

Copyright © 2008 Meltemi editore, Roma

ISBN 978-88-8353-618-2

Traduzioni italiane di Daniela Feltracco

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 – 00185 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it

a cura di
Stefano Calabrese e Daniela Feltracco

Cappuccetto Rosso: una fiaba vera



MELTEMI

Indice

- p. 7 *United colors: la fiaba come relitto narrativo*
Stefano Calabrese
- 46 Nota al testo e alla traduzione
Daniela Feltracco
- 51 Cappuccetto Rosso, reginetta di maggio
Paul Saintyves
- 67 Lettura psicoanalitica di Cappuccetto Rosso
Alan Dundes
- 110 Esperienze e tribolazioni di Cappuccetto Rosso
Jack Zipes
- 171 Cappuccetto Rosso tra fiaba, cronaca nera e letteratura
per l'infanzia
Catherine Velay-Vallantin
- 219 Appendice. Tre versioni di Cappuccetto Rosso
- 226 Bibliografia

United colors: la fiaba come relitto narrativo
Stefano Calabrese

1. *Cromofilia e racconto magico*

Malgrado la sua brevità e la sua irrinunciabile efferatezza, o forse proprio in ragione della sua esplosiva sinteticità, la fiaba di Cappuccetto Rosso è una delle più note e tradotte in tutto il mondo, ricodificata secondo versioni cartacee, audiovisive e filmiche. Se si prescinde dalle numerose, anche rilevanti differenze tra le versioni prodottesi o raccolte a partire dal 1697 – data di pubblicazione dei *Contes* di Charles Perrault, e autentico *big bang* di Cappuccetto Rosso –, si tratta di una fiaba classificabile secondo *The Types of the Folktale* di Aarne e Thompson (1961) nel comparto numerico 333 o 123, dipendentemente dal fatto che un personaggio teriomorfico (quasi sempre un lupo) cerchi di divorare un essere umano oppure altri animali: è infatti noto come i due studiosi abbiano fondato la tassonomia dei *folktales* non sulla sintassi degli intrecci bensì sulla tipologia dei protagonisti, con la conseguenza che spesso una stessa fiaba è rubricata in modo diverso sulla base dell'aspetto, anche epidermico, dei personaggi. Comunque sia il *conte* di Perrault, in cui una bambina vestita di rosso incontra un lupo che ingerisce prima la nonna e poi la bambina stessa, senza che entrambe riescano a salvarsi, ebbe subito un tale successo da diffondersi anche oltre la Francia, e principalmente in Germania, dove i Brüder Grimm lo ripresero apportandovi alcune decisive varianti: in sintesi, Cappuccetto Rosso veniva salvata da un cacciatore e il lupo restava ucciso.

Discuto più oltre la versione dei Grimm, ma va preliminarmente detto che l'ipotesi secondo cui la fiaba di *Petit*

