

Le dinamiche della metamorfosi nelle fiabe

Intervista a Ute Heidmann

di Marta Pizzagalli

Ute Heidmann è professoressa di Letterature comparate all'Università di Losanna, con mandati di *visiting professor* a Ginevra, Parigi, Pavia, Modena, Roma, in Germania e in Brasile. È fondatrice e direttrice del CLE - *Comparer le littérature in lingue europees* www.unil.ch/lleuc, centro e gruppo di ricerca internazionale che propone insegnamenti e *stages* nell'ambito delle letterature per l'infanzia, in collaborazione con l'ISMR di Bellinzona e l'ISJM di Losanna. Ha dedicato numerosi studi alle scritture e riscritture dei miti e delle fiabe nelle lingue europee, che includono le riconfigurazioni per giovani lettori, analizzate sulla base di un metodo comparativo dialogico e non gerarchico elaborato dalla stessa. In quest'ottica, «comparare» significa «mettere in relazione» lingue, letterature e culture nel rispetto della loro «diversità» (cfr. U. Heidmann, *Traduire la Diversalité et la Différenciation*, in Ursula Lehmkuhl, Lutz Schowalter, *Translating Diversity*, Waxmann Verlag GmbH, 2019). Studia e compara le pratiche del plurilinguismo, dell'intercomprensione e del tradurre (v. *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, Riscritture, Culture*, Bollati Boringhieri, scritto con Silvana Borutti) e della creatività pluriculturale. Nelle sue ricerche su Perrault, *Pinocchio* e *Le Petit Prince* mette alla prova il concetto di «iconotestualizzazione». Per più informazioni e pubblicazioni, v. Unisciences, Pages personnelles Ute Heidmann.

Nei suoi numerosi studi sulla scrittura dei miti e delle fiabe nelle letterature europee, lei mostra come le vecchie storie, per esempio quelle di Orfeo o di Cenerentola, si modificano a seconda delle epoche, delle lingue e delle culture. Gli autori e gli artisti continuamente le riprendono per raccontarle e rappresentarle diversamente dai precedenti. Possiamo dire allora che la metamorfosi è un elemento costitutivo di miti e fiabe, che sono continuamente «riconfigurati»?

Sì, in effetti, questo è ciò che rivelano le analisi che ho condotto sui testi delle opere greche e latine, quando le ho comparate con le raccolte di Straparola, Basile, Perrault,

dei Grimm e di Andersen, da cui provengono le fiabe oggi più note. L'analisi, lontano dal rivelare degli «universali» o «archetipi immutabili» come spesso si è affermato, mostra che miti e fiabe sono i risultati di pratiche narrative e creative che fin dall'inizio si fondano sulle dinamiche della metamorfosi, tanto sul piano tematico, che formale ed estetico.

Quali possono essere considerate opere importanti nel passaggio dai miti greco-latini alle fiabe?

Due opere latine sono particolarmente rilevanti in questo passaggio ed entrambe portano la parola nel titolo: le *Metamorfosi* di Ovidio (8 d.C.) e le *Metamorfosi* o *Asinus aureus* (Asino d'oro) di Apuleio (II secolo d.C.).

Le *Metamorfosi* di Ovidio narrano, nella forma artistica dell'epopea in esametri, innumerevoli storie di «forme mutate in corpi nuovi». Esse costituiscono, da allora e fino ad oggi, una fonte di ispirazione inesauribile per autori, artisti e narratori, che vi trovano descrizioni poeticamente elaborate delle metamorfosi degli dèi, incarnati in uomini o animali per unirsi ai mortali, e delle punizioni divine che trasformano gli uomini a loro volta in animali, alberi, ragni o li pietrificano e mutano in oggetti inerti.

