



IDENTITÀ DI GENERE NELLE FIABE CLASSICHE e nelle trasposizioni disneyane

di **Gabriella Armenise**



Gabriella Armenise

Docente di Letteratura per l'infanzia,
Università del Salento

Fiabe classiche e trasposizione filmica

Le trasposizioni disneyane offrono una panoramica sui capolavori della letteratura per l'infanzia cari all'immaginario di intere generazioni. I modelli maschili e femminili proposti consentono di aprire una riflessione sulla percezione di determinati generi letterari, quali la fiaba classica, o su temi di imprescindibile valore sotto il profilo storico-pedagogico particolarmente adatti alla rilettura cinematografica, costruiti con parole accattivanti, descrizioni minuziose e disegni efficaci. Esaminata sul piano ermeneutico, la fiaba¹ crea l'espedito metaforico per

¹ Cfr. B. Bettelheim, *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano, 2011; V.J. Propp, *Radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985; Id., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000; F. Cambi (ed.), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi figure*, ETS, Pisa, 1999; F. Tempesti (ed.), *Dizionario delle fiabe e delle favole*, Mondadori, Milano, 2001; M.

l'avvio di una riflessione finalizzata all'auto-formazione e all'educazione del "pensare", mentre la versione filmica, nel rappresentare l'evoluzione propria di ideali e stereotipi di genere presenti nella nostra cultura, rinnova la suggestione dell'intreccio narrativo fiabesco ed agevola la comprensione di questioni etico-esistenziali. Partendo dal concetto di corpo sessuato con pari dignità, presente nelle trasposizioni filmiche - fedeli o rivisitate, sempre

Rak, *Logica della fiaba*, Mondadori, Milano, 2005; E. Palomba, *Fili di fiaba*, Euroma, Roma, 2011; J. Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia sociale e culturale di un genere*, Donzelli, Roma, 2012; G. Armenise, *The Fable as a Relational Key*, in «Tojet, Special issue», INTE, n. 1/2016, pp. 860-869; A. Cagnolati, A. Articoni (eds), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*, Fahrenheit, Salamanca, 2019; L. Acone, S. Barsotti, W. Grandi, *Da genti e paesi lontani. La fiaba nel tempo tra canone, metamorfosi e risonanze*, Marcianum Press, Venezia, 2023; A. Nobile, *Intramontabilità della fiaba*, in Id., *Nuova pedagogia della letteratura giovanile*, Morcelliana, Brescia, 2023, pp. 177-206.

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

007035



BAMBINE, DONNE, PRINCIPESSA NELLE FIABE DI IERI E DI OGGI

ispirate a testi integrali –, si può risolvere l'attenzione verso l'esperienza che tramite il corpo si ha del mondo e riflettere sulla differenza per ri-descrivere i termini del rapporto maschio/femmina, tenuto conto che al progresso stereotipo di figura femminile dipendente/fragile e di uomo aggressivo/dominante si è gradualmente sostituito un modello "nuovo". La differenza è una costruzione simbolico/sociale, ritualizzata e sostenuta istituzionalmente², mentre la "dimensione performativa" del genere spinge a ritenere la "rappresentazione di genere" come "un fare" per riuscire a governare le emozioni nelle loro variegate manifestazioni³. Se la diversità tra sessi incide nel contesto sociale, entro cui si materializza una categorizzazione di tratti rilevanti della differenza sessuale, così come degli attributi ideali di mascolinità/femminilità, l'identificazione "intera"⁴, invece, quella in grado di attribuire veramente senso al "chi sia" la persona "sessuata" e al "cosa sia" la stessa, ci pone dinanzi ai rispettivi significati affettivi e/o categorie valoriali/comportamentali per provare ad "orientare"⁵, nell'ottica della parità di genere, incentivando negli adolescenti la consapevolezza dell'opportunità di riconsiderare il concetto di stereotipo. Servendosi anche dei differenti generi letterari destinati all'infanzia per meglio comprendere quei "modelli specchio" (maschile/femminile)⁶ di ideali e/o stereotipi di genere ormai radicati nella nostra cultura (non esenti da trasformazioni nelle quali anche il concetto di identità assume tal-

2 Cfr. M.E. Corliano, *La differenza come costruzione simbolica e sociale: la rappresentazione di genere*, in D. De Leo, E. Laurenzi (eds), *Tessere le relazioni*, Milella, Lecce, 2022, pp. 119, 122.

3 Cfr. R. Sassatelli, *Introduzione. Fare genere governando le emozioni*, in «Rassegna Italiana di sociologia», n. 4/2014, pp. 633-649; E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969, p. 31; R. Prandini, *Introduzione. Dis-ordinare o ri-ordinare i sessi? L'enigmatica persistenza di un simbolismo naturale*, in E. Goffman, *Il rapporto tra i sessi*, Armando, Roma, 2009, pp. 11, 9-18.

4 R. Prandini, *op. cit.*, p. 11.

5 Cfr. I. Biemmi, *Educare alla parità. Proposte didattiche per orientare in ottica di genere*, Conoscenza, Roma, 2012; A.M. Venera (ed.), *Genere, educazione e processi formativi. Riflessioni teoriche e tracce operative*, Junior, Parma, 2014.

