

Il maschile e il femminile nella fiaba

PAOLO COPPI

Summary – MASCULINITY AND FEMININITY IN THE FAIRY-TALE. Fairy-tale can be defined as a fiction supported explicitly and clearly by the principle of opposition: the tale is dynamically based upon the antithetic couple. The fundamental antithesis masculine-feminine is always present by the various manifestations. At the opposite poles of the hermafrodite division well definite configurations of the role appear. In the majority of the fairy-tales the masculine role stands out for the belonging to a public, social space characterized by money as a peculiar significance. If the public word is a prerogative of the masculine figure, the privat word, on the contrary, appears in the fairy-tales as a precise connotation of the feminine role, which seems to be founded on the capacity of telling the feelings concealed in the deepest innerness.

I

«C'era una volta un re e una regina, che vivevano insieme in buona armonia e avevano dodici figli tutti maschi. Allora il re disse alla moglie: – Se il tredicesimo figlio che metti al mondo è una femmina, i dodici maschi devono morire, perché ella abbia grandi ricchezze e il regno tocchi a lei sola – E ordinò dodici bare, già riempite di trucioli, e in ognuna c'era il guancialino funebre; le fece portare in una stanza chiusa a tutti, poi diede la chiave alla regina e le comandò di non dir nulla a nessuno».

Così comincia *I dodici fratelli*, fiaba dei fratelli Grimm simile a tantissime altre e pure – naturalmente – assai diversa: in particolare, essa ci appare ricca di significati per ciò che riguarda i rapporti fra il maschile e il femminile, intesi sia come sesso che come genere, e il modo in cui essi vengono agiti e rappresentati nel corso della narrazione fiabesca. L'inizio della fiaba si pone davvero ai nostri occhi come un piccolo gioiello: poche frasi, poche righe e siamo subito avvinti dalla vicenda, catturati dai profondi bagliori che sembrano tralucere da quelle concise e asciutte parole: il desiderio e la paura, la nascita e la morte, la parola e il segreto si intrecciano e si confrontano attraverso i ruoli contrapposti maschile e femminile.

“C'era una volta un re”, comincia la fiaba nel modo più classico, “e una regina”: dunque, la coppia antitetica maschile-femminile è subito posta alla nostra atten-

zione, unita nella narrazione dal “c’era una volta” che sembra svolgere una duplice funzione: da un lato, ci trasporta all’istante nel tempo imperfetto e irreali della finzione fiabesca, nella sua dimensione in qualche misura atemporale; dall’altro lato sembra presentarci – al singolare – il re e la regina come opposte epifanie di una unica radice inestirpabile, come le radici del letto di Odisseo. Il re e la regina si offrono ai nostri occhi come i poli contrapposti, maschile e femminile, dell’ermafrodito. Dice Adler (1, p. 225): «Tutte (le antitesi) hanno una fonte comune: la scomposizione dell’ermafrodito in metà maschile e in una metà femminile». Le due metà coniugali, dunque, si contrappongono antiteticamente l’una all’altra e, nel contempo, si fondono nel profondo e sempre oscuro e misterioso terreno dell’identità della coppia, che fa di due uno.

Il re e la regina, dice la fiaba, “vivevano insieme in buona armonia e avevano dodici figli tutti maschi.” Questa frase introduce una inquietante comunicazione paradossale. Per un verso, il talamo nuziale su cui si incontrano le due metà ermafroditiche ci appare come armoniosamente fecondo; il maschile e il femminile sembrano incontrarsi e fondersi senza confondersi, ma “in buona armonia”, sorretti dal rispetto e dall’interesse per la reciproca diversità che portano a una creativa fecondità, come testimoniato dai dodici figli. Tuttavia, per un altro verso, i dodici figli sono tutti maschi: un eccesso di maschilità, potremmo dire, che sembra turbare profondamente l’armonia della coppia reale: una eccedenza, che nasconde ed evoca quella mancanza destinata ad attivare una particolare dinamica all’interno della costellazione familiare. Difatti, le parole che il re rivolge alla moglie sono imperative e terribili: “Se il tredicesimo figlio che tu metti al mondo è una femmina, i dodici maschi devono morire”. Dunque, dalla mancanza sottesa all’apparente armonia nascono contemporaneamente il desiderio e la paura del re, strettamente intrecciati in un nodo conflittuale di assai difficile soluzione. C’è, anzitutto, la paura dei propri figli maschi, vissuti come competitori e successori al trono: come Crono, come Laio, anche questo re vuole eliminare la propria discendenza maschile, vuole uccidere per non essere ucciso. Al sovradeterminato segno maschile dei dodici figli, il re contrappone il segno altrettanto sovradeterminato dell’unica figlia: o l’una, o gli altri: non c’è, per il sovrano, possibilità di sintesi o conciliazione fra il maschile e il femminile. Egli si propone, appagando il suo desiderio, di colmare una lacuna, compensare una imperfezione ma, naturalmente, fuor di misura, attraverso una modalità di assoluta contrapposizione antitetica.

