ “La raccolta si configura insomma come il frutto di una collaborazione (sorta di convergenza) al femminile, dove alle voci delle intervistate presta ascolto una ricercatrice, a sua volta donna interessata e partecipe al dibattito europeo sull’emancipazionismo.” Rubini, “Introduzione,” xxvi.

risulta ancora più sorprendente e crudele di quanto potesse essere in *Lo cunto de li cunti*, mancando totalmente il rapporto sessuale: “La sposa entrò nella camera del re e si tolse il velo; il re vide allora che razza di vecchia orribile aveva preso in moglie.”¹⁰⁷ Zipes, invece, con una sensibilità diversa e proponendosi sostenitore del proto-femminismo di Gonzenbach, traduce in maniera più asciutta con: “When she entered the king’s chamber later on and took off the veil, the king saw for the first time what an ugly old woman he had taken for his wife [...]”¹⁰⁸

Sebbene queste citazioni dimostrino che Gonzenbach non evita di esprimere un giudizio di valore sullo stato di anzianità della sua protagonista, la sua fiaba presenta anche una sostanziale differenza con “La vecchia scortecata” di Basile. Una volta che il servo torna dalle donne con la richiesta ufficiale del re, la sorella designata, infatti, dà le sue condizioni per incontrarsi con il monarca: non potendo uscire di giorno, a rischio di diventare “tutta nera,” ha bisogno di una carrozza chiusa.¹⁰⁹ Così è fatto e la donna si incontra con il re, ma il topos razzista della pelle scura come caratteristica estetica ripugnante qui è impiegato solo come arma retorica dalla donna per nascondersi dal re. L’associazione tra bellezza e pelle bianca, preannunciata pure dall’attrazione del servo per le mani candide che gli offrono inizialmente l’acqua, non è sottoscritta dalla voce narrante della fiaba; piuttosto, è parte di una strategia di convincimento ai danni del sovrano.

La critica su Gonzenbach ha definito l’operazione letteraria di questa folklorista un momento fondamentale per la ricerca folklorica italiana, successivamente istituzionalizzata dal citato

¹⁰⁷ “Il re che voleva una bella moglie” (1999), in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, 389. Nella traduzione del 1964, l’epiteto è leggermente cambiato in “razza di vecchiaccia.” “Il re che voleva una bella moglie,” Gonzenbach, *Tradizione popolare nelle fiabe siciliane*, 184.

¹⁰⁸ “The King Who Wanted a Beautiful Wife,” in Gonzenbach, *Beautiful Angiola. The Great Treasury of Sicilian Folk and Fairy Tales Collected by Laura Gonzenbach*, 264. Nell’introduzione alla sua traduzione, lo studioso scrive che le fiabe presentano “a distinct feminine if not ‘feminist’ lower-class perspective.” Jack Zipes, “Laura Gonzenbach’s Buried Treasure,” in *Beautiful Angiola. The Great Treasury of Sicilian Folk and Fairy Tales Collected by Laura Gonzenbach*, by Laura Gonzenbach, ed. and trans. Jack Zipes (New York: Routledge, 2004), xvi.

¹⁰⁹ “Il re che voleva una bella moglie” (1999), in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, 388. La Racine traduce “nera come il carbone.” “Il re che voleva una bella moglie,” Gonzenbach, *Tradizione popolare nelle fiabe siciliane*, 184. Zipes scrive “completely black.” “The King Who Wanted a Beautiful Wife,” in Gonzenbach, *Beautiful Angiola. The Great Treasury of Sicilian Folk and Fairy Tales Collected by Laura Gonzenbach*, 264.

Pitrè, e per la partecipazione delle donne alla produzione fiabesca. Come appena dimostrato tramite il riferimento a Basile, *Sizilianische Märchen* raccolgono per la prima volta in maniera sistematica motivi e temi fiabeschi già molto diffusi sia in Sicilia che nelle terre circostanti. In altre parole, Gonzenbach ufficializza la tensione tipica della fiaba tra universalismo e locale, complicando la già esistente combinazione tramite l'uso della lingua tedesca.¹¹⁰ Per di più, le sue sono fiabe che gettano luce sulle condizioni di vita dei ceti medio-bassi del popolo siciliano e soprattutto, delle donne. “[T]here is clearly a preponderance of audacious, smart, independent, and resourceful female protagonists in the Gonzenbach collection”: alla scrittrice interessano le donne che lavorano, che soffrono e che lottano.¹¹¹ Nonostante la sua riscrittura di *La bella e la vecchia** non sia tra le sue narrative più immediate a proposito di protagonismo ed emancipazione femminile, il revisionismo collettivo di cui la fiaba è protagonista la rende comunque partecipe del più ampio progetto di Gonzenbach. La metamorfosi della prima donna in giovane e la tentata trasformazione della seconda, per esempio, sono due momenti testuali ambivalenti eppure indicativi dell'attenzione della scrittrice per l'associazionismo femminile.

La metamorfosi stessa avviene grazie a un gruppo di quattro fate che, invitate da una di loro a fare un dono alla disgraziata appesa a un chiodo del palazzo reale, donano alla donna giovinezza, bellezza, saggezza e bontà. Nella versione di La Racine, la trasformazione è un fatto istantaneo, “Così parlarono le fate e la vecchia diventò una splendida giovane,” mentre Rubini e Zipes sottolineano la potenza della voce femminile.¹¹² Le loro traduzioni— “[M]entre parlavano, la vecchia si trasformò in una giovane meravigliosa come non si poteva trovare da nessuna parte” e “while they were talking, the old woman became a gorgeous young maiden more beautiful than anyone had ever

¹¹⁰ Come noto, le fiabe si formano “laddove più culture, divergenti nel loro immaginario collettivo e religioso e poste reciprocamente come mondi *altri*, si trovano a confluire [...]” Roberto Deidier, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino* (Palermo: Sellerio, 2004), 52.

¹¹¹ Zipes, “Laura Gonzenbach’s Buried Treasure,” xxiii.

¹¹² “Il re che voleva una bella moglie,” in Gonzenbach, *Tradizione popolare nelle fiabe siciliane*, 184.

seen”—stabiliscono una condizione di causa-effetto prolungata tra le parole delle fate e la trasformazione che la versione di La Racine non porta avanti.¹¹³ I verbi progressivi, in altri termini, danno l'idea di un operato prolungato da parte delle fate, che quindi risultano consapevoli degli effetti delle loro parole. Queste fate rappresentano un'altra istanza di comunità solidale femminile, che va in aiuto di una donna anziana in difficoltà. Inoltre, con la metamorfosi, si riesce a far sentire il re responsabile per aver defenestrato la donna appena sposata: quando guarda con curiosità fuori dalla finestra per scoprire la sorte della donna, incolpa sé stesso. Scrive Rubini: “vide la bella ragazza appesa là, si spaventò e pensò: ‘Me infelice, cosa ho fatto! Dove avevo gli occhi stanotte?’”¹¹⁴ L'azione combinata dell'inganno delle due donne, che hanno fatto credere al re e al suo servo di essere adolescenti, e della magia delle fate completa la beffa e porta paradossale giustizia.

Il matrimonio non è però il momento culminante di questa o di altre fiabe trascritte da Gonzenbach. Come osserva Dorothy Noyes, “[b]eneath the fantastic trappings there is a great deal of psychological realism.”¹¹⁵ La fiaba infatti continua con l'invidia della seconda donna che, rimasta anziana, assilla l'ormai giovane compagna per scoprire come ringiovanire. “Von dem König, der eine schöne Frau haben wollte” contiene una particolare risposta della donna ringiovanita che ancora non è stata vista nelle riscritture qui analizzate: la donna afferma di essersi liberata della vecchia pelle e di aver trovato all'interno uno strato di pelle ringiovanita. In tutte e tre le traduzioni si sottolinea come, metaforicamente, la giovinezza si ritrovi rinchiusa dentro l'anzianità come a un contenitore. Non si tratta di cambiare pelle, ma di trovarne il nucleo ed è questo ciò che la donna rimasta anziana chiederà al barbiere per trovare la propria giovinezza. Prendendo qui in considerazione lo studio di Cheryl Cowdy sulla rappresentazione della mutilazione fisica autoinflitta di giovani adolescenti nelle

¹¹³ “Il re che voleva una bella moglie” (1999), in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, 389; “The King Who Wanted a Beautiful Wife,” in Gonzenbach, *Beautiful Angiola. The Great Treasury of Sicilian Folk and Fairy Tales Collected by Laura Gonzenbach*, 265.

¹¹⁴ “Il re che voleva una bella moglie” (1999), in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, 389.

¹¹⁵ Dorothy Noyes, “Buried Treasure or Fairy-Tale Verismo? Framing Sicilian Women’s Stories,” *Marvels & Tales* 19, no. 2 (2005): 335.

fiabe e nella letteratura per l'infanzia, è possibile costruire un parallelo tra la tentata metamorfosi di questa fiaba e “self-mutilation [...] as an act of self-sacrifice to romantic hetero-normative narratives, expressing the violent demands patriarchal culture can require of the young woman as she takes her place in the competitive market of marriage.”¹¹⁶ Essere donne, tanto giovani quanto anziane, implica sistemi costrittivi in cui un violento cambiamento corporale può fungere da passaporto per raggiungere un matrimonio di successo. Delegando la manualità della sua mutilazione al barbiere, la donna di questa fiaba compie un atto di sacrificio nel tentativo di entrare a far parte della narrativa dominante.

Ritornando alla specificità di questa fiaba, tuttavia, ovvero all'asserzione che la nuova e giovane pelle si trova sotto quella vecchia, è possibile leggere l'ultimo tragico atto della seconda donna anche in un'altra luce. Si potrebbe affermare che lei è consapevole di aver già dentro di sé quello che la società le impone di avere (bellezza, bontà, etc.) e compiendo l'atto della mutilazione autoinflitta, sta compiendo una sorta di rito che cambia il rapporto tra il suo corpo e il corpo sociale, tra lei e il mondo. Non solo “[c]utting functions as a frantic attempt to communicate distress,” ma narrare di tali atti estremi di cambiamento epidermico e corporale, è già in sé un riconoscimento del problema.¹¹⁷ Sarà persino il barbiere, simbolo del giudizio che una società patriarcale e fondata sull'apparenza può avere delle donne e i loro corpi, e non la donna, a profferire il proverbio conclusivo “*Cu bedda voli pariri / Peni e guai hav'a soffriri.*”¹¹⁸ Forse, in tal modo, Gonzenbach corre il suo rischio dell'anacronismo anche se, certamente, il finale della sua fiaba è tragico. E tutto quanto perché il re voleva una bella moglie.

¹¹⁶ Cheryl Cowdy, “Resistant Rituals: Self-Mutilation and the Female Adolescent Body in Fairy Tales and Young Adult Fiction,” *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* 50, no. 1 (2012): 44.

¹¹⁷ “Acknowledging the stories that surface on skin represents a critical recognition of the diseased social and communal body, enabling a movement toward healing and the sublimation of the need to communicate into artistic, creative forms of expression.” Cowdy, 49–50.

¹¹⁸ “Chi bella vuole apparire / Pene e guai deve soffrire.” “Il re che voleva una bella moglie” (1999), in Gonzenbach, *Fiabe siciliane*, 390. Corsivo nell'originale.



Nella fiaba “Le tre vecchie,” pubblicata tra le sue duecento *Fiabe italiane*, Calvino partecipa al discorso iniziato da Gonzenbach.¹¹⁹ Aumentando il numero di donne anziane da due a tre e creando le condizioni per più situazioni di aiuto e solidarietà tra donne, lo scrittore trasforma *La bella e la vecchia** in una fiaba divertente in cui la vecchiaia femminile non risulta essere uno svantaggio ma una semplice condizione umana, parte della vita. La fiaba “Le tre vecchie” è purificata dalle bassezze linguistiche e bakthniamente comiche del suo ipotesto, “Le tre vecie” di Bernoni (1873), dalle iperboli barocche di Basile e Garrone, quasi come non fosse parte dello stesso tipo ATU “comico e raccapricciante.”¹²⁰ Ciò nonostante, il testo di Calvino continua a essere una fiaba pregnante con un’importante dimensione etica che trova espressione nella rappresentazione letteraria della sfera femminile e della solidarietà tra donne, ponendosi sullo stesso livello del resto della letteratura dello scrittore.¹²¹

Le donne di Calvino sono una terna di sorelle tra i settanta e i cento anni d’età. La fiaba si apre su di loro e sulla loro casa, dalla quale osservano il mondo attraverso un buco nel pavimento.¹²² Grazie a un fazzoletto profumato lasciato cadere dalla donna novantaquattrenne in strada, le tre sorelle fanno conoscenza con un giovane re di passaggio che, invaghito dal buon odore del fazzoletto, immagina che in quella casa risieda una giovane e bella ragazza. Le donne non si curano

¹¹⁹ Vedi “Italo Calvino tra mele e melagrane” nel primo capitolo e “Le eroine fiabesche di Italo Calvino” nel secondo capitolo per informazioni biografiche sull’autore e per situare storicamente le *Fiabe italiane*.

¹²⁰ “Nota di Jack Zipes,” in Pitre, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, 96. La traduzione delle note di Zipes è di Bianca Lazzaro.

¹²¹ “il vero centro vitale della sua riflessione rimane la possibilità di una letteratura critica, incentrata sull’etica della scrittura e capace di rovesciare nella scrittura il destino della letteratura [...]” “Massimo Lollini, “Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino,” *Annali d’italianistica* 15 (1997): 292–93.

¹²² Il testo ottocentesco da cui prende ispirazione Calvino è palesemente veneziano nell’ambientazione. Oltre a quest’indicazione del buco nel pavimento, logisticamente possibile in una città con molti porticati e case a palafitte, nella sua versione Bernoni fa un appunto su una consuetudine matrimoniale del veneziano che Calvino semplicemente omette: “Siccome che le spose per otto giorni no le se pol mover de casa quà in Venezia [...]” (Siccome le spose non si possono muovere da casa per otto giorni qui a Venezia [...]). “Le tre vecie,” in Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane*, 86. Tutte le traduzioni dal veneziano sono mie.

di contraddirlo ed egli, poco dopo, decide di prendere in moglie l'immaginata ragazza benché la madre gli sconsigli di fidarsi. Per evitare di mostrarsi, le donne fabbricano poi un dito finto con un guanto e un'unghia posticcia e lo espongono agli occhi adoranti del re dal buco della serratura. Come sempre in *La bella e la vecchia** la figura maschile di turno si fida della mano offertagli e la donna viene invitata al palazzo reale per le nozze. A differenza di altre riscritture, però, tutte e tre le donne di Calvino si recano dal re e due di loro aiutano la sorella designata a prepararsi al buio per il giovane. Scoperto l'inganno e gettata l'impostora fuori dalla finestra, avviene la metamorfosi corporale a opera di tre Fate, che trasformano la donna da un'anziana novantaquattrenne a una giovane bella e nobile. Quando il giovane nota la ragazza frutto della metamorfosi fuori dalla propria finestra, pensa di aver commesso un errore ed è lesto a chiedere perdono alla sua sposa. La seconda mancata metamorfosi ha qui luogo, ovvero quando una delle due sorelle rimaste anziane fa visita alla nuova regina e le viene detto che per ringiovanire quest'ultima si è fatta piallare da un falegname. La conclusione per ciò racconta della morte di una delle sorelle sul tavolo da lavoro del falegname, della felicità della donna sposatasi con il re e dell'ignota sorte della terza sorella. Calvino scrive: "Dell'altra non s'è mai saputo che fine abbia fatto. Se sia annegata, scannata, morta nel suo letto o chissà dove: non s'è riuscito a sapere."¹²³

La rappresentazione della vecchiaia femminile a firma di Calvino è portata avanti con molta ironia. Già l'incipit, "C'era [sic] una volta tre sorelle, giovani tutte e tre: una aveva sessantasette anni, l'altra settantacinque e la terza novantaquattro," afferma il contrario di quanto in realtà dica.¹²⁴ Senza dubbio l'ironico appellativo "giovani" è basato sulla nozione di giovinezza e vecchiaia contemporanea al Calvino poco più che trentenne degli anni Cinquanta, cioè che una persona sopra i sessanta anni di età è anziana, anche se fondamentalmente in quest'inizio non ci sono commenti

¹²³ "Le tre vecchie," in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 177.