6 E. Goffman, *Il rapporto tra i sessi*, *cit.*, p. 26.

volta le sembianze del "fluido")⁷. Nelle società occidentali, tra il 1950 e il 2000, l'ideale di genere e gli stereotipi di ruolo hanno subito significative evoluzioni, che hanno inciso sui rapporti esistenti nel contesto familiare/extra familiare⁸; ne consegue l'opportunità di intervenire sulla complessità del reale, senza sottovalutare le istanze di riconoscimento di derivazione sociale – così come le nozioni di libera scelta e autodeterminazione in quanto persona –, per provare ad orientare e "prevenire" eventuali conseguenze "negative" dei cambiamenti nei ruoli. Qualunque trama, anche frutto di commistione/ibridazione o contaminazione, può essere raccontata/letta/sceneggiata con un'impostazione europea, asiatica o africana, ma questo non esclude la possibilità di una apertura interculturale. In tal senso, la narrazione/lettura/trasposizione filmica può essere vista, a seconda delle angolature interpretative, tanto quale "scigno" contenente un segreto identitario specifico – palese espressione del luogo d'origine del possibile fruitore di un dato prodotto narrativo/filmico –, quanto "ponte tra culture"⁹ e, quindi, strumento preferenziale per conoscere l'altro e farsi conoscere. Le fiabe o i racconti possono essere utilizzati efficacemente in versione filmica per aiutare i destinatari a tradurre le proprie emozioni in immagini, agevolare la costruzione dell'identità culturale/personale in un mondo che è al contempo multiculturale¹⁰ e interculturale¹¹, e,

7 Cfr. I. Biemmi, B. Mapelli, *Pedagogia di genere. Educare ed educarsi a vivere in un mondo sessuato*, Mondadori, Milano, 2023, pp. 65-72. Si veda anche, per approfondimenti sul tema, in ambito pedagogico: S. Leonelli, *Costruzioni di identità e pedagogie di genere*, in M. Contini (ed.), *Molte infanzie e molte famiglie. Interpretare i contesti in pedagogia*, Carocci, Roma, 2010, pp. 57-76; C. Gamberi, M.A. Malo, G. Selmi (eds), *Educare al genere. Riflessioni e strumenti per articolare la complessità*, Carocci, Roma, 2010.

8 Cfr. E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, FrancoAngeli, Milano, 2020, pp. 9-11.

9 Cfr. G. Cristofaro, *Perché narrare le fiabe*, Anicia, Roma, 2016.

10 La multiculturalità prevede la copresenza di storie e tradizioni culturali diverse in un medesimo spazio, nel quale domina la tolleranza, ed ogni gruppo etnico continua a coltivare le proprie abitudini.

11 L'intercultura pone la questione del come

soprattutto, incentivarne la consapevolezza di una progettualità sociale sempre più aperta al confronto e alla condivisione, superando il pregiudizio. I film di animazione si rivolgono prevalentemente all'infanzia¹² oltre che all'adolescenza e al mondo degli adulti, con conseguenze che non dovrebbero essere trascurate, anche in relazione al tema dell'identità di genere¹³. Del resto, l'accesso ai film mediante la televisione o il cinema consente ai bambini di accostarsi ad una serie di contenuti dei quali altrimenti non potrebbero avere una "esperienza diretta". La relazione che si instaura tra minori e film d'animazione non è riconducibile ad un sistema di condizionamento con direzione unica; i bambini, infatti, possono essere sottoposti a una rete molto fitta di influenze, in cui il contesto sociale ricopre un ruolo di non minore rilievo, considerato che la realtà sociale influenza anche registi/sceneggiatori, che ampliano con il loro operato gli orizzonti visivi dei destinatari rispetto a categorie valoriali o idee riferite ad un immaginario entro cui lo stesso ambiente sociale trova elementi imprescindibili di valorizzazione e sostentamento. Con le trasposizioni i fruitori ricevono gli stessi stimoli, indipendentemente dall'età, ma ogni stimolo assume un impatto differente in relazione alla capacità del bambino/adolescente o adulto di costruirsi un significato capace di avvicinare gli stessi, in maniera più o meno coincidente, a quel contenuto assegnato al testo/trasposizione dal rispettivo autore o regista/sceneggiatore.

essere "cittadino insieme all'altro", riconoscendosi uguale anche se diverso, e la tolleranza – parola chiave della multiculturalità – è oltrepassata dalla condivisione.

12 Cfr. A. Rosa, *Cartoon in tasca. Una ricerca-azione sulla media education nella scuola dell'infanzia*, Giunta della provincia autonoma di Trento, Trento, 2012, pp. 28-30.

13 Cfr. S. Ulivieri, *Educare al femminile*, ETS, Pisa, 1995; F. Sartori, *Differenze e disuguaglianze di genere*, Il Mulino, Bologna, 2009; C. Papandrea, *Donne "da favola". Evoluzioni e contraddizioni dello stereotipo femminile nel racconto fantastico*, in «Studi di genere. Quaderni di Donne & Ricerca», n. 2/2018, pp. 1-50.

