



# DONNE “DA FAVOLA”

## EVOLUZIONI E CONTRADDIZIONI DELLO STEREOTIPO FEMMINILE NEL RACCONTO FANTASTICO

di *Carlotta Papandrea*

**[cirsde]**  
centro interdisciplinare di ricerche  
e studi delle donne e di genere



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI TORINO

**SS**  
STUDI DI GENERE

**Studi di Genere**  
**Quaderni di Donne**  
**& Ricerca**  
**n.2**

Carlotta Papandrea

**Donne “da favola”.**  
**Evoluzioni e contraddizioni dello stereotipo**  
**femminile nel racconto fantastico**

**Collana “Studi di Genere. Quaderni di Donne & Ricerca” - Vol. 2**

2018

CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere

Università degli Studi di Torino

[www.cirsde.unito.it](http://www.cirsde.unito.it)

[cirsde@unito.it](mailto:cirsde@unito.it)

Copertina: progetto grafico di Simonetti Studio

ISBN: 9788875901240

ISSN: 2533-2198



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

## Indice

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| Prefazione .....                                                    | 1  |
| 1. Introduzione.....                                                | 3  |
| 2. Il testo scritto .....                                           | 4  |
| 2.1 L'origine del racconto fantastico .....                         | 4  |
| 2.2 Il corpo e la prospettiva femminista .....                      | 8  |
| 2.3 Alice e l'eccezione alla regola.....                            | 10 |
| 2.4 Sonno di bellezza.....                                          | 12 |
| 2.5 Uomini d'ordine, donne di caos .....                            | 15 |
| 3. Il testo audiovisivo .....                                       | 18 |
| 3.1 La rivincita della strega .....                                 | 20 |
| 3.2 Violenza parlata, violenza applicata .....                      | 22 |
| 3.2.1 Ravenna e l'interiorizzazione del potere (maschile) .....     | 22 |
| 3.2.2 Malefica e la violenza sulle donne .....                      | 25 |
| 3.2.3 Alice e la rivendicazione dell'indipendenza.....              | 31 |
| 3.3 L'indebolimento del maschio .....                               | 35 |
| 4. Cos'è "maschio" e cosa "femmina"?.....                           | 37 |
| Appendice - Prima e dopo: com'è cambiata l'immagine nel tempo ..... | 41 |
| Bibliografia e riferimenti .....                                    | 47 |
| Sitografia .....                                                    | 48 |
| Filmografia .....                                                   | 49 |
| Abstract.....                                                       | 50 |

## Prefazione

Assumere una prospettiva “di genere” in un lavoro di ricerca significa principalmente interfacciarsi con la portata culturale di tale concetto e immaginarlo come una categoria che definisce non solo il modo in cui l'appartenenza al sesso viene esperita dal singolo uomo e dalla singola donna, ma anche il modo in cui essa viene comunicata, veicolata, rappresentata dagli strumenti della socializzazione come la famiglia, la scuola e, perché no, i media. Il genere è dunque un costrutto culturale che influenza i modi di apprendimento, di accesso, di elaborazione e di ricezione dei discorsi, delle pratiche, dei testi, da parte del soggetto, la cui identità si costituisce in maniera polisemica. Da qui la necessità e l'urgenza di occuparci delle *rappresentazioni*, come modelli che influenzano e che sono determinati dall'enciclopedia e dai meccanismi dell'interpretazione, che emergono e sono frutto dei discorsi e delle prassi enunciative di una cultura. Esse innescano quei meccanismi di valorizzazione che hanno il potere di determinare il senso del nostro vivere.

Mentre rappresentano la realtà, dunque, i mass media la trasformano, così come gli individui, mentre fruiscono di questa realtà illustrata, le attribuiscono significati molteplici, cangianti e polisemici e si trasformano essi stessi per rispondere ai modelli costruiti dalla tecnologia o, quanto meno, vi si riconoscono. Le rappresentazioni diventano dunque una fonte privilegiata di senso per la nostra esperienza, perché attraverso esse noi immaginiamo noi stessi e definiamo, anche se inconsciamente, la nostra soggettività.

Come ha sostenuto Julia Kristeva:

Il senso del testo parla e rappresenta l'azione rivoluzionaria che la significanza effettua. In altri termini, non identificandosi con il linguaggio comunicativo codificato dalla grammatica, il testo non si contenta di *rappresentare*, di *significare* il reale. [...] il testo non raduna un reale fisso, ma costruisce il teatro mobile del suo movimento, a cui contribuisce e di cui è l'*attributo*. Trasformando la materia della lingua e trasportandovi il rapporto delle forze sociali della scena storica, il testo si lega doppiamente in relazione al reale. [...] il testo non nomina né determina un “di fuori”; designa come attributo quella mobilità eraclitea che nessuna teoria del linguaggio - segno ha potuto ammettere e che sfida i postulati platonici dell'essenza delle cose e della loro forma (Kristeva, 1969, *Σημειωτική Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris, trad. it. p.21).

I testi, dunque, non solo rendono il reale significante, ma lo costruiscono, sono azione, relazione; i discorsi hanno una certa capacità di agire e far agire modellando e, più spesso, modificando le relazioni fra gli agenti che essi coinvolgono a titolo di interlocutori linguistici.

I discorsi, le rappresentazioni, creano modelli culturali.

È proprio a partire da queste consapevolezze che prende avvio e si sviluppa il saggio di Carlotta Papandrea che segue.

Il testo propone una interessante e articolata lettura delle rappresentazioni del femminile nella fiaba classica e affronta, con gli strumenti della semiotica, l'analisi di tre racconti: *Biancaneve*, *Rosaspina* e *Alice nel paese delle meraviglie*.

Dopo una prima parte che contiene un'introduzione storica sulle problematiche legate alla genesi del racconto fantastico in generale e dei cenni sui singoli testi presi in esame, attraverso le varie edizioni che di essi si conoscono e che si sono susseguite negli anni con la conseguente sovrapposizione anche di significati e valori (in circolazione nella semiosfera della cultura di riferimento), si affronta l'analisi delle tre fiabe, proponendo un confronto tra i testi classici e la loro ri - mediazione cinematografica: *Biancaneve e il Cacciatore* di Rupert Sanders (2012), *Maleficent* di Robert Stromberg (2014) e *Alice in Wonderland* di Tim Burton (2010).

Dal confronto emergono da un lato la persistenza di determinati stereotipi, temi, caratterizzazioni; dall'altro lato un'evoluzione del significato culturale di valori come l'emancipazione, la libertà e l'autodeterminazione, aprendo quindi alla possibilità di un ragionamento sui modelli di femminilità che vengono proposti dai testi e sulla loro (parziale) trasformazione storica e culturale.

Federica Turco

## 1. Introduzione

Scopo del seguente articolo è di riflettere sul cambiamento che lo stereotipo femminile (e non solo) ha subito nel tempo all'interno della fiaba.

Lo spunto di questa analisi è nato dalla visione delle odierne rivisitazioni di racconti tradizionali che hanno proposto nuovi tipi di personaggi (protagonisti e antagonisti, femminili e maschili) tali da indurmi a credere, in un primo momento, che si fosse verificata in loro una vera e propria evoluzione sia nella caratterizzazione sia nel sistema valoriale che essi rappresentano.

Tuttavia, osservando più da vicino, ho potuto constatare che nonostante le apparenze fatte di effetti speciali ed eroine più che mai agguerrite, non si può parlare solo di evoluzione: se infatti alcuni elementi sono effettivamente mutati in positivo nel tempo rappresentando uno sviluppo rispetto alla tradizione, altri sono rimasti sostanzialmente uguali a se stessi (dimostrando quindi come, probabilmente, certe radici culturali abbiano resistito nei secoli).

I testi audiovisivi che ho analizzato sono *Alice in Wonderland* (Burton, 2010), *Biancaneve e il Cacciatore* (Sanders, 2012) e *Maleficent* (Stromberg, 2014) rispetto a quelli scritti proposti invece da Lewis Carroll nel 1865 e da Jacob e Wilhelm Grimm tra il 1812 e il 1815 nella raccolta *Kinder und Hausmärchen*.

Il fine è quello di tracciare le problematiche legate al modo in cui certi stereotipi vengono proposti a cavallo tra due epoche (dal XIX al XXI secolo), riflettendo sui loro cambiamenti e sulle eventuali evoluzioni riscontrate alla luce di un sistema culturale che per secoli ha considerato la donna nel solo ruolo di moglie, madre e casalinga (escludendola come persona ed individualità).

Emerge inoltre la necessità di riflettere su tali stereotipi, sul modo in cui sono stati costruiti e mantenuti nel tempo e sulla difficoltà che tutt'oggi, nonostante certi cambiamenti (se così possono essere definiti effettivamente), permane nel pensarli (e nel pensarli diversamente).

Il lavoro si articolerà fondamentalmente in due momenti, che coincidono l'uno col testo scritto e l'altro con quello audiovisivo: ognuno di essi, oltre ad avere specifiche caratteristiche e problematiche (che coincidono, ad esempio, con le difficoltà a delineare la genesi del racconto fantastico o a cogliere l'effettivo *senso* del testo filmico), comunica anche messaggi differenti (complice l'epoca in cui sono stati prodotti). Se, infatti, nelle fiabe tradizionali sarà più evidente l'inerzia del femminile rispetto al dinamismo maschile (sebbene, come vedremo, Alice ne rappresenti un'eccezione), in quelle contemporanee emerge invece il tentativo di ridefinire i ruoli ed andare oltre gli stereotipi (tentativo che ritengo solo parzialmente riuscito).

Alla luce del confronto tra testi di natura diversa ed epoche distanti si rifletterà, nella parte conclusiva, su cosa possa quindi definirsi *maschile* e cosa *femminile* all'interno di uno scenario tutt'altro che lineare e ben definito.

## 2. Il testo scritto

### 2.1 L'origine del racconto fantastico

Nella natura del racconto fantastico è insita una complessità che deriva (a prescindere che si tratti della *favola* o della *fiaba*) da due elementi in apparenza contraddittori: il meraviglioso e la sua normalizzazione nella quotidianità, vissuti come «qualcosa di normale e scontato. Nella fiaba le due dimensioni (il naturale, terreno, e il soprannaturale, magico – mitico) non sono, come nella saga, distinte e problematiche, ma si intersecano e si intrecciano senza difficoltà e quasi senza cesure». Si tratta infatti di un piano in cui «tutti condividono il medesimo universo» (Dekker, Van der Kooi e Meder, 2001, X).

A ciò bisogna aggiungere un altro aspetto fondamentale: l'origine nascosta. Analogamente a quanto avviene col mito, anche in questi casi non è possibile risalire all'autore che da principio ha proposto determinate storie, narrandole per la prima volta. Entro questi limiti, al lettore è possibile solo conoscere gli autori che hanno recuperato, in alcuni periodi storici, questi racconti per poi riproporli in maniera più o meno fedele rispetto al passato.

Ancora nel *Dizionario delle fiabe e delle favole: origini, sviluppo, variazioni* si dice:

Il grosso problema è che noi conosciamo soltanto una piccola parte della storia umana: solo intorno al 1800 si sono cominciati a registrare in maniera più o meno sistematica i racconti popolari (orali), e allora si era molto selettivi su ciò che si raccoglieva, dove e da chi. Prima di quell'epoca, per l'Europa occidentale dobbiamo accontentarci di comunicazioni scritte incidentali, anch'esse fortemente selettive: in primo luogo, già durante il Medioevo, racconti a sfondo religioso, leggende, *exempla*, racconti sul diavolo e di meraviglie, novelle e racconti umoristici; più tardi, nell'età moderna, altri tipi narrativi: aneddoti, farse, storielle, motti, millanterie e, dal Cinquecento in poi, un numero crescente di fiabe. Le letterature antiche, egiziana, greca, romana, cinese e soprattutto le letterature indiane, che comprendono un gran numero di racconti e motivi narrativi, ci portano indietro nel tempo, ma molto più indietro del primo millennio prima del nostro computo del tempo non arriviamo. In queste fonti più antiche, le storie non sono annotate letteralmente dalla voce del popolo. Anche allora, infatti, non si cercava di registrare sistematicamente tutti i generi e i racconti (ivi, p. XIV).

Inoltre:

La fiaba è narrata come un racconto popolare (anche) oralmente ed è anonima, ossia non se ne conosce il primo narratore (l'autore), ma soltanto l'ultimo e, forse, la sua fonte. Si svolge nel passato, in un'epoca solitamente indefinita ("c'era una volta"), in uno spazio non definito esattamente, in un mondo preindustriale, feudale, popolato da re, principi e principesse. È il resoconto a lieto fine di un viaggio o di un'avventura, una storia d'amore contrastata che si conclude con un matrimonio: "e vissero per sempre felici e contenti" (ivi, p. VIII).

La complessità della situazione rende difficile pronunciarsi in maniera definitiva sull'origine (e la storia) dei racconti. A ciò si aggiunge anche il delicato equilibrio tra cultura scritta e orale: quest'ultima non ha una forma unica e definitiva, poiché «epoche nuove, spazi e narratori nuovi producono adattamenti e mutamenti sempre nuovi. [...] A volte nuovi sviluppi rendono necessario adattare i racconti (modernizzazione dell'ambiente, mutamento della morale) [...]» (*ibidem*).

Per questi motivi, e poiché la trascrizione dei racconti è avvenuta relativamente tardi, si comprende che arrivare in particolare alla genesi del singolo testo possa risultare difficoltoso. Inoltre, «sul grado di autonomia della trasmissione orale rispetto alla tradizione letteraria, le opinioni degli studiosi sono tuttora divergenti» (ivi, XV).

Le diverse teorie elaborate in merito nel tempo suggeriscono la difficoltà nel fornire una ricostruzione storica univoca per questi racconti dalle origini lontane.

Albert Wesselski (1871 - 1939) è stato uno dei primi a «negare l'esistenza di una tradizione narrativa popolare autonoma, ossia indipendente dalla letteratura» (ivi, p. XVI), sostenendo cioè che il racconto popolare sia un prodotto letterario assimilato solo successivamente nella cultura orale.

Per contro, Kurt Ranke «riporta racconti dei quali si può dimostrare la lunga trasmissione orale» (*ibidem*).

I fondatori della ricerca in quest'ambito, cominciata nel corso del 1800 e rivolta in particolare alla fiaba, sono Jacob (1785 - 1863) e Wilhelm (1786 - 1859) Grimm.

Essi partirono dall'idea che «ogni popolo ha una sua anima, la quale si esprime con la massima purezza nella lingua e nella poesia, nelle canzoni e nei racconti» (ivi, XVIII). In questo percorso, Eleasar M. Meletinskij vede l'inizio della «mistificazione scientifica della favola» (Meletinskij, 1977, 10) che «muovendosi nel quadro della teoria romantica della nazionalità [...] sentiva la superiorità della nazione germanica nella nobiltà delle sue origini e nell'antichità della sua cultura» (*ibidem*).

Nel 1812 e nel 1815 i Grimm pubblicarono due volumi di 156 fiabe in totale: i *Kinder und Hausmärchen*, che segnano anche il punto di partenza delle loro ricerche. Essi definiscono questi racconti «schegge di una pietra preziosa» (Dekker, Van der Kooi e Meder, cit., XV), ovvero resti di racconti (perlopiù pagani)<sup>1</sup> riguardanti l'origine del mondo. È interessante notare come essi non «trascrivano le loro fiabe letteralmente [...]» bensì «diano [...] il proprio tono e il proprio stile, in alcuni casi integrandole con motivi tratti da altre fiabe per creare un bel racconto, oppure [...] partendo dalle diverse versioni a loro note» (ivi, pp. XVIII – XIX).

La pubblicazione dei *Kinder und Hausmärchen* stimola la ricerca in quest'ambito anche in altri paesi; ad esempio si scopre che «fiabe simili compaiono anche al di fuori dell'Europa, nell'India parzialmente appartenente al territorio linguistico indoeuropeo, ma anche nei territori linguistici semiti, turchi e presso i cinesi» (ivi, p. XX). La comunanza di questo materiale che tende a ripetersi simile a se stesso nonostante la

---

<sup>1</sup> Con *pagano* «i Grimm considerano in primo luogo i motivi che compaiono anche negli antichi testi mitologici, per esempio l'*Edda*; secondariamente, tutto ciò che non può essere ricondotto alla fede cristiana: metamorfosi, magia, alberi e animali parlanti [...]» (*ibidem*).



distanza geografica e il diverso sostrato culturale, vengono affrontati da Ferraro ne *Il linguaggio del mito* (1979). Se si considera che la fiaba attinge profondamente dalla dimensione mitico – religiosa, bisogna anche sottolineare come il senso del mito non risieda in ciò che esso racconta in modo manifesto, bensì nel materiale narrativo attraverso cui si racconta. Perciò «il materiale narrativo che forma il mito è [...] lo strumento per mezzo del quale esso comunica e non ciò che esso comunica» (p. 19). Questo materiale si contraddistingue per la sua ridondanza, che sembra un elemento necessario affinché il mito comunichi e, a livello di ricerca, se ne coglierà un comun denominatore per cui «il testo normalizzato dovrà quanto più possibile essere aderente all'originale: si tratta di semplificare i vari segmenti narrativi, di sostituirli con formulazioni più generali fino a quando si raggiunge quel livello di astrazione [...] al quale i testi risultino essere reciprocamente sovrapponibili» (ivi, p. 69). Il fatto, quindi, che certi elementi si ripetano, sarebbe un modo di facilitarne la comprensione al lettore, laddove la ridondanza non dice di per sé qualcosa ma rappresenta un indispensabile supporto ai fini della comprensione ultima del testo.

Tornando ai fratelli Grimm si diceva come, sulla scia delle loro teorie, si sia formato un filone di ricerche “geografiche” ben oltre i confini tedeschi: sarà, ad esempio, Theodor Benfey (1809 - 1881) ad ipotizzare che le fiabe siano nate proprio in India «non come miti ma come racconti didascalici buddhisti» e che siano giunte «in Europa attraverso vie letterarie, come *Le Mille e una notte*, nonché attraverso le vie carovaniere asiatiche» (Dekker, Van der Kooi e Meder, cit., XX). Tuttavia pure questa teoria verrà surclassata poiché racconti simili sono identificabili anche presso popolazioni che non hanno avuto contatto alcuno con gli Indiani; si sviluppa quindi l'ipotesi per cui «tutti gli uomini, a qualsiasi cultura o razza appartengano, possiedono fondamentalmente la medesima struttura psicologica: le differenze che esistono sono di ordine culturale» (*ibidem*).

Gli studi effettuati hanno tracciato tre fasi nella cultura umana: primitiva, barbara e civilizzata.

Nella prima, la fase primitiva, la vita sarebbe dominata «dall'animismo, dalla credenza negli spiriti e dal cannibalismo» (*ibidem*). Poiché questi elementi compaiono anche nelle fiabe, s'ipotizza che esse siano nate in quel periodo; ciò implicherebbe anche, tuttavia, che si possano essere formate ovunque, indipendentemente l'una dall'altra e che rappresentino una sorta di «espressione universale dell'animo umano» (ivi, p. XXI). Seguendo questa teoria il punto di partenza non sarebbe più la monogenesi, per cui ogni racconto si sarebbe formato in una determinata area per poi diffondersi, bensì la poligenesi la quale, a sua volta, avrebbe stimolato una serie di interpretazioni di carattere psicanalitico per cui le fiabe sono considerate un «sedimento di esperienze e problemi umani secolari» (*ibidem*) proposto in una forma che sia adulti che bambini possano riconoscere.