¹²⁴ "Le tre vecchie," in Calvino, 173.

dispregiativi sull'anzianità. Lo stesso titolo è neutro e generico, qui ricordando curiosamente il titolo della fiaba di Pitrè, anch'esso privo di aggettivi discriminatori. In "Le tre vecchie," è piuttosto il personaggio maschile a subire una riduzione nominale: egli è definito solo "bel giovane" e da questi due appellativi i lettori devono dedurre tutte le caratteristiche del personaggio.¹²⁵ I personaggi femminili sono più variegati e complessi. Nel momento in cui le tre sorelle fabbricano il dito finto per ingannare il re, la descrizione dell'accorgimento artigianale ricorda tre streghe affiatate che preparano una pozione magica, eppure lo fa con ironia essendo evidente che le tre sorelle erano pronte per una beffa, già lasciando cadere un fazzoletto profumato in strada.

Infine, il momento in cui l'anzianità femminile è inevitabilmente associata al mostruoso è l'*anagnoresis*, ovvero la scoperta della verità: "lui s'era portato in tasca una candela, l'accese e chi si trovò davanti? Una vecchia decrepita e grinzosa!" Poche righe più avanti, si continua con "A sincerarsi che non fosse stato tutto un brutto sogno, aperse le finestre per vedere quel mostro [...]".¹²⁶ La vecchiaia è dunque uno shock visivo per il re, che continua anche nell'universo calviniano a trovare il vecchio ripugnante, ma l'uso della domanda retorica e la struttura sintattica indicano un discorso indiretto libero. Tramite questa strategia retorica, la voce narrante si distanzia dal personaggio del re, attribuendo solo a lui il giudizio negativo sulla donna. In ultimo, si sarà notato che la vecchiaia di Calvino non è in alcun modo associata alla povertà.

Il revisionismo fiabesco calviniano ha un effetto trasformativo anche sulla metamorfosi che permette alla donna sposata con il re di ringiovanire. Il cambiamento di forma avviene letteralmente grazie alle parole delle Fate e non viene dato spazio narrativo a una descrizione della trasformazione, nonostante in altre fiabe sia pur vero che "il vero motivo di ispirazione che Calvino trova nelle fiabe è il motivo metamorfico."¹²⁷ In questo racconto, scrivendo solo la formula "Comando, comando,

¹²⁵ Calvino, 173.

¹²⁶ Calvino, 175.

¹²⁷ Lollini, "Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino," 290.

che tu...” per ognuna delle tre fate, lo scrittore evita di prestare attenzione alla vecchiaia. Più attenzione viene data alla tentata, e fatale, seconda metamorfosi anche se pure in questo caso l’orrido è ridimensionato. “Ma com’è, com’è che sei diventata così giovane?” domanda la sorella anziana a quella metamorfosata. L’omissione del bello permette libere associazioni con la “giovinezza.”¹²⁸

Calvino sceglie di raccontare la fiaba ispirandosi unicamente a “Le tre vecie” di Bernoni e riconoscendo l’esistenza del *cunto* di Basile e della fiaba di Gonzenbach solo nelle note alla fine del volume, senza neppur far menzione di Pitre. Basile, secondo lo scrittore novecentesco, “comunicò a questa storia tutta la sua smania dell’orrido” e questo giudizio, accanto alla scelta stilistica di sostituire il confetto profumato della fiaba di Bernoni con un fazzoletto di shakesperiana memoria, permette di trarre una conclusione a proposito del senso della fiaba di Calvino.¹²⁹ Perché, in altre parole, l’autore preferisce raccontare *La bella e la vecchia** rappresentando tre sorelle invece di una coppia, anche quando narrativamente la terza sorella è un *non sequitur*? C’è poi una ragione intertestuale dietro alla scelta di avere un fazzoletto profumato, che l’autore ammette di aver sostituito a un altro stratagemma presente nel testo veneziano?¹³⁰ Il desiderio di distanziarsi dall’orrido basiliano e di mettere in scena una fiaba che potesse avere un completo lieto fine, ovvero che lasciasse spazio all’immaginazione e alla speranza, sono alla base della scelta calviniana. Non solo una vendetta intertestuale per il personaggio di Desdemona, che viene falsamente accusato di infedeltà coniugale a causa di un fazzoletto nella tragedia di Shakespeare *Otello* (1603 ca.), ma soprattutto la possibilità di lunga e rinnovata vita per due donne anziane, una di nuovo giovane e sposata con un re, l’altra misteriosamente scomparsa.

¹²⁸ “Le tre vecchie,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 176.

¹²⁹ “Note,” in Calvino, 1099.

¹³⁰ “Quela de nonantaquattro ani la vede che passa un bel zovene; se mete subito in boca de la confetura de bon odor e, intanto ch’el passa soto sto pergolo, la ghe spua adosso su ’na man” (Quella di novantaquattro anni vede passare un bel giovane; si mette allora subito in bocca un unguento saporito e mentre lui passa sotto la terrazza, lei gliela sputa sulla mano). “Le tre vecie,” in Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane*, 82.

L'autore imbastisce la sua speranzosa revisione di *La bella e la vecchia** tramite la sfera femminile. Si riscontra una costante presenza di gruppi di aiuto al femminile, ovvero comunità di donne che sono presenti l'una per l'altra. In primo luogo, le tre donne della fiaba hanno il loro mondo e le loro regole, oltre a essere un gruppo affiatato. Diversamente dalle Dora e Imma di Garrone, i personaggi di Calvino non litigano l'una con l'altra e collaborano perfino alla creazione del guanto: “Appena egli fu uscito, le vecchie fabbricarono un dito finto [...]”¹³¹ Questa scena in Bernoni è molto più individualista e racconta solo della donna alle prese con il guanto, mentre in *Tale of Tales* Imma non è nemmeno d'accordo con Dora sull'ingannare il re di Strongcliff e offre di malavoglia il proprio dito per la beffa.¹³² Come a rincarare la dose, in Calvino, dopo il matrimonio alla cieca con il Re, le due sorelle “accompagnarono la sposa in camera e non la lasciarono entrare perché avevano da spogliarla e metterla a letto.”¹³³ Lo stratagemma è messo in atto per evitare che l'uomo si avvicini troppo presto e scopra l'inganno, ma nelle riscritture da Basile a Garrone tutto ciò era stato fatto in solitudine. In “Le tre vecchie” l'autore conserva poi la figura della madre già narrata da Bernoni e se nella fiaba ottocentesca veneziana la donna consiglia al figlio di fare attenzione principalmente perché lei stessa è anziana e conosce i trucchi del mestiere, in Calvino il personaggio dice di meno, diventando così una voce della coscienza per il racconto nel suo totale.

Infine, il gruppo di Fate simboleggia evidentemente l'associazionismo femminile in un momento di difficoltà. Purgato dall'oscenità veneziana—in “Le tre vecie,” quando la donna è defenestrata cade sul pergolato sottostante esponendo il fondoschiena, in un'inaspettata reminiscenza della cornice di *Lo cuntò de li cunti*—il racconto calviniano descrive sì la risata delle Fate, ma esse ammettono di essersi divertite a discapito dell'anziana donna e per ricompensa le donano

¹³¹ “Le tre vecchie,” in Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 174.

¹³² “Le tre vecie,” in Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane*, 83; Garrone, *Tale of Tales*, min 0:58:00.

¹³³ “Le tre vecchie,” Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, 1993, 175.

giovinezza, bellezza, nobiltà e un marito che possa volerle bene.¹³⁴ Benché *La bella e la vecchia** sia una fiaba che tratta di invidia tra sorelle esistono comunque momenti di solidarietà.

Le *Fiabe italiane* sono un inno alla comunità femminile che può porsi solitaria contro l'autorità maschile e patriarcale nelle fiabe di tutte le regioni d'Italia. Con il suo finale aperto, annunciando il matrimonio felice di una delle donne e l'ignoto destino di un'altra, "Le tre vecchie" partecipa al *telos* di tutta la collettanea. Quando la completa solidarietà non può essere raggiunta, gli uomini sono rappresentati come crudeli, violenti, malvagi. Il falegname di questa fiaba ne è un esempio, nella sua avidità. Nella sua raccolta, in sostanza, Calvino presenta numerosi esempi di solidarietà femminile, cementando così una convergenza tra atti di solidarietà, femminismo e narrazione fiabesca che Bacchilega rileverà decenni dopo nel suo studio *Fairy Tales Transformed?*¹³⁵ Leggere anche la narrativa calviniana in questo senso potrebbe cambiare definitivamente la nostra percezione di questo autore come non interessato, capace o perfino consapevole delle dinamiche di genere e dell'oppressione della donna in una società patriarcale come quella occidentale degli anni Cinquanta, soprattutto considerando che cronologicamente, la sua non è la riscrittura più recente di una fiaba che abbruttisce l'anzianità femminile. Più significativamente per questa tesi, inoltre, la sua riscrittura di *La bella e la vecchia** in una collettanea in italiano a partire da un ipotesto in veneziano e in dialogo intertestuale con fiabe scritte in napoletano, siciliano, tedesco e un film in inglese dimostra che è il metamorfismo della fiaba in quanto modo a essere un atto trasformatore, con ricadute e culturali e politiche.

•••

Nel terzo millennio, il teatro è il medium che ospita una riscrittura di *La bella e la vecchia** in cui è possibile trovare espressione della vecchiaia sorella. La fiaba teatrale *La scortecata* (*La scorticata*),

¹³⁴ Vedi la sezione "I cedri di Giambattista Basile" nel primo capitolo per riferimenti al *cunto*-cornice di Basile.

¹³⁵ "That an adaptation is both activist in its motivations and unpredictable in its effects places it in closer affinity with other forms of rewriting and intertextual dialogue, such as parody, retelling, or re-vision." Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, 35.

scritta e diretta da Dante, viene presentata nel 2017 al Festival dei Due Mondi di Spoleto.¹³⁶ Da allora, lo spettacolo è in tour in Italia, Francia e Cina.¹³⁷ In quest'ultima sezione del capitolo, lo spettacolo di Dante è analizzato sia per la sua intertestualità—esplicita nel caso di *Lo cunto de li cunti*, da cui è liberamente tratto, e implicita per quanto riguarda le fiabe di Gonzenbach, Pitre, Calvino e Garrone ma anche la fiabistica disneyana—sia per il suo approccio alla vecchiaia femminile fiabesca tramite le metamorfosi teatrali di due corpi attoriali maschili.

La scortecata è una rappresentazione *queer* che si appropria del sovvertimento dei ruoli e fisicità tradizionalmente attribuiti al maschile e femminile nella fiaba e dunque nella società di cui la fiaba è specchio, oltre a giocare sull'anzianità stessa come momento anagrafico *queer*.¹³⁸ Naturalmente, la recitazione di personaggi femminili da parte di uomini non è una novità del palcoscenico dantiano; così come è almeno dall'uscita nel 1990 di *Gender Trouble* di Judith Butler che si discute sull'intersezione tra identità sessuale e di genere e performance, anche teatrale.¹³⁹ Ciò

¹³⁶ Dante è a oggi una delle più note e prolifiche registe italiane, capace di muoversi con successo di critica e di pubblico sia al cinema che a teatro. A capo della compagnia teatrale “Costa Sud Occidentale” dal 1999, Dante propone da decenni un teatro incentrato sulla famiglia, l'emarginazione, la rappresentazione del corpo e la lingua. Si occupa anche di teatro d'opera dal 2009, quando mette in scena *Carmen* al teatro La Scala di Milano, e da sempre di teatro di prosa, in cui rivisita spesso la classicità greca e la fiabistica. Oltre a *La scortecata*, i suoi altri testi fiabeschi sono *Anastasia*, *Genoveffa* e *Cenerentola* (2011), *Gli alti e bassi di Biancaneve* (2011), *La bella Rosaspina addormentata* (2013) e *Tre favole per un addio* (2014), che però Dante dedica esplicitamente a un pubblico di bambine e bambini. Al cinema, Dante firma la regia di *Via Castellana Bandiera* (2013), oltre a essere una delle attrici. Infine, Dante ha pubblicato molti libri tratti dai suoi spettacoli teatrali e in particolare ricordo *Le principesse di Emma* (2014), raccolta per l'infanzia di tre racconti fiabeschi ispirati agli omonimi spettacoli.

¹³⁷ *La scortecata* è co-prodotto dal Festival dei Due Mondi, il teatro Biondo di Palermo e “Sud Costa Occidentale.” “La Scortecata,” accessed March 25, 2019, <http://www.emmadante.com/la-scortecata/>. Oltre ai due attori Salvatore d'Onofrio e Carmine Maringola, ricordo il tecnico delle luci Cristian Zucaro. Nel corso dell'analisi, faccio riferimento alle repliche da me viste il 28 e 29 aprile 2017 al teatro Biondo di Palermo.

¹³⁸ Gli studi che impiegano una lettura *queer* sono interessati a soggetti sessuali “presi in mezzo dalle categorie binarie che producono non solo soggetti ma anche *scarti* categoriali, ibridi e nuove marginalità corporee,” e dunque anche l'anzianità. Marco Pustini, “Studi queer,” in *Dizionario degli studi culturali*, ed. Michele Cometa, Roberta Coglitore, and Federica Mazzara (Milano: Booklet Milano, 2004), 444. Corsivo nell'originale.