Alcuni modelli di fiabe classiche e relative trasposizioni

Autori noti come Andersen¹⁴, i fratelli Grimm¹⁵ o Perrault¹⁶ hanno assimilato i motivi propri del genere fiabesco, sviluppandolo o rielaborandolo in maniera originale¹⁷, per creare dei veri e propri capolavori trasposti poi cinematograficamente – dagli sceneggiatori disneyani, e non solo –, che ne conservano, per quanto possibile, la rispettiva autenticità a distanza di secoli. La suggestione della fiaba è ricostruita con affascinanti intrecci di parole/disegni o descrizioni/scenografie grazie all'abilità artistica del "raccontare storie senza tempo" mediante immortali lungometraggi.

La sceneggiatura dei classici della letteratura può ispirarsi ad antiche matrici di tradizione epica: folklore, miti, leggende medievali e fiabe/favole in grado di far presa sul pubblico contemporaneo. La compagnia disneyana, partendo da una padronanza di tutto ciò che è connesso al mondo fiabesco nelle caratteristiche ed alchimie che lo sostanziano, ha incentivato l'ampliamento degli orizzonti culturali unitamente a quelli interpretativi e di riscrittura dei testi integrali di riferimento. Le trasposizioni di fiabe classiche sono state classificate recentemente in tre periodizzazioni fondamentali: *tradizione* (1937-1963); *transizione* (1989-1998); *nuovo millennio* (dal 2009 al 2016)¹⁸.

La relazione esistente tra testo integrale

14 Cfr. H.C. Andersen, *Fiabe*, Einaudi, Torino, 1974.

15 Cfr. J. e W. Grimm, *Fiabe*, Einaudi, Torino, 2022.

16 Cfr. C. Perrault, *Tutte le fiabe*, Donzelli, Roma, 2016.

17 Per Andersen cfr. F. Cambi (ed.), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi figure*, ETS, Pisa, 1999 e l'inserto monografico, a cura di A. Nobile, *Speciale Andersen*, in «Pagine giovani», n. 126/2005, pp. 1-64. Sul concetto di narrazione legato al Volk di cui si intenda mostrare la sovranazionalità/non territorialità o unità assunta nell'immaginario, cfr. F. Cambi e G. Rossi (eds), *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*, Armando, Roma, 2006, mentre per Perrault e i Grimm, cfr. in *ivi* F. Cambi, pp. 12-22; pp. 60-66 e F. Bacchetti, pp. 136-147.

18 Cfr. E. Riva, S. Bignamini, L. Julita, L. Turuani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, cit.; C. Marrone, *Come sono cambiate le Principesse in ottanta anni di cartoni Disney*, «Il Corriere», 16 novembre 2020.



e trasposizione è molto spesso mediata dalla presenza di altre narrazioni/ rappresentazioni in grado di esplicitarne le potenzialità sul piano ermeneutico e di avvicinarci a nuove interpretazioni/ riscritture, così da permetterci di rilevare e confrontare le istanze fiabesche originarie con quelle proprie della contemporaneità. In tal modo il fruitore dialoga criticamente con la propria storia (vivenza), dopo aver verificato una realtà mediata dal verosimile che è mutuato dal mondo fantastico e aperto alle molteplici possibilità dell'ideale.

Il rapporto esistente tra fruitore e prodotto filmico è dialettico in quanto non si può fornire una sola interpretazione condivisa della trasposizione, nel mentre è inevitabile l'interazione tra fattori differenti: la fedeltà o meno al contenuto originario del racconto, l'*humus* culturale del tempo, la libera interpretazione dello sceneggiatore/fruitore. Si aggiunga l'imprevedibilità dell'educatore nel veicolare i messaggi contenuti nella vicenda. Tra l'altro, i piani di realizzazione filmica dell'intreccio narrativo possono dipendere dalla codificazione di quanto espresso dal narratore originario/sceneggiatore, essere motivati da considerazioni estetiche/interpretative legate al contesto storico-ideologico di realizzazione, ma la codificazione del fruitore finale dipende dal fatto che questi possa "subire" passivamente il testo/realizzazione filmica o, più verosimilmente, interpretare i messaggi trasmessi in maniera consapevole e autonoma.

Nella versione disneyana *Cinderella* (del 1950, regia di W. Jackson et al.), liberamente tratta dalla *Cenerentola* perraultiana, meno violenta rispetto alla versione grimmiana, la protagonista è una fanciulla

emarginata all'interno del contesto familiare allargato e maltrattata dalla matrigna e dalle sorellastre¹⁹. Nella vicenda disneyana, ambientata in contesti realistici, la protagonista vive in armonia con la natura fiabesca/antropomorfa ed accetta la propria condizione con rassegnazione ed ironia nonostante gli episodi drammatici che ne caratterizzano parte dell'esistenza. I dialoghi, estremamente essenziali e concisi, instaurati

anche con i piccoli amici animali aventi un ruolo attivo nella vicenda, sono colloquiali e restituiscono chiaramente al fruitore lo stato di sottomissione, di palese stampo patriarcale, dell'eroina rispetto al principe con il quale instaura un rapporto impastato di puro e stucchevole sentimentalismo.

La popolarità della fiaba *Cinderella and Cap o'Rushes*, catalogata tra le fiabe della tradizione²⁰, deriva dal carattere universale dei temi in essa contenuti: primo fra tutti il non essere gratificata

19 In «Perrault (1697) [...] la madre di Cenerentola non svolge alcun ruolo [...]. Le sorellastre [...] ricevono un trattamento [...] migliore di quello che riservano loro i fratelli Grimm: non vengono accecate dagli uccelli, e la Cenerentola francese si preoccupa addirittura che facciano un buon matrimonio [...]. Neppure la versione del *Pentamerone* conosce il [...] legame tra madre [...] figlia». Cfr. F. Tempesti (ed.), *Dizionario delle fiabe e delle favole*, Mondadori, Milano, 2001, p. 90.