Chaperon Rouge sarebbe stata un'invenzione letteraria di Perrault (*Kunstmärchen*) e non un testo preesistente nelle culture orali (*Volksmärchen*) si è rivelata presto errata (Dundes, a cura, 1989, pp. 193 sgg.). Tra gli altri, il folklorista francese Paul Delarue ha prima raccolto versioni della fiaba in ambiente demotico europeo, in seguito comparato tali versioni ad altre raccolte in Cina, Giappone e Corea. Questo *folktale* diffuso su scala mondiale ci parla di una bambina che deve portare alla nonna degli alimenti (spesso, pane e latte), ma giunta a destinazione trova il lupo travestito da nonna che la invita ad assaggiare del vino e della carne (il sangue e il corpo della nonna uccisa in precedenza): inutilmente, perché con uno stratagemma la bambina fugge dalla casa e si salva. La ricorsività e la permanenza di alcuni elementi depongono con certezza a favore dell'ipotesi di una capillare circolazione della fiaba di Cappuccetto Rosso molto prima che Perrault decidesse, con qualche essenziale ritocco (soprattutto nel finale, prima e dopo di lui generalmente fausto), di codificarla in forma scritta. Testo molto diffuso e insieme incrinato dall'anomalia: una fiaba esentata da quella logica binaria fatta di mancanze e rimozione di queste mancanze che ha determinato il marchio di fabbrica dei racconti di magia, sempre e comunque; una fiaba dotata di un marcato potenziale aggressivo, tanto da lambire cruente scene di cannibalismo in cui la bambina deve o addirittura vuole divorare la nonna (Delarue 1951, pp. 286-289); una fiaba in cui la direzione centrale del racconto sembra essere l'agire dei personaggi, laddove il raffronto delle varianti su scala mondiale fa emergere una narrazione molecolare (*molecular narrative*) dove il concatenarsi sintagmatico delle azioni poggia sulla solida piattaforma di atomi tematici, immagini archetipiche o motivi primigeni, e dove si assiste alla perfetta aderenza dell'identità della protagonista a un corpo e a un colore (Danto 1985)¹. L'impressione è dunque che le varianti individuali e gli ecotipi enucleabili dal raffronto dei testi di ogni tempo e luogo incentrati su Cappuccetto Rosso siano solo creazioni parziali, atti di moderata insurrezione da parte di chi, nella realtà, affabula in uno stato di libertà vigilata. Da quali ne-

bulose distanze proviene tutto questo, e perché ha generato modelli di figurazione tanto suggestivi quanto isomorfi?

Basta rileggersi *Le radici storiche dei racconti di fate* di Vladimir Ja. Propp (pubblicate in Unione Sovietica nel 1946 e tradotte in Italia già nel 1949, accolte tiepidamente da Benedetto Croce sul fronte filosofico e da Ernesto de Martino su quello etnologico) per capire quale sia stata la lontana genesi di Cappuccetto Rosso. Propp vuole mostrare come le fiabe costituiscano la trascrizione di volta in volta diretta, analogica o antifrastica di sequenze rituali che hanno contraddistinto la mentalità religiosa di società a struttura clanica. Le sue fonti sono molteplici, da Frazer a Boas, dalle risultanze della scuola finnica ai repertori approntati dai folcloristi slavi; la prospettiva è comparata, ma meno attenta alla cultura indiana e più a quella africana e americana; l'epoca cui tutto viene arretrato non è chiara, l'eziologia del fiabesco resta incerta, ma *necessariamente* incerta. Una volta messe sul tavolo le carte teoriche, in ampia misura ricollegabili alla *Morfologia della fiaba* e al principio strutturalista in base al quale dal confronto sistemico delle varianti emerge uno "schema compositivo" unitario, Propp inizia a descrivere i momenti essenziali di questo *Urmärchen*.

Ed è qui che, parallelamente alla morfogenesi della fiaba, inizia un viaggio di monumentale fascino nella *waste land* dell'uomo in epoca pre-storica, dove il totemismo regna sovrano, l'economia gravita ancora sulle attività venatorie, il racconto di magia sta al mitico come il ludico sta alla liturgia religiosa, e dove il viaggiatore è un turista del Paese dei morti o un morto che insegue le peregrinazioni della propria anima. La prima fase (*pre-liminale*) mette in scena il distacco del protagonista dall'ambiente domestico, bambini che se ne vanno nel bosco in cerca di bacche, bambine che vanno nei campi per portare la merenda ai fratelli, principesse che escono a passeggiare nel giardino ecc. Come in un racconto borgesiano, Propp è un narratore che istituisce la Fiaba delle fiabe aprendo continuamente biforcazioni orientate alla seconda fase (*liminale*), dove attraverso una traslazione spaziale, un viaggio², si manifesta la Disgrazia: il protagonista incontra una maga/un mago che lo rapisce/ingerisce assumendo le vesti di una vecchia/un