Il re della nostra fiaba, dunque, desidera una figlia: “... I dodici maschi devono morire, perché ella abbia grandi ricchezze e il regno tocchi a lei sola”. L’intenzione del sovrano è, in buona misura, tanto inconsueta da apparire quasi rivoluzionaria: egli, infatti, vuole attribuire alla figura femminile due caratteristiche che appartengono solitamente, nel mondo fiabesco, al maschio: esse sono il denaro, e il potere sociale (le ricchezze, e il governo del regno). La volontà del re sembra dunque voler strappare la figura femminile all’ambito strettamente privato che

per tradizione, nella fiaba, le è proprio, per collocarla in un inconsueto contesto sociale a esercitare un potere “maschile”. Il sovrano comincia quindi a dare atto suo proposito. Leggiamo nella fiaba che il re, dopo aver fatto costruire dodici bare, le fa portare in una stanza chiusa, di cui consegna la chiave alla moglie, comandandole di non dir nulla a nessuno. Il suo agire, e la sua raccomandazione, ci sembrano assai significativi. In primo luogo, consegnando la chiave alla moglie, è come se il re la riconoscesse custode e depositaria del segreto dell’intimità: il mondo privato, il luogo degli affetti e delle passioni familiari, in cui si dipanano e possono venir raccontate le vicende emozionali proprie, della coppia e della famiglia, è una stanza chiusa a chiave, e la chiave è affidata alla donna. In qualche modo, è come se la figura maschile rimuovesse i propri contenuti più intimi e profondi e dunque rinunciasse alla possibilità di elaborarli, così come alla possibilità di sviluppare un proprio personale linguaggio fondato sull’intimità della relazione privata. La figura femminile, ricevendo e accettando la chiave, diventa paradossalmente custode della rimozione maschile e, allo stesso tempo, custode e regina di uno spazio interiore domestico e segreto, da cui la figura maschile appare irrimediabilmente esclusa.

Infine, leggiamo, il re comandò alla moglie di non dir niente a nessuno. Ciò, naturalmente, può significare una ulteriore censura che il re esercita su se stesso; in modo particolare, però, ci appare come una censura sulla possibilità di parola pubblica, sociale, della figura femminile. Ora, questo aspetto è assai significativo e ricorrente nelle fiabe: esso in qualche misura dichiara e sancisce una apparentemente incolumabile separazione fra la parola pubblica, appannaggio e potere maschile, e la parola privata, appannaggio e potere femminile. Alla regina spetta il compito di tessere, nel privato, le trame di un linguaggio intimo e interno, ripiegato e plasmato sugli affetti e sulle emozioni: non potrà cimentarsi con un linguaggio sociale, pubblico, se non a costo di sentirsi con disagio “fuori ruolo”. All’opposto, la figura maschile si troverà a essere costituita da un linguaggio aperto verso l’esterno, pubblico, sociale, ma si ritrarrà intimorita dalla parola privata: tenterà di denigrarla e di ridurla al rango di “chiacchiera”, ma essa resterà per lui un enigma di assai difficile soluzione.

L’inizio della fiaba, dunque, come l’“incipit” di un dramma, ci presenta subito i personaggi principali – i temi – della nostra riflessione. C’è la coppia antitetica maschile-femminile, interpretata dal re e dalla regina, ciascuno in un ruolo ben connotato; c’è la coppia antitetica sociale-privato, in cui il sociale appare come categoria maschile, caratterizzata dal denaro come significante peculiare, mentre il privato appare come categoria femminile; e c’è, per finire, la parola, in se stessa ermafrodita, sociale-pubblica come connotato maschile, privata come connotato femminile.

II

Potremmo definire la fiaba come una finzione che si articola, e si costruisce dinamicamente, sulla antinomia, sulla coppia antitetica, sul doppio come *coincidentia oppositorum*. L'immaginario fiabesco si offre ai nostri occhi come una epifania ininterrotta di contrapposizioni fortissime: bambini e adulti, nani e giganti, re e servitori, principi e mendicanti, vittime e carnefici vanno a disegnare trame dal rilievo sempre assai forte, nelle quali tentano di realizzare una convivenza sovente problematica. La rappresentazione fiabesca appare regolata dal principio di opposizione: i personaggi sono sempre molto ben connotati, non abitano certo la grigia terra di mezzo della crisi dei valori: essi sono, tutti e sempre, caratterizzati da qualità ben marcate e definite, all'opposto (se ci è concesso un accostamento antitetico – per restare in carattere col discorso) dell'Ulrich musiliano, ovvero di quell'"uomo senza qualità" che sembra impersonare una esperienza critica dei valori del nostro secolo. D'altra parte, proprio il "geniale cavallo da corsa", espressione paradossale colta e lamentata dal personaggio musiliano come testimonianza dell'assenza di paradigmi validi su cui fondare una conoscenza di sé e del mondo – proprio quel "geniale cavallo da corsa", dunque, ci richiama con forza a un immaginario fiabesco nel quale, lo sappiamo bene, i cavalli possono pensare e parlare e addirittura non essere cavalli, bensì esseri umani colti nella trasformazione nell'altro più altro-da-sé che esista, l'animale.

L'esperienza storica e quella quotidiana, dunque, sembrano sottendere sempre come proprio opposto una esperienza fiabesca, nella quale l'immaginario si mostra come un sistema di valori forti e ben definiti, apparentemente semplici e riduttivi, certo consolatori se rapportati a una esperienza di vita spesso confusa e di difficile lettura. La fiaba ci riporta con evidenza a una modalità di pensiero fondata sul principio di opposizione, modalità enfatizzata secondo Adler (1, pp. 218-219) non solo e non tanto nel pensiero primitivo, quanto in quello infantile e nevrotico: «Le nozioni astratte alto e basso hanno avuto una parte importante e manifesta nell'evoluzione dell'uomo civile... L'opposizione alto-basso rivela la tendenza a trasformarsi progressivamente nell'opposizione maschile-femminile».