In questa fase hanno esercitato una grande influenza Sigmund Freud (1856 - 1939) e Carl Gustav Jung (1875 - 1961). Il primo, ad esempio, riconosce l'origine della favola di Edipo nel desiderio nascosto nel figlio maschio di uccidere il padre per prenderne il posto accanto alla madre.

Jung invece analizza il genere attraverso l'archetipo, sostenendo cioè che gli elementi interni alle fiabe siano tutti di natura archetipa e che, di conseguenza, possano essere colti in quanto tali dall'inconscio del lettore.

Un interessante contributo è stato apportato anche da Bruno Bettelheim (1903 - 1990) ne *Il mondo incantato* (1977):

Dato che la vita è spesso sconcertante per lui, il bambino ha un bisogno ancora maggiore di poter acquisire la possibilità di comprendere se stesso in questo complesso mondo in cui deve imparare a venire a patti.

[...]

Il bambino trova questo tipo di significato attraverso le fiabe. Come molte altre moderne intuizioni psicologiche, questo fu anticipato molto tempo fa da alcuni poeti. Schiller scrisse: "C'è un significato più profondo nelle fiabe che mi furono narrate nella mia infanzia che nella verità qual è insegnata dalla vita" (p. 11).

Questa particolare forma narrativa permetterebbe al bambino di conoscersi favorendo lo sviluppo della sua personalità, poiché «offre significato a livelli così diversi e arricchisce l'esistenza del bambino in tanti modi diversi che non basta un solo libro a rendere giustizia della quantità e della varietà dei contributi apportati da queste storie alla sua vita» (ivi, p. 17).

Quest'interpretazione si distacca volutamente da molte altre «di linguisti e critici letterari» (ivi, p. 18) poiché lo scopo è quello di offrire uno spunto di riflessione concreto ai genitori i cui figli hanno «un'esperienza lontanissima da interpretazioni del mondo che si rifacciano a divinità della natura o del cielo» (ivi, pp. 18 - 19). Ad esempio di grande importanza sono i significati religiosi più o meno celati nei racconti, significati che talvolta vengono ignorati o trascurati non suscitando più «associazioni significative in senso universale e personale» (ivi, p. 19).

Per quanto in apparenza questi racconti sembrano diversi fra loro, in realtà hanno profondi legami di coincidenza. La scoperta è stata effettuata da Vladimir Propp (1875 - 1970) nel suo studio sulla morfologia della fiaba del 1928. All'interno del racconto fantastico Propp distingue 31 azioni che compaiono in un determinato ordine e si concludono sempre col successo del protagonista. Infatti, egli sostiene, «le favole possiedono una caratteristica: le parti componenti dell'una possono essere trasferite nell'altra, senza modificazione alcuna» secondo una «legge di trasferibilità» (Propp, 1966, 12). Questo darebbe la possibilità di «studiare la favola secondo le *funzioni dei personaggi*» (ivi, p. 26), laddove con *funzione* s'intende «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda» (ivi, p. 27).

Questo breve panorama introduttivo riporta alla *Prefazione* di Antonino Buttita ne *La struttura della fiaba* di Meletinskij (1977) e, in generale, alla complessità nel ricostruire un universo così vasto e articolato:

La storia della cultura europea da alcuni secoli ha cercato nelle fiabe una conferma ai suoi orientamenti estetici e scientifici, finendo con il proiettare in esse le proprie ideologie. L'utilizzazione del patrimonio favolistico tradizionale a livello letterario è tanto antica e così complessa da impedirci sostanzialmente di distinguere le frontiere tra il fabulare come dimensione naturale della cultura di determinati livelli sociali [...] e tra il fabulare letterario, criticamente consapevole di usare materiali della favolistica tradizionale (quale [...] troviamo in Chretien de Troyes).

[...] Questa crescita critica si può cogliere mettendo a raffronto due prodotti molto noti ma poco letti nella nostra storia letteraria. *I Cantari leggendari* e il *Pentamerone*. Nei primi non si riesce a distinguere bene in che misura l'autore continui un genere letterario proprio del suo mondo e in che misura utilizzi materiali narrativi in una diversa tradizione culturale. Nel secondo al contrario l'utilizzazione dei materiali narrativi "altri" è dichiarata, voluta e immediatamente percepibile, sia pure tra le maglie di un linguaggio ricercato che tuttavia non riesce a nascondere un diverso sfondo culturale (pp. 9 - 10).

## 2.2 Il corpo e la prospettiva femminista

Tra gli anni Ottanta e Novanta, la riflessione sul genere e la soggettività è andata sviluppandosi teorizzando un soggetto non etichettabile e, anzi, nuovamente flessibile entro gli svariati contesti che lo circondano. In questo modo i concetti di "donna" e di "identità femminile" vengono definiti alla luce della consapevolezza che sulla formazione di un individuo possono agire diversi fattori.

Questo nuovo soggetto è immaginato a partire dalle «radici corporee della soggettività, oltre che dei processi stessi della conoscenza. La sessualità, intesa allora come matrice non tanto del soggetto ma della sua esperienza [...] inizia a collegarsi alla testualità in quanto funzione e prodotto del discorso» (Demaria, Nergaard, 2008, 163).

Il corpo diventa ciò che radica nello spazio e nel tempo e attraverso esso siamo situati, giacché la prima collocazione dell'individuo nella realtà è proprio la sua incarnazione. Esso cessa dunque di essere una semplice categoria biologica o sociologica per diventare un luogo di determinazioni simboliche che influiscono e determinano la strutturazione della soggettività; diventa quindi il luogo della produzione testuale, poiché tramite esso si realizzano dei processi di semiosi, e un vero e proprio operatore di significazione in cui avvengono trasformazioni percettivo - patemiche e narrativo - semantiche.

La soggettività non è più inscrivibile in una forma definita, bensì è riconducibile ad una serie di percorsi di senso e il soggetto diventa tale reiterando se stesso attraverso il potere performativo del linguaggio.

Il femminismo si trasforma in una sorta di spazio discorsivo in cui le donne si pongono nella posizione di enunciatrici della comunicazione e non più come semplici oggetti della riflessione altrui.

In questa cornice, la differenza sessuale diventa *uno* degli elementi caratterizzanti e non quello fondante, giacché tale differenza non determina a priori i soggetti stessi. Il sesso non è più il dato biologico rigidamente determinato entro cui innestare la storia, ma viene anzi concepito come il risultato di una serie di pratiche discorsive e sociali che

hanno conferito ad una certa disposizione sessuale (quella eterosessuale) lo status di “normale”.

Non esiste quindi «un’essenza della soggettività che precede l’attribuzione di genere, né il genere si risolve esclusivamente entro giochi linguistici, ma emerge in qualità di *matrice* di relazioni sociali e culturali» (ivi, p. 167).

In merito citiamo, ad esempio, Judith Butler (1993), secondo cui bisogna riformulare la materialità dei corpi in rapporto ai loro effetti di significazione. La materia è infatti «riconducibile a un processo di materializzazione che si stabilizza nel tempo per produrre quell’effetto di delimitazione, fissità e superficie che noi chiamiamo materia» (Demaria, 2003, 52) laddove il riconoscimento di un corpo è ciò che va a costituire la sedimentazione e la produzione di un effetto materiale. Butler in questo modo sottolinea il modo in cui l’Io e la sessualità acquistino esistenza solo come effetto di un potere che ne reitera sempre i limiti.

Il “femminile” diventa quindi una sintesi del concetto di donna come “posizionalità”, giacché la donna è «una posizione, un luogo da cui sorge una politica femminista che reinterpreta valori e significati, e da cui parte l’assunzione di un’identità di genere» (ivi, p. 56).

Si ricordi ancora Merleau - Ponty (1945), per cui il corpo va inteso come istanza di mediazione non solo tra noi stessi e il mondo che ci circonda, ma anche come luogo della creazione del senso e del valore.

Nel momento in cui il corpo comincia ad essere considerato come luogo di senso, vengono elaborate anche delle riflessioni sul suo modo di manifestarsi. Marsciani, ad esempio, parla di “deformazioni salienti”, intese come le trasformazioni attraverso cui il corpo s’impone sulla scena. Egli individua il *corpo malato* che è quello della medicina e della salute e che nella storia ha conosciuto l’avvicinarsi di diverse formazioni discorsive attraverso pratiche sociali e individuali, istituzioni, economie e terminologie; il *corpo alla moda* che emerge secondo uno stile e un’appartenenza esclusiva o distintiva; il *corpo drogato* che trasforma il contenuto prima dell’espressione, deformando la propria sensibilità e aprendosi alla possibilità di significare qualunque significato; le deformazioni sono molteplici, ma tutte risultano accomunate dalla nozione di testo, la dimensione entro cui la significazione si offre e i segni si realizzano.

Queste considerazioni servono a comprendere ulteriormente il dinamismo della figura di Alice che, probabilmente complice il suo essere una bambina, non è ancora rigidamente inscritta entro determinati canoni sociali e culturali, ma è anzi libera di immaginarsi e reinventarsi all’interno della sua storia che non la vuole necessariamente adulta, femminile o “piccola” (sia a livello di dimensioni fisiche sia a livello anagrafico). Tutto ciò appare ulteriormente significativo se consideriamo l’epoca in cui Carroll scrive e che, in prospettiva femminista, rende la sua opera assai moderna.

Quella di Alice è, infatti, (anche) una storia di corpo ed identità in relazione allo spazio circostante: basti pensare a come la sua avventura cominci con l’alterazione delle dimensioni corporee attraverso la pozione BEVIMI e il dolce incantato MANGIAMI.

La percezione che la bambina ha di se stessa e degli spazi entro cui è inscritta cambia drasticamente a seconda delle sue dimensioni. Ciò ci rimanda, in ambito semiotico, a quanto scrive Volli (2003): «La percezione e la descrizione dello spazio riguarda sempre una realtà *abitata da qualcuno che in essa si muove*» (p. 162).

Un altro momento certamente significativo è quello del Bruco, che per farle ritrovare l'altezza ideale le suggerisce di assaggiare un *lato* e *l'altro* di un fungo. Mangiandoli entrambi la bambina cerca di regolare la propria statura, anche se in questo caso la sua identità viene oscurata («Serpente! – strillò il Piccione. – Non sono un serpente! – strillò Alice indignata») (Carroll, 1983, 51).

Tutto, nel viaggio di Alice, è ambiguità e prova: la bambina talvolta riceve delle indicazioni (sebbene bizzarre) e molte altre volte è costretta a cavarsela da sola in un contesto che tende a metterla in dubbio (non tutti, nel Paese delle Meraviglie, sembrano cogliere come lei sia una non – adulta) se non anche a disgregarla.

Si tratta quindi dell'incontro - scontro con se stessa (se si pensa che il mondo in cui si muove è onirico e creato dalla sua fantasia) e con le sue contraddizioni interne, dovute al suo essere ancora una bambina da una parte e l'aver interiorizzato un'educazione adulta e borghese dall'altra (e, in prospettiva, all'essere una futura donna inserita in un rigido contesto sociale e il diventare un individuo in grado di creare, all'interno di quella cornice, una propria identità).

### 2.3 Alice e l'eccezione alla regola

Alice, sotto molti aspetti, rappresenta quindi un'interessante eccezione “alla regola” che, nel XIX secolo, costringeva i ruoli femminili in contesti perlopiù limitati e socialmente predisposti (come vedremo, Biancaneve e Rosaspina ne sono un esempio). Bisogna quindi considerare come Charles Lutwidge Dodgson (1832 – 1898) sia riuscito a creare un testo innovativo (difficilmente classificabile sia come genere sia come struttura) che, oltre ad andare controcorrente rispetto ad una letteratura moralista e dallo stile realistico tipica dell'epoca vittoriana, offre a questa panoramica letteraria un'occasione in più per esprimersi. Alice è infatti una bambina curiosa, educata ma diretta, che mette in discussione se stessa (anche a causa dei continui “sbalzi d'identità” che subisce nel corso della vicenda), che non teme di far sentire la sua voce e che affronta gli ostacoli dello strano viaggio onirico intrapreso<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Particolarmente evidenti sono gli scatti d'ira di Alice che, molto spesso nel corso del racconto, si dimostra infastidita dal bizzarro modo di porsi dei suoi interlocutori con lei e che arriva anche a manifestare questo disappunto apertamente. Ricordiamo ad esempio l'episodio col Grifone («Anche questo che mi dice “vieni”, pensò Alice irritata. E mentre seguiva il Grifone continuava a rimuginare tra sé: “Vieni! Non ho mai ricevuto tanti ordini in tutta la mia vita, mai!” e “Ma sentilo come comanda! pensò lei punta sul vivo. Chi si crede d'essere per pretendere di farmi filare a bacchetta? Dovrei mettermi a ripetere poesie a memoria come se fossi a scuola?”») (Carroll, 1983, cit., pp. 87-96) e quello, celebre, della regina di Cuori:

- Chiudi il becco, tu! – urlò la Regina diventando color vermiglione.

Il testo, pubblicato per la prima volta nel 1865, fa di Alice una moderna pioniera che smaschera gli artifici della realtà e del progresso e che si propone come alternativa inedita ad un panorama letterario prevalentemente orientato verso figure femminili destinate al matrimonio e alla maternità.

Bisogna infatti considerare come il testo di Carroll abbia rappresentato un'eccezione sia nella letteratura per adulti sia in quella per ragazzi<sup>3</sup> (poiché, anche in quest'ultima, le bambine venivano generalmente considerate in quanto "piccole donne").

In merito, riflettendo sul modo in cui gli autori e le autrici dell'epoca cercarono di creare delle storie per un pubblico giovane, vediamo come delineare un modello femminile all'interno della produzione letteraria per l'infanzia (dedicata alle bambine) non sia necessariamente immediato. Si tratta infatti di un universo quanto mai variegato, all'interno del quale Alice è tra le prime a spiccare in quanto ad originalità.

Si consideri che:

Nel primo dopoguerra, in Italia, erano più famosi i romanzi per ragazzi, i cui protagonisti erano principalmente maschili: Pinocchio, Remy, David Copperfield, Gian Burrasca, Peter Pan, i ragazzi del libro *Cuore*, Tom Sawyer etc., romanzi che venivano considerati per tutti, bambini e bambine. Tuttavia non mancavano le produzioni pensate esclusivamente per le bambine, così come non mancavano i personaggi femminili, manifesti o nascosti di questo panorama letterario in cui le eroine trovavano un loro spazio, anche se certamente godevano di meno fama e popolarità (Cini 2010/2011, p. 6).

Per lo più si tratta di personaggi generati dalla penna di autrici nate nel secolo precedente che raccontano di questo universo femminile fatto di crescita e cambiamenti, con lo scopo di conferire una patina di «grazia e docilità» (ivi, p. 7) a *piccole donne* già predisposte per la vita sociale futura che le attende. Si pensi in merito ad autrici quali Anna Vertua Gentile e Olga Visentini che si rivolgono ad un pubblico femminile attraverso protagoniste "perbene", portatrici di valori positivi e contrapposte allo sconosciuto universo maschile.

---

- Non che non lo chiudo! – gridò Alice di rimando.

- Tagliatele la testa! – berciò la Regina smaniando come una forsennata per la rabbia.

- Chi credete d'intimorire con le vostre escandescenze? – disse Alice che ormai aveva raggiunto le sue dimensioni normali. – Non siete altro che una carta, la Regina di un mazzo di carte da gioco! (ivi, pp. 108 - 112).

<sup>3</sup> Si tratta di un testo molto particolare, giacché non possiamo parlare né di fiaba né di favola. È difficile altresì individuare il destinatario: in apparenza si può parlare di libro per bambini, anche se i numerosi studi condotti in merito hanno dimostrato che non necessariamente lo sia. Aldo Busi a riguardo scrive: «*Alice nel Paese delle Meraviglie* non è un libro per bambini: se i bambini sono capaci di lasciarsi affascinare dalla magia dei suoni avulsi dal senso, non sono poi tenuti ad organizzare questi suoni d'avanscoperta in un ordine convenzionale di significati e ben presto queste felicissime eco si orbitano nel mondo immemore che non è possibile che non sia mai stato. Non è neppure un libro per adulti, che hanno perso, appunto, memoria dell'autonomia poetica dei suoni per rifugiarsi nelle convenzioni contenutistiche del linguaggio, svilito ormai a mero scambio di comunicazioni strumentali e, quindi, sonate più nel senso merceologico di una finalità interessata che nel senso musicale di un'interazione, come spesso accade fra i bambini, gratuita e *insensata*. E dunque che cosa sarà *Alice* se non un libro per adulti stupefatti di crescere per niente?» (Busi, 2013, 2 – 3). Si potrebbe quindi dire che il libro non sembri rivolto specificamente ai bambini, quanto più all'essere *bambino* che alberga in ogni lettore.

Ricordiamo tuttavia anche autrici che optano per una letteratura controcorrente e più di spessore, come nel caso di Giana Anguissola (che con ironia «fa diventare le sue ragazzine dei personaggi reali, e non semplicemente delle “portabandiera” senza volto» (Pitzorno, Lazzarato e Ziliotto 1987, 52)) o di Laura Orvieto (autrice nel 1932 delle *Storie della Storia del mondo* in cui proponeva idee avanzate ed egualitarie sul rapporto tra i sessi). D’altro canto ci sono anche esempi di bambine private della propria famiglia (come nel caso di *Sarah Crewe*, ne *La Piccola Principessa*, o *Perrine* di *In famiglia*: nel primo caso la protagonista si ritrova a vivere in condizioni di serva nel collegio in cui in cui prima era studentessa; nel secondo la bambina, rimasta orfana, è costretta a lavorare come operaia in fabbrica. Su questa scia troviamo esempi noti, come quelli di *Anna dai capelli Rossi* o *Pollyanna*) o che tentano di simularla assumendo il ruolo di piccole madri (l’esempio più celebre è quello di *Wendy* in *Peter Pan*: nonostante si ritrovi in un mondo fantastico che, letteralmente, *non c’è*, decide di comportarsi con i bambini sperduti come una mamma e con Peter Pan come una sorta di moglie). E poi, infine, ci sono bambine che affrontano il viaggio come Alice che rappresenta «l’infanzia libera e irriverente che viaggia perplessa in un universo che non la convince fino in fondo» (ivi, p. 12).

## 2.4 Sonno di bellezza

Se quella di Alice rappresenta un’interessante eccezione, oltre che un’occasione di rivalsa per l’universo femminile nella letteratura del XIX secolo, per gli altri racconti presi in esame la situazione è molto diversa. Sia Biancaneve che Rosaspina simboleggiano una condizione che, in parte, è arrivata a noi anche oggi e che è ben rappresentata dal *sonno*<sup>4</sup>.