vecchio o di un animale (un serpente, un orso, un lupo ecc.), ma ciò accade sempre entro una foresta che svolge il ruolo antiziale di frontiera ostacolante, “una specie di rete che imprigiona i nuovi arrivati” e li trattiene a forza. La foresta vale dunque in quanto demarcatore simbolico, poiché al modo stesso in cui l’epos classico delimita l’Ade con una selva oscura, la foresta delle fiabe “circonda l’altro mondo o la strada dell’altro mondo passa attraverso la foresta”; talvolta, il Rapimento avviene in una capanna ubicata nel folto del bosco, il cui ingresso è consentito all’eroe fiabesco solo grazie alla cosiddetta “denominazione magica”, cioè alla lessicalizzazione delle varie sezioni della capanna come *conditio sine qua non* dell’accedervi (“Per entrare nella capanna l’eroe deve conoscere la parola. Esistono materiali i quali mostrano che egli deve conoscere un nome. Basti ricordare la fiaba di Alì-Babà e dei quaranta malandrini, in cui bisogna conoscere un nome affinché la porta si apra”, Propp 1946, p. 99). Quanto al Rapimento, esso è seguito dall’ingerimento del protagonista da parte di un animale, da cui in ultimo egli riesce a salvarsi tornando a un’esistenza *post-liminale*. Più o meno è tutto qui, ma questo *tutto* suggerisce univocamente a Propp di approfondire l’indagine sui riti di iniziazione, già eletti da John Frazer e Paul Saintyves a schema prototipico dei miti e dei racconti di magia.

Ascoltiamo Propp in questo passaggio cruciale:

Che cos’è l’iniziazione? È uno degli istituti peculiari del regime del clan. Il rito si celebrava al sopraggiungere della pubertà. Con esso il giovinetto veniva introdotto nella comunità della tribù, ne diveniva membro effettivo e acquistava il diritto di contrarre matrimonio. Questa la funzione sociale del rito. Le sue forme variano, e noi ci soffermeremo ad esaminarle in connessione col materiale del racconto di fate: esse sono determinate dalla base mentale del rito: si riteneva che durante il rito il fanciullo morisse e quindi risuscitasse come un uomo nuovo. È questa la cosiddetta morte temporanea. La morte e la risurrezione erano provocate da atti raffiguranti l’inghiottimento e il divoramento del fanciullo a opera di animali favolosi. Si immaginava che egli venisse inghiottito da questo animale e, dopo aver trascorso qualche tempo nello stomaco del mostro, ritornasse alla luce, vale a dire fosse sputato fuori o vomitato (p. 89).

Si comprende come anche di recente alcuni studiosi abbiano sostenuto la derivazione diretta di Cappuccetto Rosso dalle sequenze dei riti iniziatici: la storia di una bambina che esce di casa, incontra nel bosco un lupo, è da lui divorata dopo che la stessa sorte è toccata alla nonna, e infine – almeno in alcune versioni – salvata *per estrazione* da un attore estraneo, rappresenta verosimilmente una rara forma di conservazione di relitti culturali (Calvetti 1980; Verdier 1980). Rimasta in incubazione per secoli o millenni attraverso i ghirigori del racconto orale, questa storia di oltrepassamento progressivo di soglie liminali emerge all’altezza di Perrault in una forma condizionata da una o più delle fluttuanti trasformazioni che sappiamo contraddistinguere il destino di ogni *folktale*: tra queste vanno almeno annoverate la rielaborazione o elisione dei segmenti iniziali soprattutto dal punto di vista delle motivazioni ad agire, i processi di condensazione sineddochica di singole micro-sequenze o di traduzione analogico-metaforica (per cui uno stesso predicato può essere ritradotto in un codice alimentare, sessuale, meteorologico ecc.), l’inversione di blocchi di testo, l’omissione di snodi narrativi funzionali nelle sezioni mediana e finale, la neutralizzazione dei conflitti grazie ad at-tanti-mediatori, la progressiva scomparsa di quelle triplicazioni che, in origine, fungevano da consolidatori causali del racconto, il venir meno di blocchi binari per cui un’acquisizione resta senza una prova preliminare o una contro-azione non è più bilanciata dall’azione da cui è nata. E altro ancora.