20 La fiaba, dall'elevata ricorrenza nella tradizione orale in più di settecento versioni (per lo più europee), delle quali la più antica è quella cinese, che risale al secolo IX, dà vita al cosiddetto "Ciclo di Cenerentola". *La Gatta Cenerentola* (I, 6), inclusa nel *Pentamerone* (1634-1636) di Gianbattista Basile, è la versione più antica in forma scritta. Il *Ciclo di Cenerentola* fa riferimento a tre tipi. Il primo, prevalente in Europa, ha numerose varianti: con le "scarpette di vetro" (Perrault, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*) e quelle "d'oro" dei fratelli Grimm (*Cenerentola*). Il secondo tipo, di più ampia diffusione rispetto al primo, è annotato con i motivi della protagonista maltrattata, ma assistita da una mucca (uccisa dalla matrigna), le cui interiora daranno vita ad un albero dai preziosi frutti che solo la nostra eroina potrà cogliere; esso risulta registrato anche in Asia e Medio Oriente. Il terzo tipo, invece, rilevato per il maggior numero di ricorrenze in Europa, non accoglie il motivo della matrigna. Cfr. F. Tempesti (ed.), *op. cit.*, pp. 89-90; M. Soriano, *I racconti di Charles Perrault. Letteratura e tradizione orale*, Sellerio, Palermo, 2000.

BAMBINE, DONNE, PRINCIPESSE NELLE FIABE DI IERI E DI OGGI

per le proprie potenzialità/qualità.

L'appellativo di *Cinderella* diviene chiara espressione di tale attitudine, mentre il termine in quanto tale è un "concetto a sé" utilizzato in maniera mirata per indicare quelle donne ingiustamente disprezzate nell'ambiente di appartenenza. Il successo dell'intreccio narrativo relativo a Cenerentola, anche nei differenti contesti storico-culturali in cui viene proposto (in versione integrale/ rivisitata e/o riscritta, poi rappresentata nelle più variegati versioni filmiche, non solo disneyane)²¹, deriva dall'improbabile e sorprendente trionfo e rivincita dell'eroina.

Cenerentola è un personaggio la cui fuga è insita nel rispettivo racconto/destino, parimenti ai concetti di metamorfosi e violazione di preesistenti identità, al fine di proporre delle nuove. Infatti, sin dalla prima versione letteraria nel *Cunto* di Basile, ha subito numerosissime riscritture, riformulazioni e contaminazioni. A seguito della riscrittura perraultiana, passando per quella grimmiiana, giungendo alla trasposizione disneyana e andando ben oltre (ad esempio nei cartoon, fumetti, set cinematografici, teatro, poesia, *fiction* e *fanfiction*, finanche videogiochi e ipertesti)²², la protagonista è sempre in fuga, mostrandosi talvolta sotto mentite spoglie. Il fruitore è sempre posto d'inanzi ad un mondo discorsivo aperto, entro cui ogni realtà/società rappresentata - dalla forma più arcaica a quella più contemporanea - sperimenta precisi valori e significati, innescando un sistema relazionale su misura rispetto a ciò che può essere visibile, socializzabile e pensabile²³. In ogni trasposizione emerge l'aderenza a



quello conformismo sociale sul piano ideologico/culturale che ha influenzato sia la società americana del tempo sia il resto del mondo occidentale, anche contemporaneo, che ne condivide gusti, ideologia e orientamento morale²⁴. La vicenda di Cenerentola, nella versione classica, è evidentemente indirizzata

alla sensibilità di un pubblico prevalentemente femminile e segue un impianto non differente da quello dell'"orfano perseguitato"²⁵ dove gli elementi di grazia, umiltà/modestia e bellezza coinvolgono i lettori/auditori/cinefili più sensibili al tema della forza derivante dalla gentilezza e dalla perseveranza. Cenerentola non è una eroina che compie imprese gloriose, ma è sottoposta a evidenti prove di iniziazione sociale (il debutto in società, correlato al ballo); ella conferma gli stereotipi della donna ideale tradizionale (elegante, graziosa, modesta) che non sceglie, non si determina e soprattutto si realizza nell'accettazione del compagno e nel lieto fine concretizzatosi nel matrimonio "da sogno". Il film disneyano, rivolto ad un "pubblico tradizionalista", assume tale impostazione nella trasposizione, per rassicurare bambini che vivono e crescono in una realtà poco aperta a proposte alternative di figure femminili. Del resto, l'idea di "pubblico tradizionalista", che si identifica con quella di "famiglia tradizionale" in base ad uno stile di "vita americano", è quello per il quale i ruoli del contesto familiare sono ben definiti: il padre si prodiga per il benessere economico della famiglia; la madre si prende cura della casa/prole e del marito; i principi religiosi sono presenti in ogni loro azione; la famiglia è idealmente indissolubile e tale visione del mondo rigetta tutto ciò che non è coerente con essa (ragione per la quale il femminismo, anche nella forma di semplice e naturale emancipazione, viene condannato). Le prove, a cui la pro-