¹³⁹ Come noto, già nel teatro classico greco attori uomini recitavano tutti i ruoli. Per quanto riguarda Butler, ricordo che, sulla scia di Simone de Beauvoir e Monique Wittig, la studiosa teorizza la costruzione performativa sia del genere che del sesso, concependo il corpo come una costruzione sociopolitica. Secondo Butler, la nostra identità sessuale e di genere è una continua performance: “Bodies cannot be said to have a signifiable existence prior to the mark of their gender. [...] Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.” Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 2nd ed. (New York: Routledge, 1999), 13, 43–44.

nonostante, nello spettacolo di Dante questa scelta di cast rimane importante, trattandosi della riscrittura di una fiaba sul cambiamento corporale femminile e le conseguenze prettamente femminili dell'essere vecchie; una riscrittura portata però avanti con due uomini. La scelta del maschile è inoltre significativa in quanto la vecchiaia stessa nei suoi aspetti peggiori è quasi sempre rappresentata allegoricamente al femminile e attraverso il corpo di donna, mentre in *La scortecata* sul palco ci sono solo due uomini. Lo spettacolo di Dante si presenta insomma come una fiaba *queer*, cioè problematizza la dicotomia maschile-femminile—la corporeità di due uomini è impiegata per rappresentare gli acciacchi e le difficoltà della corporeità di due anziane—e mette in discussione la normatività delle relazioni affettive, andando oltre la coppia re-donna e proponendo piuttosto una coppia di sorelle.¹⁴⁰

Questa riscrittura di *La bella e la vecchia** è *queer* anche per come tesse una trama intertestuale con gli altri testi. Nello specifico, lo spettacolo è contemporaneamente una transcodifica di Basile, la sua parodia e la sua negazione. Da un lato, Dante ridicolizza all'estremo la vecchiaia femminile tramite due attori, come già fanno Pitrè e Garrone oltre che Basile. Entrambi gli attori usano espressioni facciali esagerate atte a ricordare al pubblico due donne vecchissime e si muovono con gesti iperbolicamente affaticati, fanno mostra di vederci e sentirci poco, usano un napoletano sgrammaticato e dai loro discorsi si può dedurre una grande povertà e miseria dei personaggi. I due attori e i relativi personaggi sono espressione teatrale dell'umorismo proposto da Luigi Pirandello nell'omonimo saggio, ovvero di quel lato sadico dell'umorismo con il quale si ride grazie alla sofferenza altrui.¹⁴¹ Eppure, essi rappresentano anche un'opposizione al “positive ageing” di cui parla Linn Sandberg; in altre parole, nello spettacolo si accetta l'anzianità come momento di fragilità,

¹⁴⁰ “Queer erotic and affective relationships [...] contest the privilege granted to the nuclear heterosexual family unit and seek to expand the spectrum of relational arrangements.” Lewis C. Seifert, “Introduction: Queer (Ing) Fairy Tales,” *Marvels & Tales* 29, no. 1 (2015): 16.

¹⁴¹ Vedi Luigi Pirandello, *L'umorismo* (Lanciano: R. Carabba editore, 1908).

declino e generale ridicolo ma non per questo lo ostracizza.¹⁴² Dall'altro lato, grazie a una recitazione di coppia estrosa e caricaturale che va di pari passo a un'attenzione per i bisogni affettivi dei personaggi, *La scortecata* è paradossalmente in grado di esprimere un'intimità unica fra tutte le riscritture di *La bella e la vecchia**, negando così la rappresentazione deformante della vecchiaia offerta da Basile, Pitre e Garrone.¹⁴³ Dante riesce insomma a capire che l'unica possibile essenza utile della vecchiaia è il suo essere un lungo momento di solitudine condivisa in cui tutti i desideri e rimpianti degli anni passati si aggrumano e scontrano.¹⁴⁴ Porta un passo più avanti la riflessione già iniziata da Gonzenbach e Calvino. In questo senso, la mia analisi segue l'indicazione offerta da Lewis C. Seifert nell'introduzione al numero di *Wonders & Tales* sulle fiabe *queer*: "Paying closer attention to the journey fairy-tale characters make [...] will bring to the fore the queer sideways growth of many fairy-tale protagonists, their lingering in moments of nonnormative desires and relations."¹⁴⁵ Tramite la fluidità di genere, la riscrittura dantiana dimostra che l'unico modo di raccontare la vecchiaia è attraverso la sorellanza e un associazionismo che, anche se in superficie è femminile, riguarda in realtà tutto l'umano. "Invecchiando non si è più né uomini né donne, si diventa ibridi," ha detto infatti Dante stessa in un'intervista del 2018.¹⁴⁶ Per questo, il titolo dello spettacolo è privo di un

¹⁴² "Material goods and continuous working on the body are required in a culture where there is a preoccupation with perfection and where the body becomes a vehicle for pleasure. [...] To resist ageing and to work on the body in order to diminish signs of ageing thus becomes a crucial part of how ageing is handled in a neo-liberal consumer culture." Linn Sandberg, "The Old, the Ugly and the Queer: Thinking Old Age in Relation to Queer Theory," *Graduate Journal of Social Science* 5, no. 2 (2008): 123.

¹⁴³ Per un'indagine sul ruolo corporeo degli spettatori e sull'affettività come dispositivo di collegamento tra gli attori e gli spettatori, e quindi un teatro degli affetti con "spazi performativi trasformati in ambienti affettivi," vedi Marco Pustini, "Teatri dell'affetto," in *Sul corpo. Culture, politiche, estetiche*, ed. Simona Bertacco and Nicoletta Vallorani, trans. Sara Villa (Milano: Cisalpino, 2007), 155–65.

¹⁴⁴ Nel descrivere il teatro dantiano a Emma Dante stessa, Luisa Cavaliere scrive che esso è fatto di "[p]arole rarefatte, pulite, ridotte a dire, a incarnare le emozioni, la tenerezza, il dolore, la solitudine, l'emarginazione dei tuoi personaggi." Luisa Cavaliere, *Anticorpi. Dialoghi con Emma Dante e Rossella Pastorino* (Napoli: Liguori editore, 2010), 7.

¹⁴⁵ Seifert, "Introduction: Queer (Ing) Fairy Tales," 18.

¹⁴⁶ Simona Antonucci, "Emma Dante: «Uomini o donne, in scena mi interessa soltanto l'interpretazione»," *Il Messaggero*, ottobre 2018.

doppio riferimento al femminile ma mantiene solo l'aggettivo sostantivato. Nel terzo millennio, la fluidità di genere è fondamentale per esprimere la tarda età.

La scortecata si apre su due figure incappucciate nerovestite. Sedute su due sedie basse ai lati di un piccolo castello fiabesco, ognuna si succhia intensamente il mignolo. Le due figure sono Carolina e Rusinella, due povere sorelle di rispettivamente novantanove e centodue anni. Vivono in un “basso” napoletano e parlano una lingua a metà strada tra il napoletano del terzo millennio e quello scritto di Basile.¹⁴⁷ Durante lo spettacolo la scena rimane sempre aperta e i due attori, costantemente in scena, impersonano le due vecchiette ma anche il re di Roccaforte, che ha sentito Carolina cantare e la prega di mostrargli anche solo un membro del suo corpo, prima di pretendere che abbia effettivamente un rapporto sessuale con lui. Seguendo la trama dell'ipotesto seicentesco e dell'episodio di *Tale of Tales*, questa fiaba teatrale vede poi i due personaggi prepararsi per l'incontro con il re, cantare, beffarlo tramite l'ingegno del dito succhiato e della mano guantata (come in Calvino), in seguito c'è l'incontro/scontro tra il re e una delle due “donne,” la metamorfosi in giovane donna e infine, la fatale scorticatura.¹⁴⁸

La vecchiaia femminile proposta da Dante è innanzitutto umoristica. Oltre ai comportamenti accennati, gli attori vestono costumi che esaltano l'anzianità dei due personaggi: una volta liberatisi dei vestiti scuri, rimangono in scena entrambi con una sottoveste da donna a brandelli, giarrettiere penzolanti, calze al ginocchio e una retina in testa (figura 3.5).¹⁴⁹ Nel descrivere loro stessi, e

¹⁴⁷ “Anche sulla lingua ho fatto degli interventi. L'impianto è quello originale, ma ho contaminato le espressioni più complicate con il napoletano contemporaneo,” Antonucci.

¹⁴⁸ Come accennato, la scena è priva di scenografia e presenta solo due sedioline per gli attori, un tavolino con il castello del re in miniatura, una porta a terra e una cassapanca sullo sfondo, in cui è contenuta la lama con cui avverrà la scorticatura. Sebbene i due attori siano soli in scena, per quattro volte sono accompagnati da musica napoletana popolare, come “Mambo italiano,” e d'autore, per esempio con le canzoni di Massimo Ranieri, Pino Daniele e Pietra Montecorvino.

¹⁴⁹ Tutte le immagini provengono dal sito web del teatro Stabile di Udine. “Emma Dante / La Scortecata | CSS Teatro Stabile Di Innovazione Del Friuli Venezia Giulia,” accessed March 25, 2019, <http://www.cssudine.it/en/stagione-contatto/2017/1580/emma-dante-la-scortecata>.

insultandosi a vicenda, usano la stessa testualità che nel seicentesco *Lo cunto de li cunti* era attribuita alla voce narrante.

CAROLINA

Tu sei lo riassunto de le disgrazie, lo protacuollo de li acciacchi, lo libro mastro della bruttezza.

RUSINELLA

E tu ti sei vista? Tieni i capigli incigliati, ingrifati, a fronte increspata e vrognolosa, ‘e ciglia storciolate e restolose, le palpebre gonfie a pennericolo, l’uocchi guitti, scarcagnati.

CAROLINA

E tu tiene la facce giallognola e arrappata, la bocca stuzzolata e squacquareata, a varva a capretto, lo pietto peluso, le spalle scarchellate, le braccia arronchiate, le gamme sciancate e li piede a crocco.¹⁵⁰

Se nel *cunto* basiliano la descrizione risulta monodirezionale—dall’autore implicito alla donna anziana per antonomasia, da chi giudica a colei che è giudicata—nello spettacolo dantiano sono le due sorelle a prendere la parola e usarla. “L’umorismo,” scrive Pirandello, “inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda” e così accade nel testo di Dante.¹⁵¹ Carolina e Rusinella sono due rappresentazioni teatrali che stimolano il sentimento del contrario e la regista, da parte sua, è un’umorista che “bada al corpo e all’ombra, e talvolta più all’ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest’ombra, com’essa ora s’allunghi e ora s’intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne

¹⁵⁰ “CAROLINA: Tu sei il riassunto delle disgrazie, il protocollo degli acciacchi, il libro mastro della bruttezza.

RUSINELLA: E tu, ti sei vista? Hai i capelli scompigliati e irti, la fronte rugosa e bernoccoluta, le ciglia arruffate e setolose, le palpebre gonfie e ciondoloni, gli occhi vizzi, scalcagnati.

CAROLINA: E tu hai la faccia gialliccia e grinzosa, la bocca storta e spernacchiosa, la barba a capretto, il petto peloso, le spalle con la gobba, le braccia storte, le gambe storte e i piedi a uncino.” Emma Dante, *La scortecata* (Festival dei Due Mondi, Teatro Biondo, Costa Sud Occidentale, 2017), min 00:06:20. Quando necessarie, tutte le traduzioni dal testo di Dante sono mie. Confrontando queste poche battute con il passaggio testuale di “La vecchia scortata,” si nota il lavoro linguistico compiuto per avvicinare anche di poco la lingua al contemporaneo. Vedi “La vecchia scortecata,” in Basile, *Lo cunto de li cunti*, 198–201.

¹⁵¹ Pirandello, *L’umorismo*, 55. Corsivo nell’originale.

cura.”¹⁵² Nel corso dello spettacolo, i personaggi di Dante non smettono mai di ricordarsi l’un l’altro della propria vecchiaia e miseria esistenziale. “Bruttezza, vecchiezza, miseria, solitudine; la nostra inettitudine” dicono di loro stessi quando il re è alla loro porta.¹⁵³ Nondimeno, spettacolarizzando umoristicamente la vecchiaia femminile, Dante ne fa vedere agli spettatori tutti gli aspetti, tutte le ombre, e dunque si appropria dell’abiezione e la rivisita. Ecco il revisionismo di Dante: fare propria una rappresentazione dell’anzianità abietta, renderla umoristica e in tal modo, avvicinarla agli spettatori.¹⁵⁴



Figura 3.5: Rusinella e Carolina in *La scortecata* (2017) di Emma Dante

Una rappresentazione teatrale della tarda età femminile tramite due corpi maschili contiene in sé gli ingredienti del metamorfismo. La performance, infatti, necessariamente richiede che siano i due attori a impersonare tutti i personaggi e così prima Carolina e poi Rusinella, grazie a una coroncina e alla presenza del piccolo castello fiabesco possono trasformarsi nel re di Roccaforte. Più avanti, in un momento di quotidianità domestica, Rusinella rovista dentro una borsa da donna che si intravede alla base del castello (figura 3.5) e con lo sguardo accusa la sorella di averle rubato una

¹⁵² Pirandello, 186–87.

¹⁵³ Dante, *La scortecata*, min 00:26:30.

¹⁵⁴ “the embracement of shame and the turn to negativity has a lot to offer the theorising of old age.” Sandberg, “The Old, the Ugly and the Queer: Thinking Old Age in Relation to Queer Theory,” 126.

moneta, ritornando dunque al suo ruolo di anziana abietta, solo attenta a controllare i suoi pochi averi. Infine, Carolina è soggetta a una trasformazione magica e, nella pratica, l'attore indossa una parrucca rossa, guanti lunghi fino al gomito e un lungo vestito bianco. Questa figura *queer* è così corteggiata dalla già Rusinella, ora nei panni del re di Roccaforte (figura 3.6). In sostanza, sul palcoscenico dantiano ci sono metamorfosi costanti che mescolano i piani del genere. I due sono “entità sospese,” come ha scritto un critico.¹⁵⁵ Si tratta di due uomini che interpretano donne che diventano uomini poi nuovamente donne, anche realizzando su un palcoscenico quel movimento verso la fluidità di genere già espresso in “Donna Peppa e Donna Tura” tramite la figura del *fataciuni*.



Figura 3.6: Metamorfosi di Carolina e Rusinella in *La scortecata*

Queste metamorfosi genericamente fluide permettono alla regista di seguire la trama di *La bella e la vecchia** e problematizzare la rappresentazione conservatrice dei generi sessuali propria della fiaba.¹⁵⁶ Dante vuole ricordare non solo che l'attività sessuale appartiene a tutte le età umane— “Il

¹⁵⁵ Renato Palazzi, “Scorticati al maschile,” *Il Sole 24 Ore*, luglio 2017, 75.

¹⁵⁶ “queer perspectives have the potential to undo or at least unsettle the genre’s seemingly self-evident connection with heteronormative desires and structures.” Seifert, “Introduction: Queer (Ing) Fairy Tales,” 18.

dito succhiato richiama tante cose, l'infanzia, il gesto erotico, il ciucciottò, il dito che si lecca dopo aver mangiato qualcosa di buono. Succhiarsi il dito, per le due vecchie, ha a che fare con il loro desiderio sessuale non ancora svanito” racconta in un'altra intervista—ma le interessa anche sconvolgere le comuni concezioni relativamente all'uomo e alla donna tramite la loro rappresentazione.¹⁵⁷ Oltre tutto, una caratteristica importante di queste trasformazioni corporali è il loro significato per i due personaggi e per l'espressione della vecchiaia. Se in apertura le due sorelle “fanno un esercizio” e il pubblico è invitato a credere che tale esercizio sia succhiarsi il mignolo, così da decidere chi sarà la fortunata che può mostrare il dito più liscio al re, nel corso della rappresentazione l'esercizio si trasforma. Diventa chiaro che, in realtà, lo spettacolo è tutto un gioco imbastito da Rusinella per correre in aiuto della sorella e creare per lei una lunga rassicurante illusione. Le interazioni tra i due personaggi—il re che bussa alla porta e la decisione di chi gli mostrerà il dito, la metamorfosi in giovane, persino il rapporto sessuale tra il re e Carolina—assumono tutt'altro significato alla luce della consapevolezza acquisita nel finale: sono frutto della fantasia di Rusinella, come risposta al desiderio di Carolina di non sentirsi più sola. Questa è la vecchiaia sorella: due donne stanche e sole, che si aiutano in uno dei momenti più difficili della vita.