Dunque, implicita e sottesa a tutte le contrapposizioni su cui si regge la fiaba sta l'antitesi maschile-femminile, che la narrazione fiabesca ci restituisce attraverso vicende e personaggi ben caratterizzati, che si confrontano, si con-fondono e si separano, per ricongiungersi ermafroditicamente. Certo, il confronto e l'incontro non sono mai facili. Basti pensare a *La Bella e la Bestia*, fiaba conosciutissima nella quale la contrapposizione iniziale fra il femminile e il maschile è così forte, da rappresentare quest'ultimo sotto la categoria del "mostro": la sovrabbondanza contaminata di segni attraverso cui viene descritta la maschilità sembra creare uno iato incolmabile fra i due poli opposti dell'ermafrodito, a tutto danno della Bestia: le contrapposizioni non esistono solo fra la fanciulla e il mostro, ma all'interno della stessa figura maschile, che si presenta "mostruosamente" con se-

gni diversi e contraddittori: un eccesso di segni dunque, incompatibili e inconciliabili, che parrebbero andare a mascherare un “difetto” di identità maschile, e una sua ricerca malcerta e straziata [6]. Il mostro sembra essere, in questo caso, espressione di una risposta supercompensatoria a un vissuto di inferiorità maschile, che tenta di creare nei confronti della figura femminile una superiorità fittizia vestendo la maschera della minaccia e dell’orrore.

In *Enrichetto dal ciuffo*, fiaba di Perrault, la contrapposizione fra il maschile e il femminile è più sottile e articolata, ma certo non meno netta: la mostruosità maschile si stempera qui e si smussa in una “bruttezza” che, se pur non incute terrore, è comunque indubitabile. “C’era una volta una regina”, racconta la fiaba, “la quale mise al mondo un figlio così brutto e deforme, da far dubitare per un pezzo se avesse fattezze umane”. Sappiamo però che una fata, presente alla nascita, viene in soccorso all’identità maschile già così minacciata, attribuendo a Enrichetto grande intelligenza e simpatia, e la capacità di comunicare le sue doti alla persona che amerà. Anche in questo caso, la contrapposizione con la figura femminile che la fiaba ci presenta è assai netta. Leggiamo difatti che la regina d’uno stato vicino dà alla luce due figlie, una delle quali (destinata a incontrare, naturalmente, Enrichetto) era “tanto stupida quant’era bella”. Sappiamo che, come la Bestia, anche Enrichetto riuscirà infine a farsi amare dalla sua bella, adoperando le arti “maschili” dello spirito e della spigliatezza: l’ermafrodito si ricomporrà in maniera felice, operando una sintesi fra la maschilità e la femminilità, attraverso uno spostamento transferale di qualità dall’una all’altra figura. Perché la soluzione felice che ci offrono le fiabe è proprio questa: dopo aver messo in scena una antitesi drastica e apparentemente assoluta fra i due poli opposti dell’ermafrodito, la narrazione arriva a rappresentare una loro sintesi, più o meno armoniosa ed equilibrata.

Nelle fiabe, dunque, l’ermafrodito si scompone e si ricompone di continuo, metafora e paradigma di un percorso che, attraverso le categorie del maschile e del femminile, per mezzo del loro confronto-incontro, conduce da una inferiorità iniziale alla sua compensazione. La fiaba non è certo una rappresentazione statica: come tutto ciò che esprime la psiche umana, essa è movimento, infinito e ricorsivo, che dal femminile (inteso come inferiorità, *minus*, mancanza) si dirige al maschile (inteso come superiorità, *plus*, completezza), per ritornare poi al femminile in una dinamica che continuamente si ritorce su se stessa. Certo, le epifanie dei significanti-significati maschile e femminile sono innumerevoli: così, il punto di partenza femminile si può esprimere attraverso le parvenze della debolezza, della povertà, dell’abbandono, dell’ignoranza: e il punto di arrivo maschile si può presentare sotto l’apparenza della forza, della ricchezza, dell’inserimento sociale, del sapere. C’è una fiaba dei fratelli Grimm, *Il pescatore e sua moglie*, che mostra con grande evidenza come la dinamica sottesa all’accadere fiabesco si fondi sulle categorie del maschile e del femminile. In essa si narra di un pescatore e di sua moglie, che “abitavano in un lurido buco presso il mare”. Accade un giorno

al pescatore di salvare la vita a un pesce fatato: la moglie spinge allora l'uomo a chiedere per se stessa ricompense via via sempre più grandi, che il pesce concede: dapprima la donna chiede una casa più bella, poi un castello, e quindi, in un crescendo maschilmente inarrestabile, chiede di diventare re, imperatore e papa. Quando però, infine, esprime il desiderio di diventare Dio, il pesce annulla tutti i benefici fino ad allora concessi, e fa ripiombare la donna nella sua miserevole capanna. Il percorso fra i due poli opposti dell'ermafrodito si è compiuto ed è ritornato al punto di partenza, pronto – in un'altra storia e con un'altra trama – a ricominciare da capo.