tagonista è sottoposta, sono finalizzate sempre al raggiungimento di una felicità conseguibile essenzialmente nel contesto familiare "ideale". Pertanto, Cinderella non è una donna diversa da quella degli anni Cinquanta entro i quali i valori di una società conservatrice nella sua maggioranza, come quella americana, non tollera atteggiamenti emancipativi, mentre il principe azzurro rappresenta la figura maschile dominante e rassicurante, modello "ideale" del tempo (ovvero, padre/capo famiglia/lavoratore operoso). Della fase di transizione relativa alle trasposizioni cinematografiche disneyane (1989-1998) degna di nota è *Beauty and the Beast* (1991, USA, diretto da Gary Trousdale e Kirk Wise), liberamente tratto dalla fiaba di Madame Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête*, 1756). Uno scavo ermeneutico appropriato non



può prescindere da una valutazione atta a percorrere l'origine del racconto, così come le diverse versioni letterarie, per giungere alla trasposizione cinematografica disneyana. Numerose sono le fonti di ispirazione e i precedenti letterari o mitologici non necessariamente correlati. Ad esempio, il mito di Enkidu²⁶, umanizzato dalla relazione amorosa e sessuale con Šamhat - prostituta sacra inviata da Gilgameš per sedurre Enkidu, che esclude dal mondo animale -, ha una apparente affinità con la vicenda di *Beauty and the Beast*. Le versioni letterarie europee, ovviamente, non ispirate dal mito sumero portato a conoscenza del mondo Occidentale solo sul finire del XIX secolo,

21 Si segnala *Ever After (La leggenda di un amore - Cinderella)*, del 1998, con la regia di Andy Tennant), la cui trama, liberamente ispirata alla versione di Perrault ed ambientata nella Francia rinascimentale, tratteggia una figura di donna "moderna" ed emancipata, appassionata di letteratura e schermo, molto vicina alla sensibilità del pubblico del XX secolo.

22 A. Albanese, *Una fiaba distopica: Gatto cenerentola in salsa Gomorra*, in «Il lettore di provincia», n. 150/2018, pp. 25-33.

23 Ivi, p. 33.

24 E. Fadda, *Il parlato filmico disneyano: da "Biancaneve e i sette nani" a "Cars"*, in «Lingua italiana d'oggi», gen.-dic., 2007, pp. 345-391.

25 P. e D. Boero, *Storia del cinema. Letteratura per l'infanzia in cento film*, Le Mani, Genova, 2008, pp. 80-82.

26 Cfr. *Epopea di Gilgameš e la prostituta sacra*, raccolta e trascritta nel XVIII secolo a.C. (basata su leggende sumere del III millennio a.C.).

sono più vicine alla tradizione letteraria di origine antica che prevede la conoscenza delle *Metamorfosi* di Apuleio (basti pensare al mito di Amore e Psiche). La forma letteraria si genera dalla produzione di G. Straparola (ossia, *Le piacevoli notti* del 1550) per poi giungere alla produzione francese del 1740 di Madame Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve²⁷ sovrapponendo alla leggenda quel sostrato fantastico più vicino al gusto letterario ed alla sensibilità propri delle fiabe moderne²⁸. Tale versione, rispetto a quella di Leprince de Beaumont (1756), è ricca di descrizioni in merito alle vicissitudini familiari dei protagonisti, ed è incentrata sulle modalità attraverso le quali la fata malvagia allontana la bambina dalla famiglia; suggestiva è la descrizione degli ambienti, completamente differente rispetto a quella tradizionale.



La trama della fiaba di Leprince de Beaumont²⁹ meglio si presta alla trasposizione

27 Cfr. G.S. Barbot de Villeneuve, *The Beauty and the Beast*, Harper Design, New York, 2017.

28 P. e D. Boero, *op. cit.*, p. 170.

29 La versione della Leprince De Beaumont apparsa in *Magasin des enfants* (1756) segna l'avvio dell'affermazione di un racconto rientrante in un gruppo di fiabe affermatesi a livello mondiale (annotate anche dai Grimm) per la coincidenza di un motivo dominante: la presenza di una fanciulla (sottratta alla figura paterna), che costretta dal destino si imbatte in un principe dalle sembianze mostruose. Questi ritornerà umano solo quando una fanciulla lo sposerà. Nelle varianti narrative di tale gruppo (annotate anche nelle Fiandre e nei Paesi Bassi) a firma dei Grimm (nel 1813 con *L'allodola che trilla e saltella* e nel 1815 con *Il forno*), la fanciulla è sottoposta a numerose prove, tra cui l'infrazione di un tabù, per poi giungere al ritrovamento dello sposo. Cfr. J.M. Leprince De Beaumont, *Beauty and the Beast*, Black Cat, Genova, 2008.