La comparazione delle raccolte di Straparola, Basile, Perrault, L'héritier, D'Aulnoy, dei Grimm (fra altre) con le descrizioni delle metamorfosi ovidiane mostrano che queste ultime funzionano come degli intertesti cambiati in modi significativi nelle fiabe riconfigurate. Si tratta effettivamente di «dialoghi intertestuali» che hanno permesso agli autori italiani, spagnoli, francesi, tedeschi, danesi e, poi, inglesi, di creare delle nuove storie simili e allo stesso tempo significativamente differenti. Questo processo creativo di *differenziazione dialogica* è importante perché permette agli autori di ripresentare ciò che è cambiato nei rispettivi contesti ed epoche e nel mondo che, in effetti, è in perpetuo movimento.

La dinamica della metamorfosi nelle fiabe è, allora, in primo luogo una dinamica *dialogica e intertestuale* ed è in quanto tale che giova analizzarla, attraverso una comparazione che rimetta le opere in relazione e in dialogo. Questo dialogo intertestuale diventa ancora più complesso con le *Metamorfosi* di Apuleio che, dall'interno del contesto ellenistico, rispondono all'opera di Ovidio introducendo nuove metamorfosi su altri livelli della narrazione. Apuleio sottopone il suo narratore principale, Lucius, a una

metamorfosi magica che ne fa un asino, cioè un narratore con la «pelle d'asino». Questo porta la metamorfosi al centro del dispositivo narrativo: conservando la coscienza umana, Lucius, allo stesso tempo protagonista e narratore dell'*Asino d'oro*, narra le sue avventure nella pelle di un asino maltratto dagli umani. Questo capovolgimento della prospettiva e della scenografia apre nuove dimensioni per il genere fiabesco che Straparola, Basile e Perrault sfrutteranno in modo molto creativo nelle loro raccolte.

Il grandissimo successo dell'*Asino d'oro* nelle lingue e culture europee (è proprio diventato un «libro d'oro») crea in effetti una nuova pratica narrativa, che in francese è definita «contes de peau d'âne» (racconti di pelle d'asino). Questo termine ispira nel 1694 a Perrault il suo primo racconto in versi, dal titolo *Peau d'Asne*. Prendendo alla lettera la metamorfosi del narratore in asino raccontato nell'*Asino d'oro*, Perrault inventa la storia di un re che possiede un asino che genera oro anziché sterco. Dopo la morte della moglie, il re decide di sposare la figlia, poiché bella come la madre; disperata dalla domanda del padre, la principessa chiede la pelle dell'asino come dono, per scoraggiarlo nel suo intento incestuoso. Inaspettatamente il re fa però macellare e togliere la pelle all'asino magico, fonte della sua ricchezza, per conquistare la figlia. La ragazza si copre allora della pelle d'asino d'oro e fugge. Dopo aver sofferto molte umiliazioni sotto la pelle sporca dell'animale, essa guadagna l'amore più legittimo di un giovane principe. In questa sua prima fiaba, secondo me programmatica, Perrault usa l'intertesto apuliano in modo ingegnoso sul piano metapoetico. Togliendo la pelle all'asino d'oro per trasformarla in un mantello di protezione della ragazza dall'abuso incestuoso, Perrault trasforma il genere della «favola milesia», preminente nell'*Asino d'oro*, in un genere di fiabe che mette in guardia le giovani donne dei pericoli del potere assoluto nella società dell'Ancien Régime.

La creatività della mutazione di Lucio in asino e, successivamente, dello spogliarsi della pelle di animale si scopre anche in *Pinocchio* in cui, più che la magia, è l'ignoranza del burattino a causare la metamorfosi prima, mentre è la fame dei pesci a permettere il ritorno alla «pelle di legno» dopo. Una simile idea del «cambio di pelle» è poi presente anche nella conclusione dello stesso racconto, nel momento in cui Pinocchio abbandona le vesti di burattino, per indossare una «pelle vera». Da Apuleio, a Perrault, a Collodi, dunque.

Illustrazione manca testo didascalica



Anche i contes di Perrault continuano allora una tradizione che in realtà è colta, non popolare come spesso si crede?