Ora, vorremmo sottolineare una constatazione apparentemente ovvia, che però ha nelle fiabe (come vedremo) le sue brave eccezioni: dunque, nel narrare fiabesco i personaggi di sesso maschile mostrano – nel loro apparire – di appartenere a un genere maschile, che presenta caratteristiche costanti e ricorrenti. Proviamo a gettare uno sguardo alla folla di personaggi che popolano le fiabe: essi viaggiano, vanno alla ventura, guerreggiano, cacciano, commerciano... In tutte queste azioni troviamo impegnata una congerie di re, avventurieri, soldati, mercanti, briganti... D'altra parte, proprio l'agire e l'andare alla ventura sembrano essere connotazioni strettamente maschili: mentre il ruolo femminile appare sovente subito definito, nell'*hic et nunc*, il ruolo opposto sembra dover affrontare un processo di ricerca e di definizione, che lo porta ad abbandonare l'intimità domestica e privata (con il suo mistero) per affrontare il mondo [7]. Non a caso, un *topos* prettamente maschile sembra essere nella fiaba il viaggio avventuroso, nel quale l'"eroe" (altro *topos* maschile) cerca una misura di sé e della propria maschilità. Il ruolo maschile, in apertura di fiaba, appare spesso lontano, da cercare e individuare attraverso prove di coraggio: l'eroe parte, allontanandosi da una posizione "femminile" di debolezza e minorità, a misurarsi con il mondo esterno, con una realtà fatta di rapporti sociali di confronto, sfida e minaccia. Assai significativamente egli, al termine del suo percorso sociale, una volta trovata la misura del Sé maschile, si troverà spesso con le nozze finali a rientrare nella dimensione privata, intima e domestica da cui era fuggito: e ancora una volta la storia – con altre trame – potrà ricominciare.

«Ehi amico, dove te ne vai?», chiede il futuro compagno di viaggio a Giovanni nella fiaba di Andersen, e Giovanni risponde: «Per il mondo, non ho né padre né madre, il Signore mi aiuterà!» E lo straniero replica: «Vado per il mondo anch'io! Vogliamo farci compagnia?». Giovanni è il prototipo della figura maschile che, per definirsi, "va per il mondo": la morte del padre, che precede il suo viaggiare, e il sodalizio maschile con il compagno di viaggio esprimono simbolicamente il processo di definizione di un ruolo che fugge da una carenza di maschilità (la morte del padre come "difetto" maschile) e cerca di caratterizzarsi rafforzando il proprio segno (l'alleanza-fusione con il compagno di viaggio, inizialmente "straniero" così come ancora è estranea a Giovanni la connotazione maschile). Giovanni dunque va per il mondo, e nel suo girovagare incontra bri-

ganti, cadaveri, guitti e marionette: finché si troverà di fronte una principessa che, per essere conquistata, gli chiederà di risolvere un triplice enigma, che affonda le sue radici nell'interiorità più segreta del pensiero della fanciulla. Giovanni e il suo doppio riusciranno vittoriosamente a svelare il segreto, e a tagliar maschilmente la testa di un maligno rivale: il nostro eroe potrà quindi conquistare l'amore della principessa, sposarla e aver con lei tre figli, tornando a immergersi in quella dimensione privata di affetti e passioni familiari da cui il nostro protagonista, al suo esordio sulla scena, sembrava definitivamente emerso ("... non ho né padre né madre" dice Giovanni in apertura di fiaba).

Giovanni, quindi, ci appare come il personaggio di sesso maschile che attraverso avventure contrassegnate dagli emblemi del viaggiare, del confronto sociale, del combattimento cruento e del sapere va a conquistare e a confermare una maschilità di genere, percepita all'inizio della storia come incerta e minacciata. L'epilogo della fiaba sembra offrire dunque un eroe che è rientrato in seno all'intimità della dimensione domestica e familiare, come Odisseo al termine dei suoi viaggi: ma noi sappiamo che nella fiaba nessuna fine è mai conclusiva: proprio l'ultima riga della storia è assai significativa: «Intanto Giovanni diventò re di tutto il paese». Ancora una volta, in un gioco di contrapposizione continua, la fiaba evidenzia in tutta chiarezza il reciproco sottintendersi delle due dimensioni, quella privata e quella sociale, come le due facce rispettivamente femminile e maschile dell'ermafrodito.

III

Qual è, dunque, il paese su cui regna Giovanni? Cosa lo caratterizza e contraddistingue? È, vorremmo dire subito, un paese nel quale i personaggi femminili appaiono solitamente chiusi nella dimensione privata e domestica. Se il sociale, con la sua rete di comunicazioni e rapporti rivolti verso l'esterno appare come appannaggio della figura maschile, il privato si caratterizza in forte misura per la sua appartenenza alla figura femminile: essa, lungi dall'avventurarsi per le strade del mondo, sembra radicarsi e definirsi in uno "stare", un "aspettare" in maniera apparentemente passiva che sembra escludere la possibilità di "agire" direttamente nel sociale.