In generale molte fiabe tradizionali propongono figure femminili che intraprendono certamente un processo di crescita e maturazione attraverso il superamento di prove, ma l’aspetto curioso è che tali percorsi sono molto spesso caratterizzati dall’intimità e dal silenzio rispetto a quanto avviene nell’universo maschile. Per portare alcuni esempi si pensi a *Cenerentola*, relegata in casa, sottoposta alla tirannia di altre donne e costretta a vivere da sgattera; a *Raperonzolo*, che passa dall’essere rapita e segregata in una torre al vagare sola in un deserto, tra gli stenti e due bambini da mantenere; a *La fanciulla senza mani* che, a causa della persecuzione del Demonio, si ritrova prima a perdere le mani e poi la famiglia (con cui potrà ricongiungersi solo dopo anni) e che per tutto il tempo accetta di vivere nascosta tra i boschi e poi in un’umile locanda; ancora, a *La Piccola Fiammiferaia* che, povera e sola, muore di freddo e di stenti in una notte

---

<sup>4</sup> Aspetto curioso se si considera che questi personaggi danno alla fiaba il proprio nome essendone, almeno in teoria, le protagoniste. Nonostante ciò non agiscono, bensì aspettano che qualcosa accada nelle loro vite e l’azione principale che esse svolgono è quella di dormire (aspetto che, sebbene simbolico e significativo per alcuni aspetti, le rende assolutamente inermi ed indifese all’interno della storia).

d'inverno. Per giungere alla fiaba da me analizzate, vediamo ancora come Biancaneve si limiti ad attendere che qualcosa cambi nella sua vita (questo *qualcosa* è in realtà il Principe) e l'unica azione effettiva<sup>5</sup> che la fanciulla compie è quella di cedere per ben tre volte alle tentazioni proposte dalla matrigna<sup>6</sup>. In prospettiva di genere, è inoltre interessante notare come i cambiamenti più importanti della sua vita (cambiamenti che sottolineano delle fasi "di passaggio") siano scanditi da uomini<sup>7</sup>, laddove invece la fanciulla si limita ad assumere con loro un atteggiamento di totale sottomissione (implora il Cacciatore di risparmiarla, i nani di proteggerla e, attraverso il sonno, viene resa definitivamente inerme agli occhi del Principe che ha così modo di "coglierla").

*Rosaspina* è un caso ancora più evidente: in questo racconto infatti la protagonista non svolge alcuna azione per tutto il corso della vicenda. L'unico scopo del sonno diventa la maturazione silenziosa e protetta dalle interferenze esterne (la parete di rovi che avvolge tutto il castello), affinché la fanciulla abbia la possibilità di crescere e di svegliarsi "al momento giusto" (che, analogamente a quanto avviene con Biancaneve, coincide con la maturità sessuale e il matrimonio). La condizione di questo personaggio è ulteriormente aggravata dalla violenza sessuale perpetrata durante il suo sonno: in merito ricordiamo

---

<sup>5</sup> Tutti, intorno a Biancaneve, decidono per lei: la volontà più forte è sicuramente quella della matrigna, che nel suo essere antagonista è anche meglio caratterizzata come personaggio di quanto non lo sia Biancaneve stessa e che durante tutta la storia *decide* di svolgere una serie di azioni perché *vuole* essere la più bella. Il Cacciatore, incaricato di uccidere la bambina, viene impietosito dal suo pianto e *decide* di risparmiarle la vita. I nani, a loro volta commossi dalla storia della giovane, *decidono* di nasconderla nella propria casa ponendole oltretutto la condizione di badare ad essa mentre loro lavorano nelle miniere. Infine il Principe s'invaghisce della fanciulla addormentata e, indipendentemente da quello che può essere il suo volere, *stabilisce* prima di portarla al castello e, appena si sveglia, di sposarla (giacché la sua non può essere considerata una vera e propria richiesta. Il suo potere decisionale si pone infatti a prescindere, quando ancora Biancaneve dorme).

<sup>6</sup> Nella nota versione Disney del 1937 viene presentata solo la prova della mela (rimasta poi la più celebre). Nella versione dei fratelli Grimm le prove sono invece tre: dopo aver assunto le sembianze di una vecchia venditrice, la matrigna inganna Biancaneve prima con dei nastri da corsetto che le tolgono il fiato, poi con un pettine avvelenato e infine con la mela. Ciò denota come anche Biancaneve sia molto vanitosa, al punto di trascurare le raccomandazioni dei nani. La matrigna punta quindi a "sedurla": se i nastri andrebbero a stringere meglio il corsetto valorizzando le forme della fanciulla, il pettine contribuirebbe ad esaltarne i bellissimi capelli neri. In questo senso si noti come il personaggio della matrigna, sebbene rappresenti lo stereotipo della donna matura e vanitosa che si mobilita con tutti i mezzi a sua disposizione per soverchiare la più giovane "rivale", sia caratterizzato in maniera molto ricca e specifica. Il lettore conosce i sentimenti che albergano in lei, capisce l'evoluzione delle sue scelte. Da un punto di vista semiotico, la matrigna può quindi porsi come un *Antisoggetto*: pur essendo un opponente del Soggetto (Biancaneve, il cui percorso narrativo viene considerato quello principale), ha un tracciato analogo al suo (sebbene in negativo, volendola ostacolare) e si caratterizza come personaggio con una storia e una profondità.

<sup>7</sup> Più nel dettaglio, notiamo come il Cacciatore (che Bettelheim identifica come genitore sostitutivo, giacché nella vita della fanciulla non esistono punti di riferimento) la salvi dalla morte; i nani (che l'autore definisce «eminentemente maschi, ma maschi che non hanno avuto uno sviluppo completo» (Bettelheim, cit., 202) e che quindi non sono caratterizzati da particolari conflitti interiori né da aspirazioni che vadano oltre il proprio consolidato ciclo lavorativo giornaliero) la proteggono. Infine il Principe riesce a svegliarla (nelle versioni precedenti a seguito di un incidente che fa cadere la bara in terra, poi con un bacio che va a sottolineare come sia giunta la maturità sessuale) e a condurla all'ultima fase "prevista" per una donna: il matrimonio. Il denominatore comune fra le versioni è rappresentato dal fatto che l'uomo prende delle decisioni *a prescindere*, stabilendo che la fanciulla addormentata debba essere sua *indipendentemente* dalla propria volontà.



la versione di Giambattista Basile (1566 – 1632) nel *Pentamerone* (1634 – 1636), simile a quella di Perrault, sotto il titolo di *Sole, Luna e Talia*. Qui Talia, la protagonista, non si punge con un fuso ma con una «disca di lino che le entra nell'unghia» (Dekker, Van der Kooi e Meder, cit., 380). Il re concepisce due figli con lei mentre ancora sta dormendo e sarà uno dei due, succhiandole il dito, a far uscire la spina. Lo stesso motivo torna anche nel romanzo francese di *Perceforest* il cui nome «richiama quello di Parsifal e quindi del Santo Graal» (Von Franz, 1983, 19). Perrault «dovette ritenere inadatto al pubblico di lettori il motivo della fecondazione nel sonno» (Dekker, Van der Kooi e Meder, cit., 380) che infatti viene spostato a dopo il risveglio di Rosaspina<sup>8</sup>.

Ritengo che già questi pochi esempi siano significativi per capire come ci sia una tendenza (non certamente costante, ma assai frequente) a riservare alcune azioni al mondo femminile ed altre a quello maschile. Il fatto di cadere in un sonno profondo, di dover essere soccorsi da un agente esterno che vada a sopperire ad una condizione di totale inerzia, di essere rinchiusi in una torre o in un castello<sup>9</sup> e di competere con qualcun altro per questioni di vanità sono cose considerate prettamente femminili (risulterebbe culturalmente anomalo, ad esempio, pensare un uomo ridotto nelle condizioni di sudditanza domestica di Cenerentola); allo stesso modo, ci sono azioni più facilmente ricollegabili al mondo maschile: uccidere in battaglia, compiere gesta eroiche, incamminarsi per un lungo viaggio, scegliere di sposarsi (generalmente può essere il Principe a farlo come anche il Re. In ogni caso, una figura maschile). In merito:

---

<sup>8</sup> Lo stupro, al di là dell'essere considerato o meno "inadatto", sottolinea ulteriormente la passività della protagonista. Se infatti si pensa che Rosaspina di per sé non svolge alcuna azione significativa e, inoltre, cade in un lungo e profondo sonno, lo stupro non va che ad aggravare la sua condizione di inerzia, poiché viene posseduta in un momento in cui è del tutto impossibilitata a difendersi o anche solo ad essere consenziente. La sua individualità di donna e di soggetto viene così annichilita in vista di un piacere maschile che non vuole essere condiviso, bensì esclusivo, dominante. Ciò richiama inoltre un motivo molto antico, di cui Simone de Beauvoir parla lungamente: la passività femminile contro la potenza maschile. Già Aristotele sosteneva che il feto fosse prodotto dall'unione dello sperma con i mestruai, in una simbiosi che vede la donna come fornitrice di materia passiva a dispetto del principio maschile di forza e vigore; anche Ippocrate riprende il concetto, parlando dell'esistenza di un seme forte (maschile) e uno debole (femminile). Il dominio è evidente anche nell'anatomia: l'organo femminile è un «ricettacolo inerte» (De Beauvoir, 1994, 37), quello maschile uno strumento che si esterna. Per dirlo con le parole di De Beauvoir: «L'uomo è diventato un "padrone" rispetto alla donna perché l'umanità mette in causa tutto il proprio essere, cioè preferisce alla vita le ragioni di vivere; il fine dell'uomo non è di ripetersi nel tempo: è di regnare sull'istante e di formare l'avvenire. È l'attività maschile che, creando dei valori, ha costituito l'esistenza stessa come valore; essa ha prevalso sulle forze oscure della vita; ha asservito la Natura e la Donna» (ivi, p. 95). Riflettendo sull'antica potenza che, un tempo, si riconosceva nella figura femminile, cito anche una breve ma significativa testimonianza dell'archeologa Marija Gimbutas tratta da *Le dee viventi* (2005): «La Dea era la Creatrice dalla quale tutta la vita - umana, vegetale e animale - deriva, e alla quale tutto ritorna. Il suo era un ruolo che andava ben oltre l'erotismo» (p. 36).

<sup>9</sup> Un altro aspetto ricorrente è che la principessa venga localizzata in una posizione «rialzata» (Chiais, 2014, 29) nel momento in cui incontra l'uomo. In questi casi «la donna in pericolo si trova sempre a distanza dalla terra poiché, si potrebbe dire, la sua purezza la separa dalla quotidianità e questa stessa limpidezza le permette di porsi come il traguardo di un'ascensione (quasi divina) del Principe verso l'alto» (*ibidem.*). Alcuni esempi possono essere la torre e il castello, appunto (o anche il monte su cui viene posizionata la bara di vetro di Biancaneve).

Mentre molte fiabe pongono l'accento sulle grandi imprese che gli eroi devono compiere per diventare se stessi, *La Bella Addormentata* sottolinea anche la necessità di una lunga e calma concentrazione e del ripiegamento su se stessi.

[...] *Biancaneve* e *La Bella Addormentata* incoraggiano [...] a non avere paura dei pericoli della passività. *La Bella Addormentata nel Bosco*, per quanto assai antica, sotto molti aspetti ha per la gioventù d'oggi un messaggio più importante di quelli offerti da molte altre fiabe. Oggigiorno parte dei nostri giovani [...] temono lo sviluppo tranquillo, in cui nulla sembra accadere, a motivo della comune convinzione che soltanto facendo qualcosa di visibile e di tangibile si raggiungono degli obiettivi (Bettelheim, cit., 217 - 218).

D'altro canto, se queste fiabe rappresentano l'iniziazione della ragazza (principessa), rappresentano anche quella del ragazzo (principe), sebbene in lui sia contemplata l'autoaffermazione attraverso l'azione. Quest'azione può essere fondamentalmente di due tipi, considerando «le prove di abilità e la scelta della sposa» (Caprettini, 1998, 312), in cui egli dovrà «determinare la capacità di leadership, la sua adeguatezza tanto nei rapporti sociali quanto in quelli personali nei confronti della donna» (*ibidem*).

Per quanto Bettelheim affermi, a proposito dei ruoli, che:

Nelle fiabe i personaggi maschili e quelli femminili compaiono negli stessi ruoli; nel *La Bella Addormentata nel Bosco* è il principe che osserva la ragazza dormiente, ma in *Cupido e Psiche* e nelle molte leggende derivate di queste storie è Psiche che sorprende Cupido addormentato e, come il principe, lo contempla ammaliata dalla sua bellezza.

[...] Recentemente è stato sostenuto che la lotta contro la dipendenza infantile e per la conquista della propria individualità è sovente descritta in un modo per i ragazzi e in un modo diverso per le ragazze, e che questo è il risultato di stereotipi sessuali. Ma le fiabe non interpretano questi schemi fissi. Anche quando la ragazza è presentata ripiegata su se stessa nella sua lotta per la conquista della propria individualità e il ragazzo in un rapporto aggressivo con il mondo esterno, sono questi due atteggiamenti insieme che simboleggiano i due modi in cui l'individuo deve conquistare la propria identità [...] (Bettelheim, cit., 218).

Caprettini invece sottolinea come:

[...] proponiamo di definire questa figura come la vera donna - oggetto: essa è infatti l'oggetto prezioso, il valore per eccellenza nell'universo della fiaba. Raramente protagonista centrale, essa è non di rado attiva: viene cioè direttamente coinvolta nelle peripezie che conducono allo scioglimento della vicenda, dando prova così di essere idonea al ruolo che le compete al fianco del futuro re (Caprettini, cit., 316).

## 2.5 Uomini d'ordine, donne di caos

A prescindere dall'interpretazione che si vorrà conferire al ruolo della principessa, da un punto di vista semiotico vediamo come Rosaspina subisca le situazioni che, analogamente a quanto detto per Biancaneve, le capitano e che si risolvono attraverso un agente esterno (e maschile). Se anche la si volesse considerare un eroe - vittima (come suggerisce Propp, per cui «non mandato dal Re al salvataggio di una persona che non conosce ma lui stesso privato di una persona che ama» (Chiais, cit., 19) sebbene in

questo caso non si tratti di una persona - altra, bensì della principessa stessa), l'unica prova che è chiamata a superare è quella del sonno. Di per sé, tuttavia, la prova non viene vinta: semplicemente se ne attende il termine.

La storia:

[...] si apre con un danneggiamento, prosegue con un superamento di prove, porta alla conquista di un premio, continua con l'eventuale - molto più diffusa nelle prime versioni - lotta con l'antieroe e arriva infine all'ovvia conclusione con la conquista di un premio. È interessante sottolineare, però, come avvenga una piccola rivoluzione in rosa nel momento in cui appare sulla scena un antieroe. Infatti, mentre il protagonista indiscusso della prima parte del racconto (la sezione di "salvataggio della Bella dalla maledizione") è il Principe, qualora intervenga poi un personaggio negativo, sarà sempre e comunque la Principessa a doverlo affrontare (ivi, p. 21).

In questo senso il principe s'inscrive in una lotta femminile, che vede protagoniste la principessa e la fata, lotta che per essere sanata necessita proprio del suo intervento. Questo topos «della donna che prende vita dall'uomo» (ivi, p. 26) ha fortemente contribuito a declinarlo in negativo. In tutte le versioni, infatti, «la vita della principessa ha occasione di sbocciare solo nel momento del suo contatto con l'uomo» per arrivare alla realizzazione «solo nel momento in cui diventa moglie e madre». Il principe inoltre, in alcune antiche versioni, pur essendo già sposato, s'innamora della Bella Addormentata e «non si fa nessuno scrupolo a congiungersi carnalmente con la dormiente, salvo poi far passare la legittima moglie come l'antagonista» (*ibidem*).

La vicenda avviene all'interno di un castello, un "qui" in cui si dovrebbero collocare «la famiglia, le mura domestiche e la tranquillità» (ivi, p. 28) a dispetto di un "altrove" in cui si «posizionano i personaggi antagonisti, spesso non umani e quindi mostruosi» (*ibidem*). Nel caso della fiaba di Rosaspina le due dimensioni arrivano a coincidere: il luogo protetto della casa viene, «attraverso l'incantesimo iniziale, trasformato in un bosco selvaggio con tanto di rovi». Si trasforma, insomma, da luogo natio della principessa a prova per il principe. Attraverso questa prova, il «bosco spaventoso» quale è considerata la condizione femminile prima dell'incontro amoroso, trova una sua «ragion d'essere». In questo modo «il castello del principe diventerebbe la metafora dell'ordine imposto dall'uomo, appunto, "di casa"» (*ibidem*).

Notiamo inoltre, sempre a livello di micro - luogo, i movimenti intorno al castello che si localizzano tra il *dentro* e il *fuori*. *Dentro* si avvera la profezia, la principessa si addormenta; questo interno viene protetto da una fitta parete di rovi. Da *fuori* arrivano i tentativi dei principi «di penetrar il castello» (Grimm, 1951, 177) per ridestare Rosaspina; da fuori il principe prescelto si «apre un varco».

Il principe risulta quindi intimamente legato al luogo, giacché è proprio lui a ri - trasformare l'"altrove" inospitale in "qui" domestico. Non solo: nelle versioni antecedenti a quella dei Grimm è ancora l'elemento femminile a riportare disordine sulla scena, quando la regina - orchessa tenta di divorare prima i nipoti e poi la stessa Rosaspina (tentativo sventato solo grazie all'intervento - di nuovo - risolutore del principe).

In un certo qual modo si presenta una situazione analoga anche all'inizio della fiaba tra Rosaspina, la fata malvagia e il re. Egli «organizzò una festa» (ivi, p. 176), la tredicesima fata «voleva vendicarsi di non essere stata invitata» e così, adirata, scaglia

la sua maledizione; il re «che avrebbe voluto preservare la sua cara bambina da quella sciagura, ordinò che tutti i fusi del regno fossero bruciati» (*ibidem*) mentre la figlia, non appena rimane sola il giorno del suo quindicesimo compleanno, «si punse il dito [...] e giacque in un sonno profondo» (ivi, p. 177) ad opera della «vecchia [...] che filava alacremenente il suo lino» (*ibidem*). Risulta perciò evidente quest'alternanza tra ordine maschile e disordine femminile. Laddove l'elemento maschile tenta di ristabilire o imporre un equilibrio, quello femminile lo trasgredisce<sup>10</sup>.

Il possibile motivo di questa disparità lo suggerisce Simone De Beauvoir:

In tutte le religioni, l'adorazione di Dio si confonde per il devoto col pensiero della propria salvezza. La donna, abbandonandosi completamente all'idolo, spera che egli le dia nello stesso tempo il possesso di se stessa e quello dell'universo che si compendia in lui. È quasi sempre la giustificazione, l'esaltazione del proprio Io che essa chiede all'amante. Molte donne si abbandonano all'amore solo se sono ricambiate: e l'amore che si dimostra loro basta talvolta per farle innamorare. La fanciulla ha sognato se stessa attraverso gli occhi dell'uomo: negli occhi di un uomo la donna crede finalmente di ritrovarsi.