cinematografica disneyana in quanto è fortemente centrata sulla figura di Belle e sulle rispettive doti umane: dolcezza, sensibilità, umiltà e bontà. In ciò la protagonista è in antitesi con le sorelle, le quali avanzano al padre continue richieste al fine di ricevere in dono preziosi abiti e gemme, conducendo l'uomo alla povertà. Belle chiede solo una semplice rosa, colta da questi nel giardino del castello della Bestia, che minaccerà di morte l'uomo a causa del furto. Lo sfortunato genitore, per sfuggire alla morte, deve consegnare la propria figlia alla Bestia ed ella, sentendosi responsabile della colpa del padre, accetta di rinunciare alla propria libertà. La Bestia, innamoratosi della fanciulla, la ricopre di ogni attenzione permettendole di seguire le vicissitudini familiari per il tramite di uno specchio magico e di recarsi per una settimana ad assistere il padre malato. Ella, ingannata dalle sorelle, invidiose, prolunga la permanenza di qualche giorno e ciò comporta la straziante agonia della Bestia che si sente abbandonata al suo destino. Con il suo ritorno e la manifesta volontà di sposare la Bestia, la fanciulla ne permette la guarigione e la conseguente trasformazione in essere umano (owero, principe), nel mentre le sorelle, a seguito del matrimonio, diventeranno delle statue fino al loro pentimento.

La Belle et la Bête è la vicenda di una ragazza raffinata, figlia di un inventore, che, al fine di liberare il padre, reso prigioniero da un essere antropomorfo, accetta di sostituirsi a lui, ma soprattutto è una allegoria aperta a molteplici interpretazioni, che, superando il tempo della narrazione, ben si adatta alle esigenze esistenziali del lettore attuale, diventando nella trasposizione filmica un esempio concreto di emancipazione femminile, nella quale la donna si afferma per le sue peculiarità, che si riverberano nell'universo dei sentimenti. Le figure maschili sono Gaston, modello arcaico di *machismo*, talvolta ridicolizzato nella storia, e il principe/bestia, personaggio più strutturato, che presentandosi inizialmente come figura negativa, alla fine della vicenda conquisterà Belle per la sua celata sensibilità. Il carceriere mira a conquistare le attenzioni e l'amore della ragazza, così da infrangere un incantesimo che lo ha privato delle

sembianze umane. Gaston, spasimante non ricambiato, simbolo dell'arroganza mascherata da un aspetto gradevole, con la sua presenza condurrà gli eventi verso il dramma. In questa rappresentazione la protagonista non si sottomette e sceglie di amare il suo carceriere. La Bestia non è il principe azzurro nella veste tradizionale (virtuoso/bello/buono), ma lo diviene nelle profonde aspirazioni di Belle. Saranno i sentimenti sinceri a consentire alla Bestia la metamorfosi da animale ad umano. *The Princess and the Frog*, trasposizione cinematografica disneyana del 2009 (diretta da R. Clements e J. Musker), liberamente ispirata tanto alla fiaba grimmiana dal titolo *Il principe ranocchia* quanto al romanzo *The Frog Princess* di E.D. Baker, presenta uno sviluppo originale rispetto alla versione classica³⁰. Essa apre la strada alla fase cinematografica del "nuovo



millennio" ed è l'esempio più efficace di come spazi ed epoche nuove possano influenzare adattamenti o mutamenti scenografici di una forma unica e mai definitiva di narrazione, originale o meno, proveniente da tradizioni orali. Tralasciando i contenuti della storia canonica originale o le tante varianti incentrate sulle metamorfosi del ranocchia a seguito di un bacio o al suo poggarsi sul cuscino della principessa, o altro ancora, sembra opportuno rilevare come tale trasposizione prenda vita proprio dalla lettura della fiaba grimmiana a due bambine, Charlotte e Tiana, la prima di estrazione sociale elevata e la seconda indigente. A seguito dell'ascolto della storia, Lotte sogna di

30 Cfr. J. Zipes, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione* (1983), tr. G. Grilli, Mondadori, Milano, 2006.

BAMBINE, DONNE, PRINCIPESSA NELLE FIABE DI IERI E DI OGGI

trovare un principe azzurro, mentre Tiana di realizzarsi economicamente aprendo un ristorante una volta diventata adulta. Il principe azzurro, Nadine, è un goffo personaggio che non ha nulla a che vedere con la concezione classica di principe, è un nullafacente che vuole solo sposarsi per vivere di rendita. Nello sviluppo della vicenda, Lotte si scontra con la realtà, ossia col fatto che non esiste l'“ideale” principe azzurro, mentre Tiana non riesce a realizzare autonomamente il proprio progetto in quanto ostacolata come imprenditrice dal suo “esser donna”. Il racconto è ambientato prevalentemente nel 1926, in una società maschilista, ed è interessante annotare come Nadine diventi rospo (probabile punizione per la sua superficialità), e che lo diventi, baciandolo, anche Tiana, poiché non lo bacia disinteressatamente per amore ma nella speranza di ottenere i finanziamenti necessari per avviare la sua attività. Nell'intento di cercare il mago capace di riportarli alle sembianze umane, i due compiono un viaggio iniziatico in cui riscopriranno sé stessi e si confronteranno con la cruda realtà. Nadine, maturato spiritualmente, riuscirà a farsi apprezzare per le proprie qualità da Tiana. Solo quando i due si innamoreranno realmente, il bacio li renderà umani. Tiana realizzerà il proprio sogno non autonomamente, ma con il contributo di Nadine. Il loro sentimento diventerà l'elemento cardine di un reale progetto esistenziale. In maniera graduale, nell'intera vicenda, si demolisce l'illusione di un irrealistico amore romantico, sognato da Lotte, mentre si afferma con forza la necessità di un sentimento legato alla reciprocità, condivisione e concretezza. Confrontando la protagonista di questa trasposizione con le due precedentemente esaminate, si rileva come la prima, Cenerentola, proponga una immagine femminile tradizionale, che sogna una felicità