Nel finale cadono tutti i travestimenti e due elementi in particolare portano gli spettatori su un piano contemplativo e di riflessione. In primo luogo, Carolina ripete nella conclusione un monologo già pronunciato in apertura, cambiandolo leggermente. All'inizio dello spettacolo, i due attori sono ancora vestiti di nero e Rusinella guarda stralunata una Carolina che confessa agli spettatori la sua impazienza.

U tempu non passi chiù. Sti otto jorni me paiono un'eternità. Ahh, si lu sole potesse pijare qualche scorciatoia, per li campi celesti, ahh se nul suo cammino tramontasse prima. Ahh, si la notte potesse sprofonnà dentro alle tenebre, per essere più vicina a luce du jorno. Mò,

¹⁵⁷ Natalia Aspesi, “Le vecchierelle di Emma Dante,” *Repubblica*, luglio 2017, 63.

tempo non passi chiù, ma ch'ha fatto? C'ha bisogno de stampelle, de scarpe chiu... Per ritardare il momento che aspetto, de mostrare al re lo dito mio.¹⁵⁸

Nel finale, invece, i due attori vestono solo vecchia biancheria intima (si sono liberati degli abiti usati durante le metamorfosi, compresa la parrucca rossa e i vestiti monarchici), Rusinella ha un'espressione facciale impaurita e impietosita e Carolina così confessa: "Si lu sole potesse pijare qualche scorciatoia, per li campi celesti. Ahh, se avanzasse il suo cammino e tramontasse prima. U tempo non passi chiù, ma ch'ha fatto? S'ha misi stampelle, scarpe cchiù... per ritardare lo momento che aspetto de chiudere gli occhi, n'a volta e per sempre."¹⁵⁹ La rappresentazione assume retrospettivamente i toni in uno spettacolo dentro lo spettacolo e compare un'ultima Carolina, ormai stanca della vita e al di là del fiabesco. "To non ci credo cchiù alle favole, Rusinè," ammette.¹⁶⁰ Paradossalmente però, è qui che si arriva anche al nocciolo di *La bella e la vecchia**, in quanto è in questo momento che Carolina chiede alla propria sorella di scorticarla da capo a piedi così da trovare la pelle nuova sotto quella vecchia.

La vecchiaia sorella *queer* di Dante è una terribile azione misericordiosa compiuta da una donna centenaria sulla propria sorella novantenne, in una rappresentazione che—grazie all'uso delle luci—sottolinea la muscolatura di uno dei due attori e il viso sconfitto dell'altro, mentre uno dei due personaggi compie l'atto pietoso per eccellenza, dà la morte alla sorella. *La scortecata*, dunque, significa morte. Nella scena del sacrificio, il richiamo intertestuale alla pittura barocca seicentesca, che sottolinea i colori e le ombre del corpo umano, si coniuga con la fluidità di genere e il *queer* in

¹⁵⁸ "Il tempo non passa più. Questi otto giorni mi sembrano un'eternità. Ah, se solo il sole potesse prendere qualche scorciatoia, per i campi celesti, e se tramontasse prima. Ah, se la notte potesse sprofondare nelle tenebre, essere più vicina alla luce del giorno. Ora, il tempo non passa più, ma che è successo? Ho bisogno di stampelle, di scarpe chiu... per ritardare il momento che aspetto, in cui mostro al re il mio dito." Dante, *La scortecata*, min 00:02:30-00:04:00.

¹⁵⁹ "Se il sole potesse prendere qualche scorciatoia, per i campi celesti. Ah, se avanzasse sul suo cammino e tramontasse prima. Il tempo non passa più, ma che è successo? Mi sono messa le stampelle, non più le scarpe... per ritardare il momento che aspetto per chiudere gli occhi una volta per sempre." Dante, min 00:52:00-00:54:00.

¹⁶⁰ "Non credo più nelle favole, Rusinella." Dante, 00:54:30. Inoltre, l'evidente allusione al castello del logo dei Walt Disney Studios serve a Dante a situare la propria narrazione in una dimensione fiabesca e a sottolineare l'assurdità del desiderio di Carolina, giocando sulla fantasia, e dunque irrealtà, delle fiabe.

senso lato: le due figure sono contemporaneamente due donne anziane e due uomini, la rappresentazione è finzionale e reale, l'azione che sta compiendo Rusinella è sia giusta che sbagliata.¹⁶¹ Soprattutto, la solitudine e la miseria della vecchiaia sono vissute insieme da Carolina e Rusinella, non solo nel momento della morte Carolina tiene stretta la sorella con una mano sulla spalla, ma durante tutto lo spettacolo i due personaggi si sono aiutati a sedersi tenendosi le mani e simbolicamente, hanno sostenuto l'uno le fantasie dell'altro.¹⁶² Hanno vissuto insieme, sole, per inerzia miserevole ma anche con resilienza.

CONCLUSIONI

Questo capitolo presenta una rassegna di rappresentazioni fiabesche della vecchiaia prettamente femminile. Passando dalla seicentesca “La vecchia scortecata” di Basile ai racconti ottocenteschi di Gonzenbach e Pitre per arrivare alla riscrittura novecentesca di Calvino, al film di Garrone del 2015 e lo spettacolo di Dante del 2017, l'obiettivo è stato quello di evidenziare due narrative che viaggiano costantemente nella serie di riscritture di *La bella e la vecchia**. Da un lato, la vecchiaia femminile è stata associata all'abiezione così come la teorizza Kristeva, dall'altro lato ho presentato tre analisi che intendono gettare luce su una rappresentazione della vecchiaia femminile quale momento anche prono all'associazionismo e alla sorellanza.

*La bella e la vecchia** è recepita e transcodificata in tutta l'Europa occidentale. Già dal XVII secolo, la fiaba si sviluppa in accordo con la nascente ideologia borghese che porterà alla società europea post-capitalista in cui *La scortecata* viene alla luce. Nel Seicento come oggi, tuttavia, la fiaba ritiene in sé un potenziale utopico e sovversivo, anche laddove non ci sono espliciti atti rivoluzionari

¹⁶¹ “In quel grumo di artifici, forse la sola realtà è la lama che alla fine lampeggia sinistramente sui due corpi nudi.” Palazzi, “Scorticati al maschile,” 76.

¹⁶² L'unica vera figura maschile dello spettacolo (il re) è dipinto come rozzo e meschino: “Sì, il re è brutto e volgare, ma è il re, è maschio, e il suo potere attira più della sua persona. Questa cosa rimarrà immutata nei secoli dei secoli.” Aspesi, “Le vecchierelle di Emma Dante,” 64.

parte del racconto: “[the] fact that the people as carriers of the tales do not *explicitly* seek a total revolution of social relations does not minimize the utopian aspect in the *imaginative* portrayal of class conflict,” nonché conflitti di genere.¹⁶³ Nelle varie riscritture di *La bella e la vecchia**, i personaggi femminili intessono, tramano e capovolgono le sorti così com'erano all'inizio del racconto. Esse sono dunque rappresentanti del valore trasformativo della fiaba quando il revisionismo fiabesco è in atto, come accade nel testo di Gonzenbach e soprattutto in quelli di Calvino e Dante. L'episodio di Dora e Imma nel film di Garrone, come gli ipotesti “La vecchia scortecata” di Basile e “Donna Peppa e Donna Tura” di Pitrè, non raggiunge tale capacità trasformativa, chiamando in causa il valore rivoluzionario del *fairy-tale cinema* del terzo millennio.¹⁶⁴ Coetanea di Garrone e conterranea di Pitrè, Dante però propone una riscrittura teatrale di *La bella e la vecchia** più attenta alle dinamiche di cooperazione e aiuto tra due persone molto anziane e sole, cioè in linea con quanto era già stato espresso, anche se in termini diversi, da Gonzenbach e Calvino. Nel teatro del terzo millennio il revisionismo fiabesco può ancora essere rivoluzionario.

¹⁶³ Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 8. Corsivo nell'originale.

¹⁶⁴ Il film ripete gli errori di altri film fiabeschi, come è stato notato a proposito di due recenti riscritture filmiche di *Biancaneve*. Vedi Anita Wohlmann, “Of Young/Old Queens and Giant Dwarfs: A Critical Reading of Age and Aging in *Snow White and the Huntsman* and *Mirror Mirror*,” *Age Culture Humanities* 2 (2015): 225–253.

Epilogo

*La fiaba dei tre frutti**, *Barbabliù** e *La bella e la vecchia** sono tre storie inesauribili. I primi testi ad averle recepite e ripetute in Europa occidentale appartengono all'età premoderna e moderna: la cornice delle *Mille e una notte* può essere interpretata come un'antica versione di *Barbabliù**, così come *Il cunto de li cunti* contiene gli ipotesti putativi di *La fiaba dei tre frutti** e *La bella e la vecchia**. Con questa tesi individuo alcune domande fondamentali riguardo alla fiaba come modo e ai meccanismi transmediali e transculturali di riscrittura fiabesca; infatti esistono perfino riscritture europee contemporanee delle tre fiabe, come lo spettacolo teatrale *La scortecata*. L'inesauribilità della fiaba è il suo concretizzarsi in nodi del reticolato fiabesco proposto da Bacchilega, oltre a essere quel suo mantenere un aspetto universale nonostante le forti marche testuali che testimoniano un radicamento socio-geografico. Grazie alla sua inesauribilità, la fiaba esiste in vari testi, legati l'uno all'altro intertestualmente.¹

Inoltre, molti studiosi hanno recentemente proposto di decolonizzare la fiaba dall'eurocentrismo cui è stata soggetta negli ultimi secoli, riconoscendo l'apporto di varie culture mondiali al metamorfismo del modo fiabesco. Nell'introduzione alla collettanea *Fairy Tale World* (2019), nata anche sulla scia dell'innovativo articolo di Donald Haase "Decolonizing Fairy-Tale Studies" (2010), Andrew Teverson scrive infatti che "it has become one of the challenges facing scholars of the international fairy tale today to articulate the international and cross-cultural character of tradition whilst simultaneously contesting the universalising gesture that writes the self onto the globe."² Il mio progetto di ricerca sull'inesauribilità fiabesca si vuole porre all'interno di

¹ Questa tesi di dottorato non pretende di essere esaustiva dal punto di vista di una mappatura di ogni fiaba nelle arti europee. In altra sede, si potranno indagare, per esempio, quei testi che riscrivono le tre fiabe ma che non sono entrati a far parte dell'analisi, quali João César Monteiro, *O Amor Das Três Romãs* (RTP2, 1979); Nothomb, *Barbebleu*; Emma Perodi, "Donna Peppa e Donna Tura," in *Al Tempo Dei Tempi...Fiabe e Leggende Delle Città Di Sicilia* (Firenze: Salani, 1909).

² Introduzione a Andrew Teverson, ed., *The Fairy Tale World* (London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019), 10. Più avanti, il critico chiarisce che il volume da lui curato esprime "an endeavor to understand the fairy tale from multiple cultural locations across the globe, and in so doing to challenge the approach that, until recently, has predominated in

questa sfida, nonostante l'attenzione proprio su testi europei. Scegliendo tre fiabe sulla differenza razziale, di genere e anagrafica ho trovato “useful critical and self-reflective ways of talking about fairy tales in a global context.”³

Mi sono proposta di leggere vecchie fiabe in una chiave nuova e problematizzata, guardando direttamente all'Europa in una prospettiva critica che sottolinea le dinamiche di oppressione insite alle società patriarcali dell'Europa occidentale, oltre a prendere in considerazione quegli stereotipi di sfondo razziale, sessuali o legati alla vecchiaia così parte della cultura italiana. Nel corso della tesi, in particolare, ho usato il revisionismo fiabesco come strategia critica per analizzare e comprendere le relazioni anche transmediali fra testi appartenenti a letteratura, cinema e teatro. Il metamorfismo—al livello della poetica narrativa testuale e intertestuale—e la sfera femminile—al livello tematico e contestuale—sono stati due costanti punti fermi per strutturare l'analisi. L'attenzione congiunta a dinamiche filologiche, spinte socioculturali e relazioni transmediali di testi italiani nel contesto europeo rappresenta il mio tentativo di non dare per scontato lo status d'autorità fiabesca né dei testi analizzati né degli autori considerati, anche in forza del carattere non gerarchico della rete fiabesca. D'altra parte, dedicare spazio alla produzione prettamente fiabesca degli autori considerati—Basile, Gozzi, Pitre, Gonzenbach, Calvino, Carter, Sanguineti, Breillat, Garrone e Dante—è un invito a non relegare come minori i loro rispettivi testi fiabeschi. Capire come ogni autrice o autore decide di raccontare nel proprio presente una fiaba transnazionale e transmediale, all'interno di una specifica rete di influenze, getta luce su una parte della loro poetica spesso ancora inesplorata.

Lo cunto de li cunti di Basile è riscrittura e transcodifica di generi contemporanei all'autore, temi spesso frequentati in ambito barocco e napoletano. Il suo revisionismo fiabesco si esprime nella ricchezza e iperbolicità di mezzi e immagini. “Le tre cetra” è una riscrittura intratestuale della cornice

fairy-tale studies, of picturing the major European and North American contributions [...] as the main mast of the tradition, whilst contributions from elsewhere are seen as so many supplementary scraps of rigging, to be incorporated or excluded as convenience or ideology determine.” Teverson, 11.