[...] L'amore è l'elemento rivelatore che fa apparire in tratti positivi e chiari l'oscura immagine negativa, vana come un cliché bianco; per mezzo suo il viso di una donna [...] tutto ciò che è, tutto ciò che le appartiene sfugge alla contingenza e diventa necessario: un meraviglioso dono ai piedi dell'altare del suo dio (De Beauvoir, cit., 746 - 747).

O ancora:

[...] gli uomini dotati di prestigio sociale e abili nel lusingare la vanità femminile, suscitano passioni [...] La loro elevata posizione sociale fa sì che incarnino la Legge, la Verità: la loro coscienza rivela una realtà incontestata. La donna che essi lodano si sente mutata in un tesoro inestimabile (*ibidem*).

Riportando le parole di Isadora Duncan, De Beauvoir spiega come, cessato l'interesse maschile, «il velo di luce spariva, l'aureola si spegneva e la donna tornava ad essere di carne» (*ibidem*). La donna può quindi conciliare erotismo e vanità solo attraverso l'amore, anche se nella società di allora far convivere questi due aspetti col ruolo cui era sottoposta risultava «molto difficile». È così che «farsi oggetto carnale, preda, contrasta col culto che rende a se stessa» (*ibidem*). S'intuisce allora che se l'uomo, dati il suo ruolo sociale e la sua emancipazione, può rappresentare la legge e l'ordine, la donna invece, nel suo essere amata, venerata o abbandonata, incarna una controparte emotiva da domare, da innalzare come da dimenticare. Una controparte caotica che, nella

---

<sup>10</sup> Possiamo notare dettagli analoghi anche in Biancaneve: nel momento in cui la Regina madre viene a mancare, il Re ristabilisce un ordine familiare sposando la matrigna. Ed è lei, in prima istanza, a seminare caos lasciandosi annerire dalla gelosia e arrivando ad ingaggiare il Cacciatore affinché uccida la bambina (sarà proprio lui a decidere di non farlo, alla fine, non cedendo alla follia dell'omicidio ingiustificato). In secondo luogo sono i nani a tentare di mantenere l'ordine proteggendo la fanciulla nella propria casa e raccomandandole di non aprire la porta a nessuno; in questo caso la matrigna va a compromettere tale ordine tentando di attirare a sé Biancaneve e quest'ultima lo trasgredisce definitivamente venendo meno alla propria sicurezza – fino alla morte. Infine giunge il Principe a ripristinare la situazione: arrivando anche lui da un ipotetico *altrove esterno* che lo conduce nel *qui interno* del bosco, riporta Biancaneve alla vita e la conduce alla fase di maturazione che coincide col matrimonio e il rientro al castello (luogo che inizialmente era la casa naturale della principessa e da cui lei si ritrova allontanata per rifugiarsi nella transitorietà del bosco).

letteratura di un tempo, viene descritta come colei che ama o che si adira, che dorme o che si vendica e mai, in ogni caso, impone quella stessa legge di cui si fa portavoce l'uomo.

### 3. Il testo audiovisivo

In questa seconda sezione verranno trattate altre tematiche legate al genere, ma attraverso le trasposizioni cinematografiche proposte negli ultimi anni (tra il 2010 e il 2014, come anticipato nell'*Introduzione*) affinché sia possibile osservare gli sviluppi di determinati stereotipi da un'epoca all'altra e in testi differenti.

Nell'analizzare un testo filmico, è necessario intanto riflettere sul *senso*. Come scrive Ferraro, si tratta di una questione assai complessa anche se spesso viene liquidata fin troppo frettolosamente. Questioni come il senso, infatti, o vengono risolte in maniera sbrigativa oppure rimangono inesorabilmente aperte in un campo che vede fronteggiarsi tanti studiosi (e di conseguenza, tante teorie) differenti senza che poi il confronto avvenga in maniera effettiva e definitiva. In sostanza, molte tematiche rimangono così "in sospeso", motivo per cui ci si propone di analizzarle in maniera esplorativa, «consapevole anche della sua natura provvisoria e parziale» (Ferraro, 2013, 10). La questione è affrontata da Ferraro con un approccio "negativo", partendo cioè dalle ipotesi da escludere quando si cerca di cogliere il senso di un film.

1) In primo luogo bisogna escludere ci sia un senso oggettivo che lo spettatore deve semplicemente cogliere (Pierce e Saussure, fondatori della semiotica moderna, non parlano di entità dotate a prescindere di senso bensì di soggetti che lo elaborano. A ciò bisogna aggiungere come tra il soggetto e una qualunque entità oggettiva sia d'obbligo contemplare una serie di codici culturali che sono tanto *soggettivi* quanto *collettivi*, appartenendo ad un sistema di riferimento).

2) In secondo luogo, ammettere che non si possa parlare di senso oggettivo bensì di soggettività, apre ad una serie infinita di interpretazioni possibili. Ferraro sottolinea tuttavia come oggi la soggettività da noi percepita non sia più quella ottocentesca, variabile ed incontrollabile, ma una più moderna *soggettività organizzata* e cioè definita entro specifiche appartenenze socio – culturali, da un bagaglio di competenze e da un insieme di «esperienze filtrate da apparati di strutturazione condivisi» (ivi, p. 12). Ecco, quindi, come le scienze umane hanno cominciato a lavorare più sui costrutti culturali che non sugli oggetti.

3) Partendo quindi da un presupposto di soggettività, il senso non è più una configurazione informativa, composta cioè da componenti semantici ben definiti, poiché anche questa è una teoria legata alla visione oggettivata dei testi. Si porta l'esempio

della musica, che sarebbe da considerare asemantica e quindi priva di significato: questo è un caso di soluzione *controfattuale*, per cui una teoria con basi non sufficienti si afferma a scapito dei fatti (giacché per la maggior parte delle persone è inconcepibile che la musica, soprattutto quella amata e ascoltata, non abbia un significato o un valore). Quindi:

Sostenere che questo non corrisponde al concetto di “avere un senso” (solo perché con la musica non si possono comunicare informazioni riguardo al cassetto in cui si trovano le chiavi dell’auto) è assumere una posizione intellettualistica che resta molto lontana da una visione autenticamente semiotica (ivi, p. 14).

4) Infine bisogna escludere che il senso di ogni testo sia traducibile in una parafrasi linguistica, giacché per molti aspetti siamo ancora legati ad una visione *glottocentrica* del mondo e del suo senso, tale da preferire la lingua rispetto ad altri sistemi semiotici. Ciò comporta anche la tendenza a rappresentare il senso dei testi attraverso una traduzione linguistica, quasi fosse un “sistema modellizzante primario”. Per quanto la lingua sia certamente il sistema da noi più utilizzato e più noto, Ferraro suggerisce come i soggetti debbano comunque acquisire la consapevolezza «della specificità dei modi d’aderenza del senso alle specifiche differenti strutture espressive» (ivi, p. 16). D’altro canto non bisogna neanche pensare al senso di un testo come a qualcosa di autosufficiente, bensì come una ridefinizione originale d’un modo di pensare consueto, l’assunzione di una nuova prospettiva.

Detto ciò bisogna anche considerare un altro aspetto all’interno del film, soprattutto se si analizza la prospettiva di genere, ovvero come la figura femminile viene trattata, elaborata, osservata. Ogni film analizzato propone temi diversi (la vanità anziché il ritrovamento dell’innocenza anziché la scoperta di se stessi oltre gli obblighi imposti dalla società) ma tutti e tre, visti in prospettiva, svelano qualcosa di più: il *topic* del viaggio che una donna intraprende, attraverso una serie di difficoltà, per capire chi vuole diventare. Attraverso il film, a differenza della fiaba tradizionale che molti dettagli li omette, è possibile cogliere più tappe nella storia delle protagoniste (e non solo), di modo da poter seguire l’evoluzione dei rispettivi ruoli tematici e patemici. Per farlo, come suggerisce Turco, sarà necessario:

Un’enciclopedia di riferimento che ci permetta di interpretare la differenza tra ruoli tematici e ruoli patemici, ma più in generale, potremmo dire, tra ruoli e ruoli: la costruzione del senso di un testo passa attraverso l’individuazione di isotopie e figure ed è anche, per dirla lotmanianamente, culturale, nel senso che i sistemi modellizzanti secondari danno forma al nostro modo di pensare grazie alla loro capacità di organizzare e rendere comprensibile la realtà. In secondo luogo ci viene suggerita l’esistenza di una differenza tra personaggi che attualizzano delle passioni e personaggi che, invece, sono “pura azione”. Sulla capacità dei ruoli tematici di ritagliare porzioni note di realtà sulla base delle nostre conoscenze, ci dice qualcosa anche Marrone, quando sostiene che i ruoli tematici sono «stereotipi sociali consolidati che portano nella storia soltanto il peso della loro immediata riconoscibilità culturale» (Marrone 2004, p. 77): gli attori umani, in altre parole, vengono dotati di precisi progetti d’azione, dunque di un fare costitutivo per la loro stessa caratterizzazione (Turco, 2013, 52 - 53).

Per meglio comprendere queste sfumature, si ricordino le considerazioni di Casetti e Di Chio per cui «le vicende narrate son sempre, in fondo, vicende “di qualcuno”, accadimenti e azioni dunque che coinvolgono chi, come visto, ha un nome, una rilevanza, un’incidenza e gode di un’attenzione particolare; in una parola, un “personaggio”» (Casetti, Di Chio, 1990, 170). Contemplare un personaggio in quanto *persona* implica considerarlo alla luce del suo programma intellettuale ed emotivo, attraverso quindi un ventaglio di comportamenti che questi avrà. Significa, in sostanza, considerarlo come una sorta di simulazione o “unità psicologica” di chi incontreremmo nella realtà.

### 3.1 La rivincita della strega

Tali considerazioni permettono di percepire i personaggi in un’ottica dinamica, quindi anche alla luce di conflitti interiori e contraddizioni. Questo aspetto diventa molto interessante in quella che ho ritenuto essere un’inedita rivincita degli antagonisti, non più oppositori ingiustificati e “cattivi a prescindere” bensì personaggi forgiati da storie complesse e che malvagi lo sono *diventati*<sup>11</sup>.

Interessante notare anche come questo processo sia stato applicato al mondo femminile, cosa che in parte ha riabilitato alcune figure considerate tradizionalmente negative (ad esempio la strega) modificando stereotipi altrimenti consolidati nella tradizione, ma che è andata anche ad incidere, non sempre in maniera positiva, sul mondo maschile (come vedremo in seguito).

In *Alice in Wonderland* (2010) la regina di Cuori propone, nel suo essere bizzarra, certe insicurezze “femminili” che nella storia di Carroll non vengono contemplate. Lo spettatore scopre che, nonostante la sua indole iracunda e vendicativa, in fondo si tratta di una donna col complesso della testa troppo grossa e con la paura di essere ferita e lasciata. Prova infatti invidia e soggezione per la più bella e amabile sorella, la regina Bianca, che riesce a far innamorare tutti di sé, «uomini, donne ... Persino la mobilia». Si scopre anche che ha ucciso il proprio re decapitandolo ma perché “altrimenti l’avrebbe lasciata”: risulta quindi evidente come lo spessore del personaggio cambi, svelando una donna insicura e in cerca di affetto nonostante le apparenze.

---

<sup>11</sup> A livello semiotico, come anticipato in precedenza riguardo alla matrigna di Biancaneve, si parla di *Antisoggetti*. Greimas propone uno schema attanziale costituito da quattro attanti positivi (soggetto, oggetto, destinante, destinatario) e dai loro corrispondenti negativi (antisoggetto, oggetto negativo, anti destinante, antidestinatario) (Greimas, 1985, 48).

Il Soggetto è colui che passa (e si evolve) attraverso quattro fasi che Greimas definisce Manipolazione (far fare), Competenza (essere del fare), Performanza (far essere) e Sanzione (essere dell’essere). In questi passaggi si ha inoltre l’evoluzione tra dovere e volere (modi di esistenza virtuali), sapere e potere (modi di esistenza attuali) (Magli, 2004, 82).

In *Biancaneve e il Cacciatore* (2012) i ruoli sono ben definiti da una parte, ma dall'altra la matrigna Ravenna racconta (attraverso le parole o dei flash del suo passato) come sia arrivata a ricoprire il suo ruolo attuale. Lo spettatore scopre che anche lei, da bambina, ha perso la propria madre (in maniera brutale, durante un'invasione da parte di un esercito nemico) e che da donna in un mondo di uomini e di apparenze ha dovuto imparare a difendersi. Per cui se anche in tutto ciò il risultato è un'antagonista efferata e senza scrupoli, cambiando il suo spessore cambia anche la percezione che si ha di lei (che non è solo più di astio ma anche di pietà).

Infine in *Maleficent* (2014) questo processo arriva alla sua piena maturazione. Aurora (Rosaspina) è più vicina all'essere una semplice aiutante (oltretutto inconsapevole) della protagonista non più antagonista: Malefica, la fata cattiva. Si scopre che le ragioni che la portano a maledire la bambina sono radicate e legate al modo in cui essa è stata tradita perdendo la sua innocenza (l'umano Stefano, per diventare re, la inganna e le strappa nel sonno le sue ali. Lei per vendicarsi maledice la sua primogenita). Il vero antagonista, infatti, risulta proprio re Stefano, giacché è lui ad aver innescato la spirale di violenza mentre Malefica reagisce soltanto, senza peraltro perdere la sua indole buona (come poi si vedrà).

Se si volessero considerare oltremodo le protagoniste tradizionali (quindi Biancaneve, Aurora e Alice) vediamo come anche in questo caso venga svelato un percorso che le porta ad agire a seguito di una serie di esperienze vissute e che le hanno condizionate: Biancaneve, già dall'indole battagliera, esprime tutto il suo coraggio passando da un ruolo passivo di prigioniera della regina ad un ruolo attivo di legittima erede al trono che scalza il potere usurpato; Alice fugge dalle imposizioni della società che la vogliono elegante, educata e, soprattutto, sposata con un uomo che le è stato predestinato contro il suo volere; Aurora è l'unica a non compiere un percorso particolarmente approfondito, ma solo perché rispetto a Malefica il suo è un ruolo marginale e assai meno complesso.

Se il topic di queste storie è il viaggio intrapreso dalle donne – protagoniste per affermarsi trovando se stesse, vediamo come tale viaggio si snodi attraverso i due poli opposti di *prigionia* (materiale o metaforica) e *libertà* e come il mezzo utilizzato per emergere ed imporsi sia la *violenza* (anche attraverso prodezze considerate tradizionalmente “maschili”, come impugnare un'arma e uccidere i propri nemici). In tutto ciò, vedremo anche come la violenza sia però *solo* il mezzo, e non il fine, attraverso cui combattere e soprattutto come arrivi sempre in quanto risposta *in difesa* di un torto subito: non è quindi una brutalità ricercata e compiaciuta, ma piuttosto un sentimento avverso che crea dubbi e paure (tanto che a volte la morte dell'antagonista è posta come incidente, giacché altrimenti la protagonista lo avrebbe risparmiato, o come unico modo di salvarsi da lui).



## 3.2 Violenza parlata, violenza applicata

### 3.2.1 Ravenna e l'interiorizzazione del potere (maschile)

Uno dei temi che vengono sviluppati nel (e nei) film è, appunto, la *violenza*. Se, innanzitutto, la intendiamo come una qualsivoglia manifestazione di forza, bisogna chiedersi *cosa* questa forza sia.

Forza militare? Forza fisica? Forza “morale”? [...] la metafora bellica, del conflitto, può essere benissimo applicata alle interazioni verbali e sociali nella vita quotidiana: ecco che allora l'idea di forza diviene importante. Anche se un punto va sottolineato, al di là dei luoghi comuni: come abbiamo già detto, solitamente si distingue la guerra dai conflitti in senso ampio, proprio per l'uso di una forza che si esprime attraverso una violenza armata, anche se non necessariamente senza vincoli (Demaria, Nergaard, 2008, cit., 143).

Se si osserva la dinamica della *forza* nel film, infatti, si noterà come ve ne siano di diversi tipi. Biancaneve (Kristen Stewart) manifesta quella morale nella tempra di chi persegue un obiettivo fino alla fine, Ravenna (Charlize Theron) quella che risiede nei suoi poteri e nelle sue antiche conoscenze di strega. Entrambe fanno inoltre uso della forza militare (nel dispiegamento dei rispettivi eserciti) e di quella fisica (nel combattimento corpo a corpo).

È tuttavia interessante notare come e in che tempi quest'ultima espressione di forza che sfocia in violenza si manifesti sia in loro che nelle figure maschili.

All'inizio del film, quando ancora la voce fuoricampo del narratore extradiegetico racconta allo spettatore gli albori della storia, si vede re Magnus che va in guerra per sconfiggere un'armata “misteriosa”. Si apprende in seguito che quest'esercito è stato creato dalla stessa Ravenna (che così si lascia trovare come prigioniera indifesa offrendosi al re conquistatore in quanto “bottino”).

In questo frangente si notano due cose: la prima è che l'uomo viene messo subito in una condizione “attiva”, da condottiero che col suo esercito scende in battaglia; la seconda è che anche Ravenna in un certo senso lo fa, ma con un'azione “passiva”. Non scende cioè direttamente lei in campo, ma lo fa attraverso un esercito falso e creato dalla magia al solo scopo di essere abbattuto, giacché il suo fine è quello di essere “scoperta” e “colta” dal re.

Viene da domandarsi: poiché la sua bellezza sarebbe in grado d'incantare chiunque, perché lei sceglie proprio questo tipo di messinscena?

Presumibilmente perché Ravenna ha già colto da tempo le dinamiche comportamentali maschili, dinamiche che vogliono il maschio violento e “conquistatore”, per cui ella sa che un uomo è più facile da “catturare” se la prima a farsi prendere è lei. Interiorizzando certe dinamiche, tuttavia, Ravenna *vendica* anche se stessa riscattandosi da un passato che l'ha voluta vittima. Turco spiega in merito come spesso, nell'ambito della fiction

come anche del cinema, le vendette vengano messe in atto proprio per sanare certe mancanze. Si noti come:

Il Soggetto si trova, dunque, nel suo percorso narrativo ad essere privato di ciò che egli considera il proprio Oggetto di valore e mette in atto un piano che possa portarlo a congiungersi con un sostituto di tale oggetto. Nel caso specifico della vendetta, però, l'oggetto di valore sostitutivo consiste nell'azione stessa. Quella della vendetta sembrerebbe, dunque, essere una configurazione passionale particolare, in cui l'Oggetto di valore è la *Performance* (Turco, 2011, 304).

La mancanza di Ravenna infatti risiede nel potere che un tempo lei non aveva e che ora è riuscita ad ottenere *attraverso* la bellezza. La propria rivalsa sta quindi nell'azione intesa come esercizio di bellezza, potere e morte sugli altri (anche grazie alla magia che ella sfrutta).

Riprendendo col film, vediamo come nella logica della guerra la donna diventi il bottino; nella logica della guerra di un uomo magnanimo, quel bottino è una vittima da salvare. In ogni caso è una dinamica che considera la donna come qualcosa di debole che, in modi diversi, può essere conquistata.

Il tema della violenza sulle donne in guerra è (tristemente) diffuso.