e una realizzazione personale di ordine esclusivamente familiare; la seconda, Belle, sia un modello di chiara matrice femminista, che non accetta gli stereotipi a cui la donna del tempo è sottoposta; la terza, Tiana, invece, proponga un modello che si realizza professionalmente, pur non essendo svincolata pienamente dalla presenza maschile, trovando al contempo lo spazio per coltivare i propri sentimenti. Questi ultimi, in ogni modello esaminato, se giustamente indirizzati, diventano fattore di crescita emotivo-esistenziale. Nell'avvicinarsi dei modelli individuati, il rapporto tra i sessi subisce una trasformazione presentandosi in maniera gradualmente più equilibrata. Con Cenerentola il lieto fine risiede nella costituzione di una coppia dove la figura maschile resta dominante; con Belle vi è la costituzione di una coppia e al contempo l'affermazione identitaria della protagonista sulla base delle proprie doti; con Tiana, raffigurante una realistica donna del '900, la costruzione della coppia parte dalla necessità di esigenze reali incentrate su un rapporto equilibrato tra le parti. In particolare, soffermandoci sulla costruzione dell'ultima sceneggiatura considerata (*The Princess and the Frog*), si annota come il luogo della narrazione sia più vicino temporalmente agli spettatori per gusti e sensibilità. Gli estremi, derivanti dall'affermazione di una società maschilista o di una società nella quale una rivincita femminista possa dominare, non rappresentano più il sentire dei contemporanei. Nel mondo occidentale, che aspira ad emanciparsi dalle ideologie e dagli stereotipi, il racconto *The Princess and the Frog*, nel quale i protagonisti realizzano i rispettivi sogni e progetti sostenuti da un equilibrio affettivo, rispecchia una pla-

tea di spettatori sempre più ampia con la medesima visione della realtà ed anticipa quelle caratteristiche di “coppia moderna” poi declinate in altre trasposizioni di successo come *Rapunzel* (2010), *Ribelle* (2012), *Frozen* (2013) e *Oceania* (2016); in esse il richiamo al lieto fine, dipendente dal matrimonio – ancora presente in *The Princess and the Frog* –, non sarà più determinante e, al contempo, si delinea in maniera più marcata la nuova immagine di eroina, sempre più determinata, in grado di sovvertire a pieno lo stereotipo di donna perlopiù dipendente e sempre in cerca di sostegno.

Riflessione finale

Nella più recente filmografia disneyana si rilevano differenti categorizzazioni dell'identità maschile e femminile o rappresentazioni della coppia: la coppia amorosa cede sempre più il posto a quella amicale/fraterna e al rapporto duale madre/figlia. In tali categorizzazioni la soluzione dei problemi esistenziali perde l'aspetto magico per concretizzarsi mediante soluzioni, comportamenti e confidenze ancorati al mondo reale.



Nella gran parte delle trasposizioni disneyane domina la figura femminile e tutte le possibili declinazioni del suo animo sono sviluppate a scapito di quelle maschili. Infatti, nelle ultime produzioni, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, si rimette in discussione la figura maschile per identità e ruolo. Si pensi a Maui, schiacciato dal destino di semi dio, o a Nadine, imprigionato in un ruolo di onnipotenza infantile. Le figure maschili si evolvono dall'immagine di principe azzurro, perfetto e invulnerabile, a quella di uomo in crisi identitaria con paleari difficoltà relazionali o di realizzazione personale (lavorativa, familiare, affettiva). Maui, che accoglie in sé il trauma del rifiuto e dell'abbandono, in *Oceania* (2016), è l'emblema più rappresentativo di un adole-

scente narcisista post-moderno. Con l'adolescenza perde l'onnipotenza infantile e si rivela nella sua fragilità, mentre Vaiana, per conquistare la stima e la fiducia di Maui, deve dimostrare il proprio coraggio. Le prove da superare ed il sostegno reciproco non li condurranno mai alla costruzione della coppia sul piano affettivo. In *Rapunzel* (2010), similmente a *Aladdin* (1992) e *Pocahontas* (1995), si assiste ad una inversione dei rapporti gerarchici. In *Rapunzel* scompare l'immagine del principe/maschio, alla ricerca di una fanciulla da salvare, mentre si afferma quella di un protagonista aiutante, che compie un processo evolutivo in tema di ricerca delle proprie origini ed identificazione reciproca. La coppia si completa nella mutua collaborazione, che pone riparo alle debolezze maschili, mentre il femminile acquisisce forza rispetto a quei modelli radicati nell'immaginario precedente. L'epilogo del matrimonio, impostato su basi non narcisistiche, è frutto finanche di ironia con la quale si ribadisce la reciproca e libera volontà di amarsi. Ogni messaggio del linguaggio letto/scritto relativo ai ruoli di genere o all'identità, diviene il rispecchiamento di un percorso trasformativo ricco di incertezze, talvolta di arretramenti o derive. Pertanto, resta aperta la sfida interpretativa (senza lasciarsi condizionare dalla temperie del tempo), sia nei testi finzionali (anche con riferimento ai libri di testo)³¹, sia nelle immagini³², senza soluzione di chiusura, nella decodificazione e ri-descrizione dei