Sì. Secondo la *doxa* dei folkloristi, a sua volta diffusa nell'opinione comune, questi racconti sarebbero emersi da un immaginario «popolare» supposto universale, che avrebbe trovato le sue autentiche realizzazioni nei «territori» nazionali. È in questi territori che gli autori delle raccolte più diffuse li avrebbero «trovati», «raccolti» e più o meno fedelmente «trascritti». Le analisi che ho condotto su questo corpus, secondo i principi epistemologici e metodologici della comparazione dialogica e differenziale, infirmano però questa opinione comune, ancora largamente sostenuta nelle ricerche dedicate a questi racconti. Tali analisi mostrano che i racconti canonici emergono, al contrario, come abbiamo visto, dal dialogo fondamentalmente intertestuale e interculturale fra le opere stesse.

Lei mostra, nei suoi studi, che il significato delle metamorfosi nelle fiabe è legato ai contesti discorsivi da cui sorgono le narrazioni. Come se ne può tenere conto?

Prendere in considerazione il contesto del linguaggio e del discorso da cui emana una creazione culturale è necessario. Nel momento in cui un'opera viene riscritta, riedita, tradotta o riconfigurata (sia dal suo stesso autore, sia da parte di altri creatori che vi si riferiscono in modo intertestuale, o ancora dai suoi editori, traduttori, registi, cineasti, ecc.), essa costruisce degli «effetti di senso» in relazione con il contesto discorsivo nel quale è stata nuovamente e *altrimenti* realizzata. Le differenze che vi sono fra i vari contesti emergono particolarmente tramite l'analisi

Autrice

MARTA PIZZAGALLI è laureata in Lingua, letteratura e civiltà italiana all'Università della Svizzera italiana e specializzata in Letterature comparate all'Università di Losanna.



Illustrazione
manca testo
didascalia.

le opere tenendo conto delle loro *rispettive maniere* di creare effetti di senso, in relazione ai contesti del loro emergere e delle loro successive riconfigurazioni e ricezioni. Tale procedimento differisce fundamentalmente dagli approcci che comparano le opere in rapporto a significati supposti «inerenti» alle opere stesse. Nell'ottica dell'analisi differenziale delle creazioni verbali, conviene prestare particolare attenzione ai differenti stati delle opere in questione, alla loro genesi così come alla loro «traiettoria editoriale», per riprendere la fortunata formula di Roger Chartier, che ricorda che «lo scarto è a volte considerevole (di volta in volta cronologico, sociale, culturale, ecc.) tra il contesto di produzione del testo e i suoi orizzonti di ricezione; perché una distanza separa sempre ciò che il testo propone da ciò che ne fa il suo lettore».

Come si possono analizzare allora, per esempio, i contes di Perrault secondo questa prospettiva di analisi differenziale?

Secondo questa prospettiva, i racconti divenuti canonici come *La bella addormentata nel bosco*, *Cappuccetto rosso* o *Barbablù* rappresentano una sfida particolare perché, nel corso della loro ricezione «universalizzante», non sono stati soltanto fundamentalmente *de-testualizzati*, ma anche *de-con-testualizzati*, cioè mutilati del contesto della loro prima enunciazione e delle loro ri-enunciazioni successive. Per cogliere il processo di differenziazione interculturale occorre cominciare dall'analisi delle prime edizioni dei racconti e, se sono attestate, delle diverse stesure manoscritte che le precedono. Un manoscritto è legato a una situazione enunciativa anteriore e, per questo motivo, a volte *significativamente* differente dal testo poi stampato, come mostra la comparazione dei manoscritti di corte del 1695 con la raccolta intitolata *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez* che Charles Perrault ha pubblicato presso Barbin nel 1697; o come mostra la comparazione delle riscritture successive di *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm secondo le diverse edizioni pubblicate tra il 1812 e il 1857. Le innumerevoli edizioni, traduzioni, adattamenti e riscritture successive dei racconti di Perrault molto spesso amputano le prime edizioni delle loro prefazioni, delle *Morali* (*Moralitez*) e delle illustrazioni originali, al fine di adattarle alle nuove concezioni del genere letterario, che cambiano da epoca a epoca e da un uso culturale all'altro. Nella prospettiva qui proposta, le plurime versioni si possono considerare come «ri-enunciazioni» o «riconfigurazioni» di cui si fanno carico editori, traduttori, divulgatori, scrittori, cineasti, ecc. In quanto tali, esse si legano in modo significativo ai loro nuovi contesti enunciativi producendo effetti di senso significativamente differenti, tali da costituire oggetti di studio tanto interessanti quanto le opere che sono all'origine di tale processo.