Per secoli, la violenza sessuale in situazioni di conflitto è stata tacitamente accettata in quanto inevitabile. Un rapporto del 1998 delle Nazioni Unite sulla violenza sessuale e sul conflitto armato rileva che, storicamente, i militari consideravano lo stupro un legittimo bottino di guerra.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, tutte le parti del conflitto furono accusate di aver commesso stupri di massa, tuttavia nessuno dei due tribunali istituiti a Tokyo e a Norimberga dai paesi alleati risultati vittoriosi per perseguire i presunti crimini di guerra hanno riconosciuto il reato di violenza sessuale. È stato solo nel 1992, a fronte dei diffusi stupri di donne nella ex Jugoslavia, che il tema è giunto all'attenzione del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite. Il 18 dicembre 1992, il Consiglio ha dichiarato la "prigionia di massa, organizzata e sistematica e lo stupro di donne, in particolare di donne musulmane, in Bosnia e in Erzegovina" un crimine internazionale che deve essere affrontato. In seguito, lo Statuto del Tribunale Penale Internazionale per la ex Jugoslavia (ICTY, 1993) ha incluso lo stupro come crimine contro l'umanità, accanto ad altri crimini come la tortura e lo sterminio, qualora siano commessi durante un conflitto armato e siano diretti contro una popolazione di civili. Nel 2001, il Tribunale Penale Internazionale per la ex Jugoslavia è stato il primo tribunale internazionale a dichiarare quello della persona accusata e colpevole di stupro come reato contro l'umanità. Inoltre, il Tribunale ha ampliato la definizione di schiavitù come reato contro l'umanità includendo la schiavitù sessuale. In precedenza, il lavoro forzato era l'unico tipo di schiavitù ad essere considerato come reato contro l'umanità<sup>12</sup>.

Anche la già citata Simone de Beauvoir ne parla, sottolineando il modo in cui la donna sia diventata oggetto di conquista nel contesto della guerra. Con l'avvento della proprietà privata, per cui l'uomo perde il culto della terra e dei suoi cicli ma quella terra la possiede (ragion per cui De Beauvoir parla di "terre"), ecco che anche la donna, associata a quello stesso culto attraverso la vita e la fertilità, diventa un possesso come tutti gli altri.

---

<sup>12</sup> V. <http://www.unric.org/it/attualita/27989-la-violenza-sessuale-uno-strumento-di-guerra>.

In quest'ottica, quindi, Ravenna ha già fatto suo un modo di porsi maschile, fingendo di essere vittima e dimostrandosi poi carnefice: significativo, infatti, è il modo in cui uccide Magnus. Prima lo avvelena impossibilitandolo a muoversi; dopo averlo reso debole e "succube" (dinamica sottolineata dalla posizione dei due a letto a seguito delle nozze: prima l'uomo è sopra di lei e la bacia, dopo lei passa sopra di lui stringendo un pugnale) come potrebbe oltremodo essere una donna vittima di violenza, lo uccide.

La regina nel corso del film fa spesso uso di una violenza attiva, come quando percuote il fratello Phil (che non si difende e, anzi, piange), dispiega le sue forze durante la battaglia finale o colpisce Biancaneve nel loro corpo a corpo con fare molto "fisico".

È interessante notare come, tuttavia, questa sia una forza che lei ha dovuto apprendere e fare propria per difendersi e per dominare in un mondo altrimenti maschile. Di fatto l'arma privilegiata rimane la magia, che rimanda al culto segreto del potere femminile che nel tempo è stato violato e dimenticato.

Poi c'è Biancaneve: lei passa dall'essere aggressivo – passiva (il primo uso che fa della violenza è solo un modo per difendersi da Phil che, si suppone, vuole abusare di lei) alla violenza attiva, anche se per fasi successive.

Quando scappa nella foresta stregata è ancora una ragazza indifesa che, appunto, si limita a fuggire. Ad insegnarle i rudimenti del corpo a corpo è, non a caso, un uomo: il Cacciatore (Chris Hemsworth). La mossa decisiva per abbattere l'avversario che lui le mostra, tra l'altro, è quella che lei infliggerà nello scontro finale alla regina, colpendola a morte.

Per quanto ciò che caratterizza Biancaneve sia la sua forza morale, vediamo come nel corso del film ella sia costretta ad adottare la logica violenta dello scontro che culmina nella guerra vera e propria. Da indifesa e spaventata quale è impara a difendersi; da fuggitiva passa ad essere conquistatrice. Alla fine infatti raduna intorno a sé un esercito, indossa un'armatura, impugna una spada e scende in campo, sola donna tra gli uomini.

Lei e Ravenna sono le uniche donne che, costrette per motivi diversi ad usare la violenza, combattono. C'è infatti anche un popolo di donne e bambini che vive lungo un fiume e che viene mostrato nel momento in cui il Cacciatore scopre chi sia in realtà Biancaneve: questa è una situazione più "classica" in cui le donne sono rimaste a casa con i figli mentre i mariti sono andati in guerra o morti. Sono donne dalla grande forza morale che fino alla fine *difendono* Biancaneve, ma facendola fuggire: nel mentre loro vengono aggredite, picchiate e il loro villaggio è divorato dalle fiamme. Non agiscono in maniera attiva ma, come ci si aspetterebbe in prospettiva stereotipata, difensiva.

Gli uomini, per contro, manifestano assai spesso la violenza come fosse una loro specifica caratterizzazione: Magnus scende in guerra, il Cacciatore viene presentato durante una rissa e svariate volte aggredisce e viene aggredito, il principe William (Sam Claflin) è un abile arciero e combatte per ritrovare e difendere Biancaneve. Lo stesso Phil (Sam Spruell) finisce in un corpo a corpo col Cacciatore.

Gli uomini sono presentati come *naturalmente* pronti all'azione, con una violenza che vive in loro come fosse parte integrante del proprio essere, mentre le donne ci devono arrivare come *conseguenza* di situazioni che a parole non possono essere risolte. La

differenza tra Ravenna e Biancaneve è che quest'ultima usa la forza solo alla fine quando ne è veramente costretta, mentre per l'altra è ormai diventata una forma mentis consolidata.

### 3.2.2 Malefica e la violenza sulle donne

Situazione analoga è riscontrabile nel film *Maleficent*: la condizione iniziale di quiete bucolica in cui la fata protagonista (Angelina Jolie) vive, viene ripetutamente disturbata (per poi essere distrutta) dalla presenza maschile di Stefano. Si tratta di un climax ascendente che dimostra come, di volta in volta, l'uomo vada ad incidere sulla psiche della donna manipolandola<sup>13</sup> ed arrivando, infine, a violarla tradendo la sua fiducia. La prima volta, infatti, i due s'incontrano quando sono ancora bambini e Stefano ruba una pietra preziosa dalla *Pozza delle Gemme*. Quando le guardie e le fate si rivolgono a Malefica per capire come punirlo (dettaglio da cui si evince che la ragazza è, tra i suoi simili, concepita in un ruolo di superiorità) lei decide invece di risparmiarlo. Inoltre esige di riavere la gemma, che rigetta nella fonte. Subito dopo, passeggiando nel bosco, i due dicono:

**Stefano:** Se avessi saputo che la buttavi, l'avrei tenuta.

**Malefica:** Non l'ho buttata. L'ho rimandata a casa sua, come farò con te.

Tra loro sembra esserci quindi il presupposto per un rapporto positivo e con possibilità di sviluppi in futuro. Effettivamente Malefica e Stefano crescono, s'innamorano e lui le dà *il bacio del vero amore*<sup>14</sup> il giorno del suo sedicesimo compleanno.

Tuttavia, come suggerisce la voce narrante, le cose non vanno come ci si aspetterebbe.

Il tempo porta infatti Stefano ad allontanarsi da Malefica, spingendolo a rimanere più attratto dalle lusinghe del potere e della ricchezza, mentre lei diventa la protettrice della Brughiera in quanto «la più forte delle fate»<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> In questo senso è interessante notare la posizione in cui Malefica viene collocata all'inizio del film: si trova infatti *dentro un grande albero su un'imponente rupe* (condizione per cui la donna è percepita attraverso i filtri dell'equilibrio e della purezza). In merito, per richiamare ancora la teoria di Chiais in *C'era una volta un principe azzurro*, vediamo come anche qui la donna venga "isolata" dalla terra e innalzata per esaltarne la purezza, anche se in questo caso ciò avviene sia attraverso gli elementi dell'albero e della rupe sia con un altro aspetto significativo che nella trama risulterà centrale: le ali. Malefica infatti ne ha di imponenti che la differenziano dalle altre tre fate, che invece ne hanno di piccole e ben poco significative.

<sup>14</sup> Ciò solleva quesiti interessanti: cos'è, dunque, il vero amore? E nel suo essere definito *vero*, cosa implica? In questo caso tale sentimento viene proposto allo spettatore come un legame che, seppur tra razze diverse, è condiviso innanzitutto tra uomo e donna. Ciò suggerisce inoltre due cose: in primo luogo che, essendo maturato in anni di amicizia, contenga una forte componente affettiva; in secondo luogo che, essendo ormai adolescenti (di sedici anni, per cui si presuppone sessualmente maturi) i due si sentano anche attratti l'uno dall'altra.

Anni dopo avviene un nuovo incontro nient'affatto casuale: il vecchio re, ormai anziano e consapevole di non poter abbattere la potente fata che abita la Brughiera, promette che chi riuscirà ad ucciderla avrà in cambio la corona.

Stefano, umile servitore che in quel frangente ascolta il discorso del sovrano di nascosto (questi è infatti rivolto ai suoi cavalieri), viene chiaramente colto dalla tentazione di ottenere ciò che altrimenti gli verrebbe negato e quindi approfitta del rapporto che lo legava a Malefica per raggiungere i propri scopi. Si ripresenta dunque da lei che, dopo una prima resistenza, accetta di ascoltarlo. Egli le racconta infatti di essere tornato per avvertirla del pericolo che corre: re Enrico vuole ucciderla e «non si fermerà davanti a niente». Con ciò la prega di fidarsi di lui e in questo modo la distanza tra i due si annulla immediatamente: sebbene si sia allontanato (per motivi che Malefica ignora), il fatto che sia tornato per salvarle in qualche modo la vita dimostra la sua nobiltà d'intenti e, forse, i suoi sentimenti che nonostante tutto persistono ancora.

E infatti Malefica cede udendo quelle parole, giacché nel suo universo quel “bacio del vero amore” non deve né può essere menzognero ma anzi, in quanto *vero* deve poter resistere e sopravvivere nel tempo. Quest'ideologia, unita al rispetto (presumibilmente) di un codice comportamentale proprio della sua natura, la porta a non dubitare neppure per un attimo delle parole di Stefano e neanche a rimproverargli quella lunga e silenziosa assenza. Lei ha bisogno di lui perché in realtà lo aspettava (da ciò derivavano i suoi turbamenti interiori): il patto d'amore che hanno suggellato è infatti un patto a due, qualcosa che li unisce. Mancando uno, l'altro rimane incompleto.

L'amore di Malefica è evidente nella scena successiva: la voce narrante dice di come i due «parlarono tanto di tante cose e gli anni passati svanirono», anche se lo spettatore intuisce che queste parole valgano per lei (giacché se ne conoscono i sentimenti) e non per lui. Il tempo infatti non svanisce, poiché Stefano in realtà è molto attento: approfittando della notte e (forse) del sonno che sta sopraggiungendo in Malefica (appoggiata con la testa alla sua spalla, gli occhi socchiusi) ormai rilassatasi per il chiarimento, le offre una borraccia che la fa piombare in un sonno improvviso e profondo.

L'uomo dimostra la sua codardia affrontando la fata in maniera non diretta (non manifestando cioè il proprio intento e ponendola anche nelle condizioni di non poter reagire in alcun modo). Così le taglia le ali per poi andarsene.

Esse rappresentano il punto di rottura definitivo tra Malefica e Stefano (e, per un lungo periodo, il genere umano in generale). Il loro significato ha origini molto antiche e

---

<sup>15</sup> In merito, si ricordino le parole di De Beauvoir: «[...] ma l'agricoltore ammira il mistero della fecondità che si schiude nei solchi e nel ventre materno [...] la natura intera gli appare una madre: la terra è donna; e la donna è abitata dalle stesse potenze oscure che abitano la terra.

[...] A questo punto della sua storia l'uomo non si limita più a raccogliere i prodotti dal suolo: ma non conosce ancora il proprio potere; esita ancora tra la tecnica e la magia; si sente passivo, subordinato alla Natura che dispensa a caso l'esistenza o la morte» (De Beauvoir, cit., 98).

È interessante perché questo passo sottolinea la disparità esistente tra uomo e donna in un'epoca ancora rurale come tra Stefano e Malefica nel film: la complessità di lei è quella della Natura, la meschinità di lui deriva invece dalla paura dovuta all'incapacità di cogliere appieno certi segreti e dall'ambizione di svelarli (Cultura), ragion per cui la sua attenzione si rivolge altrove verso qualcosa di più materiale e vile.

diverse attestazioni: gli Egizi rappresentavano l'anima con la testa d'uomo e il corpo d'uccello di fronte al sacro *Bennu*, l'anima di Ra; Platone parla nel *Fedro* dell'anima che si stacca dal corpo con le sembianze di uccello; Apuleio in *Amore e Psiche* associa quest'ultima (in quanto spirito, soffio e anima) alle ali di farfalla e Amore ad ali piumate. Questo sostrato diede poi impulso alle raffigurazioni cristiane delle ali degli angeli con rispettivo culto. Anche le fate, che come le Parche possiedono il destino dell'uomo (come si evince dall'origine del loro nome) ne hanno, tant'è che sono spesso raffigurate con ali di libellula, farfalla o, come in questo caso, d'angelo, per cui possono essere intermediari tra cielo e terra (aspetto che di Malefica è già stato evidenziato). Godendo di questo tipo di associazione, le ali posso quindi rappresentare tanto la libertà quanto la purezza, giacché permettono ad esseri non - terreni d'innalzarsi oltre la bassezza e i suoi vincoli.

Risulta quindi comprensibile cosa implichi il gesto di Stefano: in prospettiva più generale è facile vedere in questo la meschinità umana che infierisce su una realtà immacolata (la Natura) al puro scopo di possederla; in particolare è l'abuso di un uomo su una donna, abuso che avviene anche in un momento in cui lei è del tutto impossibilitata a difendersi. Quando Malefica si sveglia al mattino (in una foresta che è improvvisamente grigia e spoglia), nel momento in cui realizza la situazione, la sua reazione è quella del pianto, unito alla rabbia e alla disperazione a fronte della consapevolezza di essere stata ingannata e, in un certo qual modo, violentata. Il motivo dell'uomo che abusa della donna (resa indifesa da una qualche sostanza stupefacente che l'addormenta o la intontisce) è tristemente noto se si pensa al fenomeno delle *droghe da stupro* che, come si legge, sono inodori e insapori se non per un leggero retrogusto salato che tuttavia non è necessariamente avvertibile (non a caso mentre beve Malefica sembra avvertire qualcosa per un attimo, ma senza prestarvi particolare attenzione). Si legge, in merito:

[...] Infatti questi principi attivi sono preparabili in forma liquida, sono ben miscibili con le bevande sia alcoliche che analcoliche (Elliott e Burges, 2005) e sono tendenzialmente inodori e incolori. Non presentano forti retrogusti (il GHB è leggermente salato nelle preparazioni non pure) che tuttavia possono essere ben mascherati nelle bevande edulcorate ed aromatizzate. Da un punto di vista farmacodinamico il GHB, il GBL ed l'1,4-BD si prestano bene ad essere utilizzate a scopo criminogeno in quanto possiedono un profilo d'azione caratterizzato da un iniziale stato euforico di disinibizione e rilassamento che mettono la vittima in una situazione di maggiore empatia e socializzazione col soggetto abusante, consentendo a quest'ultimo un migliore avvicinamento ed approccio. Successivamente allo stato euforico subentra uno stato di sedazione e stordimento che permette allo stupratore di vincere la reazione di resistenza della vittima.

[...] Altresì, le caratteristiche farmacocinetiche ne favoriscono un buon assorbimento, una rapida metabolizzazione e successiva eliminazione dall'organismo, rendendone difficile la determinazione chimico – analitica nelle matrici biologiche (sangue, saliva e urine) già dopo 24 ore<sup>16</sup>.

Se si considera l'associazione donna – terra (rappresentata dalla fata e dall'ambiente che lei abita e che la circonda), s'intuisce quindi come la violenza si consumi su un doppio

---

<sup>16</sup> V. <http://www.onap-profiling.org/droghe-da-stupro-il-ghb-ed-i-suoi-analoghi/>.

livello e quanto profonde siano le sue conseguenze. Malefica si chiude in se stessa e le sue grida si diffondono per tutta la foresta fino a raggiungere Stefano che, significativamente, si nasconde sotto un cappuccio e se ne va portando con sé le ali.

A questo punto bisogna sottolineare due aspetti legati *all'orchestrazione degli sguardi*: finché Malefica non viene danneggiata, lei viene osservata ma osserva anche a sua volta, senza timori né esitazioni. Dopo aver subito la violenza, la macchina da presa sottolinea il turbamento interiore della donna “cogliendola” dall’alto, prima che lei possa rispondere allo sguardo (quando si addormenta e Stefano è libero di osservarla e ferirla e nel momento in cui Malefica scopre di essere stata privata delle ali: a quel punto lo spettatore la vede struggersi finché la macchina da presa non la sovrasta di nuovo, rendendola piccola a fronte dell’immensità prima della foresta e, ancor di più, di quella del castello che spicca su tutto, nella nebbia, simbolo di come la logica dell’uomo abbia in questo momento vinto su tutto il resto - facendo così sprofondare la Brughiera stessa nell’ombra).

La donna allora si isola, cercando dei luoghi di solitudine in cui elaborare il dolore provato (e, ancora una volta, posti significativamente in alto a voler sottolineare il suo distacco dalle questioni terrene. Dopo essere stata da esse violata, Malefica le rifugge).

Questo momento di solitudine e raccoglimento rimanda anche al periodo d’incubazione passivo di cui parla Bettelheim: si tratta infatti di una fase in cui la donna non agisce e si evolve interiormente, anche se in silenzio. Nel caso di Malefica lei non dorme né muore, ma la ferita infertile la costringe a fermarsi e a ri - contemplare se stessa e il mondo che la circonda alla luce di una consapevolezza nuova (che non la porterà al matrimonio bensì alla scoperta di una nuova forma di *vero amore*). Per il momento l’incubazione la conduce, oltre alla chiusura, anche ad altre conseguenze, principalmente connesse all’uso della *forza* e del *potere*.

Infatti la sua forza viene ora sfruttata per primeggiare in senso negativo: se gli umani hanno bisogno di un sovrano perché non si fidano gli uni degli altri e perché i loro animi sono corrotti, ora che Malefica ha testato su di sé tali attitudini è spinta a sua volta a diventare sovrana. Nascono intorno a lei uno scettro del potere<sup>17</sup> e un trono e gli abitanti della foresta le s’inchinano spontaneamente. Questa *gerarchia* è sottolineata anche dal corvo (poi trasformato in umano) Fosco (Sam Riley) che lei salva e che poi accetta come suo servo: lui diventa infatti le sue ali e i suoi occhi là dove lei non riesce ad arrivare.