Come non pensare, fra le fiabe più famose, alla *Bella addormentata*, che passa cent'anni a dormire protetta dalle mura del castello e dalle siepi di rovi – come non far cenno a *Cenerentola*, o, come dice Perrault, *Culincenere*, che prima della metamorfosi trascorre la vita rinchiusa in una intimità familiare mortificante e avara? Un personaggio in questo senso emblematico è la ballerina di carta del *Tenace soldatino di stagno*, fiaba di Andersen: essa "sta", immota ed enigmatica nel mistero della sua immobilità esteriore, "ritta sul portone del castello" a custodire, diremmo noi, l'accesso ai segreti dell'intimità e alle sue peculiari modalità

espressive, regno interiore su cui governa la figura femminile. Per tentar di conquistare la ballerina, il soldatino di stagno, come un Odisseo fiabesco in miniatura, dovrà andare per il mondo e affrontare una serie di disavventure che metteranno in grave pericolo la sua sopravvivenza: ma, in questo caso, più pericoloso ancora sarà ritornare dalla fanciulla di carta, poiché come sappiamo il fuoco della stufa incenerirà entrambi.

Se il sociale, l'agire, l'esteriorità appaiono dunque come connotazioni prettamente maschili, al contrario il privato, la passività, l'interiorità ci appaiono come ambito nel quale si fonda e si esercita un potere femminile. Non mancano, certo, le eccezioni, ma significative proprio in quanto tali. Ne *Il palazzo incantato*, fiaba raccontata da Italo Calvino, compare un inconsueto personaggio maschile, che, dice la storia, «... non si levava mai d'in sui libri. Leggeva, sempre chiuso nella sua stanza, chiudeva il libro e guardava dalla finestra il giardino e le foreste, e riprendeva a leggere e a pensare». Il principe Fiordinando (così si chiama il nostro protagonista) ci si presenta di primo acchito con modalità che definiremmo "femminili". Nel proseguire della narrazione, leggiamo che suo padre il re, preoccupato per la mancanza di svaghi del figlio (o, diremmo noi, per una apparente carenza di maschilità), permette al suo cacciatore, emblema rassicurante di virilità, di accompagnare il figlio in escursioni di caccia in cui purtroppo il principe si rivelerà assai maldestro e poco maschile. «Fiordinando s'industriava a stargli dietro e a tirare lui pure», dice la fiaba, «ma non pigliava mai nulla». Sarà proprio la sua incapacità, durante una battuta di caccia, a fargli avvicinare una bella e misteriosa regina, chiusa in un castello, di cui Fiordinando si innamorerà. La conquista della donna, poi, avverrà attraverso un complesso iter di formazione maschile, al termine del quale il principe si troverà a fronteggiare in un torneo, virilmente, diversi rivali: «Fiordinando, a visiera calata, vinse... i cavalieri cascarono in terra come pipistrelli finché non ne restò in piedi nessuno». Dopo di che, naturalmente, il principe potrà sposare la donna amata.

All'opposto, ne *La prima spada e l'ultima scopa*, fiaba del folclore italiano riportata sempre da Italo Calvino, la femmina ultimogenita di un mercante sfiderà il maschio primogenito di un altro mercante a chi per primo riuscirà a rubare scettro e corona del Re di Francia: posta del contendere, tutte le ricchezze delle rispettive famiglie. Si presenta quindi ai nostri occhi una figura femminile che sfiderà quella maschile in maniera aperta e diretta con la destrezza, la rapidità, l'iniziativa, l'astuzia e l'umorismo: essa cavalcherà, viaggerà per il mondo, si travestirà da uomo, befferà i rivali e (cosa, come vedremo, di non secondaria importanza) si impossesserà di tutte le ricchezze messe in palio. Ora, quest'ultimo punto rappresenta, nel mondo delle fiabe, qualcosa di scandalosamente trasgressivo. In esse, difatti, il denaro (sotto forma di tesoro, monete, gioielli...) viene ad assumere una connotazione assolutamente maschile, legata a quel sistema di rapporti esteriori, pubblici, che l'uomo ha avvocato a sé come di propria esclusiva pertinenza. È sempre la figura maschile, nelle storie fiabesche, che si trova a dover

conquistare un tesoro, e a dover gestire in prima persona il denaro: i ducati, gli zecchini, gli scudi, l'oro delle fiabe ci appaiono come espressione di un potere sempre maschile, che si rivela e in certo qual modo si fonda attraverso la trasmissione e lo scambio di quel simbolo socialmente comprensibile e potentissimo che è il denaro.

Ne *L'acciarino magico*, fiaba di Andersen, il protagonista maschile rivendica a se stesso con assoluta chiarezza il possesso e la gestione del denaro. «Un-due, un-due! Un soldato avanzava marciando per la strada maestra. Aveva uno zaino sulla schiena e una sciabola al fianco, perché era stato in guerra...» Non ci sono dubbi, in questo caso, sulla maschilità del nostro eroe: egli è un soldato, un uomo di guerra dall'andatura marziale. Sappiamo che incontrerà una strega, la quale gli svelerà l'esistenza di un tesoro custodito da tre cani, uno più grosso e minaccioso dell'altro, e gli spiegherà come impadronirsene, a patto di avere per sé solo un semplice vecchio acciarino. La donna non vuole, per sé, «neppure un soldo!»: il potere femminile non sembra risiedere nel denaro, inteso come significante sociale, ma nella magia che è sempre un significante privato. Vedremo, nel proseguire della fiaba, che il soldato non starà ai patti e taglierà la testa alla strega, tenendo per sé sia l'acciarino che il tesoro: per mezzo loro, il nostro protagonista si conquisterà uno *status* sociale adeguato, e vincendo ogni ostacolo riuscirà a sposare la figlia del re.