³ Donald Haase, “Decolonizing Fairy-Tale Studies,” *Marvels & Tales* 24, no. 1 (2010): 19.

di tutta l'opera, mentre "La vecchia scortecata" è una transcodifica in cui confluiscono tutte i pregiudizi contemporanei sull'invidia e sulla vecchiaia femminile. Nell'ambito delle riscritture di *La fiaba dei tre frutti**, Basile è il primo a mettere in atto una politica del visibile, ovvero a sottolineare la preminenza dell'apparenza sulla moralità nell'universo narrativo di premi e punizioni. Da un lato, la schiava Mora Lucia è accettata da Ciommetiello ma viene condannata a morte quando si capisce che ha ingannato il principe. Dall'altro, una delle due anziane in "La vecchia scortecata" è in grado di ascendere la scala sociale in forza del suo aspetto, quando invece la compagna è condannata a una morte dolorosa come punizione morale del tentativo spesso solo femminile di sfuggire alla regimentazione patriarcale della bellezza. Detto altrimenti, ritrovo una convergenza nella rappresentazione e nel destino narrativo sia di Lucia sia della donna scorticata. Sia la donna africana o medio-orientale che la donna avanti con gli anni sono già oggetto della sperimentazione poetica barocca. Basile non prende solo parte a una mania dell'espressione dell'esotico per sottolineare la propria bravura e meraviglia del suo testo, ma l'età avanzata femminile e la decadenza del corpo veicolano una rappresentazione negativa.⁴

"Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*" di Gozzi, canovaccio pubblicato nel 1771 a seguito dello spettacolo teatrale *L'amore delle tre melarance* (1762), è un'altra riscrittura fiabesca in cui ho analizzato il metamorfismo extra-diegetico. Si tratta soprattutto di un testo in cui si ritrova una figura femminile metamorfica che esiste nonostante la violenza della rappresentazione. Gozzi impiega la politica del visibile già in Basile: la sua Smeraldina inganna il principe Tartaglia che la guarda, ma viene condannata nel finale per avere sostituito la donna-frutto Ninetta, ovvero su base morale. Sineddoche di tutto il testo teatrale, tuttavia, l'orientalizzata Smeraldina simboleggia anche il revisionismo fiabesco di Gozzi, il quale propone un testo unico e diverso dalle sue fiabe teatrali

⁴ "[...] feminine old age and bodily decay remain vehicles for negativity." Patrizia Bettella, *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), 144. Bettella scrive anche che "baroque poets strive to conjoin the unattractiveness they inherently associate with blackness with the beauty of the feminine, all in an effort to challenge their poetic virtuosity." Bettella, 158.

successive. In forza della sua particolare storia editoriale, della rappresentazione di Smeraldina e della retorica legata all'infantilismo del fiabesco, "Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance" apre le porte alla fiaba ottocentesca e a una comprensione nel lungo periodo dell'ormai assodato legame tra fiaba e infanzia, accanto a essere un esempio più unico che raro di confluenza tra spettacolo e critica teatrale.⁵

"Donna Peppa e Donna Tura" di Pitre, raccolta nel suo volume *Fiabe e leggende popolari siciliane* del 1888, è un ulteriore esempio di come il revisionismo fiabesco permetta un'analisi transnazionale. Concentrandomi in questo caso su una riscrittura di *La bella e la vecchia**, ho analizzato i movimenti metamorfici di due personaggi titolari e ho osservato come l'effettiva trasformazione corporale di Tura, che diventa bella, giovane e pulita, rappresenti la nuova Italia monarchica e il positivismo ottocentesco di matrice darwiniana. Al contrario, ho dimostrato che la metamorfosi non riuscita di Peppa, la quale inevitabilmente muore sotto i ferri di un barbiere, sia tanto un sintomo dell'arretratezza della Sicilia di fronte al nascente Stato italiano, in un prospettiva continentale, quanto un'istanza di stereotipata rappresentazione letteraria e fiabesca della vecchiaia femminile. Infine, il testo di Pitre è stata anche un'occasione per discutere di un momento importante nella storia della fiabistica in Italia, ovvero la questione della trascrizione in italiano di fiabe orali raccontate in una lingua altra, come il siciliano in questo caso.

Se l'operazione del siciliano Pitre può però essere definita nostalgica, benché filologicamente accurata, quella di Gonzenbach assume tutt'altro valore.⁶ Anche la folklorista di origine svizzera, di stanza a Messina, raccoglie e trascrive fiabe da persone locali, ma le trascrive e pubblica in alto

⁵ "an improvised performance of an only partially-planned *canovaccio* [sic] clears the way for a rare investigation of an historical literary voice, which began to close this very space of improvisation (by through-composing more and more) from the second *fiaba* forward." James Dennen, "Agenda and Ideology in the Output of Carlo Gozzi," *New England Theatre Journal* 22 (2011): 159.

⁶ "Con toni nostalgici lo stesso Pitre affermava che nelle città il siciliano era sottoposto a influenze corruttrici provenienti dalle istanze di modernizzazione: il servizio militare, l'emigrazione, il commercio, i giornali!" Rubini and Messerli, *Fiabe e mercanti in Sicilia: la raccolta di Laura Gonzenbach, la comunità di lingua tedesca a Messina nell'Ottocento*, 135.

tedesco. Sempre nel terzo capitolo, ho presentato la sua riscrittura di *La bella e la vecchia** che, contrariamente a quanto fa Pitrè con il proprio testo, racconta di una vecchiaia meno crudele e più aperta alla sorellanza femminile, la quale esiste diegeticamente tra due personaggi ed extra-diegeticamente tra l'autrice, i suoi traduttori (La Racine, Rubini e Zipes) e il suo pubblico. L'“emancipazionismo borghese” di Gonzenbach, per usare l'espressione di Rubini, traspare nella sua riscrittura fiabesca e l'analisi comparativa di tre traduzioni proposta in questa tesi evidenzia quei passaggi testuali e di elementi di poetica narrativa che rendono il revisionismo fiabesco di Gonzenbach un'operazione profemminista.⁷ In ultimo, ricordo che usare di La Racine, Rubini e Zipes in quanto traduzioni piuttosto che come adattamenti è servito anche a considerare il tradurre come un'altra forma di revisionismo fiabesco.

Le *Fiabe italiane* di Calvino sono analizzate in tutti i capitoli della tesi in quanto si tratta di una raccolta fondamentale per la comprensione del modo italiano della fiaba “L'amore delle tre melagrane (bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue),” “Il pastore che non cresceva mai,” “Il naso d'argento,” “Le tre raccogliatrici di cicoria” e “Le tre vecchie” sono solo cinque esempi di racconti costruiti con attenzione, dove Calvino coniuga traduzione, creatività e ideologia politica novecentesca. Tramite l'analisi della rappresentazione del metamorfismo femminile, in particolare, ho messo in rilievo l'attrazione calviniana per una letteratura politicamente impegnata concepibile in forma di fiaba.⁸ Le donne, il loro lavoro e il loro associazionismo possono essere la risposta contro sistemi politici e singole figure d'autorità. La loro rappresentazione in queste fiabe, per di più, dimostra una sensibilità calviniana per la sfera femminile che si rivelerà in testi più conosciuti, come *Il barone rampante*, ma non era ancora stata abbastanza rilevata nella forma breve.

⁷ Rubini and Messerli, 102.

⁸ L'anno-cesura 1956, nonostante abbia un effetto sulle forme, non cambia la convinzione calviniana riguardo il valore della letteratura: “Throughout his career Calvino—despite the multiple metamorphoses of his writing and the changes in his intellectual and political positions—adhered to a consistent vision of the value of literature, questioning it and scrutinizing it in many ways and from different points of view, but always returning to it once again.” Lucia Re, “Calvino and the Value of Literature,” *MLN* 113, no. 1 (1998): 122.

“The Bloody Chamber” di Carter, messa a confronto diretto con le due riscritture calviniane di *Barbablù**, presenta un revisionismo fiabesco opaco o “del blu.” Riprendendo la filosofia di Glissant sull’*opacité*, ho spiegato come Carter riscriva la fiaba dello sposo feroce creando uno spazio opaco, in una struttura relazionale tra la transcodifica femminista e il prendere atto della fascinazione del Marquis operata sulla giovane mente della protagonista. Il salvataggio della madre, che uccide questo Barbablù, e il matrimonio “sotto tono” con Jean-Yves nel finale si contrappongono e si bilanciano, dimostrando che Carter “non mira alla definizione di una donna ‘nuova’, quanto allo smascheramento della ‘vecchia’,” intendendo con novità e vecchiaia caratterizzazioni storico-culturale piuttosto che momenti di crescita biologica.⁹ La mia analisi si fonda anche sulla composizione di colori con cui Carter imbastisce il suo racconto del 1979, la detta intertestualità con Calvino e, infine, l’orientalismo cui è soggetta la fiaba di *Barbablù** e che la scrittrice riprende sia a proposito dell’autoritario marito che della madre *deus-ex-machina*.

Lo spettacolo teatrale di Sanguineti *L’amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi* è un altro caso, come “Von dem König, der eine schöne Frau haben wollt” di Gonzenbach, di revisionismo fiabesco collettivo. Lo spettacolo è stato messo in scena nel 2001 a Venezia, con la regia di Besson e i costumi di Toffolutti, ma è poi stampato in volume unicamente da Sanguineti, che se ne attribuisce la quasi totale autorità. Un esame intertestuale tra la versione a stampa, la registrazione video dello spettacolo messo in scena a Genova nello stesso anno e le dichiarazioni del regista mi hanno però permesso di estrapolare quelle caratteristiche testuali che danno al testo il suo status di riscrittura di *La fiaba dei tre frutti** in conversazione con Basile, Gozzi e Calvino, ma anche rendono evidente che il revisionismo fiabesco sanguinetiano è reazionario tanto quanto quello di Besson è rivoluzionario. Mentre Sanguineti si concentra sulla relazione tra maschere

⁹ Elena Fammartino, “La violenza femminile nella letteratura degli anni settanta. Dacia Maraini e Angela Carter,” *Quaderni di donne e ricerca*, no. 30 (2013): 43. Poco prima, la studiosa scrive anche che “[l]a violenza, così come la libera sessualità, non sono invocate dall’autrice come qualità modello dell’ideale femminile, ma usate come gioco letterario— all’interno di una struttura narrativa che lo consente—che dimostra la possibilità, per la donna, di crearsi un’identità alternativa.” Fammartino, 43.

della commedia dell'arte, fiaba e televisione quali mezzi tramite cui esprimere un affievolimento o cambiamento culturale, Besson salva il personaggio Altro della serva da una rappresentazione stereotipata.

Breillat è l'unica autrice francofona analizzata nel dettaglio nel corso dell'elaborato. Il suo film del 2009 *Barbe Bleue* è una complicata e avvincente riscrittura di *Barbabliu** e l'ho analizzato alla luce di quanto osservato in due fiabe di Calvino e il racconto carteriano. Con questo lungometraggio, il revisionismo del blu arriva al proprio apice: la protagonista femminile si libera a tal punto dell'oppressione patriarcale da prendere il posto dell'uomo, diventando corpo blu. Ispirata dal femminismo dei decenni della sua giovinezza, Breillat propone un testo liberatorio per il femminile. Senza dubbio è un esempio di come far “riemergere il corpo femminile nella polis.”¹⁰ Eppure, *Barbe Bleue* è anche un testo problematico che mette i suoi fruitori di fronte all'alternativa terribile di questo revisionismo: l'eliminazione della violenza patriarcale genera altra violenza e nuove forme d'autorità.

Tale of Tales di Garrone è il secondo film analizzato nella tesi. Come il lungometraggio di Breillat, il film del 2015 è un'opera di non facile lettura che sottolinea certi aspetti rivoluzionari e liberatori della riscrittura fiabesca così come in altri momenti cade vittima di stereotipi e impiega la riscrittura di *La bella e la vecchia** per evidenziare la solitudine e l'abbruttimento di donne anziane. Nonostante il personaggio di Violet, protagonista di una riscrittura di *La bella e la bestia**, si liberi da sola del proprio stupratore e venga nella conclusione incoronata regina, prendendo in mano lo scettro fino ad allora solo appannaggio di personaggi maschili, il personaggio di Dora (uno dei due personaggi di questa riscrittura della fiaba sulla vecchiaia) è inesorabilmente punito per aver sconfitto la natura ed essere ringiovanito. Il finale in cui la povera donna scappa dal castello in cui le corti sono riunite a festeggiare Violet è impietoso, copia della realtà in cui *Tale of Tales* nasce e privo di quella carica eversiva invece presente nella fiaba calviniana “Le tre vecchie.”

¹⁰ Fammartino, “La violenza femminile nella letteratura degli anni settanta. Dacia Maraini e Angela Carter,” 48.

In ultimo, *La scortecata* di Dante è stata l'occasione per discutere dei possibili limiti posti da un'analisi fondata sulla dicotomia maschile-femminile, specialmente alla luce degli studi sul *queer* e la fluidità di genere nel fiabesco sorti negli ultimi anni. Lo spettacolo, messo in scena per la prima volta nel 2017 a Spoleto, affronta la vecchiaia femminile mettendosi in relazione intertestuale con Basile ma prendendo la posizione retorica di Gonzenbach e Calvino. Dante opera un revisionismo fiabesco che permette di sottolineare l'associazionismo femminile durante la vecchiaia piuttosto che la solitudine e l'abiezione del vecchio. Fa ciò, tuttavia, tramite i due corpi maschili di due attori, rimanendo in equilibrio su un sottile filo che separa il ridicolo dell'anzianità e l'universalità delle sofferenze umane. In quest'ambivalenza è forse il testo più puramente fiabesco e transmediale, anche utile a dimostrare l'inesauribile ricchezza della fiaba e delle sue riscritture.

Bibliografia

- Albanese, Angela. *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*. Ravenna: Longo Editore, 2012.
- Alfano, Giancarlo. "A bocca aperta. Favola e infanzia nel *Cunto de li cunti*." In *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, 117–222. Napoli: Liguori editore, 2006.
- Alonge, Roberto, and Roberto Tessari. *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*. Milano: LED, 1996.
- Alunni, Lorenzo. "Se una notte d'inverno un etnografo. Calvino e l'antropologia." *Doppiozero*, Ottobre 2015. <http://www.doppiozero.com/materiali/calvino-trentanni-dopo/se-una-notte-d-inverno-un-etnografo>.
- Aneschi, Alessandra. "Intertestualità, transcodifica e intermedialità: strumenti per un'educazione interartistica." *Encyclopaideia* 19, no. 43 (2015): 84–104.
- Andries, Lise. "La culture populaire en question." In *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, by Lise Andries and Geneviève Bollème, 9–15. Paris: Robert Laffont, 2003.
- Ansani, Antonella. "Beauty and the Hag: Appearance and Reality in Basile's *Lo cunto de li cunti*." In *Out of the Woods. The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, edited by Nancy L. Canepa and Antonella Ansani, 81–98. Detroit: Wayne University Press, 1997.
- Antonucci, Simona. "Emma Dante: «Uomini o donne, in scena mi interessa soltanto l'interpretazione»." *Il Messaggero*, ottobre 2018.
- Aprile, Renato. *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*. Firenze: Olschki Editore, 2000.
- Armstrong, Nancy, and Leonard Tenenhouse, eds. *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*. New York: Routledge, 1989.
- Articoni, Angela. *La sua barba non è poi così blu... Immaginario collettivo e violenza misogina nella fiaba di Perrault*. Roma: Aracne, 2014.

- Artt, Sarah. “‘Ambulant Fetish’: The Exotic Woman in ‘Black Venus’ and ‘Master.’” In *Angela Carter: New Critical Readings*, edited by Sonya Andermahr and Lawrence Phillips, 177–85. London: Continuum International Publishing Group, 2012.
- Aspesi, Natalia. “Le vecchierelle di Emma Dante.” *Repubblica*, luglio 2017.
- Auerbach, Jonathan. “Chasing Film Narrative: Repetition, Recursion, and the Body Cinema.” *Critical Inquiry* 26, no. 4 (2000): 798–820.
- Avanzini, Alessandra. “Pinocchio: A Bildungsroman?” *Annali Online Della Didattica e Della Formazione Docente* 8, no. 12 (2017): 6–12.
- Avramovic, Milos. “La représentation de l’Asie dans le théâtre de la Foire au XVIII siècle: ou comment ‘dérégler’ les principes classiques par la mise en place de l’univers exotique.” *Convergences francophones* 5, no. 1 (2018): 36–44.
- Bacchilega, Cristina. *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.
- . *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Baker-Sperry, Lori, and Liz Grauerholz. “The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children’s Fairy Tales.” *Gender & Society* 17, no. 5 (October 2003): 711–26.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- Bardens, Dennis. *The Ladykiller: The Life of Landru, the French Bluebeard*. London: P. Davies, 1972.
- Barzilai, Shuli. *Tales of Bluebeard and His Wives from Late Antiquity to Postmodern Times*. London & New York: Routledge, 2013.
- Basile, Giambattista. *Lo cunto de li cunti*. Translated by Michele Rak. Torino: Garzanti, 1986.
- . *Stories from the Pentamerone*. Edited by E.F. Strange. London: Macmillan, 1911.