Malefica rinasce nel male, sfruttando quindi il suo ascendente in una prospettiva negativa ed inedita che snatura il personaggio che era all’inizio in vista di ciò che è diventato adesso.

La fase culminante di questa evoluzione coincide con la maledizione: nel momento in cui la donna apprende che Stefano, dopo averla tradita, si è sposato con un’altra donna e

---

<sup>17</sup> Il che è significativo poiché tale scettro scaturisce in realtà da un ramoscello che lei raccoglie da terra e che, in un primo momento, serve solo a sorreggerla. Successivamente diventa uno strumento di potere e maledizione: è un esempio di come la Natura possa diventare malvagia o di come, ancora, possa essere utilizzata a scopi malvagi.

con lei ha anche avuto una figlia, ecco che Malefica interviene condannando la piccola Aurora a pungersi il dito con la punta di un arcolaio il giorno del suo sedicesimo compleanno. Ella non si sveglierà più a meno che non riceva *il bacio del vero amore*. La maledizione è pensata apposta giacché la donna crede che questo amore non esista e che quindi il sonno della bambina coincida inevitabilmente con la morte.

Interessante è la dinamica di tensione entro cui si snoda la scena. Intanto la natura di Malefica si altera, aspetto sottolineato anche dai suoi colori: se infatti prima la fata vestiva abiti dalle tinte, appunto, naturali (come il verde e il marrone del bosco in cui vive e si muove), successivamente si coprirà di abiti neri assai castigati (la velano da capo a piedi, corna e collo compresi) il che sottolinea l'aspetto austero e rigoroso di questa tinta, ma non solo. Agnello in merito scrive: «E proprio quest'idea della profondità della terra, dell'oscurità, dell'inferno, del mondo ctonio, fa del nero il colore dei defunti, del mistero, del peccato e del lutto» (Agnello, 2013, 38 - 39). Per quanto riguarda l'abbigliamento, cito le interessanti parole di Greimas tratte da *Dell'imperfezione* (1987):

Ritorniamo ancora al vestito femminile. Oggetto utile che protegge dalle intemperie e da altre scomodità, il vestito non acquista senso se non quando "veste" la donna. Sfruttando i diversi paradigmi del gusto, esso assolve alla funzione dell'apparire proiettando ricostruita la figura femminile per insinuare l'essere del suo corpo come un *segreto* prezioso. Trascendendo l'estetica del gusto, il soggetto si innalza verso l'intuizione di un'estetica immaginaria.

Protettore del corpo segreto della donna, il vestito, al contempo ostacolo e desiderio di trasgressione, è il creatore di uno spazio dove l'interdetto - come negli altri dominii - può perfettamente assolvere il ruolo di instauratore di senso.

[...] la distanza in tal modo stabilita è, sul piano spaziale, l'equivalente dell'attesa per la temporalità, e questa visualità imperfetta - o più - che - perfetta, ma mai perfetta - non è che la forma distanziata del toccare.

[...] Non si tratta quindi di una predilezione per le serrature o di un culto per la donna - oggetto, ma di un interrogativo che si serve di esempi ingenui - alcuni diranno anche arcaici - sulla possibilità di risemantizzazione degli oggetti d'uso che ci circondano e delle relazioni intersoggettive consumate o sul punto di esserlo: nel primo caso, si vede una carica estetica che si introduce nella funzionalità del quotidiano, nel secondo, una speranza di far uscire il quotidiano verso un altrove (p. 65).

Consapevole di questa nuova - sé, conscia del mondo e delle sue insidie e persa l'ingenuità che la caratterizzava, Malefica - Natura cessa di essere bucolicamente incantata per diventare oscura, pericolosa (il *mondo - altro* più noto nelle fiabe); il nero richiama quest'austerità unita alla durezza d'intenti, ma anche il senso di lutto e perdita (delle ali, oltre che di ciò che si era e che ora non si è più)<sup>18</sup>. Allo stesso tempo si

---

<sup>18</sup> Cito ancora Gimbutas che discute lungamente sia dell'associazione donna/vita sia di quella donna/morte (parla infatti di prove archeologiche di monumenti funerari che, dalla struttura interna, richiamano la forma dell'utero) in aspetti che, in parte, riprendono l'evoluzione simbolica del personaggio nella storia. Scrive: «Nel ciclo della vita, la forza femminile - la Dea - non si manifesta solo nella nascita, nella fertilità e nel sostentamento della vita, essa incarna anche la morte, il decadimento e la rigenerazione. In quanto signora della morte, incombeva come un terribile rapace, un serpente velenoso o un corpo nudo e rigido. Per le culture dell'Europa antica, comunque, la morte non preannunciava la fine



riscontra, come suggerisce Greimas, un altro valore in questo tipo di abbigliamento: se il nero è anche il colore dell'eleganza (Malefica infatti, nel suo apparire minacciosa, è oltremodo raffinata), vediamo come vada a sottolineare certi caratteri della donna (quali le mani, le unghie lunghe, il collo bianco e un viso incorniciato e perfetto). Per quanto tra lei e Stefano non si percepisca più alcuna tensione erotica ma solo molto astio, lo spettatore sa comunque che Malefica si è sentita punta nel sapere che il re si è sposato con un'altra donna e che ha avuto anche una figlia da lei; si può quindi supporre che questo tipo di abbigliamento, oltre a voler sottolineare la sua oscurità interiore, voglia anche porla su un diverso livello agli occhi dell'uomo: in primo luogo lei appare come l'esatto opposto della regina (vestita di bianco, elegante ai limiti del farsesco e bionda) ma anche su un egual livello di portamento "nobile", a voler dimostrare che pure lei, sebbene sia "solo" una fata, avrebbe potuto essere una moglie e una donna all'altezza di quella posizione di prestigio; in secondo luogo, sebbene castigato, il suo abito la rende in un certo qual modo attraente ma distaccata, come a voler esibire all'uomo una bellezza che ormai non potrà più avere. In merito a questo diverso tipo di bellezza (e al suo modo di costruirsi ed essere costruita), Turco scrive:

[...] il concetto di bellezza si evolve. Dipende dallo sguardo dell'osservatore. Come cercherò di chiarire più avanti, questo è possibile perché la presunta autenticità della bellezza, come concetto storicamente determinato, deve per forza di cose confrontarsi con una inevitabile volubilità dei parametri stessi che ne costituiscono la presunta naturalità. Non ultimo il problema dello sguardo: la carica passionale di un oggetto dipende anche dal punto di vista dell'osservatore e dal modo in cui sono costruite le dinamiche di scambio tra osservatore e guardato, tra soggetto e oggetto (Turco, 2005, 3).

Se quindi Malefica vuole imporre superiorità e distacco da una parte, costringe anche Stefano a sottolineare di fronte a tutta la corte la propria inferiorità nei suoi confronti. Nel momento in cui lancia la maledizione, infatti, lui la supplica di avere pietà e lei, approfittando di quella debolezza, lo obbliga ad implorarla ancora *inchinandosi*. In questo modo, se anche non può rimarginare la ferita per la violenza subita, può vendicarsi dell'aguzzino sfruttando il suo stesso metodo: approfittarsi di un momento di debolezza (che in questo caso coincide con la naturale inerzia della neonata Aurora unita alla mancanza di poteri di Stefano e, di conseguenza, alla sua incapacità di difendersi dagli attacchi magici) per infierire con la forza (che per l'uomo erano la droga e il pugnale, per la donna è la magia unita alla consapevolezza di come poterla usare per danneggiare gli altri).

Successivamente risulta chiaro (grazie al rapporto con Aurora) come Malefica non sia diventata realmente cattiva, sebbene il suo animo sia cambiato. Ella infatti non è più candidamente ingenua e aperta al mondo, bensì più cauta ed astuta nel viverlo attraverso le sue sfumature. L'aspetto interessante di questa evoluzione è legato alle motivazioni della metamorfosi unite all'immedesimazione dello spettatore nei confronti di quella

---

ultima ma restava parte di un ciclo naturale: nell'immaginario religioso, la morte era immediatamente seguita dalla rigenerazione» (Gimbutas, 2005, cit., 52).

che, tradizionalmente, è dipinta come una delle classiche antagoniste. Anche in questo caso, analogamente a quanto avviene con Ravenna, Malefica sviluppa il suo lato oscuro a seguito di vicende che la giustificano. Lei si limita a *reagire* alla violenza subita (sin dall'inizio, ad esempio, usa la brutalità solo per difendere la Brughiera dall'attacco dell'esercito reale).

Il suo animo è così puro che alla fine, grazie all'amore di e per Aurora, la donna ritrova se stessa e la sua sete di vendetta scompare. Lo dimostra significativamente il fatto che alla fine, pur avendo la possibilità di uccidere Stefano, lei decida di risparmiarlo (sebbene poi lui muoia comunque, ma accidentalmente)<sup>19</sup>.

### 3.2.3 Alice e la rivendicazione dell'indipendenza

La particolarità di questo testo audiovisivo risiede nel fatto che la storia di Alice non viene re – inventata, bensì solo ri – proposta dopo tredici anni rispetto all'avventura iniziale. La differenza fondamentale è che la protagonista non è più bambina, ragion per cui le sue “fantasie” non vengono più considerate accettabili ma anzi inadeguate per una giovane donna che sta per fare il suo ingresso in società.

Questa nuova Alice (Mia Wasikowska) è pallida e distratta, infastidita dalla madre assillante, in parte ancora sofferente per la perdita del padre Charles e, soprattutto, assolutamente impreparata a ciò che l'attende: un matrimonio a sorpresa. La ragazza infatti si reca con la madre ad una festa che, anche se lei ancora non lo sa, è quella del suo fidanzamento con un giovane dell'alta società.

I dialoghi con alcuni personaggi femminili (quali la sorella e la futura suocera) mettono subito chiaramente in luce la psicologia femminile dell'epoca: i compiti fondamentali per una donna sono sposarsi, fintanto che è bella (e quindi può permetterselo) e mettere al mondo degli eredi. Tutto ciò, inoltre, non dev'essere necessariamente accettato, giacché è implicito che nel destino femminile siano queste le tappe fondamentali<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Riprendendo la dinamica dello stupro a danno di una donna indifesa, notiamo come anche nella battaglia finale emergano dettagli interessanti. In primo luogo, l'uso sistematico del *ferro* (nelle armi e nelle armature degli uomini): in alchimia infatti è rappresentativo del pianeta Marte che rimanda quindi ad una dimensione di aggressività (poiché viene usato per fabbricare armi) e di virilità (intesa come forza brutale). Non a caso, quindi, è il fattore che identifica il maschio e ciò attraverso cui egli combatte, si difende e aggredisce; in secondo luogo il fatto che Stefano si scagli contro Malefica (quasi del tutto indifesa prima che possa riacquistare le sue ali) con l'ausilio dei suoi uomini (immagine del *branco* che impone la propria supremazia su un soggetto femminile isolato e quindi più debole).

<sup>20</sup> Un aspetto significativo è come questa logica che vincola il mondo femminile al matrimonio e alla maternità sia interiorizzato ed imposto dalle donne stesse su altre donne. È la condizione per cui l'imposizione maschile (che impedisce alla donna di avere una propria autonomia) viene accettata (giacché non esiste possibilità di fuga) ed interiorizzata al punto di radicarsi in profondità e diventare una forma di schiavitù che si autoalimenta. Basti pensare alle parole della sorella di Alice: «Non troverai di meglio di un Lord. Stai per compiere vent'anni, Alice: quel bel visino non durerà per sempre. Non vorrai finire come la zia Imogene. E non vuoi essere un peso per tua madre, vero?», laddove Imogene è considerata la tipica “zitella”, ormai non più desiderabile data l'età e decisamente bizzarra a causa della

Il fatto che Alice venga *naturalmente* considerata una futura madre (in questo modo la bellezza diventa funzionale al compito cui è predestinata) solleva questioni interessanti e molto attuali. Il contrasto tra ciò che la società si aspetta da lei e ciò che la ragazza desidera per se stessa mette in luce come una donna, sebbene sia giovane ed attraente, non debba necessariamente pensarsi nella medesima ottica. Al termine del film, infatti, Alice sceglie di direzionare le proprie capacità (in primis la giovane età, unita all'intraprendenza e alla freschezza mentale) altrove lavorando e trasgredendo così uno schema sociale che propende per l'immagine (classica) della donna - madre anziché della donna - individuo. E non perché la maternità in sé sia anomala ma perché, come Alice stessa sostiene, "non è ancora pronta" per questo. Dal fatto di non sentirsi pronti scaturisce quindi un inaspettato ventaglio di possibilità che le permette di realizzarsi ben oltre la propria fisicità socialmente predestinata. Che una donna *possa* essere madre non implica che lo *desideri* né che *debba* esserlo, e il fatto di non desiderarlo non la pone contro - natura, ma al contrario la rende naturalmente libera di decidere se e quando realizzare questa possibilità (poiché di ciò si tratta: di una possibilità da considerare, non di un dovere da rispettare). Sotto questo aspetto Alice appare come un personaggio molto moderno che rappresenta, nonostante la società intorno a lei sia tanto ricostruita quanto costruita, la condizione in cui una donna può trovarsi anche ai "moderni" giorni d'oggi. La maternità e il matrimonio sono percepiti infatti più come compiti che non come scelte personali ed è esemplificativo che la ragazza viva con una sorta di imbarazzo questo "sottrarsi" agli obblighi sociali, quasi fosse colpevole. La maturità che ne consegue alla fine è quella che le dimostra come la soggezione e il disagio altro non siano che un modo in cui la pressione sociale viene interiorizzata dai soggetti, impedendo loro di trovare se stessi e la libertà di pensiero oltre questa barriera.

Tuttavia, all'inizio del film, la ragazza è ancora del tutto impreparata alla situazione che le si pone di fronte (aspetto sottolineato, ancora una volta, dagli *sguardi*: il suo promesso sposo Hamish s'inchina per chiederle la mano e sia il suo sguardo sia quello dei numerosi invitati si rivolge ad Alice che quindi questi occhi li subisce. Riesce a sostenerne il peso per brevissimi attimi fino a dover fuggire altrove, nel simbolico mondo – altro speculare<sup>21</sup> a quello reale).

Analogamente a quanto avviene nella sua prima avventura, anche in questo caso le vicende di Sottomondo sono "al contrario" rispetto al "normale" (come dimostra già il solo fatto che, appena Alice vi giunge, si trovi a testa in giù).

Ben presto, attraverso i personaggi che incontra nel suo percorso (come il segugio Bayard e il Cappellaio Matto), Alice scopre di essere predestinata ad una grande impresa nel giorno *Gioigliorioso*: l'uccisione del Ciciarampa, la Bestia con cui la regina

---

mancanza di una presenza maschile nella sua vita (la donna parla da sola e le altre, vedendola, la osservano con sprezzo e scherno).

<sup>21</sup> Speculare perché Alice si ritrova a dover vivere una situazione simile a quella iniziale (si scopre infatti costretta a fare qualcosa, come si vedrà) e con personaggi che talvolta richiamano quelli reali (la madre del futuro sposo, la signora Ascot, ricorda la regina di Cuori così come le due gemelle ritornano con Pinco Panco e Panco Pinco).

di Cuori Iracebeth (Helena Bonham Carter) minaccia di distruggere Sottomondo e chiunque si opporrà a lei.

Tuttavia, nel corso del film, lei negherà di essere *quella* Alice, ovvero colei che tutti ricordano e che aspettavano per poter essere liberati, poiché di fatto la ragazza ha rimosso quel suo primo viaggio. Ciò crea un continuo scambio d'identità<sup>22</sup> tra personaggi che la riconoscono e altri che la dis - conoscono invece (per aver perso la sua leggendaria *molto*sità), per cui alla fine è proprio Alice a dover capire chi è davvero e quale sia la strada giusta da seguire. Significativo in questo senso è un breve dialogo col sugo Bayard:

**Bayard:** Il giorno Gioiglorioso è alle porte. Devi prepararti per affrontare il Ciciarampa.

**Alice:** È da quando sono caduta in quella tana di coniglio che mi dicono cosa devo fare e chi devo essere. Mi hanno accorciata, allungata, ingrassata e perfino messa in una teiera. Sono stata accusata di essere Alice e di non essere Alice, ma questo è il mio sogno, e ora decido io che succede.

**Bayard:** Ma se ora divergi dal percorso ...

**Alice:** Lo scelgo io il percorso.

Questo percorso si delinea attraverso la presa di coscienza del personaggio che, oltre a *ricordare*, *capisce* anche chi è e cosa si sente pronto a fare e lo strumento finale con cui tutto ciò viene sancito è, ancora una volta, la violenza.

---

<sup>22</sup> È significativo che ad ogni dimensione alterata (in grande e in piccolo) si associ un abito diverso che viene, di volta in volta, preparato su misura per la ragazza. Tuttavia nessun abito può dirsi mai veramente definitivo a causa dei continui cambiamenti di Alice, prima troppo piccola ed indifesa e poi troppo grande e "visibile".

Ogni abito che indossa è prettamente femminile e pensato per metterne in risalto le forme (ampie gonne, busti stretti, spalle scoperte), il tutto accentuato dalla lunga chioma bionda che all'inizio del film è accuratamente acconciata e che, dopo la caduta nel mondo - altro, si scioglie rimanendo "ribelle" fino alla fine.

Gli unici indumenti che Alice indossa nelle sue dimensioni normali e che hanno un valore particolare ai fini della trama e del mutamento del personaggio sono l'abito azzurro che la ragazza porta durante la festa (prima e dopo il sogno) e l'armatura. Se il primo è pensato appositamente per la festa di fidanzamento (il che gli conferisce caratteristiche principalmente *estetiche* e *femminili*), l'altra esiste in funzione di una battaglia contro un drago (per cui le sue caratteristiche sono di tipo *pratico* e *maschile*, giacché il ruolo che qui Alice ricopre non può dirsi tipicamente riservato alle donne). Si consideri che «per mascolinità si intende la sintesi di quei comportamenti che definiscono il modo di essere uomini. Quali sono questi comportamenti? Questo dipende dai contesti storici e geografici, dall'idea che ciascuno ha della mascolinità e dell'essere uomini. Non esiste una definizione universale dell'essere "uomo", in diversi contesti storici e geografici le caratteristiche comunemente riconosciute al maschio possono essere ampiamente diversificate. Ad esempio, ciò che si reputa normale per un uomo nell'Inghilterra del 1601 può non esserlo nella Nuova Guinea del XX secolo. Anche nella Londra di Shakespeare il modello di mascolinità ritenuto ideale non è uguale per un commerciante o per un soldato, per un contadino o per un uomo di legge. Ciò perché differenti forme di mascolinità coesistono all'interno di una determinata società in un determinato momento. Anche in un dato momento storicosociale la mascolinità si manifesta comunque in varie forme (Eminaj 2012/2013, 12)», per cui il *maschile* diventa «[...] un sistema complesso entro il quale differenti sue "versioni" si contrastano, si alleano, si escludono l'un l'altra. Intorno a che cosa deve intendersi per uomo, insomma si coagulano conflitti, alleanze, gerarchie, perché la mascolinità agisce come un codice che regola non solo la disuguaglianza fra uomini e donne, ma anche la configurazione del potere all'interno del genere maschile. È anche questa una dimostrazione di come, lungi dall'essere strettamente vincolata alle fondamenta biologiche della specie, la mascolinità - come la femminilità - sia un prodotto culturale: in quanto tale, conosce evoluzioni, conflitti e negoziazioni» (Bellassai, 2004, 28).