modelli proposti finalizzati alla formazione delle giovani generazioni. È prioritario, nella contemporaneità, ri-definire le questioni di genere, per meglio comprenderne i significati sul piano ideale, valoriale, affettivo e psicologico. La differenza diviene essenziale non solo per la ricerca di nuovi linguaggi comunicativi da condividere con gli allievi ma anche per la costruzione delle conoscenze in tema di declinazioni identitarie, prevenzione degli stereotipi e progettazione educativa indirizzata all'affettività. Se è vero che esistono delle realtà "contaminate" tra visione maschile e femminile, l'una non può essere intesa a scapito dell'altra. Ciò per evitare di passare dal brutale *machismo* culturale ad un revanscismo femminista, che potrebbe polarizzare ed estremizzare la realtà in una sola "direzione". Non si dimentichi, poi, che la comprensione dei messaggi presenti nei linguaggi cinematografici è frutto di una assimilazione/costruzione indipendente³³ improntata su variabili oggettive (relative ai contenuti e alle tecniche per rappresentare gli stessi) e soggettive (connesse all'età, all'ambiente socio-culturale di provenienza, alle potenzialità intellettive e, non ultima per importanza, l'esperienza pregressa in ambito televisivo)³⁴. Analizzando le trasposizioni in cartoon, è evidente come la loro comprensione dipenda dalla cultura e dalla capacità cognitiva³⁵ di distinguere ciò che è reale da ciò che invece rientra nel campo finzionale, ma anche dalla capacità di riuscire a compiere le giuste inferenze nella valutazione degli eroi che, ad esempio, da positivi mutano gradualmente la propria condizione³⁶.

33 A. Dorr, *Televisione e bambini, un mezzo speciale per un pubblico speciale*, Nuova ERI, Roma, 1990, p. 45.

34 Cfr. C. Cornoldi, R. De Beni, P. Berti et al., *Il bambino metatelevisivo*, Erickson, Trento, 1999; A. Rosa, *op. cit.*, pp. 29 e ss.

35 Cfr. V. Mazza, *Televisione e sviluppo cognitivo: indirizzi e contributi recenti della ricerca*, in «*kon*», vol. 15/1987, pp. 163 e ss.

36 Cfr. W.A. Collins e S.A. Zimmermann, *Convergent and Divergent Social Cue: Effect of Televised Aggression on Children*, in «*Communication Research*», n.

Nella fascia d'età scolare e prescolare non è del tutto semplice comprendere il doppio ruolo assunto dai protagonisti delle vicende e, conseguentemente, i bimbi tendono a valutarne il comportamento in termini di positività più marcata rispetto a quanto il contesto filmico richiederebbe, essendo influenzati perlopiù da convinzioni e conoscenze pregresse derivanti dal contesto socio-culturale e familiare di provenienza. In queste fasi di crescita i fruitori assimilano e ricordano in maniera prevalente quelle informazioni che confermano in qualche modo le aspettative iniziali su quei protagonisti che hanno catturato la loro attenzione. Si comprende, allora, la necessità di centrare bene la scelta delle fiabe o dei rispettivi cartoon, anche in tema di gender (realtà dinamica in quanto l'evoluzione della società ne ri-describe i termini di continuo), prediligendo quelli dove le ambiguità siano ridotte al massimo e, anzi, privilegiando quegli intrecci narrativi o generi fiabeschi entro i quali vi sia una esatta corrispondenza tra fattori psicologici e fattori fisici dei personaggi della vicenda (Cenerentola o Biancaneve appaiono sempre belle, buone e dai modi gentili, diversamente dalla matrigna o dalla matrigna/strega). La centratura di fiabe nella trasposizione effettuata dai registi/sceneggiatori dipende, ovviamente, dalla loro capacità di adattamento all'*humus* culturale di riferimento. Ne deriva, talvolta, una libertà parziale e vincolata per cui diviene complicato rilevare un messaggio culturale realmente innovativo. Probabilmente le scelte degli sceneggiatori sono puramente commerciali, ma resta il fatto che le trasposizioni possano essere funzionali sul piano educativo per avvicinare didatticamente il fruitore ad una riflessione in merito ad un patrimonio identitario/culturale già esistente, sottolineandone criticamente la valenza della realizzazione. ●

4/1975, pp. 331-347. Per l'identificazione con i personaggi (in termini di animismo): E. Pesetti, *L'universo dei cartoni animati. Fare scuola con la fantasia*, Unicef, Roma, 2002.

31 Con riferimento ai libri cfr. R. Pace, *Immagini maschili e femminili nei testi per le elementari*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma, 1986; A. Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma, 1987; CISEM, *Polite. Libri di testo: casi europei*, in «*Informazioni. Quindicinale del CISEM*», numero monografico, nn. 15-16 e 17-18/2000; I. Blemmi, *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2010; UNESCO, *Making Textbook Content Inclusive: A Focus on Religion, Gender and Culture*, Unesco, Paris, 2017.

32 I. Blemmi, V. Galimi, V. Righettoni, G. Tarantino (eds), *Con occhi nuovi. Riconoscere gli stereotipi sessisti e razzisti nelle immagini per l'infanzia*, Bandedechi & Vivaldi, Firenze, 2022.