- Bazoli, Giuletta. *L'orditura e la truppa. Le "Fiabe" di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*. Padova: Il Poligrafo, 2012.
- Bellas, Athena. *Fairy Tales on the Teen Screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.
- Benini, Elvira, and Giancarlo Malombra. *Le fiabe per...affrontare gelosia e invidia. Un aiuto per grandi e piccini*. Milano: Francoangeli, 2014.
- Beniscelli, Alberto. "Gozzi, Goldoni, l'approdo delle memorie." In *Carlo Gozzi. Scrittore di teatro*, edited by Carmelo Alberti, 103–21. Roma: Bulzoni Editore, 1996.
- . *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*. Casale Monferrato: Marietti, 1986.
- . "Introduzione." In *Ragionamento ingenuo*, by Carlo Gozzi, 13–41. Genova: costa & nolan, 1983.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov." In *Illuminations*, translated by Harry Zohn, 83–109. New York: Schocken Books, 1969.
- Benson, Stephen, ed. *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- . *Cycles of Influence: Fiction, Folktale, Theory*. Detroit: Wayne State University Press, 2003.
- Bernardi, Milena. "La raccolta completa di fiabe e la poetica della *sua* voce narrante." *Ricerche di Pedagogia e Didattica* 11, no. 3 (2016): 13.
- Bernoni, Giuseppe. *Fiabe e novelle popolari veneziane*. Venezia: Tipografia Fontana-Ottolini, 1873.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy-Tales*. New York: Vintage Books, 1977.
- Bettella, Patrizia. *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Beugnet, Martine. "Screening the Old: Femininity as Old Age in Contemporary French Cinema." *Studies in the Literary Imagination* 39, no. 2 (2006): 1–20.

- Boeckl, Christine M. *Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*. Vol. 53. Kirksville: Truman State University Press, 2000.
- Bondanella, Peter, and Federico Pacchioni. *A History of Italian Cinema*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- Bono, Salvatore. "Malta e Venezia fra corsari e schiavi (secc. XVI-XVIII)." *Mediterranea. Ricerche storiche* 3, no. 7 (2006): 213–222.
- . *Lumi e corsari: Europa e Maghreb nel Settecento*. Perugia: Morlacchi Editore, 2005.
- Bordun, Troy. *Genre Trouble and Extreme Cinema. Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.
- Borruso, Francesca. *Fiaba e identità*. Roma: Armando Editore, 2005.
- Böttcher, Nikolaus, Bernd Hausberger, and Max S. Hering Torres. *El Peso de La Sangre: Limpios, Mestizos y Nobles En El Mundo Hispánico*. El Colegio de México, 2011.
- Breillat, Catherine. *Barbebleue*. Flach Film, 2009.
- . "Rencontre au corps : *Après la répétition* (Ingmar Bergman, 1984)." In *La rencontre : Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, edited by Jacques Aumont, 123–41. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Breillat, Catherine, and Melissa Anderson. "Q&A with Bluebeard's Catherine Breillat." *Village Voice*, 2010, 1–6.
- Breillat, Catherine, and Maria Garcia. "Rewriting Fairy Tales, Revising Female Identity. An Interview with Catherine Breillat." *Cineaste*, 2011, 32–35.
- Breillat, Catherine, and Claire Vassé. *Corps Amoureux entretiens avec Claire Vassé*. Parigi: Denoël, 2006.
- Brinkema, Eugenie. "Celluloid Is Sticky: Sex, Death, Materiality, Metaphysics (in Some Films by Catherine Breillat)." *Women: A Cultural Review* 17, no. 2 (2006): 147–170.
- Brown, William. "Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship." *Projections* 7, no. 1 (2013): 25–42.

- Bruno, Daniela. *La fiaba perfetta. La lettura delle fiabe popolari e il loro uso in una visione psicoanalitica*. Milano: Francoangeli, 2016.
- Bugner, Ladislav, ed. *The Image of the Black in Western Art*. New York & Houston: Menil Foundation, 1976.
- Butler, Eleri. "Catherine Breillat: Anatomy of a Hard-Core Agitator." *Peep Shows: Cult Film and the Cine-Erotic*, 2012, 57–69.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 2nd ed. New York: Routledge, 1999.
- Calabrese, Stefano. *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Milano: Pearson Italia, 2013.
- . *Gli arabeschi della fiaba: dal Basile ai romantici*. Pisa: Pacini, 1984.
- Calvino, Italo. "Rapidità." In *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 28–44. Milano: Garzanti, 2012.
- . *Sono nato in America...Interviste 1951-1985*. Edited by Luca Baranelli. Milano: Mondadori, 2002.
- . *Lettere (1940-1985)*. Edited by Luca Baranelli. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000.
- . *Sulla fiaba*. Edited by Mario Lavagetto. Milano: Mondadori, 1996.
- . "Definizioni di territori: il fantastico." In *Saggi*, edited by Mario Barenghi, 1:265–68. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995.
- . *Saggi (1945-1985)*. Edited by Mario Barenghi. 2 vols. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995.
- . "Un re in ascolto." In *Sotto il sole giaguaro*, 51–77. Milano: Oscar Mondadori, 1995.
- . *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

- . “Cronologia.” In *Romanzi e Racconti*, LXIII–LXXXVI. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991.
- . *Italian Folk Tales*. Translated by Sylvia Mulcahy. London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1975.
- . *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Torino: Einaudi, 1956.
- Canepa, Nancy L. “From the Baroque to the Postmodern: Notes on a Translation from Giambattista Basile’s ‘The Tale of Tales.’” *Marvels & Tales* 16, no. 2 (2002): 263–282.
- . *From Court to Forest. Gianbattista Basile’s Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 1999.
- Cangiano, Mimmo. “Il chierico dietro la maschera. Il travestimento come ritorno della Storia nel teatro di Sanguineti.” In *On the Fringe of the Neoavangarde. Ai confini della neoavanguardia. Palermo 1963 Los Angeles 2013*, edited by Gianluca Rizzo, 218–32. New York: Agincourt Press, 2017.
- Capaci, Bruno. *Presi dalle parole. Gli effetti della retorica nella letteratura e nella vita*. Bologna: Pardes, 2010.
- Carraroli, Dario. “Fiabe, novelle e tradizioni piemontesi.” Edited by Giuseppe Pitrè and S. Salomone-Marino. *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* XXIII (1907): 64–83.
- Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. New York: Penguin, 2015.
- . *Little Red Riding Hood, Cinderella, and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault*. New York: Penguin Books, 2008.
- . *Shaking a Leg. Journalism and Writings*. London: Chatto & Windus, 1997.
- , ed. *The Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago Press, 1990.
- . *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. London: Virago Press, 1979.
- Casa Surace. *Le Favole Disney al Sud*. Accessed July 3, 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=IVwNHWuTJLw>.
- Castillo, David. *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

- Cavaliere, Luisa. *Anticorpi. Dialoghi con Emma Dante e Rossella Pastorino*. Napoli: Liguori editore, 2010.
- Cavallaro, Dani. *The World of Angela Carter*. Jefferson: McFarland & Company, 2010.
- Cavarero, Adriana. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: LaFeltrinelli, 2003.
- . *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: LaFeltrinelli, 1997.
- . *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Roma: Editori Riuniti, 1991.
- Caviglioli, Rita. *Women of a Certain Age. Contemporary Italian Fictions of Female Aging*. Madison: Faileigh Dickinson University Press, 2005.
- Cedrini, Rita. "Prefazione." In *Fiabe e leggende popolari siciliane*, by Giuseppe Pitrè. Palermo: Il Vespro, 1978.
- "Cenerentola come testo culturale," November 10, 2011.
- <https://cinderellaroma2012ita.wordpress.com/about/>.
- Ceserani, Remo. *Raccontare la letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.
- Chinen, Allan B. *In the Ever After: Fairy Tales and the Second Half of Life*. Wilmette: Chiron Publications, 1994.
- Cininas, Jazmina. "Wolf Girls and Hirsute Heroines: Fur, Hair and the Feminine." *PAN: Philosophy Activism Nature* 8 (2011): 30–41.
- Cirese, Alberto M., and Liliana Serafini, eds. *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti*. Roma: Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, 1975.
- Clouzot, Claire. *Catherine Breillat. Indécence et pureté*. Cahiers du cinéma, 2004.
- "Colascione." Dizionario italiano De Mauro. Accessed May 2, 2019. www.internazionale.it.
- Coronedi Berti, Carolina. *Vocabolario bolognese italiano*. Bologna: Stabilimento tipografico Monti, 1886.
- . *Favole bolognesi*. Bologna: Forni, 1883.
- Cowdy, Cheryl. "Resistant Rituals: Self-Mutilation and the Female Adolescent Body in Fairy Tales and Young Adult Fiction." *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* 50, no. 1 (2012): 42–52.

- Croce, Benedetto. "Gianbattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari." *La critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce* 23 (1925): 65–99.
- Crofts, Charlotte. "'The Other of the Other': Angela Carter's 'New-Fangled' Orientalism." In *Re-Visiting Angela Carter. Texts, Contexts, Intertexts*, 87–109. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Crowley, Patrick. "Édouard Glissant: Resistance and *Opacité*." *Romance Studies* 24, no. 2 (July 2006): 105–15.
- Dante, Emma. *La scortecata*. Festival dei Due Mondi, Teatro Biondo, Costa Sud Occidentale, 2017.
- D'Aulnoy, Marie-Catherine, and Charles Perrault. *I racconti delle fate. Fiabe francesi della Corte del Re Sole e del secolo XVIII*. Edited by Elena Giolitti. Translated by Diego Valeri. Torino: Einaudi, 1956.
- Davis, Robert C. "The Geography of Slaving in Early Modern Mediterranean, 1500-1800." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 37, no. 1 (Winter 2007): 57–74.
- Day, Aidan. "Angela Carter's Fairy Orientalism: Overture and Incidental Music for A Midsummer Night's Dream." *Marvels & Tales* 26, no. 1 (2012): 11–29.
- De Giorgio, Michela. *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*. Bari: Laterza, 1992.
- Deidier, Roberto. *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*. Palermo: Sellerio, 2004.
- Delarue, Paul, and Marie-Louise Ténèze. *Le conte populaire français*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1957.
- Dennen, James. "Agenda and Ideology in the Output of Carlo Gozzi." *New England Theatre Journal* 22 (2011): 147–169.
- Deti, Laura. "Italo Calvino, la scuola e i ragazzi. Il carteggio tra lo scrittore e il suo giovane pubblico." *History of Education and Children's Literature* 4, no. 1 (2009): 1000–1036.
- Di Francia, Letterio. *Re Pepe e il vento magico. Fiabe e novelle calabresi*. Translated by Bianca Lazzaro. Roma: Donzelli Editore, 2015.

- Do Rozario, Rebecca-Anne C., and Deb Waterhouse-Watson. "Beyond Wicked Witches and Fairy Godparents: Ageing and Gender in Children's Fantasy on Screen." In *Ageing, Popular Culture and Contemporary Feminism. Harleys and Hormones*, edited by Imelda Whelehan and Joel Gwynne, 233–48. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Downing, Christine. *The Long Journey Home: Re-Visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*. Shambhala, 2001.
- Dulac, Paulette. "Italo Calvino: primi discorsi di letteratura e società (1948-1957)." *Chroniques Italiennes*, no. 3 (1985): 1–8.
- Duncker, Patricia. "Queer Gothic: Angela Carter and the Lost Narratives of Sexual Subversion." *Critical Survey*, 1996, 58–68.
- . "Re-Imagining the Fairy-Tales: Angela Carter's Bloody Chambers." *Literature and History* 10 (1984).
- Dusi, Nicola. "Replicabilità audiovisiva." In *Remix-remake: pratiche di replicabilità*, edited by Nicola Dusi and Lucio Spaziante, 95–53. Roma: Meltemi Editore, 2006.
- Earle, Thomas Foster, and Kate JP Lowe. *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 2008.
- "Emma Dante / La Scortecata | CSS Teatro Stabile Di Innovazione Del Friuli Venezia Giulia." Accessed March 25, 2019. <http://www.cssudine.it/en/stagione-contatto/2017/1580/emma-dante-la-scortecata>.
- Entretien à Catherine Breillat d'Olivier Bombarda*. Berlin, 2009.
- Fabrizi, Angelo. "Carlo Gozzi e la tradizione popolare: a proposito dell'*Amore delle tre melarance*." *Italianistica* VII, no. 2 (1978): 336–45.
- Fammartino, Elena. "La violenza femminile nella letteratura degli anni settanta. Dacia Maraini e Angela Carter." *Quaderni di donne e ricerca*, no. 30 (2013).

- Farnell, Gary. "The Gothic, the Death Drive and Angela Carter." *Women: A Cultural Review* 25, no. 3 (July 3, 2014): 270–86.
- Ferranti, Marie. *Lucia di Siracusa*. Roma: Corbaccio, 2008.
- Ferrero, Ernesto. *Barbablù: Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*. Casale Monferrato: Piemme, 1998.
- Ferretti, Gian Carlo. *L'editore Cesare Pavese*. Torino: Einaudi, 2017.
- Ferrone, Siro. "La Commedia dell'Arte." *Quaderns d'Italia* 2 (1997): 9–20.
- Fix, Florence. *Barbe-Bleue et l'esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Notbomb*. Paris: Hermann, 2014.
- Franz, Marie-Louise. *Il femminile nella fiaba*. Translated by B. Sagittario and N. Neri. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- Frazer, James George. *The New Golden Bough*. Edited by Theodor Gaster. New York: Criterion Books, 1959.
- Freud, Sigmund. "The Theme of the Three Caskets." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913): The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, edited by James Strachey, 289–302. Oxford: Macmillan, 1964.
- Frey, Mattias. *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*. Rutgers University Press, 2016.
- Fuchs, Barbara. "The Spanish Race." In *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, edited by Walter D. Mignolo, Margaret R. Greer, and Maureen Quilligan, 88–98. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Fusillo, Massimo. *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2019.
- Gamble, Sarah. *Angela Carter. A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Garrone, Matteo. *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*. Roma: Castelvechi Editore, 2016.
- . *Tale of Tales*. Archimede Films & Le Pacte, 2015.

- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gibson, Dirk C. *Serial Killers Around the World: The Global Dimensions of Serial Murder*. Bentham Science Publishers, 2014.
- Gilleard, Chris, and Paul Higgs. "Ageing Abjection and Embodiment in the Fourth Age." *Journal of Aging Studies* 25, no. 2 (2011): 135–142.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relations*. Translated by Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.
- Gonzenbach, Laura. *Beautiful Angiola. The Great Treasury of Sicilian Folk and Fairy Tales Collected by Laura Gonzenbach*. Translated by Jack Zipes. 2 vols. New York: Routledge, 2004.
- . *Fiabe siciliane*. Edited by Luisa Rubini. Translated by Vincenzo Consolo and Luisa Rubini. Roma: Donzelli Editore, 1999.
- . *Tradizione popolare nelle fiabe siciliane*. Translated by Renata La Racine. Messina: Casa Editrice D'Anna, 1964.
- . *Sicilianische Märchen*. Edited by Otto Hartwig. 2 vols. Leipzig: Endelmann, 1870.
- Gordon, Edmund. *The Invention of Angela Carter*. London: Chatto & Windus, 2016.
- Gozzi, Carlo. *Lettere*. Edited by Fabio Soldini. Venezia: Marsilio, 2004.
- . *Fiabe*. Edited by Edmondo Rho. Milano: Garzanti, 1945.
- . *Opere del Co: Carlo Gozzzi*. Vol. 1. Venezia: Colombiani, 1772.
- Gozzi, Gasparo. *Opere scelte*. Milano: Rizzoli, 1939.
- Gramsci, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi, 1954.
- Greene, Vivien. "The 'Other' Africa: Giuseppe Pitre's Mostra Etnografica Siciliana (1891–2)." *Journal of Modern Italian Studies* 17, no. 3 (2012): 288–309.
- Greenhill, Pauline. "'The Snow Queen': Queer Coding in Male Directors' Films." *Marvels & Tales* 29, no. 1 (2015): 110–134.

- Greenhill, Pauline, and Eve Matrix Sidney. "Introduction: Envisioning Ambiguity: Fairy Tale Films." In *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, 1–22. University Press of Colorado & Utah University Press, 2010.
- Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. *Le fiabe del focolare*. Translated by Clara Bovero. Torino: Einaudi, 1951.
- Guaragnella, Pasquale. "Eros, vecchiezza, metamorfosi. Su una fiaba di G.B. Basile." *Lares* 52, no. 4 (1986): 535–52.
- Gutiérrez Carou, Javier. "Stesura, recita, stampa: l'ordine delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi." In *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, edited by Giulietta Bazoli and Maria Ghelfi, 453–71. Venezia: Marsilio, 2009.
- Haase, Donald. "Decolonizing Fairy-Tale Studies." *Marvels & Tales* 24, no. 1 (2010): 17–38.
- Haase, Donald, and Anne Duggan. *Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World*. 4 vols. Santa Barbara: Greenwood, 2016.
- Harries, Elizabeth Wanning. "The Violence of the Lambs." *Marvels & Tales* 19, no. 1 (2005): 54–66.
- Heidmann, Ute. "La Barbe bleue palimpseste." *Poétique*, no. 154 (February 2012): 161–82.
- Heidmann, Ute, and Jean-Michel Adam. "Text Linguistics and Comparative Literature: Towards an Interdisciplinary Approach to Written Tales. Angela Carter's Translations of Perrault." In *Language and Verbal Art Revisited: Linguistic Approaches to the Literature Text*, edited by Donna R. Miller and Monica Turci, 181–96. London: Equinox, 2007.
- Heiner, Heidi Anne, ed. *Bluebeard Tales From Around the World*. SurLaLune Press, 2011.
- . "SurLaLune Fairy Tales: Illustrations by Warwick Goble for *Il Pentamerone*." Accessed April 24, 2019. <http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/pentamerone/31goble.html>.
- Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. "From the *Bloody Chamber* to the Cabinet de Curiosités: Angela Carter's Curious Alices Through the Looking Glass of Languages." *Marvels & Tales* 30, no. 2 (2016): 284.

- . *Reading, Translating, Rewriting. Angela Carter's Translational Poetics*. Detroit: Wayne University Press, 2013.
- Hennard Dutheil de la Rochère, Martine, and Ute Heidmann. "New Wine in Old Bottles: Angela Carter's Translation of Charles Perrault's *La Barbe Bleue*." *Marvels & Tales* 23, no. 1 (2009): 40–58.
- Hermansson, Casie. *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- . *Reading Feminist Intertextuality Through Bluebeard Stories*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2001.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Johnson, Liza. "Perverse Angle: Feminist Film, Queer Film, Shame." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30, no. 1 (2004): 1361–1384.
- Jolles, André. *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*. Edited by Silvia Contarini. Milano: Bruno Mondadori, 2003.
- Jones, Christine A. *Mother Goose Refigured: A Critical Translation of Charles Perrault's Fairy Tales*. Detroit: Wayne State University Press, 2016.
- Jones, Christine A., and Jennifer Schacker, eds. *Marvelous Transformations. An Anthology of Fairy Tales and Contemporary Critical Perspectives*. Peterborough: Broadview Press, 2013.
- Jones, Tanya. "Baby and I Were Baked in a Pie. Cannibalism and the Consumption of Children in Young Adult Literature." In *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature*, 30–46. Jefferson: McFarland & Company, 2014.
- Joosen, Vanessa. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales. An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne University Press, 2011.

- Kaplan, Paul H. D. "Isabella d'Este and Black African Women." In *Black Africans in Renaissance Europe*, edited by Kate JP Lowe and Thomas Foster Earle, 126–54. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Kawan, Christine Shojaei. "A Masochism Promising Supreme Conquests: Simone de Beauvoir's Reflections on Fairy Tales and Children's Literature." *Marvels & Tales* 16, no. 1 (2002): 29–48.
- Keesey, Douglas. "Split Identification: Representations of Rape in Gaspar Noé's *Irréversible* and Catherine Breillat's *A Ma Sœur!/Fat Girl?*" *Studies in European Cinema* 7, no. 2 (December 2010): 95–107.
- . *Catherine Breillat*. Manchester: Manchester University Press, 2009.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
- . "Approaching Abjection." Translated by John Lechte. *Oxford Literary Review* 5, no. 1–2 (1982): 125–149.
- . *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Edited and translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kunos, Ignàcz, ed. "The Three Orange-Peris." In *Turkish Fairytales and Folktales*, 12–29. New York: Frederick A. Stokes Company, 1898.
- Kuti, Elizabeth. "Sheherazade, Bluebeard, and Theatrical Curiosity." In *Sheherazade's Children. Global Encounters with the Arabian Nights*, edited by Marina Warner and Philip Kennedy, 322–46. New York & London: New York University Press, 2013.
- Kuwada, Bryan. "How Blue Is His Beard?: An Examination of the 1862 Hawaiian-Language Translation of 'Bluebeard.'" *Marvels & Tales* 23, no. 1 (2009): 17–39.
- "La Bella e La Bestia | ShopDisney." Accessed July 3, 2019.
<https://www.shopdisney.it/disney/film-disney/la-bella-e-la-bestia>.

- La bella e la bestia: quindici metamorfosi di una fiaba*. Roma: Donzelli Editore, 2002.
- “La Scortecata.” Accessed March 25, 2019. <http://www.emmadante.com/la-scortecata/>.
- Lau, Kimberly J. *Erotic Infidelities. Love and Enchantment in Angela Carter’s The Bloody Chamber*. Detroit: Wayne State University Press, 2015.
- Lauretis, Teresa de. “Calvino and the Amazons. Reading the (Post) Modern Text.” In *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, 70–83. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Lavagetto, Mario, and Anna Buia, eds. *Racconti di orchi, di fate e di streghe: la fiaba letteraria in Italia*. Milano: Mondadori, 2009.
- Lavarone, Giulia. “Fantasy, *film-induced tourism* e patrimonio nazionale. *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone.” *La Valle Dell’Eden* 30 (2017): 115–21.
- Lentini, Chiara. *Italo Calvino e il fantastico*. Roma: Youcanprint Self-Publishing, 2014.
- Lollini, Massimo. “Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino.” *Annali d’italianistica* 15 (1997): 283–311.
- Lorenzini, Niva. “Introduzione. Il Faust di Sanguineti: la parola all’inferno.” In *Faust. Un travestimento*, by Edoardo Sanguineti, 7–47. Roma: Carocci, 2003.
- Lou, Jean-Michel. *Le Japon d’Amélie Nothomb*. L’Harmattan, 2011.
- Lüthi, Max. *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. Translated by Jon Erickson. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Maggi, Armando. “Identity and hope in Matteo Garrone’s adaptation of Giambattista Basile’s tale «The old woman who was skinned» read in the light of Gabriel Marcel’s and Ernst Bloch’s philosophy.” *Between* VII, no. 14 (2017): 1–11.
- . *Preserving the Spell. Basile’s The Tale of Tales and Its Afterlife in the Fairy-Tale Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

- Magnanini, Suzanne. *Fairy-Tale Science: Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Mahdi, Muhsin, ed. *The Arabian Nights*. Translated by Husain Haddawy. London: Norton and Company, 1990.
- Makinen, Merja. "Sexual and Textual Aggression in *The Sadeian Woman* and *The Passion of New Eve*." In *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, 149–65. London: Longman, 1997.
- . "Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality." *Feminist Review* 42, no. 1 (1992): 2–15.
- Malarte-Feldman, Claire-Lise. "The Challenges of Translating Perrault's 'Contes' into English." *Marvels & Tales*, 1999, 184–198.
- Marzolph, Ulrich. "The Man Who Made the Nights Immortal. The Tales of the Syrian Maronite Storyteller Hannā Diyāb." *Marvels & Tales*, 2018.
- Massi, Elena. "Merci esotiche che viaggiano per l'Occidente: la cornice e la figura del narratore popolare a partire dal *Cunto de li cunti*." *Between* 1, no. 2 (November 2011): 1–13.
- Mazzocchi, Silvana. "'Gocce di veleno', così ogni donna può liberarsi del suo Barbablù." *Repubblica*, gennaio 2017.
- Mazzoni, Cristina. *Golden Fruit. A Cultural History of Oranges in Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- . "The Fruit of Love in Giambattista Basile's 'The Three Citrons.'" *Marvels & Tales* 29, no. 2 (2015): 228–44.
- . "Of Blood Oranges and Golden Fruit: A Sacred Context for the 'Rosarno Events.'" *California Italian Studies* 5, no. 1 (2014): 65–82.
- Mazzullo, Chiara. "C'era una volta...Italo Calvino e le *Fiabe italiane*. Un'analisi di scopi, metodi e fonti." Università di Venezia, 2013.

- Mele, Rino. "Drammaturgia sanguinetiana." In *Ideologia e linguaggio*, by Edoardo Sanguineti. Salerno: Metafora edizioni, 1991.
- Miele, Gina E. "Italo Calvino's Spiderlike Web: Caught Between Folklore and Literature." *Italica* 88, no. 2 (2011): 232–44.
- Miller, Nancy K. *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Monteiro, João César. *O Amor Das Três Romãs*. RTP2, 1979.
- Moore, Rosemary. "The Reproof of Curiosity: Carter's Revision of Bluebeard." Accessed November 4, 2018. <https://www.cabinetdesfees.com/2009/the-reproof-of-curiosity-carters-revision-of-bluebeard/>.
- Müller, Anja. *Angela Carter. Identity Constructed/Deconstructed*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–18.
- Murai, Mayako. "Passion and the Mirror: Angela Carter's Souvenir of Japan." University of Wolverhampton, 2015.
- Naaman, Erez. "Eating Figs and Pomegranates: Taboos and Language in the Thousand and One Nights." *Journal of Arabic Literature* 44, no. 3 (January 1, 2013): 335–70.
- Needham, Gary. "Closer Than Ever: Contemporary French Cinema and the Male Body in Close-Up." In *Mysterious Skin. Male Bodies in Contemporary Cinema*, edited by Santiago Fouz-Hernández, 127–42. London: I.B. Tauris, 2009.
- Nelson, Charmaine A. *Representing the Black Female Subject in Western Art*. Routledge, 2010.
- Nikolajeva, Maria. "Fairy Tales in Society's Service." *Marvels & Tales* 16, no. 2 (2002): 171–187.
- Nordine, Michael. "Catherine Breillat Says Asia Argento Is a 'Traitor,' Harvey Weinstein Isn't That Bad, and She's Against #MeToo." *IndieWire* (blog), March 29, 2018.

- <https://www.indiewire.com/2018/03/catherine-breillat-asia-argento-harvey-weinstein-jessica-chastain-me-too-1201945040/>.
- “Nothing Sacred (1970-1990).” *In Their Own Words: British Novelists*. British Broadcasting Corporation, 2010.
- Nothomb, Amélie. *Barbebleu*. Paris: Albin Michel, 2012.
- Noyes, Dorothy. “Buried Treasure or Fairy-Tale Verismo? Framing Sicilian Women’s Stories.” *Marvels & Tales* 19, no. 2 (2005): 331–43.
- Nussbaum, Martha C. “Women’s Bodies: Violence, Security, Capabilities.” *Journal of Human Development* 6, no. 2 (July 2005): 167–83.
- Odber de Bauberta, Patricia Anne. “The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women’s Writing.” In *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, edited by Donald Haase, 129–48. Detroit: Wayne State University Press, 2004.
- O’Healy, Àine. “Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema.” *California Italian Studies* 1, no. 1 (2010): 1–19.
- Oumano, Elena, ed. *Cinema Today. A Conversation with Thirty-Nine Filmmakers from around the World*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.
- Pacini, Giulia. “Arboreal and Historical Perspectives from Calvino’s *Il barone rampante*.” *Romance Studies* 31, no. 1 (2014): 57–68.
- Pagliarani, Elio. “Presentazione.” In *Ragionamento ingenuo*, by Carlo Gozzi, 5–11. edited by Alberto Beniscelli. Genova: costa & nolan, 1983.
- Palazzi, Renato. “Scorticati al maschile.” *Il Sole 24 Ore*, luglio 2017.
- Pandolfi, Vito, ed. *La Commedia dell’arte: storia e testo*. Firenze: Le Lettere, 1988.
- Pastoureau, Michel. *Bleu. Histoire d’une couleur*. Paris: Seuil, 2000.
- Pedullà, Gabriele, ed. *Racconti della Resistenza*. Torino: Einaudi, 2005.
- Pell, Gregory. “Matteo Garrone’s High Art of Low Culture.” *Italica* 88, no. 2 (2011): 262–85.