Nel corso del film, Alice conosce le due sorelle che detengono il potere del regno: la buona e candida regina Bianca (Anne Hathaway) Mirana, ovvero la donna allo stadio della gentilezza e dell'innocenza e l'umorale regina Rossa Iracebeth, che rappresenta invece la violenza interiorizzata e il compiacimento del male. Se inizialmente sembrerà intimorita da quest'ultima ed inorridita alla sola idea di esercitare a sua volta la violenza come forma di *reazione* a quanto le accade intorno (d'altro canto lei è predestinata all'uccisione del Ciciarampa o tutti i suoi amici di Sottomondo periranno per mano della regina di Cuori), alla fine capirà non solo che *deve* farlo ma anche che, avendo raggiunto la consapevolezza che prima le mancava, *può perché è pronta* a quel tipo di azione necessaria. La dinamica con cui il popolo di Sottomondo le richiede di essere la sua paladina è la medesima di quella proposta il giorno del matrimonio: la platea è rivolta alla protagonista che, ancora una volta, subisce gli sguardi e non riesce a reggerli.

Tuttavia, a differenza del matrimonio che è una condizione cui la società vuole sottoporla per omologarla alle altre donne a prescindere da ciò che lei è o desidera per se stessa, questa è invece una prova che deve scegliere di affrontare poiché è ciò che le permetterà di realizzare in autonomia quel che altrimenti le sarebbe negato.

Alice, ritrovata così se stessa e più consapevole delle proprie capacità, decide infine di scendere in campo vestendo l'armatura. Come ho anticipato in precedenza, parlando di come di volta in volta vengano realizzati abiti su misura per un'Alice prima troppo piccola e poi troppo grande, ora è significativo che la ragazza sia delle sue normali dimensioni a vestire non più un abito ma un'armatura e che stia per svolgere un'azione come quella dell'uccidere un mostro. Questi elementi sottolineano il modo in cui Alice fosse predestinata a quel momento (inteso, quindi, come rituale di passaggio) e di come il cambio di abiti sottolinei questa transizione. De Beauvoir scrive:

Dal momento in cui cessa di essere una parassita, il sistema fondato sulla sua dipendenza crolla; tra lei e l'universo non c'è più bisogno di un uomo mediatore. La maledizione che pesa sulla donna vassalla sta nel fatto che non le è consentito fare niente; allora si ostina nell'impossibile inseguimento dell'essere attraverso il narcisismo, l'amore, la religione; produttrice attiva, riconquista la sua trascendenza; nei suoi progetti si afferma concretamente come soggetto.

[...]

L'uomo non ha quasi nessuna preoccupazione per il suo vestiario; è comodo, adatto alla sua vita attiva, non c'è bisogno che sia ricercato; quasi non fa parte della sua personalità; inoltre, nessuno pretende che se ne prenda cura da solo: qualche donna volenterosa o pagata lo libera da questo pensiero. La donna invece sa che chi la guarda non prescinde dal suo aspetto esteriore: è giudicata, rispettata, desiderata attraverso il suo abito. Originariamente i suoi vestiti sono stati fatti apposta per votarla all'impotenza e sono rimasti fragili: le calze si strappano, i tacchi si rovinano, le camicette e i vestiti chiari si sporcano, i pieghettati si sgualciscono [...] (De Beauvoir, cit., 785 - 787).

Nel momento in cui il Ciciarampa muore, la guerra cessa e tutti depongono le armi (nessuno infatti vuole cedere alla violenza ingiustificata, perpetrandola oltre il necessario).

Il Cappellaio (Johnny Depp) chiede ad Alice di rimanere, ma lei decide di tornare a casa perché ormai è pronta per farlo (affrontando quelle che prima le sembravano ostacoli insormontabili).

Gli invitati alla festa son rimasti lì dove Alice (e lo spettatore) li aveva lasciati, ancora attoniti per la sua fuga improvvisa<sup>23</sup>. La ragazza ha adesso la voce per rivolgersi chiaramente a tutti coloro che prima avevano parlato (e deciso) per lei. Così dice ad Hamish che «non sei l'uomo giusto per me», alla sorella Margareth che «questa è la mia vita e decido io cosa farne», alla zia Imogene che «non c'è nessun principe. Dovresti parlare con qualcuno di queste illusioni» e alla madre di «non temere, troverò il modo di rendere utile la mia vita». Solo alla fine si rivolge al signor Ascot, vecchio collaboratore di suo padre, dicendo che devono «discutere di affari». Così i due vengono inquadrati nello studio dell'uomo e qui, con una cartina di fronte, Alice immagina di riprendere i progetti mercantili del padre, tuttavia superandoli: propone infatti al signor Ascot di spingersi verso la Cina, divenendo i suoi primi partner commerciali. L'uomo a quelle parole risponde: «Se me lo avesse detto qualcun altro avrei detto "hai perso il lume della ragione". Ma questo è un sguardo che ho già visto. Bene: visto che ormai non sarai più mia nuora, forse potresti valutare di diventare un'apprendista della compagnia».

La violenza (seppur simbolica: l'ambiguità tra sogno e realtà rimane nel corso del film) è arrivata come ultima istanza, ancora una volta in quanto *reazione* ad una serie di vicissitudini e dopo esser stata a lungo evitata.

### 3.3 L'indebolimento del maschio

Un aspetto che si nota ponendo a confronto i testi scritti del XIX secolo e quelli a noi contemporanei è che, nonostante le figure femminili siano emerse con forza a rivendicare la propria libertà affermandosi (nel bene e nel male), non si siano comunque venuti a creare degli equilibri col mondo maschile.

Ritengo infatti che i modelli che vengono presentati siano stati indeboliti, se non addirittura peggiorati e mortificati rispetto a quelli femminili.

---

<sup>23</sup> In questo momento si può notare come le gemelle, che hanno a loro volta interiorizzato un certo tipo di logica maschilista fino a diventare esse stesse rivali del proprio sesso, commentino la fuga di Alice definendola un "attacco di nervi". Si tratta di un problema già ampiamente discusso nel secolo precedente, quando si diceva che «le donne hanno in generale nervi più mobili, la loro immaginazione è più viva, più esaltata. È più facile colpirla, metterla in movimento. Questa grande mobilità di nervi, che dà loro sensi più delicati e squisiti, le rende più suscettibili alle impressioni [...] Come già si è notato, le donne sono simili a corde sonore perfettamente tese all'unisono. Basta farne vibrare una, tutte le altre immediatamente entrano in risonanza» (Mesmer, 1766, in Tortarolo, 2009, 233 - 234). La sventura delle donne sarebbe quindi legata all'«organizzazione fisiologica» giacché «la loro psicologia è estremamente complessa, contorta, insieme ingenua e scaltrita. In quanto dipende dal suo corpo che la destina alla maternità, la donna è vittima non solo del trascorrere inesorabile del tempo, ma anche dei dolori e dei pericoli che accompagnano necessariamente il parto e l'educazione. La maternità è legata all'immaginazione: il sogno della felicità si fonda sulla fantasia e sulla carnalità insieme. Le donne costituiscono un legame con la natura, "sono restate vere e selvagge", dominate dai sensi e non dallo spirito» (ivi, p. 240).

Accade infatti in *Biancaneve*: il re viene ucciso all'inizio, il Principe è solo una comparsa<sup>24</sup> e il Cacciatore, nella sua complessità, è un uomo col vizio dell'alcol, irascibile ed emotivamente instabile (instabilità causata dalla perdita della moglie e poi, ancora, dalla presunta morte di Biancaneve). Egli ritrova una motivazione di vita solo nel momento in cui decide di voler seguire la protagonista (riconosciuta come nuova sovrana e donna amata). Ricordiamo anche Phil, il fratello della regina Ravenna, che emerge subito per la sua debolezza rispetto alla donna: egli è infatti privo di poteri e si limita a comandare il suo esercito. È il primo spettatore della vanitosa regina che di fronte a lui si sveste (mettendo in luce un rapporto morboso basato sull'attrazione e sulla paura), si confida e si specchia esigendo di primeggiare nella centralità dell'immagine (Phil, in quanto spettatore, rimane spesso ai margini); lei arriva anche a schiaffeggiarlo con violenza durante un attacco d'ira. Lui d'altro canto, per sfogare la propria repressione, dimostra di essere insanamente attratto da Biancaneve (di cui, ad un certo punto, vorrebbe abusare) che vede come oggetto privato di Ravenna («Ti vuole tutta per sè», le dice) con cui “giocare” di nascosto per trasgredire al rigido volere della sorella.

In *Maleficent* il re Stefano è prima un traditore abusante, poi un folle violento (in maniera oltretutto ingiustificata)<sup>25</sup> mentre il principe Filippo risulta una giovane comparsa priva di effettivo significato (anzi, serve a dimostrare che il bacio del vero amore non funziona affatto come si pensava. Non essendo dato con sentimento, giacché i due giovani si sono incontrati solo una volta e quindi non hanno avuto tempo né modo di approfondire la propria conoscenza, non sortisce alcun effetto magico). Significativamente il vero amore che ridesta Aurora è quello materno di Malefica che, affezionatasi alla fanciulla e provando un profondo senso di colpa per essersi accanita ingiustamente su di lei per vendicarsi di Stefano, così la libera dalla maledizione (dimostrando che il vero amore non solo esiste, ma non dev'essere necessariamente quello erotico ed eterosessuale tra un uomo e una donna).

In *Alice* gli unici uomini di spessore sono il padre (che muore all'inizio) e il Cappellaio (che rimane un personaggio sui generis, per non dire che è frutto dell'immaginazione della ragazza. In ogni caso il loro rapporto, per quanto contraddistinto dall'affetto reciproco, non si sviluppa mai veramente in maniera adulta)<sup>26</sup>. Il re di Cuori muore ancor prima di poter essere presentato (decapitato dalla regina perché “tanto l'avrebbe lasciata”), il fante Ilosovic Stayne è un uomo violento e manipolatore che trama da

---

<sup>24</sup> Tale per cui Biancaneve salirà al trono da sola. È un aspetto significativo se si considera che tra i due ci sono dei trascorsi (e forse una qualche attrazione che continua a legarli), eppure il matrimonio e la possibilità di regnare insieme non vengono mai presi in considerazione.

<sup>25</sup> Egli infatti non uccide Malefica e nel momento in cui lei maledice la figlia Aurora, lui decade in una spirale di pazzia e violenza. Custodisce in una stanza, chiuse in una teca di vetro, le ali della fata che, essendo magiche, si muovono tentando di liberarsi e suscitando in lui profondo turbamento. Stefano arriverà a convincersi che sia lei la causa di tutti i mali (e rimuovendo così che, invece, è stato proprio lui ad innescare la violenza).

<sup>26</sup> La decisione di Alice di tornare nel mondo reale per affrontare le sue responsabilità e paure diventa quindi significativa. Il Cappellaio non rappresenta a prescindere una realizzazione affettiva per lei, così come quel mondo onirico non può rimanere la sua sede definitiva.

principio alle spalle di Iracebeth ed Hamish, reale e potenziale marito, è chiaramente caricaturale e in ogni caso inadatto ad Alice e alla sua mentalità indipendente e progressista.

Cosa suggeriscono allo spettatore questi modelli?

La donna per emergere ha bisogno che l'uomo si eclissi? Per quanto si cerchi di andare oltre lo stereotipo femminile, a ciò in realtà si aggiunge anche quello maschile che è altrettanto complesso, per cui il problema si articola su un doppio livello.

Per quanto in superficie alcuni aspetti siano certamente cambiati, in profondità sono rimasti. Permane infatti il binomio maschile – femminile, laddove entrambi possono essere carnefici o vittime. E se anche talvolta vengono inserite delle sfumature a questi assoluti, la realtà rimane sempre piuttosto rigida.

#### 4. Cos'è “maschio” e cosa “femmina”?

Lo scopo preliminare di questo lavoro era di delineare l'evoluzione dello stereotipo femminile all'interno della fiaba (congiuntamente a quello maschile), ma in conclusione è emersa una condizione più complessa.

Ritengo che la figura femminile possa dirsi sia modificata sia mantenuta uguale a se stessa sia evoluta, in una fusione che ha comunque inciso sullo spessore dei personaggi. In primo luogo è avvenuto un cambiamento, poiché risulta evidente come le protagoniste dei film differiscano da quelle delle versioni letterarie dei fratelli Grimm e di Carroll. Non si tratta infatti più di fanciulle perlopiù acerbe, bensì di personaggi con una coscienza e delle problematiche legate al proprio essere e al contesto circostante. Biancaneve, dall'inizio alla fine del film si evolve, per esempio: non più adolescente sprovveduta che, nonostante le raccomandazioni dei nani, apre ripetutamente la porta alla matrigna travestita cedendo così alla vanità, bensì giovane donna che intraprende un percorso formativo volto alla conquista di se stessa e del proprio trono; Malefica è una donna adulta che metabolizza una grave violenza subita, approfondendo così il tema della vendetta (prima priva di fondamenta, poiché la motivazione del mancato invito non giustificava una reazione così severa) ed intraprendendo anch'essa un percorso che le permette di andare oltre il dolore per ritrovare se stessa e l'amore (ma senza l'incauta ingenuità di un tempo); infine Alice, che da adolescente confusa (e bambina sognatrice in Carroll) diventa una donna combattiva e consapevole di cosa desideri o meno dalla vita, al punto di trasgredire le regole della società.

In secondo luogo, sotto certi aspetti le donne sono rimaste uguali a se stesse. Per quanto siano consapevoli e si evolvano nel corso della storia, la loro reazione dev'essere sempre contestualizzata. L'uomo rimane naturalmente volto all'azione (nel bene e nel male), senza che vi sia la necessità di approfondirne le ragioni. Per la donna emerge invece il bisogno di raccontare (o perlomeno suggerire) la storia e i motivi che l'hanno



portata a prendere determinate decisioni. Ciò sembra avvenire, come in precedenza sottolineato, per contestualizzare e (in qualche modo) giustificare le azioni femminili, anche e soprattutto quando sono violente. Se l'uomo è, infatti, naturalmente attivo, la donna è tradizionalmente passiva, per cui il cambiamento dev'essere spiegato attraverso una storia di difficoltà e abusi, quasi a suggerire che se una donna diventa violenta è perché è stata costretta suo malgrado dalle circostanze, sebbene la sua natura sia di per sé buona e pacifica. Accade con la malvagia Ravenna, costretta a diventare schiava della bellezza per potersi difendere in un mondo di uomini che la bellezza la impongono come forma di potere; accade con Biancaneve, pura e devota, ma costretta ad uccidere Ravenna per poter ristabilire l'ordine della natura e del regno; accade a Malefica, privata delle sue ali, che per vendicare il terribile abuso subito e, soprattutto, l'amore tradito, risponde alla violenza con la violenza contro il folle Stefano; accade ad Alice che, sebbene in un mondo di fantasia, apprende ben presto che l'unico modo per diventare adulti e superare certe paure infantili è di abbatterle "uccidendole", in una brutalità che la ragazza cerca di evitare fino alla fine. Accade, ancora, ad Iracebeth che dietro ad un'isterica brutalità nasconde un trascorso di carenze affettive da parte della famiglia. Tutte loro, spinte al limite, reagiscono di conseguenza alle azioni degli altri. Superato il pericolo, tornano donne integre e pacifiche (ad eccezione di Ravenna ed Iracebeth, che sono perlopiù antagoniste). Esse sono naturalmente ricettive e sensibili, per cui violente lo diventano. Inoltre, in questa loro lotta, spesso le protagoniste sono accomunate da un altro aspetto "classico": la verginità, che le idealizza cristallizzandole in se stesse. Biancaneve non concretizza la sua attrazione né nei confronti del Cacciatore né verso il Principe (sebbene sia lei a baciarlo); Malefica, tradito il suo amore (ancora comunque acerbo) da un uomo, lo ritrova nella forma materna; Alice rifiuta esplicitamente il matrimonio e la maternità insieme all'uomo che le è stato destinato ma che lei non desidera. In questo senso, quindi, si può parlare davvero di cambiamento o si tratta solo di uno stereotipo modificato in superficie ma rimasto uguale a se stesso in profondità?

Infine si tratta di ruoli che in parte si sono effettivamente evoluti. È un dettaglio che ho notato tra le fila della complessità dei personaggi: a differenza di quanto accadeva nei racconti tradizionali, le donne non attendono più di essere salvate. L'aspetto positivo della spirale di violenza, che innescata dall'esterno viene da loro alimentata, è che le donne non sono più inermi e passive e non necessitano più di un uomo né per caratterizzarsi né per trovare il proprio ruolo nel mondo. Ravenna, comprendendo proprio questo aspetto dell'attesa (attesa di un uomo che la scelga), stabilisce le proprie regole anticipando le mosse del maschio (vissuto da lei come avversario): in questo modo, infatti, abbatte il potere virile e rimane regina da sola. Altrettanto farà Biancaneve, in un certo senso: pur essendo circondata da uomini che la amano e la seguono, alla fine sale al trono da sola (in questo modo "salta" il passaggio del matrimonio, di cui la stessa Ravenna si era servita). Malefica architetta in autonomia un piano nel tentativo di vendicarsi e di salvarsi dalla disperazione e compie poi il suo percorso di redenzione grazie ad un'altra donna, la giovane Aurora. Alice fugge

(letteralmente) da chi vorrebbe prenderla e trova da sé il modo di salvarsi in autonomia, secondo i propri tempi e modalità.

Lo stereotipo femminile è sicuramente diverso da quello del passato, ma non del tutto; inoltre, sempre di stereotipo si parla (non solo femminile, ma anche maschile), per cui i ruoli mantengono una certa qual rigidità. Complice il contesto della fiaba, che necessita di simboli immediati (si potrebbe dire archetipi) e comprensibili a tutti a livello profondo, certi confini non sono ancora stati abbattuti. Alcuni luoghi comuni, identificabili nel gusto dello sguardo per esempio, come nei colori, nell'estetica, nelle forme e in tutto ciò che tradizionalmente identifica una donna, permangono. Sicuramente incoraggia che un'evoluzione sia riscontrabile, ma è innegabile che gli stereotipi siano ancora forti in se stessi e radicati nell'immaginario comune.