Il denaro dunque nelle fiabe rappresenta il connubio, più o meno felice, fra la volontà di potenza e il sentimento sociale maschili: gli «zecchini d'oro» di tante e tante storie propongono per il maschio la configurazione di un ruolo ben preciso, in cui all'affermazione del sentimento di personalità si intreccia il possesso di un sistema di comunicazione fondato nel sociale, nel quale il segno monetario equivale al segno linguistico. Pensiamo, per esempio, al rapporto di Pollicino col denaro. Per compiere il suo iter formativo maschile, questi parte lasciando una casa in cui il padre non ha abbastanza ricchezze per mantenere e allevare i figli: la dimensione familiare e privata che Pollicino, per crescere, deve abbandonare, è contrassegnata dalla assoluta miseria: «e non gli lesinarono il cibo, ma non crebbe». Alle multiformi letture che questa fiaba, nelle sue diverse varianti, ci propone, possiamo affiancare una lettura che utilizzi il denaro come chiave interpretativa. La miseria paterna può essere vista come una carenza di ruolo maschile, come assenza di un valido e forte modello relativamente al quale il nostro piccolo protagonista possa tessere le sue trame di identificazione. Pollicino non può crescere, finché resta nella sua famiglia, perché in essa manca quel denaro che, attribuendo alla figura maschile ruolo sociale e potere, contribuisce alla sua identificazione. Gli stivali delle sette leghe, che Pollicino sottrarrà all'orco, gli serviranno non solo e non tanto per mettersi in salvo, quanto per impadronirsi delle ricchezze dell'orco stesso: per mezzo di quel denaro, il nostro eroe potrà cambiare la condizione economica paterna e la propria, e dare a se stesso un ruolo pubblico preciso e gratificante.

Ancora una volta, il denaro ci appare come un significante maschile nel quale volontà di potenza e collocazione sociale colludono a creare una identificazione di ruolo ben precisa. Ci sembra suggestiva, a questo riguardo, la conclusione che Perrault dà alla fiaba: nella sua versione Pollicino, dopo aver superato le proprie vicissitudini, definirà e accentuerà una evidente collocazione sociale, espressa sempre dal denaro: dopo essersi messo al servizio del re, assumerà l'incarico di corriere, ma sempre dietro adeguata ricompensa. «Egli...», dice la fiaba, «potè guadagnare tutto ciò che voleva; il re difatti lo pagava profumatamente... e un'infinità di belle dame gli davano tutto quel che chiedeva pur di ricevere notizie dei loro innamorati... [Pollicino], dal canto suo, continuò a far l'uomo di corte». Dunque l'ingresso di Pollicino nel mondo adulto e maschile, e la sua acquisizione di identità in tal senso, sembrano fondarsi nel movimento che dal privato porta al sociale, inteso come sistema di comunicazione e di scambio di contenuti socialmente condivisibili, rappresentati dal denaro.

Il rapporto opposto della figura maschile e di quella femminile col denaro è ben raccontato dalla storia di *Pelle d'Asino*, di Perrault. Si narra, in questa fiaba, dell'impetuosa passione incestuosa che s'accende in un re, rimasto vedovo, nei confronti della bellissima figlia: "fuoco così violento" che egli decide di sposarla. Caratteristica di questo re assai potente è di possedere un asino affatto particolare: «...tutte le mattine la sua lettiera, invece di esser piena di sudicerie, era ricoperta a profusione di begli scudi d'oro e di zecchini d'ogni specie...». Leggiamo, nel proseguire della fiaba, che egli sembrerà riuscire a esaudire tutti i desideri che la figlia disperatamente gli opporrà, per scongiurare l'orribile proposta paterna: dopo aver chiesto (e ottenuto) un vestito color dell'aria, uno color della luna e uno color del sole, la fanciulla, in un estremo tentativo di sfuggire al desiderio del padre, gli chiederà come prova d'amore proprio la pelle dell'asino. Ancora una volta, il re l'accontenterà: a quel punto, la fanciulla non troverà altra soluzione che fuggire, nascosta e camuffata sotto la pelle stessa dell'animale. Il re-padre, dunque, rappresenta un personaggio maschile nel quale le connotazioni del potere sociale e del denaro si intrecciano a disegnare una precisa configurazione di ruolo. Ma zecchini e scudi d'oro non "significano" nulla nella dimensione privata: nonostante utilizzi la potenza del proprio denaro per far breccia nella volontà della figlia, il re non riuscirà nel suo intento: egli vuole esprimere la propria passione interiore, ma non possiede i significanti adatti per narrarla: e la fanciulla riuscirà a sfuggirgli. Ci sembra che la passione del sovrano sia perversa, non in quanto incestuosa, ma in quanto passione: l'ipotesi di incesto appare come una metafora dell'impossibile commistione fra due linguaggi diversi, quello sociale-maschile e quello privato-femminile. Pelle d'asino, letteralmente, non sa che farsene di scudi e zecchini: chiedendo l'uccisione dell'animale, e indossandone la pelle, essa afferma la propria estraneità e, se vogliamo, la propria vittoria su un sistema di valori maschili che sembrano censurare la dimensione privata, e sopra quella censura edificano una superiorità fittizia.