Il senso di un'opera si costruisce dunque anche attraverso gli aspetti materiali, gli apparati «paratestuali» e iconografici?

Certamente, tutte le particolarità della «messa in testo» e «in raccolta» dell'opera partecipano a questa costruzione

di senso: titoli, frontespizi, lettere e prefazioni, vignette e illustrazioni, *Morali*, ordine dei racconti (la loro «co-testualità»), ecc. Tutti questi parametri testuali, peri-testuali e co-testuali si sono rivelati essere dei piani d'analisi fecondi per la comparazione differenziale delle raccolte di Basile, Perrault, Grimm e Andersen, dalle quali proviene la maggior parte dei racconti divenuti canonici. La comparazione differenziale condivide con gli studi sui trasferimenti culturali, la storia dei libri e dei *media* e la filologia moderna l'attenzione alle traiettorie storiche delle forme materiali di apparizione delle opere. Questa attenzione permette di fare scoperte sorprendenti.

Può farci un esempio delle scoperte a cui questa analisi può condurre?

Certo, è un esempio molto divertente, che altrove ho analizzato più nel dettaglio. Le vignette disegnate a mano nel manoscritto del 1695 (poi xilografate nell'edizione a stampa del 1697) che sormontano i primi tre racconti della raccolta di Perrault – *La bella addormentata nel bosco*, *Cappuccetto rosso* e *Barbablù* – si inscrivono in una impressionante continuità alla quale la critica non ha prestato sufficiente attenzione. La prima vignetta mostra uno spasimante seduto su una sedia posta accanto a una Bella, appena risvegliata e distesa nel suo letto a baldacchino, che gli tende la mano. La seconda vignetta mostra di fatto una scena del tutto simile, ma sostituisce lo spasimante principesco de *La bella addormentata nel bosco* con un lupo «sdolcinato», per metà salito sul letto di una giovane e bella donna. La pettinatura della ragazza è ornata da un nastro di tessuto rosso chiamato *chaperon*, che al tempo era portato dalle donne a segnalare la loro origine non nobile. La giovane donna, inoltre, accarezza il muso del lupo senza il minimo segno di paura. Allo stesso modo, anche la terza vignetta rappresenta una coppia, ma non si tratta più del momento della seduzione amorosa che contraddistingue le due scene «d'alcova» delle precedenti vignette. Quest'ultima illustra il pericolo mortale che ne può risultare: vi si vede Barbablù sul punto di decapitare la moglie. Il lettore che ha in mano questa raccolta non ha dunque bisogno di attendere la *Morale* per comprendere che il «petit chaperon» non è affatto una bambina e che le manca un «Grand Chaperon», termine che designava l'avveduta governante incaricata di proteggere l'onore delle giovani ragazze. L'immagine non lascia alcun dubbio sul fatto che qui si tratti del pericolo della seduzione sessuale, messa in atto da un pretendente sotto le spoglie di «Lupo sdolcinato». La madre non ha messo in guardia la figlia («la povera bambina che non sapeva che è pericoloso fermarsi ad ascoltare un Lupo») e la nonna l'ha esposta ancor di più al pericolo, dotandola di un piccolo ed elegante cappuccio di colore vistoso, che ne fa «una bambina di campagna», «la più graziosa che si fosse mai vista». Nella *Morale* finale, poi, Perrault accusa tale comportamento delle madri verso le figlie, all'interno della società ipocrita dell'Ancien Régime, attraverso una domanda retorica: «Suvvia! Ma chi non sa che questi Lupi zuccherosi / tra tutti i Lupi sono i più pericolosi». La fine della storia evoca le conseguenze

di tali omissioni in modo ironico, non lasciando dubbi su ciò che significano questo atto e il sottile cambiamento di pronomi – da «il» a «la» – nella frase finale: «E dicendo queste parole, il Lupo cattivo si gettò sul piccolo cappuccetto rosso, e la mangiò».