Basti pensare al fatto che il ruolo femminile possa dirsi diverso da com'era in precedenza poiché ad esso sono state applicate dinamiche "maschili" (si vedano le riflessioni fatte sull'armatura di Alice, sulla brutalità di Malefica nell'affrontare i suoi avversari con calci e pugni molto "virili" o, ancora, su un certo tipo di violenza e imposizione tipicamente maschili metabolizzate dalla donna per essere applicate su altre donne). Giacché lo stereotipo è frutto di una serie di condizioni (sociali, politiche e culturali), diventa quasi paradossale dire che una donna si è evoluta applicando su di sé dinamiche maschili, perché ciò suggerisce come 1) i ruoli di per sé siano ancora fortemente distinti, poiché questa differenza tra "maschile" da una parte e "femminile" dall'altra risulta subito evidente e 2) come sia la donna, per potersi evolvere, a dover assimilare caratteristiche - altre e soprattutto maschili. Il maschile è l'unico altro interlocutore in un dialogo esclusivo a due? Ed è l'unico canale per rendere una donna libera?

In sostanza: per essere emancipata, per evolversi davvero, una donna dev'essere idealmente più "uomo" pur rimanendo se stessa?

Quest'analisi ha sicuramente fatto luce su alcuni aspetti, ma rendendone molto problematici altri. All'inizio pareva evidente che tra racconti tradizionali e rivisitazioni cinematografiche vi fossero grandi salti di qualità in campo di emancipazione femminile, poi è progressivamente emerso che non necessariamente è così, soprattutto per due motivi: in primo luogo perché, come già sottolineato, uno stereotipo non può morire se ci si limita a rivisitarlo in superficie. Nonostante si tratti di protagoniste battagliere e complesse, sono tutte belle donne (coincidenze?) che anche nella difficoltà mantengono sempre un inusuale fascino (cosa che non sempre si può dire dei protagonisti maschili), come se la bellezza fosse un veicolo necessario per proporre e magnificare tutto il resto (soprattutto la difficoltà). Non importa cosa succeda, conta solo che si tratta di donne sempre ed immancabilmente di fascino e mai davvero segnate (non a caso, l'unica ad esserlo ad un certo punto è Ravenna, la cui marchiatura di decadenza ed infamia è la vecchiaia, vista come una maledizione da evitare a qualunque costo).

In secondo luogo, come detto in precedenza, è emersa la problematica del "peggioramento" maschile in nome di una maggiore attenzione al mondo femminile.

Ciò ha inevitabilmente creato uno altro sbilanciamento, laddove in apparenza sembrava che i vari ruoli si fossero compensati, ri – equilibrandosi e permettendo ad ognuno, a prescindere dal sesso, di esprimere forze e fragilità senza indebolire l'altro/a.

## Appendice - Prima e dopo: com'è cambiata l'immagine nel tempo

### ❖ Biancaneve



Franz Jüttner, *Snow White*, 1905.



Rupert Sanders, *Biancaneve e il Cacciatore*, 2012.

Si nota chiaramente la differenza generale data dal grande salto temporale che separa le due immagini. Per quanto riguarda le rappresentazioni passate di Biancaneve, ve ne sono molte e di diversi tipi. Ciò che sicuramente spicca è come la fanciulla venga sempre ritratta nei due luoghi che caratterizzano sia lei che la fiaba: il bosco e la casa. L'espressività del personaggio passa dal lieve stupore al materno sorriso, aspetto questo che si può osservare appunto nella prima immagine. Per quanto sulla destra si scorga la porta d'ingresso con degli alberi nelle vicinanze, la scena è focalizzata su Biancaneve che conversa con alcuni nani, tutti rivolti a lei come a volerne attirare l'attenzione (si potrebbe dire che sembrano quasi accerchiarla, bloccandole la via d'uscita verso l'esterno dove, oltretutto, ci sono altri tre nani). A livello topologico spicca l'associazione donna – casa che sottolinea ciò che il luogo riflette e rappresenta al

contempo rispetto alla protagonista, essendo un ambiente chiuso, intimo e sicuro (all'interno del quale la fanciulla è "chiusa" anche a causa della presenza dei nani davanti e intorno a lei). Questo clima casalingo si riflette anche negli indumenti: se nella versione Disney indossava infatti abiti più consoni al suo rango di principessa (e che meglio riflettevano la caratterizzazione del personaggio a livello cromatico), qui invece essi sono estremamente semplici (potremmo dire quasi *da casa* e non certo da nobildonna, non essendo particolarmente eleganti o elaborati). L'unico colore che la può rappresentare è il bianco del candore e dell'innocenza, che qui contrasta con i lunghi capelli neri. Il suo corpo sottile, ancora fanciullesco, sembra scomparire sotto la tunica che le copre, oltre le gambe, anche le braccia e il petto, proponendo quindi un personaggio dall'aspetto quasi monacale.

Se la prima immagine appare perlopiù piatta nel suo essere frontale e semplice nelle forme, la seconda offre altri spunti di riflessione.

Intanto a livello topologico cambia la direzione da cui Biancaneve viene osservata: non più frontalmente, come una semplice attrice sulla scena, ma dall'alto, sovrastata da uno stormo di corvi. Cosa ancora più significativa è che lei non si lascia più semplicemente ed amabilmente contemplare, bensì ricambia lo sguardo affrontandolo. Per farlo i suoi indumenti vengono qui cambiati e tramutati in armatura, con tanto di spada e scudo; i capelli, per quanto sempre lunghi, non sono più lasciati sciolti, ma al contrario raccolti per rendere più agevoli i movimenti. Il cromatismo dell'immagine sottolinea, per quanto riguarda la semiotica del colore, la lotta tra il bene e il male (per l'associazione simbolica del bianco con l'uno e del nero con l'altro).

Da bambine ingenue a giovani guerriere.

## ❖ Grimilde / Ravenna

Cambiano le principesse, cambiano anche le matrigne cattive.

Per rimanere su stesso autore e periodo, ho selezionato un'altra immagine di Jüttner tratta dall'edizione di *Biancaneve* del 1905.

Essendo la vanità la caratteristica principale del personaggio, l'attenzione è stata rivolta all'ampia gonna dell'abito, riccamente adornato e ricamato. I colori dominanti, il rosso e l'oro, esaltano le caratteristiche di passione e potere (quest'ultimo marcato dalla presenza della corona sul capo della donna). Questo aspetto è sottolineato anche a livello topologico, poiché per quanto la matrigna sia posta al centro, il suo volto riflesso e lo specchio risultano piuttosto decentrati (in alto a sinistra) rispetto alla manica dell'abito e alla gonna, che in proporzione occupano più spazio. Più in generale, l'intera stanza sottolinea l'anima edonistica della matrigna, circondata quindi di accessori e comodità all'interno di un luogo che pare molto ricco di particolari. Tra i dettagli si nota anche la pelliccia in basso a sinistra, che rappresenta il dominio della Cultura sulla Natura, della morte (in questo caso dell'anima e dell'umanità) sulla vita (selvaggia e spontanea, come appunto quella degli animali e della natura stessa).



Franz Jüttner, *Snow White*, 1905.



Rupert Sanders, *Biancaneve e il Cacciatore*, 2012.

Tali aspetti vengono ripresi ed amplificati nella Ravenna del film. In questo caso, insieme agli abiti, agli accessori e alle ambientazioni, a sottolineare il senso di potere e di vanità della donna c'è anche lo specchio che non solo è molto più grande, ma ha anche la facoltà di assumere sembianze antropomorfe (esso è inoltre dorato, a suggerire così l'idea di lusso e ricchezza). A livello topologico si nota come gli interni non siano di per sé particolarmente raffinati ma, anzi, come riflettano l'oscurità interiore del personaggio. Lungo le pareti interne del castello cominciano a crescere grovigli di radici che conferiscono alle stanze di Ravenna un aspetto torvo e sinistro, come si trattasse di una caverna. Al centro di essa sono posti la donna e il suo strumento magico, quasi "incorniciati" dal fuoco che così li evidenzia al centro della scena in tutta la loro importanza.



## ❖ Malefica, la tredicesima fata

Come sottolineato in precedenza, nel racconto di *Rosaspina* le fate buone sono dodici, mentre la tredicesima diviene cattiva a causa del mancato invito ad una festa. Ciò le conferisce automaticamente un aspetto terrificante, da fattucchiera, che riflette la sua mente malvagia. Quest'immagine suggerisce bene l'idea: mentre sullo sfondo si scorgono i sovrani e parte degli invitati (vestiti di abiti eleganti e dalle tinte accese), in primo piano la fata è resa al pari di una vecchia strega, con tanto di bastone magico minacciosamente proteso verso la culla, espressione arcigna ed abiti logori dalle tinte opache (aspetto che evidenzia ancora una volta lo scontro cromatico e semi - simbolico tra colori chiari/ buoni e cupi /cattivi). La sua posizione sottolinea sia il protagonismo della fata, sia il suo essere tenuta in disparte dal gruppo (da cui lei è isolata). La malvagità si riflette in generale a livello fisico attraverso la donna allo stadio della



Edmund Dulac, *The Sleeping Beauty and other tales*, 1910.

vecchiaia percepita, in questo caso, come aridità e cattiveria a prescindere.

La modernità comporta tuttavia un rinnovamento per la fata, che acquista nel 2014 le sembianze accattivanti di Angelina Jolie.

Per quanto sia innovativa e interessante l'idea di approfondire un personaggio tradizionalmente antagonista per proporlo come soggetto con una storia e delle motivazioni alle spalle, il modo in cui la donna viene presentata rimane piuttosto standardizzato.

Le corna, i rivestimenti neri e gli occhi verdi rimandano, cromaticamente

parlando, ad una caratterizzazione negativa (il male, il venefico, l'ingannevole), ma l'espressione generale suggerisce qualcos'altro. Gli occhi dischiusi, le labbra rosse: la Malefica del poster è ammiccante. La posizione centrale e il modo in cui si rivolge direttamente allo spettatore fanno intuire che in lei ci sia qualcosa di sensuale riconducibile, probabilmente, sia alla tensione tra lei e il protagonista maschile (almeno finché lui non impazzisce) sia all'attrice scelta per il ruolo, che propone una versione inedita di donna – fata – femme fatale con una psicologia complessa



Robert Stromberg, *Maleficent*, 2014.

veicolata da un aspetto seducente. Dato l'epilogo può essere un modo di dire che, a prescindere dalle premesse e dall'aspetto estetico, la bellezza non è tutto? O magari è semplicemente un modo di sfruttare l'aspetto di Angelina Jolie?

## ❖ Alice nel Paese delle Meraviglie

Come già detto in precedenza, Alice rappresenta un personaggio piuttosto sui generis rispetto alle sue contemporanee letterarie: di bambine così curiose e fantasiose da intraprendere un viaggio simile in autonomia ve ne sono poche. Le immagini proposte



Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, 1865.

da Carroll sono di vario tipo, ognuna delle quali mostra la bambina in situazioni quanto mai curiose. Ho scelto quest'immagine in particolare, tuttavia, perché permette di sottolineare un aspetto della storia: il punto di vista. Per quanto Alice sia sempre attiva e protagonista delle circostanze che la coinvolgono, talvolta si trova comunque ad essere una spettatrice curiosa degli eventi. Uno di questi è certamente rappresentato dall'incontro con lo Stregatto, che le compare svelandosi un po' alla volta cominciando dal suo ghigno. Quest'illustrazione crea un doppio spettatore: quello interno è Alice che osserva e viene osservata a sua volta; quello esterno è colui che guarda l'immagine della bambina di spalle e ha una visione d'insieme.

A livello topologico è significativo che lei si

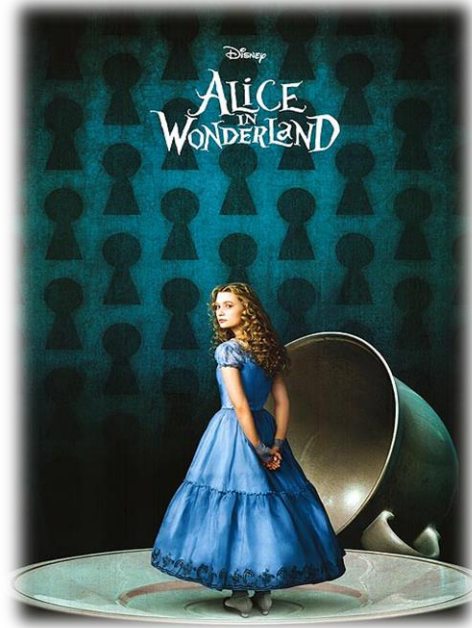
trovi in un bosco, tradizionale luogo di rito come anche di perdizione (quest'interpretazione può variare a seconda del punto di vista che si decide di adottare) e che sia posizionata in basso rispetto allo Stregatto. In un mondo al contrario la ragione rimane a terra ad osservare stupita, qui piccola e in paziente attesa di capire cosa stia accadendo, mentre la follia assume le forme più svariate agendo liberamente tra colori e giochi di parole.

L'Alice di Tim Burton è ormai una giovane donna (quasi) pronta ad affrontare le prove del mondo.

È interessante che l'immagine di Carroll venga ripresa in una delle locandine del film, anche se con una fondamentale differenza: Alice restituisce lo sguardo.



La ragazza è posta al centro, con intorno alcuni oggetti – simbolo della storia (la tazzina e le serrature), e domina l'attenzione dell'osservatore (significativamente, nonostante le tinte piuttosto cupe che rimandano all'atmosfera di Sottomondo, lei è illuminata in volto, così come il suo abito, più chiaro dello sfondo, spicca su di esso). Tutto, a livello topologico e cromatico, rimanda a lei che, nonostante sia di dimensioni ridotte (come suggerisce il fatto che si trovi in un piattino da tè), ricambia lo sguardo dell'osservatore in modo diretto e sicuro. Sembra anzi volerlo condurre oltre quelle tinte cupe e quelle serrature, come fosse conscia dei segreti nascosti dietro di esse.



Tim Burton, *Alice in Wonderland*, 2010.

Probabilmente ciò che accomuna tutte loro a livello d'immagine è proprio lo sguardo, non più solo ricevuto (per non dire subito) ma anche e soprattutto restituito, a dimostrazione che (nonostante certi espedienti utilizzati ancora piuttosto discutibili – si veda l'espressione di Malefica, per esempio) la donna non è un oggetto da guardare e di cui compiacersi, ma è un soggetto che a sua volta osserva. E che può finalmente rispondere.

## Bibliografia e riferimenti

Agnello Marialaura, *Semiotica dei colori*, Carocci, Roma, 2013.

Bellassai Sandro, *L'invenzione della virilità: Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci Editore, Roma, 2011.

Bettelheim Bruno, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano, 1977.

Busi Aldo, *Introduzione*, in Carrol L., *Alice nel Paese delle Meraviglie*, a cura di Aldo Busi, Carmen Covito, Bur Rizzoli, Milano, 2013.

Caprettini Gian Paolo, *Dizionario della fiaba italiana*, Meltemi, Roma, 1998.

Carroll Lewis, *Alice attraverso lo Specchio*, Edizioni Accademia, Torino, 1983.

Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.

Chiais Eleonora, *C'era una volta un principe azzurro*, PressBooks.com, 2014.

De Beauvoir Simone, *Il secondo sesso*, Saggiatore, Milano, 1994.

Dekker Ton, van der Kooi Jurien e Meder Theo, *Dizionario delle fiabe e delle favole: origini, sviluppo, variazioni*, Mondadori, Milano, 2001.

Demaria Cristina, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano, 2003.

Demaria Cristina e Nergaard Siri, *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano, 2008.

Ferraro Guido, *Il linguaggio del mito*, Feltrinelli, Milano, 1979.

Ferraro Guido, *Dove si annida il senso del film, tra livelli profondi e superficie, tra topic e focus* in Ferraro Guido e Santangelo Antonio (a cura di), *Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso de testi cinematografici*, Aracne, Roma, 2013.

Gimbutas Marija, *Le dee viventi*, Medusa Edizioni, Milano, 2005.

Greimas Algirdas Julien, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni* (1983), Bompiani, Milano, 1985.

Greimas Algirdas Julien, *Dell'Imperfezione*, Sellerio, Palermo, 1987.

Grimm Jacob e Wilhelm, *Fiabe*, Einaudi, Torino, 1951.

- Magli Patrizia, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Marsilio Editore, Venezia, 2004.
- Meletinskij Eleazar Moiseevič, *La struttura della fiaba*, Salerio Editore, Palermo, 1977.
- Pitzorno Bianca, in Lazzarato Francesca e Ziliotto Donatella, (a cura di), *Bimbe, donne e bambole, protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, Artemide, Roma, 1987.
- Propp Vladimir, *Morfologia della fiaba* (1928), Einaudi, Torino, 1966.
- Tortarolo Edoardo, *L'Illuminismo. Ragioni e dubbi della modernità*, Carocci, Roma, 1999.
- Turco Federica, *Bellezza autentica e bellezza naturale. Appunti per una semiotica del corpo*, in *EC*, n. 2, 2005, p. 3.
- Turco Federica, *Donne assassine nella fiction seriale italiana*, in *Lexia*, nn. 7 - 8, 2011, p. 304.
- Turco Federica, *La vittima e il carnefice. Scontri di genere, sistema di sguardi e ruoli tematici nel cinema italiano contemporaneo*, in *Uno sguardo più attento*, 2013 pp. 52 – 53.
- Volli Ugo, *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma, 2003.
- Von Franz Marie - Louise, *Il femminile nella fiaba*, Boringhieri, Torino, 1983.

## Sitografia

- Cini Lisa, *Il principe azzurro forse no. Ruoli, valori e stereotipi nella letteratura per l'infanzia e nell'immaginario*, Università degli Studi di Firenze, Corso di Laurea in Scienze della Formazione Primaria, a.a 2010-2011, [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QXj\\_NLS1YQsJ:www.colonnetti.it/getFile.php%3Fid%3D197+&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QXj_NLS1YQsJ:www.colonnetti.it/getFile.php%3Fid%3D197+&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it).
- Eminaj Roalba, *Spostamento e confusione del maschile e femminile nella moda dagli anni '60 ad oggi*, Università degli studi di Venezia, Corso di Laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività, a.a 2012-2013, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3916/812517-1168522.pdf?sequence=2>.
- <http://www.onap-profiling.org/droghe-da-stupro-il-ghb-ed-i-suoi-analoghi/>.

<http://www.unric.org/it/attualita/27989-la-violenza-sessuale-uno-strumento-di-guerra>

## Filmografia

Burton Tim, *Alice in Wonderland*, 2010.

Sanders Rupert, *Biancaneve e il Cacciatore*, 2012.

Stromberg Robert, *Maleficent*, 2014.

## Abstract

How has the image of the woman changed over time? Can we say that certain "old" stereotypes have lapsed?

In this analysis I've reflected about the theme, comparing some modern cinematographic revisitations and the corresponding written texts in the field of the fantastic genre, to understand if and how the female image (and not only) has changed from a century to another (in this case between the 19th and the 21st century).

The research has developed through the semiotic and gender studies, in order to analyze the diversities and the characteristics of the various texts observed (written and audiovisual) and to realize how the idea of feminine is changed and, maybe, evolved, proposing new type of characters (and also a new and complex dialogue with the masculine counterpart).

It emerges, indeed, the necessity to reflect on these stereotypes, on the modalities of development over time and on the difficulty that still today, despite certain changes, remains in thinking them (and thinking differently).

Because, in the end, what does it mean *male* and *female*? What makes us who we are?

Keywords: stereotypes, female, tales, semiotics, gender studies

Parole chiave: stereotipi, femminile, fiabe, semiotica, studi di genere