IV

Vorremmo riprendere brevemente, ora, *I dodici fratelli*, la fiaba con cui abbiamo aperto le nostre riflessioni. In essa, la minaccia alla vita dei dodici maschi da ipotesi diviene realtà: nasce una bambina, e i dodici fratelli sono costretti a fuggire per non essere uccisi. Ma passano gli anni, e la fanciulla, ormai cresciuta, abbandona la reggia paterna per ritrovare quei fratelli di cui ha scoperto l'esistenza. Nella foresta essi si ricongiungeranno, e vivranno assieme felicemente finché la fanciulla, cogliendo dodici gigli, inavvertitamente farà tramutare i maschi in corvi: esiste un solo modo per liberarli dall'incantesimo, come dirà una vecchina alla ragazza: «...[tu] devi esser muta per sette anni, non devi parlare né ridere e se dici una sola parola, e manca soltanto un'ora ai sette anni, tutto è vano e i tuoi fratelli saranno uccisi da quella tua sola parola». Ecco che compare, ai nostri occhi, il vero significato della minaccia che la figura femminile rappresenta nella fiaba per quella maschile: il suo potere sembra risiedere nella parola, intesa come capacità di parlare il linguaggio privato della dimensione più interiore e profonda. Non è, la parola femminile, quella stentorea e roboante di editti e proclami: essa è la parola tenue e apparentemente sommessa, ma a volte tumultuosa, di emozioni, affetti e passioni che si fondano in quella dimensione, enigmatica e misteriosa, che il maschio chiama – paradossalmente – domestica. È la figura femminile che si dimostra dotata di un immenso potere di affabulazione, così come è la figura materna a rappresentare, per il bambino, la prima grande narratrice di quei profondi contenuti emotivi sui quali il piccolo ascoltatore inizierà a strutturare la propria identità.

Una delle virtù della fiaba, suggerisce Calvino [3], consiste certo nel fatto che essa, mentre viene raccontata e ascoltata (o letta), preserva dal “commetter peccati”: ovvero il narrare, con il suo magico rituale che avvince e incanta, si contrappone all'agire maschile, e dunque si presenta ai nostri occhi con una valenza prettamente femminile. Osserviamo quella che è la semantica del narrare: essa tratteggia uno “stare” immobili ad ascoltare, avvinti nell'intimità dagli enigmi che la storia propone, senza altro moto che non sia quello interiore e privato, scandito dalle emozioni che il racconto suggerisce... Il potere espresso dalla parola che narra è immenso: non ci stupiremo di vederlo raccontato, a volte, da “storiette” apparentemente leggere e umoristiche.

Una fiaba significativa in questo senso è *La pappa dolce*, dei fratelli Grimm. In essa si narra di una fanciulla assai povera e affamata, a cui una vecchia consegna un pentolino capace, a comando di una formula magica, di cuocere una pappa di miglio, e di fermarsi solo ad altrettanto preciso comando. La fanciulla porta il pentolino alla madre, e grazie alla formula magica mangiano a sazietà. Ma un giorno, mentre la fanciulla è fuori, la madre, dopo aver messo in funzione il pentolino, non riesce più a fermarlo, perché non conosce le parole adatte: la pappa dolce, così, cresce a dismisura e sommerge case e strade. Finalmente, quando

soltanto una casa è ancora intatta, la fanciulla ritorna e grazie alla parola magica arrestra il pentolino. Ci sembra che la fiaba esprima con chiarezza, in maniera surreale, il rapporto particolare e privilegiato che la figura femminile ha con la parola. Qual è la *parola magica*, locuzione che vediamo ricorrere in mille altre fiabe? Essa è, tout-court, la *parola*, con l'immenso potere che a essa è collegato. Non è un caso che, nella nostra storia, le tre figure che entrano in rapporto con il pentolino e con la formula verbale che lo governa siano tutte e tre femminili. La protagonista, la nostra eroina, compare all'inizio come affamata e povera: certo, la sua ricchezza non consisterà nel denaro, che abbiamo visto essere un connotante maschile, ma nella capacità di parola: una parola che, se non controllata, potrà sommergere la casa, il paese e forse il mondo intero come una immensa e surreale pappa di miglio. E in questo caso la figura materna, a nostro modo di vedere, sembra raccontata proprio da un potere maschile che, profondamente estraneo al mondo dell'affabulazione e da esso intimorito, tenta di operare nei confronti della figura femminile una sorta di processo caricaturale, riducendo la parola al rango di "chiacchiera femminile" inarrestabile.

A questo proposito, esiste un'altra fiaba significativa, sempre dei fratelli Grimm, che si intitola *Donnette*: «Dove vai? – Vado a Cogozzo – Io vado a Cogozzo, tu vai a Cogozzo; bene, bene, andiamo insieme – Hai anche tu il marito? come si chiama? – Tito – Mio marito Tito, tuo marito Tito; io vado a Cogozzo, tu vai a Cogozzo: bene, bene, andiamo insieme». E così via, la fiaba continua con un ritornello e una cantilena che catturano l'attenzione per una pagina (ma, naturalmente, la storia potrebbe non terminare mai!). È ovviamente superfluo chiedersi se le nostre due "donnette" arriveranno mai a Cogozzo: d'altra parte, il loro compito non è quello di viaggiare eroicamente alla ventura (come il nome stesso della loro mèta, Cogozzo, vuol testimoniare), quanto piuttosto quello di scandire la dimensione domestica e quotidiana attraverso quei giochi verbali che sono ben lungi dal rappresentare soltanto una connotazione di inetta e pasticciona femminilità: essi significano e testimoniano invece di un rapporto facile e profondo con la parola e con la virtù affabulatoria, intesa come virtù tipicamente femminile, che proprio nella dimensione privata e interiore si radica e si sviluppa.