- Penso, Andrea. “Le *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi nell’interpretazione di Jolles.” *Cahiers d’études Italiennes* 23 (2016): 137–47.
- Perodi, Emma. “Donna Peppa e Donna Tura.” In *Al tempo dei tempi... fiabe e leggende delle città di Sicilia*. Firenze: Salani, 1909.
- Perrault, Charles. *Contes*. Edited by Tony Gheeraert. Paris: Honoré Champion, 2012.
- Piazza, Fabiana. “Antonio Sacco.” Università di Torino, 1995.
- Pirandello, Luigi. *L’umorismo*. Lanciano: R. Carabba editore, 1908.
- Pitrè, Giuseppe. *Fiabe e leggende popolari siciliane*. Edited and translated by Bianca Lazzaro. Roma: Donzelli Editore, 2016.
- Pollock, Griselda, and Victoria Anderson. *Bluebeard’s Legacy: Death and Secrets from Bartók to Hitchcock*. London: IB Tauris, 2009.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women’s Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Propp, Vladimir Ja. *Le radici storiche del racconto di fate*. Translated by Clara Coisson. Torino: Bollati Boringhieri, 1972.
- Propp, Vladimir Ja. *Morfologia della fiaba*. Translated by Salvatore Arcella. Torino: Einaudi, 2000.
- Puoti, Basilio. *Vocabolario domestico napoletano e toscano compilato nello studio di Basilio Puoti*. Stamp. del Vaglio, 1850.
- Pustiniak, Marco. “Teatri dell’affetto.” In *Sul corpo. Culture, politiche, estetiche*, edited by Simona Bertacco and Nicoletta Vallorani, translated by Sara Villa, 155–65. Milano: Cisalpino, 2007.
- . “Studi queer.” In *Dizionario degli studi culturali*, edited by Michele Cometa, Roberta Coglitore, and Federica Mazzara. Milano: Booklet Milano, 2004.
- “Racconto Dei Racconti. Pressbook,” 2015.
- Rak, Michele. “Il racconto fiabesco.” In *Lo cunto de li cunti*, 1057–1111. Torino: Garzanti, 1986.
- . “Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* di Basile.” In *Giovanbattista Basile e l’invenzione della fiaba*, by Michelangelo Picone and Alfred Messerli, 13–40. Ravenna: Longo Editore, 2004.

- Randall, Catharine. "Bluebeard's Curiosity Cabinet: The Secret Heart of Textual Materialism." *Romance Notes* 45, no. 1 (2004): 89.
- Re, Lucia. "Calvino and the Value of Literature." *MLN* 113, no. 1 (1998): 121–137.
- . "Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today." In *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*, edited by Maria Ornella Marotti, 187–236. University Park: Pennsylvania University Press, 1996.
- . *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Redazione, La. "'Barbablù' contro il femminicidio - Popolis.it." Accessed February 27, 2019.
<https://www.popolis.it/barbablu-contro-il-femminicidio/>.
- Renonciat, Annie. "Et l'image, en fin de conte ? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie." *Romantisme* 22, no. 78 (1992): 103–26.
- Rimini, Thea. "Il tessitore di fiabe: Garrone e *Il racconto dei racconti* (dalla sceneggiatura al film)." *Between* VII, no. 14 (2017): 1–32.
- Roemer, Danielle M. "The Contextualization of the Marquis in Angela Carter's 'The Bloody Chamber.'" *Marvels & Tales*, 1998, 95–115.
- Rosen, Mark. "Pietro Tacca's *Quattro Mori* and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany." *The Art Bulletin* 97, no. 1 (January 2, 2015): 34–57.
- Rowe, Karen E. "Feminism and Fairy Tales." *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 6, no. 3 (1979): 237–257.
- Rubini, Luisa. "I trionfi di Viola: intersezioni e giochi prospettici fra letteratura e tradizione popolare." In *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, edited by Michelangelo Picone and Alfred Messerli, 135–59. Ravenna: Longo Editore, 2004.

- . “Introduzione.” In *Fiabe Siciliane*, by Laura Gonzenbach, XV–XXIX. edited by Luisa Rubini and Vincenzo Consolo, translated by Luisa Rubini. Roma: Donzelli Editore, 1999.
- . “Della ‘traducibilità’ del folklore. Figure e aspetti della mediazione culturale tra Italia e Germania nell’Ottocento.” *La Ricerca Folklorica* 33 (1996): 51–57.
- Rubini, Luisa, and Luisa Rubini Messerli. *Fiabe e mercanti in Sicilia: la raccolta di Laura Gonzenbach, la comunità di lingua tedesca a Messina nell’Ottocento*. Milano: Olschki, 1998.
- Russo, Joseph. “The Sicilian Folk Tales of Giuseppe Pitрэ.” In *The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales of Giuseppe Pitрэ*. New York: Routledge, 2009.
- Russo, Mary. “Aging and the Scandal of Anachronism.” In *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, by Kathleen Woodward, 20–33. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- Sage, Lorna. *Angela Carter*. Oxford University Press, 1994.
- Salina Borello, Rosalma. *L’amore delle tre melarance e i suoi travestimenti teatrali: da Gozzzi a Sanguineti*. Roma: Adi editore, 2014.
- . *Effetto Cina. Le Fiabe di Carlo Gozzzi tra Occidente e Oriente*. Roma: Universitalia, 2006.
- San Filippo, Maria. “‘Art Porn Provocateurs’: Queer Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham.” *The Velvet Light Trap*, no. 77 (2016): 28–49.
- Sand, Maurice. *Masques et buffons*. Parigi: Lévy Frères, 1859.
- Sandberg, Linn. “The Old, the Ugly and the Queer: Thinking Old Age in Relation to Queer Theory.” *Graduate Journal of Social Science* 5, no. 2 (2008): 117–39.
- Sanguineti, Edoardo. “Notizia.” In *Commedia dell’inferno. Un travestimento dantesco*, 97–100. Roma: Carocci, 2005.
- . “Notizia.” In *Faust. Un travestimento*, edited by Niva Lorenzini, 123–25. Roma: Carocci, 2003.
- . “La maschera e la fiaba.” In *L’amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzzi*, 7–28. Genova: Il melangolo, 2001.

- . *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco del canovaccio di Carlo Gozzzi*. Genova: Il melangolo, 2001.
- . “‘La donna serpente’ come fiaba.” In *La donna serpente*, by Carlo Gozzi, 13–24. Genova: Edizioni del teatro di Genova, 1979.
- Sanna, Adele. “The Hybrid ‘Biocitizen’ in Italo Calvino.” In *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature*, edited by Pasquale Verdicchio, 31–42. Lanham: Lexington Books, 2016.
- Scannapieco, Anna. “Commento.” In *Ragionamento ingenuo. Dai “preaboli” all’«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, by Carlo Gozzi, 415–94. Venezia: Marsilio, 2013.
- . “Introduzione.” In *Ragionamento Ingenuo. Dai “Preaboli” All’«Appendice»*. *Scritti Di Teoria Teatrale*, by Carlo Gozzi, 9–92. Venezia: Marsilio, 2013.
- . *Carlo Gozzzi: la scena del libro*. Venezia: Marsilio, 2006.
- Scarpa, Domenico. “Da Poznan alle Antille. Italo Calvino e il 1956.” *Paragone Parte Letteratura Terza Serie*, no. 41 (1993).
- Segal, Charles. “Ovid’s Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses*.” *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5, no. 3 (1998): 9–41.
- Segre, Cesare. “L’area del comico: la beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento.” In *Notizie dalla crisi*, 83–97. Torino: Einaudi, 1993.
- Seifert, Lewis C. “Introduction: Queer (Ing) Fairy Tales.” *Marvels & Tales* 29, no. 1 (2015): 15–20.
- Sellers, Susan. *Myth and Fairy Tales in Contemporary Women’s Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Sermain, Jean-Paul. *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*. Paris: Editions Desjonquères, 2009.
- Serra, Francesca. “Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo.” *Revue des Études Italiennes*, no. 1–2 (2011): 125–40.
- Sheets, Robin Ann. “Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter’s ‘The Bloody Chamber.’” *Journal of the History of Sexuality* 1, no. 4 (1991): 633–57.

- Sherman, Sharon R., and Mikel J. Koven. "Introduction. Popular Film as Vernacular Culture." In *Folklore / Cinema. Popular Film as Vernacular Culture*, 1–9. Logan: Utah State University Press, 2007.
- Sicroff, Albert A. *Les controverses des Statuts de "pureté de sang" en Espagne du XV^e au XVII^e siècle*. Paris: Didier, 1960.
- Siegel, Kristi. "Italo Calvino's Cosmicomics: Qfwfg's Postmodern Autobiography." *Italica* 68, no. 1 (1991): 43.
- "Simorgh; An Ancient Persian Fairy Tale." Accessed September 19, 2017. http://www.cais-soas.com/CAIS/Mythology/simorgh_story.htm.
- Sims, David. "'Beauty and the Beast' Is a Tale as Old as 'Time, Told Worse.'" *The Atlantic*, March 15, 2017.
- Snyder, Jon R. "Bodies of Water: The Mediterranean in Italian Baroque Theater." *California Italian Studies* 1, no. 1 (2010).
- Soldini, Fabio, ed. *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*. Venezia: Marsilio, 2006.
- Soriano, Marc. *Le dossier Charles Perrault*. Paris: Gallimard, 1972.
- . *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1968.
- Speroni, Charles. "Proverbs and Proverbial Phrases in Basile's Pentameron." *University of California Publications in Modern Philology* 24, no. 2 (1941).
- Starobinski, Jean. "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kirkegaard." In *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, edited by Vittore Branca, 423–63. Firenze: Sansoni Editore, 1967.
- Stewart-Steinberg, Suzanne. *The Pinocchio Effect: On Making Italians, 1860-1920*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

- Straniero, Alessandra M. “Il personale è politico?: note a margine sulla sessualità come discorso pubblico nell’era berlusconiana.” In *Sessismo democratico. L’uso strumentale delle donne nel neoliberalismo*, edited by Anna Simone, 131–142. Milano: Mimesis, 2012.
- Tatar, Maria, ed. *Beauty and the Beast. Classic Tales About Animal Brides and Grooms from Around the World*. New York: Penguin Books, 2017.
- , ed. *The Classic Fairy Tales*. New York: Norton & Company, 2017.
- , ed. “Cupid and Psyche.” In *Beauty and the Beast. Classic Tales about Animal Brides and Grooms from Around the World*, 7–16. New York: Penguin Books, 2017.
- . *Enchanted Hunters: The Power of Stories in Childhood*. New York: Norton & Company, 2009.
- . *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- . *The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Teverson, Andrew, ed. *The Fairy Tale World*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.
- . “Migrant Fictions. Salman Rushdie and the Fairy Tales.” In *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, edited by Stephen Benson, 47–73. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- Todesco, Sergio. “Garibaldi e il folklore. Il popolo siciliano e l’epopea risorgimentale.” *Dialoghi Mediterranei*, 2018. <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/garibaldi-e-il-folklore-il-popolo-siciliano-e-lepopea-risorgimentale/print/>.
- Toye, Margaret E. “Eating Their Way Out of Patriarchy: Consuming the Female Panopticon in Angela Carter’s *Nights at the Circus*.” *Women’s Studies* 36, no. 7 (October 12, 2007): 477–506.
- Traina, Antonino. *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*. Palermo: Giuseppe Pedone Lauriel Editore, 1868.
- Triolo, Nancy. “Mediterranean Exotica and the Mafia ‘Other’ or Problems of Representation in Pitre’s Texts.” *Cultural Anthropology* 8, no. 3 (1993): 306–16.
- Vaz da Silva, Francisco. “Red as Blood, White as Snow, Black as Crow: Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales.” *Marvels & Tales* 21, no. 2 (2007): 240–252.

- . *Metamorphosis. The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales*. New York: Peter Lang, 2002.
- Vazzoler, Franco. *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*. Genova: Il melangolo, 2009.
- . “Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi.” In *Carlo Gozzi. Scrittore di teatro*, edited by Carmelo Alberti, 151–70. Roma: Bulzoni Editore, 1996.
- Verlinder, Charles. “Schiavitù ed economia nel Mezzogiorno agli inizi dell’età moderna.” *Annali Del Mezzogiorno* 3 (1983): 11–38.
- Vescovo, Piermario. “La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...’ Riflessioni sull’ultimo Gozzi.” In *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, edited by Bodo Guthmüller and Wolfgang Osthoff, 119–42. Roma: Bulzoni Editore, 1997.
- . “Per una lettura non evasiva delle ‘Fiabe’. Preliminari.” In *Carlo Gozzi. Scrittore di teatro*, edited by Carmelo Alberti, 171–214. Roma: Bulzoni Editore, 1996.
- Viganò, Aldo, and Benno Besson. “La comicità è una cosa seria. Conversazione con Benno Besson.” In *L’amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, by Edoardo Sanguineti, 136–43. Genova: Il melangolo, 2001.
- Villeneuve, Gabrielle-Suzanne Babot de. *La jeune américaine et les contes marins*. Edited by Elisa Biancardi. Paris: Champion, 2008.
- Violi, Patrizia. “Femminicidio: chi ha paura della differenza?” *gender/sexuality/Italy* 2 (2015): 141–43.
- Ward Jouve, Nicole. *Female Genesis: Creativity, Self, and Gender*. New York: St. Martin’s Press, 1998.
- Warner, Marina. *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- . *Stranger Magic: Charmed States & the Arabian Nights*. New York: Random House, 2011.
- . *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. OUP Oxford, 2004.
- . *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.

- Wheatley, Catherine. "The New Eve: Faith, Femininity and the Fairy Tale in Catherine Breillat's *Barbe Bleue/Bluebeard* (2009)." *Studies in European Cinema* 10, no. 1 (March 1, 2013): 71–80.
- Wisker, Gina. "Speaking the Unspeakable: Women, Sex, and the Dismorphmythic in Lovecraft, Angela Carter, Caitlín R. Kiernan, and Beyond." In *New Directions in Supernatural Horror Literature*, 209–234. Springer, 2018.
- Wohlmann, Anita. "Of Young/Old Queens and Giant Dwarfs: A Critical Reading of Age and Aging in *Snow White and the Huntsman* and *Mirror Mirror*." *Age Culture Humanities* 2 (2015): 225–253.
- Wolf, Leonard. *Bluebeard, the Life and Crimes of Gilles de Rais*. New York: C. N. Potter, 1980.
- Wolfe, Patrick. *Traces of History. Elementary Structures of Race*. London: Verso, 2016.
- Wozniak, Monika. "La vendetta di Cenerentola: la sorte meschina delle sorelle cattive nelle fiabe." In *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, edited by Claudia Cao and Marina Guglielmi, 79–100. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017.
- Zaccaro, Vanna. "*Andar per tracce*": percorsi di lettura su Italo Calvino. Lecce: Pensa, 2010.
- Zago, Ester. "Note alla traduzione di Benedetto Croce del 'Pentamerone' di Giambattista Basile." *Merveilles & Contes* 1, no. 2 (1987): 119–25.
- Zipes, Jack. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- . "Un remake de *La Barbe bleue*, ou l'au-revoir à Perrault." Translated by Cécile Boulic. *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, no. 8 (2011): 71–90.
- . *Relentless Progress. The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2009.
- . "The Indomitable Giuseppe Pitré." In *The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales of Giuseppe Pitré*. New York: Routledge, 2009.

- . “Introduction. The Remaking of Charles Perrault and His Fairy Tales.” In *Little Red Riding Hood, Cinderella, and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault*, by Angela Carter. New York: Penguin Books, 2008.
- . “Laura Gonzenbach’s Buried Treasure.” In *Beautiful Angiola. The Great Treasury of Sicilian Folk and Fairy Tales Collected by Laura Gonzenbach*, by Laura Gonzenbach, Edited and translated by Jack Zipes. New York: Routledge, 2004.
- . *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge, 2011.
- . *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York & London: Norton & Company, 2001.
- . “Breaking the Disney Spell.” In *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, edited by Elizabeth Bell, Linda Haas, and Laura Sells, 21–42. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- . *Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- . *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Methuen, 1988.