Cosa succede alle edizioni successive di Perrault? Riportano queste immagini e le Morali?

Le edizioni successive dei racconti di Perrault, tra le quali l'edizione Hetzel illustrata da Gustave Doré, sopprimono queste vignette così esplicite e in alcune vengono eliminate anche le *Morali*, giudicate troppo complicate e ironiche per i bambini. L'infanzia diventa infatti il nuovo destinatario, laddove Perrault aveva invece destinato i contes ai giovani della società di corte in età da matrimonio. Senza vignette e amputate delle loro *Morali* e *Altre Morali*, le *Histoires ou contes du temps passée* di Perrault iniziano un nuovo percorso. La giovane e seducente ragazza col piccolo *chaperon* rosso della vignetta diventa allora una vera bambina, che va nella foresta e incontra un vero lupo. È il caso della piccola *Rotkäppchen* dei fratelli Grimm, i quali riconfigurano il racconto di Perrault per inscrivere nel contesto di un'ideologia familiare, radicalmente differente da quella dell'Ancien Régime. Ma la storia diventa allora un'altra storia, grazie a una nuova «messa in testo», «in libro» e «in raccolta» e a una concezione molto differente del genere del racconto fiabesco o favolistico.

Illustrazione di manca testo manca testo didascalia manca testo arriva testo. Illustrazione di manca testo manca testo manca tes.



comparativa delle traduzioni. Compararle sia con l'opera originale, sia tra loro, è necessario, perché ciò mette in luce le differenze significative esistenti fra un'opera e le sue «ri-enunciazioni» in altre lingue e culture, ognuna con i rispettivi effetti di senso.

La necessità di considerare il contesto discorsivo non riguarda solamente le creazioni letterarie propriamente dette: si impone anche per l'analisi delle produzioni culturali globalizzate. Gli effetti di senso prodotti da un film come *Sleeping Beauty*, prodotto nel 1959 da Disney Studios in lingua americana, non rimangono gli stessi quando tradotto e diffuso in altre lingue. I traduttori francesi, per esempio, reintroducono delle connotazioni che provengono dalla loro familiarità con la lingua de *La Belle au bois dormant*, il racconto di Perrault concepito come manoscritto di corte, dedicato alla nipote di Luigi XIV nel 1695 e dato alle stampe nel 1697. I produttori del film americano modificano profondamente l'intreccio di Perrault, in accordo con il loro contesto: fanno del principe passivo un eroe più intraprendente, che combatte le «forze del Male» incarnate nella strega. Questo mobilita tutti i clichés del cinema americano, tipici del periodo della Guerra fredda, e li unisce a quelli del romanzo cavalleresco.

La comparazione può dunque essere uno strumento privilegiato per comprendere i vari «effetti di senso» ottenuti dalle diverse versioni delle fiabe?

Esatto, ma a differenza degli studi che vanno alla ricerca di «universali», la comparazione differenziale lavora in prosimità dei testi, considerati al momento del loro emergere, nello specifico contesto di linguaggio e di discorso, socio-culturale e storico. Ritengo infatti che un'opera letteraria (così come un film o un saggio filosofico) costruisca i suoi effetti di senso facendo riferimento in modo *significativo* ai dati del suo contesto discorsivo. Per questo gli effetti di senso prodotti dalle ulteriori riconfigurazioni differiscono significativamente da quelli dell'opera al momento del suo primo emergere. Ciò vale sia per il processo di produzione, sia per quello di ricezione: il ricevente costruisce gli effetti di senso facendo riferimento al contesto discorsivo e socio-culturale che gli appartiene. Si tratta allora di *comparare*