Tuttavia, l’elemento su cui vorrei soffermarmi è il colore rosso dello *chaperon* perraultiano, in genere interpretato come un motivo cieco (*blind motive*: sequenze aneddotiche inconcluse, incongruenze narrative, elementi nominati ma inutilizzati) oppure un’indebita aggiunta dell’autore alle versioni popolari circolanti nella Francia del XVII secolo: il rosso manca infatti dai testi registrati in epoca positivista, quando la folkloristica perviene al suo massimo fulgore. E se fosse accaduto l’opposto? Se il rosso avesse per così dire presenziato alla genesi della fiaba trasformandola in un autentico *iconotesto*, e anzi – giusta l’ipotesi di Meletinskij (1969, p. 80), secondo cui nel *folktale* valgono più le microsequenze che non gli intrecci com-

plessivamente considerati³ – vi avesse giocato un ruolo dominante, con o senza altre aree cromatiche? Un avallo a Meletinskij giunge oggi persino dalla frenologia: è stato documentato che singoli frammenti iconici del mondo magico-fiabesco permeano le affabulazioni degli alienati mentali, almeno se si sta alle trascrizioni depositate nelle cartelle cliniche, dove compaiono ventri svuotati affinché possano entrarvi creature demoniache o occhi che si spostano in zona genitale in conseguenza di fatture magiche⁴. È l'immagine a fungere da *slot* del racconto e ad attivare il *punctum* della morfogenesi.

Va detto innanzitutto che la presenza dei colori ha caratteristiche salienti nel genere fiabesco, benché nessuno vi abbia a tutt'oggi dedicato studi specifici. Lo spazio della fiaba è *aprospettico* poiché tutto vi è ritradotto in un codice bidimensionale privo di profondità; *cubista* perché visioni frontali si sovrappongono a profilature oblique, esattamente come nei disegni dei bambini; *ubiquo* e *discreto* in quanto un luogo può trovarsi dove è ma anche altrove, sradicato dal suo contesto geo-ambientale; *astratto* e *omogeneo* perché, al contrario degli stili realistici, i margini silhouettistici di ciascuna figura – tendenzialmente monocroma – non vengono mai offuscati da informazioni contrastanti iscritte al loro interno. La latente ostilità della fiaba per il disgregato e l'informe la induce non solo a metallizzare paesaggi e oggetti, bensì a estrarre dalle figure che essa disegna essenze sature di identità: essa sa solo quanto vede e ci fa vedere, al punto che nessuna descrizione precedente dal noto all'ignoto o dal perspicuo all'indefinito potrebbe convivere con essa. Ha scritto Max Lüthi (1978), lo studioso più sensibile al cromotestualismo del *Märchen*:

Nella realtà i colori composti sono di gran lunga più frequenti che non le tonalità pure. La fiaba invece predilige colori chiari e ancor più che puri: oro, argento, rosso, bianco, nero e tutt'al più anche l'azzurro (...). E non si può non notare quanto raro sia il verde, il colore della natura viva. Il bosco della fiaba è una "grande foresta", a volte una "foresta scura", ma praticamente mai una "foresta verde". Tonalità più delicate e individuali, per esempio tinte con componenti brune o gialle, mancano completamente. Biancaneve è bianca come la neve, rossa come il san-

gue e nera come l'ebano (...). I cavalli della fiaba sono neri, bianchi o rossi; vi sono anche delle pecore rosse o degli uomini neri (similmente alle *Mille e una notte*, nelle fiabe bulgare il nero è una figura umana molto frequente); lupi, arieti e galli sono neri o bianchi. Tuttavia la fiaba non accumula diversi colori. Una ricca policromia disturberebbe infatti la severa linearità della fiaba. Solo a pochi oggetti e figure vengono attribuiti dei colori; questi risaltano così ancor più chiaramente dai rimanenti, privi appunto di ogni nota cromatica (p. 41).