Le due "donnette" della fiaba dei fratelli Grimm, nonostante l'apparenza dimessa e poco nobile, appartengono alla stessa famiglia di grandi narratrici la cui capostipite è, senza ombra di dubbio, Shahrazade, la protagonista delle *Mille e una notte*. La storia che si intreccia fra Shahrazade e il re Shahriyar ci sembra assai significativa dell'opposto rapporto che la figura femminile e quella maschile hanno con la parola, e con la capacità di narrare, nel privato, vicende private di emozioni e di passioni. La ferita del re, che solo l'arte del raccontare di Shahrazade potrà sanare, è la ferita della dimensione domestica e interiore, verso la quale il sovrano non ha gli strumenti per porsi in modo adeguato. Sappiamo che la storia che sosterrà le "mille e una" altre storie prende avvio dalla scoperta che Shahriyar fa dell'infedeltà della moglie. Il dolore e l'ira fanno tali che il re, dopo aver

fatto tagliare la testa alla sposa, convocherà a sé a una a una tutte le fanciulle del paese: a tutte prima toglierà la verginità, e poi farà tagliar la testa. Shahrazade sarà la sola che avrà l'ardire di presentarsi spontaneamente al sovrano e, come ben sappiamo, riuscirà con il suo narrare a vincere il dolore e la tristezza del re, medicando la sua ferita interiore. Leggiamo difatti, al termine delle *Mille e una notte*, che «Shahrazade durante quel periodo aveva avuto dal re tre bambini».

Il narrare della fanciulla, dunque, si offre ai nostri occhi come espressione di un potere femminile che si radica e si esprime nel privato, attraverso il possesso e l'utilizzo di una sintassi affettivo-emotiva che permette di tessere le trame narrative delle storie più intime e profonde. Vediamo nelle *Mille e una notte* che il re Shahriyar, come il re di *Pelle d'asino*, non possiede i significanti adatti per esprimere e narrare i propri sentimenti: egli, "maschilmente", si limita ad agire: possiede le fanciulle e fa loro tagliar la testa, ma ciò naturalmente non può che allargare la sua ferita interiore. La malattia del sovrano, potremmo dire, è la malattia maschile della incapacità di narrare il visto affettivo: al proprio dramma interiore Shahriyar non può che contrapporre, come controcostrizione nefasta, un agire cruento e aggressivo, del tutto privo di introspezione ed elaborazione: sottesa al suo agire sta proprio quella incapacità di parola privata che è la causa prima del suo dolore. D'altra parte, nel momento in cui il sovrano accetta di incontrare Shahrazade nell'ambito femminile e privato del narrare, e di aprire a essa i propri contenuti affettivi, in misura sostanziale egli pone le fondamenta per una identità maschile certo più ricca e articolata. E possiamo immaginare che tutto il paese governato da Shahriyar ne trarrà giovamento: a un re finalmente guarito e pacificato corrisponderà un paese altrettanto guarito e pacificato, libero dal terrore e tanto prospero quanto il sovrano è fecondo. Così la dimensione sociale e quella privata si fondono felicemente, attraverso il potere sempre immenso e misterioso della parola che narra.

Bibliografia

La bibliografia si riferisce solo ai testi di interesse scientifico, in quanto le fiabe citate sono reperibili in numerose edizioni.

1. ADLER, A. (1912), *Über den nervösen Charakter*, tr. it. *Il temperamento nervoso*, Astrolabio, Roma 1950.
2. CALVINO, I. (1956), *Fiabe italiane*, Einaudi, Torino.
3. CALVINO, I. (1988), *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino.
4. COPPI, P. (1990), La fiaba come finzione: simboli dell'autore e loro elaborazione infantile, con particolare riguardo al senso d'inferiorità e alle sue compensazioni, *18° Congresso internazionale di Psicologia Individuale, "Essere adleriani e fare cultura"*, Abano Terme.
5. COPPI, P. (1991), La fiaba dell'analisi, in MAIULLARI, F. & COLL., «*A un passo dalla realtà*», *riflessione teorica e clinica sulle finzioni*, Fascicolo per il 3° Conv. Naz. SIPI,

Milano: scheda n. 13.

6. GALIMBERTI, U. (1983), *Il corpo*, Feltrinelli, Milano.

7. GILMORE, D. (1990), *Manhood in the Making. Cultural concepts of Masculinity*, tr. it. *La genesi del maschile. Modelli culturali della virilità*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

8. HILLMAN, J. (1983), *Healing fiction*, tr. it. *Le storie che curano*, Cortina, Milano 1984.

9. LÉVI-STRAUSS, C. (1973), *Anthropologie structurale deux*, tr. it. *Antropologia strutturale due*, Mondadori, Milano 1978.

10. PROPP, V.J. (1928), *Morfologija skazki*, tr. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.

Paolo Coppi

Via Ascanio Sforza, 29

I-20136 Milano