È forse alla luce di queste riflessioni che va riletta la iconofilia di Saint-Exupéry nei mesi precedenti la pubblicazione di un'opera che sembra affermare, da un lato, come l'essenziale sia invisibile e, dall'altro, come l'essenziale si possa presentificare solo in una rappresentazione astratta, stilizzata, unidimensionale e monocromatica⁷? A ogni buon conto le osservazioni di Lüthi sembrano nascere dalla lettura della fiaba di Giovan Battista Basile *Lo cuorvo* (IV, 9) – da Lüthi nondimeno ignorata, malgrado la sua notorietà e la sua moderna diffusione anche in varianti multimediali –, dove i colori svolgono funzioni attanziali ed equivalgono di fatto a un induttore di erotismo. Limitandosi al solo segmento incipitario, delimitato da una suggestiva, contraddittoria deissi temporale (“*Ora, dice ch’era na vota...*”: “Allora, si racconta che c’era una volta...”), la storia narra del modo in cui un re, spinto dalla sua passione per la caccia, giunga un giorno nel folto di un bosco, dove su una pietra di marmo bianco osserva un corvo morto, il cui sangue è fuoriuscito macchiando il marmo. L’immagine è talmente perturbante e primaria da erotizzare il re, che da quell’istante inizia a desiderare una moglie colorata allo stesso modo: bianca, nera, rossa. *À savoir*: nulla ci viene detto circa le intenzioni pregresse di Milluccio, re di Frattombrosa, soddisfatto della sua passione venatoria e per nulla desideroso di trovare una consorte. Ma ascoltiamo Basile (1986, pp. 816 sgg.):

Lo re, vedendo chillo sango vivo vivo sghizziato sopra chella preta ianca ianca, iettanno no gran sospiro disse: “O cielo, e non porria avere na moglie cossì ianca e rossa comme a chella preta e che avesse li capille e le ciglia cossì negre comme so’ le pen-

ne de chisto cuorvo?”. E sopra sto penziero se sprofonnaie de manera che pe no piezzo fece *Li dui simele* co chella preta, tanto che pareva na statola de marmora che facesse l'ammore co ss'otra marmora (...). Dovanca votava l'uocchie sempre se trovava chella stessa forma dereto che portava drinto a lo pietro e, scordatose d'ogne altra facenna autro non aveva che chella marmora 'n capo, tanto che s'era assottigliato de manera sopra sta preta che se ne ieva de pilo 'm pilo, essendole sta preta molino che le macenava la vita, porfedo dove se stemperavano li colure de li iuorne suoie, focile che le metteva fuoco a lo zorfariello dell'arma, calamita che lo tirava e finalmente preta che portava arradecata a la vessica, che non poteva arrequare⁶.

Trattandosi della sua prima, impudica apparizione a stampa dopo secoli di nomadismo in culture a oralità primaria, la fiaba non si è ancora ripulita dalle scorie della parola trasmessa di bocca in bocca. Apprenderà tra breve a vestire i costumi della corte di Versailles; per adesso custodisce decorsi tematici e regimi morfologici che il processo di canonizzazione del genere censurerà. Prima di assumere le parvenze *soignées* del fiabesco post-perraultiano, i racconti di magia hanno l'indubbia opulenza dell'autofilia: narrazioni libere, infatuate di se stesse, impure per eccellenza. *Lo cuorvo* ne è una testimonianza: un re che si innamora di una sintassi cromatica, tinte sature e immense, coaguli ardenti come una teofania in cui il colore è l'evento e dove una lontananza sembra avvicinarsi, pur restando insituabile. Attraverso un rafforzamento deittico che presentifica ancor più i referenti e grazie a una duplice epanalessi che sottolinea con barocca leziosità i dati salienti di questo magico *tableau vivant* (“*chillo sango vivo vivo*”, “*chella preta ianca ianca*”), l'eventuale mancanza dei tre colori viene dotata dal narratore del potere di far stingere l'iride esistenziale di Milluccio (“*dove se stemperavano li colure de li iuorne suoie*”). Con una differenza: il nero viene in qualche modo asseverato e regionalizzato (“*che avesse li capille e le ciglia cossì negre*”), mentre il bianco e il rosso appaiono nel loro magico, fluorescente, delocalizzato affatamento. È nondimeno evidente come la *libido* di Milluccio abbia stretta attinenza con la percezione simultanea dei tre colori.

[...]